

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

2

Walter Binni

Leopardi

Scritti 1964-1967

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

LEZIONI LEOPARDIANE

- 9 Premessa (Walter Binni)
13 Nota al testo (Novella Bellucci)
- Parte I
- 15 Lezioni dell'anno accademico 1964-65
- 17 I. La prima formazione
23 II. 1813-15. Filologia ed erudizione: primi schemi intellettuali
37 III. 1815-16. Traduzioni poetiche e primi tentativi di poesie originali
53 IV. 1817
69 V. Il «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica»
e le canzoni patriottiche
83 VI. Il 1819
101 VII. La canzone «Ad Angelo Mai» e gli «Idilli» del '20-21
- Parte II
- 127 Lezioni dell'anno accademico 1965-66
- 129 I. Introduzione alle canzoni del 1821-22
151 II. «Nelle nozze della sorella Paolina». «A un vincitore nel pallone»
173 III. Il «Bruto minore»
195 IV. «Alla Primavera». «Ultimo canto di Saffo». «Inno ai Patriarchi»
219 V. Il periodo romano
229 VI. «Alla sua donna»
243 VII. Lo «Zibaldone» del '23
263 VIII. Le «Operette morali»
275 IX. Dalla «Storia del genere umano» al «Timandro»
323 X. Dal «Parini» al «Cantico del gallo silvestre»
347 XI. Il periodo 1825-27
- Parte III
- 361 Lezioni dell'anno accademico 1966-67

363	I. Il periodo 1828-30
383	II. «Scherzo». «Il risorgimento»
395	III. «A Silvia»
407	IV. Il periodo recanatese: «Il passero solitario» e «Le ricordanze»
437	V. Il «Canto notturno»
453	Indice dei nomi

Lezioni leopardiane

W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di Novella Bellucci con la collaborazione di Marco Dondero, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1994. Il volume comprendeva anche, in appendice, la *Lezione sulla «Ginestra»* tenuta da Binni all'Università La Sapienza di Roma il 12 maggio 1993, collocata per ragioni cronologiche nel terzo volume (W. Binni, *Leopardi. Scritti 1969-1997*) di questa edizione.

Nella riproduzione dei versi leopardiani, a differenza dell'edizione 1994 ma in conformità con l'edizione originaria delle dispense universitarie degli anni accademici 1964-1967, è stato seguito il criterio di impiegare le maiuscole solo a inizio di frase e non a inizio di verso, criterio seguito da Binni nei suoi scritti. Nell'edizione di Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di Binni con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, 1993⁵, era stato invece seguito il criterio dell'impiego delle maiuscole a inizio di verso, per ragioni di uniformazione editoriale della collana sansoniana «Le voci del mondo».

PREMESSA

Vari amici e allievi mi chiedono da tempo di pubblicare le dispense dei miei corsi romani sul Leopardi ('64-65, '66-67); me lo chiede Sebastiano Timpanaro che apprezzò molto la parte sulle *Operette morali*, pubblicata nel 1987 dall'editore Marietti con il titolo *Lettura delle Operette morali*. Notava Timpanaro che, sulla base della parte dedicata alle *Operette morali*, si poteva ben capire come quelle dispense fossero tanto più analitiche, ricche di interpretazioni di singoli testi che non la *Protesta di Leopardi* (Sansoni, 1973) in cui avevo ripreso – dopo una loro prima utilizzazione nell'introduzione a *Tutte le opere* del Leopardi (Sansoni, 1969) – il succo delle loro analisi tanto più ampie e dettagliate.

Ho quindi accolto volentieri la proposta della Nuova Italia di pubblicare nella collana «Lezioni» quelle dispense universitarie di cui Roberto Cardini, che ringrazio, curò con grande perizia e fedeltà la redazione originaria, e che oggi appaiono con il titolo quanto mai appropriato di *Lezioni leopardiane*, anche grazie all'aiuto di Novella Bellucci, del suo allievo Marco Dondero e di mio figlio Lanfranco.

Nel mio lungo percorso leopardiano (dal '33 a oggi) le lezioni del triennio '64-67 rappresentano un momento essenziale e centrale. Ma il percorso è in realtà ancora più lungo, e risale alla mia adolescenza: in quegli anni Leopardi fu il maestro essenziale della mia formazione. Proprio verso i quattordici-quindici anni la prospettiva atea e materialistica del grande poeta alimentò e sorresse la mia crescente incredulità e perfino un certo smanioso bisogno di demolire tutte le credenze tradizionali cattoliche, a cominciare dalla credenza nell'immortalità dell'anima.

C'era in me una radice di disposizione a una consonanza di fondo con le posizioni leopardiane. E tale consonanza, sviluppatasi nella mia indole malinconica e pessimista, si nutrì della crescente lettura dei *Canti* e delle *Operette morali* durante la mia adolescenza e prima delle sbiadite lezioni sul Leopardi, in terza liceo, di un insegnante-supplente privo di intelligenza e di sensibilità. La consonanza con Leopardi era in me vivissima soprattutto per ciò che riguardava il problema dell'aldilà. Ricordo bene quanto rimasi avvinto dalla lettura in un'edizione napoletana dei *Canti*, di metà Ottocento, che possedevo, della prima canzone sepolcrale: «Dove vai? chi ti chiama / lunge dai cari tuoi, / bellissima donzella? / [...] / morte ti chiama; al cominciare del giorno / l'ultimo istante. Al nido onde ti parti, / non tornerai. L'aspetto / de' tuoi dolci parenti / lasci per sempre. Il loco / a cui movi, è sotterra: / ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno».

Ma la mia piú decisa immersione nell'opera leopardiana e la consonanza piú profonda con le posizioni del Leopardi a fondamento della sua poesia, coincise con il mio arrivo a Pisa, alla Scuola Normale Superiore, nel '31, quando mi accinsi a leggere tutte le sue opere e i relativi studi critici, anche stimolato da un primo maestro essenziale dei miei diciott'anni, Aldo Capitini; leopardista e leopardiano, egli tuttavia accettava parzialmente il pensiero di Leopardi, il suo pessimismo, il suo orrore dell'esistenza basato sulla legge del "pesce grande che divora il pesce piccolo", da lui svolto in una prospettiva di libera religione e sin dalla "compresenza dei morti e dei viventi" in una realtà liberata della violenza e della morte.

Nello studiolo di Capitini, nella torre campanaria del Municipio di Perugia, fra gli altri libri, sceltissimi e pieni di fitte, ricchissime annotazioni di quell'autodidatta di eccezione, c'erano anche i *Canti* di Leopardi commentati dallo Straccali, e su quel commento durante le vacanze del '32 assimilai l'opera poetica leopardiana, minutamente, canto per canto, assorbendo anche gli stimoli di quelle annotazioni del maestro-amico, fertilissime di intuizioni eccezionali. Mentre estendevo il mio possesso dell'*opus* leopardiano con l'attenta lettura delle edizioni con varianti di *Canti*, *Operette morali*, *Opere minori* del Moroncini entrando nell'interno dell'elaborazione leopardiana. E alla Normale, nell'anno '32-33, scelsi come argomento del colloquio annuale normalistico con Attilio Momigliano tutta l'opera di Leopardi e la relativa critica.

Sicché subito dopo, alla fine del '33 (intanto la mia irrequietezza e scontentezza di me stesso veniva fortunatamente placata e commutata in volontà di azione civile antifascista e di penetrazione critica grazie a molti incontri di amici e maestri e soprattutto all'incontro e all'ambitissimo assenso di quella che, da compagna di studi, divenne la compagna di tutta la mia vita), progettai per la mia tesina di terzo anno l'interpretazione dell'ultimo periodo della lirica leopardiana. Questa interpretazione, discussa nel giugno del '34 con Momigliano, piacque molto al Maestro, anche se la sua lettura leopardiana era diversamente orientata e pur ricca di spunti che approfonditi avrebbero portato anch'essi assai lontano dalla linea "idillica" di impronta crociana e poi derobertisiana. E soprattutto piacque a me, e attraverso un articolo frettolosamente steso per un volume di scritti in occasione delle celebrazioni dei grandi marchigiani uscito nel '35, la mia impostazione della poetica eroica dei canti dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra* colpí un lettore attento come il Sapegno che giustappose al Leopardi idillico questa svolta eroica nel terzo volume del suo *Compendio della letteratura italiana* del 1946.

Superata la prova della tesi con Luigi Russo nel '35, che la volle pubblicata dall'editore Sansoni con il consenso di Giovanni Gentile (*La poetica del decadentismo* del '36), e la dispersione tutt'altro che inutile di saggi su contemporanei e recensioni fra estetiche ed etico-politiche specie su «Letteratura» in anni occupati dal servizio militare, dall'insegnamento nella scuola media superiore e poi all'Università per Stranieri di Perugia, e da

un'intensa attività politica antifascista che avrei proseguito come deputato socialista all'Assemblea Costituente, dopo altri lavori su Alfieri, su Ariosto e sul preromanticismo italiano, fui ripreso dalla passione leopardiana. Dopo aver antologizzato ampiamente e con notevoli novità l'opera leopardiana nel terzo volume degli «Scrittori italiani» (La Nuova Italia, 1946, a cura di N. Sapegno, W. Binni, G. Trombatore), rielaborai la tesina del '34 e su quella base assai approfondita e arricchita scrissi *La nuova poetica leopardiana*, che uscì nell'agosto '47 da Sansoni, presso il quale usciva nello stesso mese *Filosofi antichi e moderni* di Cesare Luporini, che conteneva il saggio «Leopardi progressivo». L'incidenza della mia *Nuova poetica leopardiana* nella critica leopardiana, dopo un acre attacco del De Robertis nel suo purismo idillico, fu decisamente vincente e segnò (insieme al saggio più direttamente filosofico di Luporini) una «svolta» che apparve per molto tempo irreversibile.

Poi nel '60, cogliendo l'occasione di una conferenza a Recanati per il 28 giugno, anniversario della nascita del poeta, pubblicai sul «Ponte» un saggio, *La poesia eroica di Giacomo Leopardi*, che cercava di ampliare la raggiera della poesia non idillica leopardiana e di ridurre la cesura, certo eccessiva nel saggio del '47, fra poetica idillica, cui consegnavo quasi tutta la poesia precedente al *Pensiero dominante*, e poetica eroica (la poetica della presenza e della coscienza di sé).

Dopo il saggio del '60 decisi di tenere due corsi leopardiani all'Università di Firenze (1960-61, 1961-62) in cui feci una prima ricostruzione del percorso leopardiano e ne presi spunto per una lezione al Convegno su «Leopardi e il Settecento» a Recanati, nel settembre 1962 («Leopardi e la poesia del secondo Settecento», subito pubblicato nella «Rassegna della letteratura italiana») e per un breve saggio sulla eccezionale lettera romana del 15 marzo 1823 (sempre sulla mia rivista), mentre in un lungo seminario alla Scuola Normale Superiore (1962-63-64) sottoponevo lo *Zibaldone* a un esame capillare e per me importantissimo, senza il quale non avrei avuto la possibilità di eseguire la ricostruzione del pensiero e della poesia quale la presentai appunto nelle lezioni leopardiane romane che ora mi appresto a rendere pubbliche.

Con quelle lezioni romane oltretutto io immettevo i fermenti ribelli, protestatari di Leopardi nelle tensioni delle giovani generazioni che avrebbero avuto la loro maggiore esplosione nel '68. Tanto che per molti di questi miei allievi quei corsi furono decisivi (come essi poi mi dissero) per la loro stessa formazione morale e politica. Quei corsi erano la parziale conclusione della mia esperienza leopardiana e l'iniziale base dei miei successivi interventi.

Nel '68, in autunno, a Ortisei, tirai giù nervosamente un sintetico quadro dello sviluppo leopardiano ricavato da quelle dispense e prolungato, sulla base del volume del '47 (e del volumetto del '50, *Tre liriche del Leopardi*, Lucca, Lucentia), a una rivisitazione dell'ultimo e grande periodo della poesia leopardiana. Saggio che costituì l'introduzione, con il titolo «Leopardi, poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione» all'edizione sanso-

niana di *Tutte le opere* del Leopardi, curata da me, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, mentre poi rafforzai gli elementi “protestatari” di Leopardi nel volume *La protesta di Leopardi*, Sansoni, 1973.

Ritenni quindi di dover ritornare sull'ultimo periodo leopardiano con un corso-seminario, in collaborazione con la mia allieva Bianca Maria Frabotta, corso che serviva anche a concludere un seminario pluriennale sulla critica leopardiana. Ne derivò una lezione a Napoli nel 1980 su «Poesia leopardiana negli anni napoletani» (poi pubblicata nella «Rassegna» sempre nell'80), mentre sette anni dopo, in occasione del 150° anniversario della morte del poeta, tenni un'altra lezione a un convegno leopardiano, a Napoli, promosso dall'Istituto Superiore di Magistero di Suor Orsola, *Pensiero e poesia nell'ultimo Leopardi* (pubblicata in un fascicolo dell'ESI nel 1987) e nello stesso anno commemorai quella ricorrenza in varie città dell'Umbria (Perugia, Terni, Foligno, Città di Castello).

Infine il 12 maggio del '93, nel compimento dei miei 80 anni, entro i festeggiamenti che l'Università di Roma volle tributarmi, conclusi, penso per sempre, il mio lungo servizio prestato al “poeta della mia vita” con una lezione sulla *Ginestra*.

Roma, 4 maggio 1994

Walter Binni

Dedico questo volume alle due donne della mia vita: mia madre Celestina (detta Tina) Agabiti, morta poco più che cinquantenne nel '39, ed Elena, la mia compagna impareggiabile ormai da 60 anni.

Ringrazio la Casa editrice Marietti di avermi permesso di ripubblicare la parte dedicata alle *Operette morali* (*Lettura delle Operette morali*, Genova, Marietti, 1987) già estratta dalle lezioni romane e ora nella pubblicazione di quelle reinte-grata, con alcune modifiche.

NOTA AL TESTO

Negli anni in cui a Roma queste lezioni vennero tenute da Walter Binni, che giungeva all'Università "La Sapienza" dopo l'insegnamento genovese e fiorentino, io ero tra i numerosissimi studenti che affollavano l'Aula I della Facoltà di Lettere e seguivano con intensa passione quei corsi.

Non sempre al valore scientifico di un professore si accompagna una capacità di comunicazione didattica efficace e intellettualmente generosa: quando ciò accade la lezione diventa un'esperienza culturale integralmente significativa, un'occasione di collaborazione educativa, un momento di intenso rapporto dialogico fra le parole del docente e le aspettative inesprese (e magari ancora ignote), ma comunque vivissime ed esigenti, di chi ascolta.

Per noi che seguimmo quei corsi leopardiani si verificò questo tipo di esperienza, destinata a lasciare in molti tracce durature.

Come debito di riconoscenza per la ricchezza di quel magistero ho accettato di curare l'edizione di queste *Lezioni leopardiane*, proponendomi di accompagnare con il massimo rispetto il passaggio dalla veste informale delle dispense (quelle dispense su cui io stessa ho studiato e ho continuato a studiare), alla veste tipograficamente compiuta del volume stampato.

Queste *Lezioni* valgono dunque come testimonianza di un intreccio particolarmente felice fra ricerca e didattica (e, come ogni autentica testimonianza, continuano a essere attuali). Fu, infatti, in quegli anni romani, nella dinamica vitalità dell'insegnamento, che il *Leopardi* di Binni prese la più organica fisionomia critica. Tanto più esse valgono dunque come contributo tutt'ora fecondo alla vicenda interpretativa di Giacomo Leopardi, di cui, come è noto, Binni è, nel secondo Novecento, un protagonista indiscusso. Le *Lezioni* restituiscono infatti tutta la ricchezza di un'analisi (relativa soprattutto alle finissime letture dei testi poetici) che venne sacrificata in maniera piuttosto consistente al momento della sintetica rielaborazione cui le dispense furono sottoposte quando Binni le riutilizzò per l'«Introduzione» ai due volumi leopardiani di *Tutte le opere* dell'edizione Sansoni e, poi, per *La protesta di Leopardi*.

La lettura di questo volume permetterà di entrare dentro quel laboratorio critico leopardiano, che Binni lascia alla cultura italiana come patrimonio fecondo e duraturo.

Nella revisione del testo delle dispense, redatte negli anni '64-67 da Roberto Cardini, ho cercato di uniformare il vasto materiale intervenendo con minimi ritocchi (soprattutto sulle ripetizioni lessicali e talora concettuali), laddove i periodi rivelavano in eccesso l'immediatezza della trasmissione

orale. Ma nel complesso ho voluto lasciare il piú possibile il tono della lezione, conservando spesso formule allocutive e anche ripetizioni, allorché esse mi sono apparse come precise scelte stilistiche di un critico che ha sempre rifiutato la forma rifinita, preferendo uno stile energico, denso, anche a costo di risultare poco accattivante.

Quando le lezioni furono tenute, il testo di riferimento per le citazioni leopardiane era necessariamente l'edizione mondadoriana di *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora. La revisione di tutti i testi e di tutte le citazioni leopardiane è stata qui compiuta sull'edizione sansoniana del 1969, curata da Walter Binni con la collaborazione di Enrico Ghidetti; a questa stessa edizione ci si è riferiti per le note ai testi.

Il lavoro di controllo dei testi citati e dei riscontri bibliografici è stato effettuato da Marco Dondero, senza la cui collaborazione sarebbe stato senz'altro difficile portare a compimento il volume.

L'edizione critica cui si è fatto riferimento per i *Canti* e per le *Operette morali* è quella a cura di Francesco Moroncini, che, unica allora esistente, fu la medesima utilizzata da Binni.

Cosí, i vari testi letterari non leopardiani citati nel corso delle lezioni sono stati per lo piú riscontrati nelle edizioni che furono usate dal critico.

La bibliografia critica è stata compiutamente aggiornata, ovviamente soltanto in riferimento agli studi chiamati in causa nel testo.

Per le opere leopardiane, a ogni prima citazione si dà notizia delle edizioni critiche (anche successive alla data delle lezioni) e in taluni casi anche di edizioni commentate.

Nel nostro lavoro, Marco Dondero e io siamo stati incoraggiati dal ricordo della folla di studenti vecchi e nuovi, giovani e meno giovani, che nella giornata di festeggiamento degli ottanta anni di Walter Binni si sono dati appuntamento nell'Aula I della Facoltà di Lettere nel maggio 1993, per ascoltare la sua lezione sulla *Ginestra*, in un silenzio attraversato dal vibrare di una autentica commozione e rotto poi da un applauso interminabile, a dimostrare che la poesia di un grande poeta e la lettura di un grande critico sono fatti capaci di creare un clima di profonda comunicazione emotiva e intellettuale.

Novella Bellucci

Parte I
Lezioni dell'anno accademico 1964-65

LA PRIMA FORMAZIONE

Solo nel 1817, nell'importante dialogo epistolare con il Giordani, il Leopardi prenderà chiara e drammatica coscienza della sua situazione di chiusura e di solitudine; situazione che egli, in una lettera del 30 aprile di quell'anno, estende dal limite più vicino della casa paterna a Recanati, alla Marca Picena, a tutto «il mezzogiorno dello Stato Romano», confrontato, a contrasto, con la situazione culturale e letteraria aperta e viva della Romagna e del Settentrione italiano¹. Si tratta di un giudizio appassionato ed estremo, ma sostanzialmente giusto, che più tardi, durante il soggiorno romano del '22-23, il Leopardi applicherà con molta durezza alla precisa situazione culturale di Roma, il centro su cui (anche durante lo stesso periodo napoleonico) Recanati e la Marca meridionale sostanzialmente gravitano.

Ma negli anni della fanciullezza e della prima adolescenza l'attività di scrittore e di verseggiatore si svolse entro i precisi limiti di quel piccolo ambiente familiare e recanatese, a contatto con pedagoghi e insegnanti di limitata cultura (il Diotallevi, il Sanchini, il gesuita messicano Torres, il prete refrattario alsaziano, Vogel), legato a una prospettiva umanistica gesuitica, provinciale e arretrata, conservatrice e retorica, entro la quale soprattutto spiccava, nella casa e in Recanati, la figura del padre Monaldo.

Lo svolgimento successivo del Leopardi sarà in gran parte un progressivo allontanamento dalle posizioni, dalla cultura, dalla mentalità del padre di cui, nella sua maturità, egli costituirà, in ogni senso, la più recisa antitesi, con un dissenso energetico che si pronuncerà poi clamorosamente in occasione della pubblicazione dei *Dialoghetti* paterni e dell'attribuzione, in qualche giornale del tempo, di questa operetta ultrareazionaria allo stesso Giacomo: il quale smentirà pubblicamente tale assurda e infamante attribuzione e in una lettera del 15 maggio 1832 al cugino Melchiorri definirà quell'opera «sozzi fanatici dialogacci», «infame, infamissimo, scelleratissimo libro»².

Chi voglia poi avere una più precisa idea di Monaldo, delle sue posizioni

¹ Cfr. la lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817 nel primo volume di G. Leopardi, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969 (1989⁶), specie alle pp. 1024-1025. Tutte le citazioni leopardiane saranno ricavate da questa edizione. Le citazioni dallo *Zibaldone* verranno indicate riportando in nota la numerazione delle pagine dell'edizione sansoniana (di cui lo *Zibaldone* costituisce, appunto, il secondo volume), mentre nel testo si leggerà, tra parentesi quadre, il rimando alla numerazione dell'autografo.

² *Tutte le opere*, I, p. 1381.

fanatiche e paradossalmente retrive (che finirono per infastidire persino il governo pontificio e per far vietare la continuazione della sua personale rivista, *La Voce della Ragione*, provocando un ironico e amaro commento del figlio in una lettera al padre del 19 febbraio 1836)³ potrà rivolgersi alla *Autobiografia* di Monaldo⁴ caratteristica per la mentalità di questo nobile altezzoso e tutto chiuso nella difesa dei privilegi della sua classe, pieno di rimpianti per le scoperte di Keplero, Copernico e Galileo (che hanno minacciato l'ordine celeste e terrestre, come i moderni liberali sconvolgono l'ordine del trono e dell'altare); o alla sua rivista prima ricordata (in cui potrà, fra l'altro, leggersi un ritratto dell'Alfieri, l'amatissimo Alfieri di Giacomo, come di un essere a cui non mancavano che altre due gambe per essere completamente una bestia); o agli stessi *Dialoghetti*⁵ in cui (fra le lodi del boia, "primo ministro" dei re⁶, le invettive contro le ingenuità dei principi della Restaurazione che introducono la rivoluzione accettando anche minimi elementi costituzionali) può esser citata, come esempio estremo di questa prospettiva cattolico-reazionaria, la battuta contro i greci cristiani, in lotta contro i turchi oppressori, i maomettani, perché «il Cristianesimo comanda la fedeltà e l'ubbidienza, condannando sempre la rivolta, e l'Evangelo de' Cristiani vuole che si renda a Cesare quello che è di Cesare. Il Cesare dei Greci è il Gran-Turco, e coloro ribellandosi al proprio principe hanno trasgredita la Legge Cristiana»⁷.

E, da un punto di vista culturale e letterario, Monaldo era un tipico ed estremo rappresentante provinciale di quella cultura reazionaria che cercava pure di giovare di certi elementi illuministici e nazionalistici in appoggio a una più "soda" religione e di quel gusto letterario di tipo oratorio e gesuitico che puntava sulla scrittura ornata e retorica, basata molto sullo scrivere in latino e sulle esercitazioni di eloquenza in prosa e in verso, mentre, nelle sue velleità di scrittore originale, egli aveva tentato il genere tragico con tragedie ispirate ai suoi ideali religiosi e reazionari, e dipendenti da quel teatro ge-

³ «Mi è stato molto doloroso di sentire che la legittimità si mostri così poco grata alla sua penna di tanto che essa ha combattuto per la causa di quella. Dico doloroso, non però strano: perché tale è il costume degli uomini di tutti i partiti, e perché 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 volga in dubbio la plenitudine dei loro diritti, è cosa che eccede di gran lunga la libertà concessa 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 avversarii per ora non hanno che rispondere». *Tutte le opere*, I, pp. 1410-1411.

⁴ Cfr. M. Leopardi, *Autobiografia*, con Appendice di A. Avòli, Roma, tip. A. Befani, 1883. Ma si veda ora M. Leopardi, *Autobiografia e dialoghetti*, introduzione di C. Grabher, testo e note a cura di A. Briganti, Bologna, Cappelli, 1972.

⁵ Per i *Dialoghetti* si può anche vedere l'edizione parziale a cura di A. Moravia, *Viaggio di Pulcinella*, Roma, Atlantica, 1945.

⁶ «il principe più pietoso è quello che tiene per primo ministro il carnefice», M. Leopardi, *Autobiografia e dialoghetti* cit., p. 299.

⁷ Cfr. M. Leopardi, *Autobiografia e dialoghetti* cit., p. 231.

suitico che retoricamente esaltava, sino al paradosso, virtù altruistiche fuori di ogni possibile addentellato con la realtà e fuori quindi di ogni possibile pratico stimolo attivo.

Comunque, per i suoi interessi culturali “eruditi”, e letterari (fra i quali rientravano particolarmente la storia sacra e la storia locale), Monaldo si era creato, in modo piuttosto caotico, una grossa biblioteca, assai squilibrata e farraginosa (spesso aveva acquistato libri a peso di carta prendendo quel che trovava), con presenze e assenze anche casuali, ma che comunque offrì vasto materiale alle letture e ai primi studi di Giacomo, soprattutto quando, nel 1813, gli fu concessa l'autorizzazione a leggere i libri “proibiti” dall'Indice ecclesiastico.

Così, specie nel periodo 1809-12, durante il quale il Leopardi scrisse moltissimi versi e prose (spesso poi recitati in quell'Accademia di casa Leopardi in cui Monaldo esibiva con orgoglio ai suoi concittadini le buone prove di studio dei suoi figli), il giovane Giacomo si presenta entro i limiti della prospettiva dei suoi insegnanti e del padre, ed elabora una produzione quantitativamente massiccia, prova comunque di una intensa vocazione e volontà scrittoria, ma sostanzialmente poco indicativa nei confronti delle sue tendenze originali ancora ben lungi dal manifestarsi.

Si tratta, dunque, di una produzione su cui non conviene troppo insistere, spesso ai limiti della pura esercitazione scolastica, sia nei componimenti in prosa latina e italiana, atteggiati in forme di genere oratorio (amplificazioni, parafrasi, dimostrazioni, perorazioni ecc.), sia nelle composizioni in versi legate alla sperimentazione eloquente su diversi temi e in diverse forme metriche.

Si potranno indicare in questo vasto materiale in versi⁸ tre prevalenti direzioni di tematica, anzitutto una tematica canzonettistico-idillica che si rifà all'Arcadia di primo Settecento, a qualche esempio settecentesco piú tardo (Frugoni, Savioli, Bertola) e che si amplia, nel 1810, in un idillio elegiaco, *L'amicizia*, che è un calco di un componimento del preromantico svizzero Salomon Gessner (*La tomba dell'uom dabbene*), e rappresenta il margine piú “moderno” dei suoi esempi.

Su questa direzione si potrà cogliere (senza nessun vero rapporto con i futuri elementi idillici leopardiani) qualche quadretto di maniera in cui la mano dell'apprendista scrittore cerca di sveltirsi in rapidi tocchi di colore e di ritmo non senza incepparsi in vere e proprie zeppe per ragioni di rima e in facili cadute prosastiche. Come può vedersi in questo brano della *Campagna*:

Già segna del meriggio
il sol nel cielo l'ora

⁸ Cfr. la sezione «Puerili» in *Tutte le opere*, I, pp. 513-564, o «Entro dipinta gabbia». *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1972, di cui recentemente è uscita anche un'edizione tascabile (Milano, Bompiani, 1993).

e insieme i colli splendidi
di maggior luce indora;
ognun rivolge il piede
all'ombra, e ognun già siede.
già di lontano scorgesi
portar la parca mensa
la contadina provvida:
intorno a lei s'addensa
ed alto grida lieto
de' contadini il ceto.⁹

L'altra direzione è costituita da una velleità grandiosa ed eroica sorretta da echi di quella poesia settecentesca e da quella Arcadia piú enfatica che ebbe particolare sviluppo fra certi sonetti "grandiosi" dello Zappi (presente invece nella prima direzione con i suoi modelli piú aggraziati e melodici) e la immaginosità clamorosa del Frugoni e dei suoi seguaci. Ed ecco sonetti come il primo scritto dal Leopardi nel 1809, *La morte di Ettore*¹⁰, componimenti piú ampi come *La morte di Saulle* e le terzine della *Morte di Catone*, dove ritornano anche moduli del Metastasio piú velleitario ed "eroico", quali piú decisamente si avvertono in quei tentativi di tragedia (*La virtù indiana* e *Pompeo in Egitto*) che costituiscono il maggiore sforzo compositivo dell'adolescente e piú direttamente si ricollegano alle forme del teatro gesuitico settecentesco e agli esempi teatrali dello stesso Monaldo: assenza di donne fra i personaggi per ragioni moralistiche, esaltazione paradossale di sentimenti virtuosi-eroici in una direzione di cui ben colse i caratteri l'Alfieri nella satira VIII parlando, a proposito di certo teatro metastasiano falso-eroico, di «sensi feroci», ma espressi in una forma enfatica e insieme melodica «Sì che l'alma li beve e par che dorma» (vv. 83-84).

⁹ I versi riportati (15-26) sono tratti dalla *Canzonetta IV*. (*Tutte le opere*, I, p. 519).

¹⁰ Lo riporto come esempio di una ingenua costruzione retorico-scolastica a forma spettacolare, assai esercitata dal Leopardi nei suoi «puerili»:

Fermati, duce; non ti basta? ah mira
come a te s'avvicina achille il forte,
che gran furore e insiem vendetta spira
e inferocito anela alla tua morte.
Ettor non m'ode, e alla battaglia aspira;
ah che quivi l'attende iniqua sorte!
Ei vibra il ferro: quegli si raggira
e schiva il colpo colle braccia accorte.
Drizza poi l'asta sfolgorante luce;
fermano il corso per mestizia i fiumi;
già vola il crudo acciar... Fermati, o truce!
Torcon lo sguardo inorriditi i Numi;
il colpo arrivò già, cadde il gran Duce;
cadde l'eroe di Troia e chiuse i lumi. *Tutte le opere*, I, p. 515.

Anche qui, all'osservazione di un esercizio che pur permetteva al giovanotto di fare un'esperienza di forme della poesia settecentesca che non rimasero senza ripresa anche a livello piú maturo, non può non accompagnarsi l'avvertimento a non sottoporre questi gracili testi a un tentativo di valorizzazione di sicuri elementi leopardiani in formazione: ben altra è l'origine di certi impeti eroici della canzone *All'Italia* a cui potrebbero far pensare alcune battute del *Pompeo in Egitto*, come la seguente battuta di Tolomeo (Atto primo, scena settima):

Che se pur anco all'empio Duce in faccia
fugga l'infido stuolo, e insegne ed armi
in preda lasci alle nemiche squadre,
sol me vedrà la turba ostile al suo
insano empio furor far fronte immoto,
me sol pugnar, me sol cadere estinto
del fier tiranno appiè: [...]. (vv. 39-45)¹¹

Certo il giovanetto immetteva in quelle forme enfatiche e scolastiche un suo ingenuo entusiasmo, un suo ardore morale, ma le vere sue forze, in questo senso, potranno entrare in azione e mostrarsi veramente sue solo in un diverso cerchio di esperienze e di maturità, consapevolezza e destinazione.

Cosí che di fronte a tanto peso scolastico e retorico, può sembrare piú genuina, entro i limiti di cose cosí immature, la direzione di un piú libero esercizio di divertimento comico legato a quella tendenza parodistica e lieta del fanciullo e adolescente, documentata dai ricordi del fratello Carlo: quando Giacomo, con lo pseudonimo di Filzero, inventava scherzi, fiabe, satireggiava il fratello, lo stesso padre, la sorella Paolina. Ne nascono alcuni componimenti scherzosi in versi, specie diretti alla sorella¹², non privi di una loro facile festività, di un brio estroso che meglio si consolida in quella

¹¹ *Tutte le opere*, I, p. 551.

¹² Si rilegga a tratti il componimento riportato in *Tutte le opere*, I, p. 525:

Fuvvi un dí che si potea
dirvi quel che si volea.
Si potea scherzare un poco
senza farvi andare in fuoco.
Sentivate questo e quello
senza prendere un cappello, [...]
Or però non è cosí:
s'io volessi in oggidí
dirvi un po' quattro facezie,
schiccherar tre o quattro inezie,
prendereste voi di botto
un orribile fagotto
pien di polve di cannoni
da sparar per i calzoni. (vv. 1-6 e 17-24)

letterina della Befana alla marchesa Roberti che si può riportare come documento di una capacità scrittoria e umoristica di qualche interesse e lontana dall'atteggiato impegno scolastico e retorico delle altre direzioni degli scritti di questa prima fase:

Carissima Signora. Giacché mi trovo in viaggio volevo fare una visita a Voi e a tutti li Signori Ragazzi della Vostra Conversazione, ma la Neve mi ha rotto le tappe e non mi posso trattenere. Ho pensato dunque di fermarmi un momento per fare la Piscia nel vostro Portone, e poi tirare avanti il mio viaggio. Bensí vi mando certe bagattelle per cotesti figliuoli, acciocché siano buoni ma ditegli che se sentirò cattive relazioni di loro, quest'altro Anno gli porterò un po' di Merda. Veramente io volevo destinare a ognuno il suo regalo, per esempio a chi un corno, a chi un altro, ma ho temuto di dimostrare parzialità, e che quello il quale avesse li corni curti invidiasse li corni lunghi. Ho pensato dunque di rimettere le cose alla ventura, e farete cosí. Dentro l'anessa cartina troverete tanti biglietti con altrettanti Numeri. Mettete tutti questi biglietti dentro un Orinale, e mischiateli bene bene con le vostre mani. Poi ognuno pigli il suo biglietto, e veda il suo numero. Poi con la anessa chiave aprite il Baulle. Prima di tutto ci troverete certa cosetta da godere in comune e credo che cotesti Signori la gradiranno perché sono un branco di ghiotti. Poi ci troverete tutti li corni segnati col rispettivo numero. Ognuno pigli il suo, e vada in pace. Chi non è contento del Corno che gli tocca faccia a baratto con li Corni delli Compagni. Se avvanza qualche corno lo riprenderò al mio ritorno. Un altr'Anno poi si vedrà di far meglio.

Voi poi Signora Carissima avvertite in tutto quest'Anno di trattare bene cotesti Signori, non solo col Caffè ché già si intende, ma ancora con Pasticci, Crostate, Cialde, Cialdoni, ed altri regali, e non siate stitica, e non vi fate pregare, perché chi vuole la conversazione deve allargare la mano, e se darette un Pasticcio per sera sarete meglio lodata, e la vostra Conversazione si chiamerà la Conversazione del Pasticcio. Fra tanto state allegri, e andate tutti dove io vi mando, e restateci finché non torno ghiotti, indiscreti, somari scroconci dal primo fino all'ultimo. La Befana.¹³

Ed è su questa direzione che meglio si pronuncia anche una prima volontà di traduzione poetica (ripresa poi fra la fine del '14 e il '15 con ben altra preparazione filologica, altro impegno critico e altra possibilità di inserimento della traduzione poetica in una crescente personale ansia di poesia), volontà che si esprime soprattutto nelle forme comiche dell'*Arte Poetica* di Orazio travestita ed esposta in ottava rima e che, in questo lungo esercizio, implica anche un certo notevole arricchimento di linguaggio comico-realistico attraverso la lettura usufruita di autori di poemetti comici ed eroicomici, dal *Malmantile racquistato* del Lippi al *Ricciardetto* del Forteguerra.

¹³ *Tutte le opere*, I, p. 1005.

II

1813-15. FILOLOGIA ED ERUDIZIONE: PRIMI SCHEMI INTELLETTUALI

Con il 1812 si chiude questa prima fase della formazione e dell'attività leopardiana e con il 1813 inizia un nuovo periodo in cui il Leopardi abbandona lo scrivere in versi e si applica a una vasta attività di studio (è l'anno dello studio del greco e dell'ebraico, appresi senza alcun maestro), alla più ampia esplorazione della biblioteca paterna (anche in seguito all'autorizzazione di leggere i libri "proibiti"), all'inizio del suo impegno filologico ed erudito, insieme all'attuazione di opere bisognose di informazione, ambiziose di interventi personali nella cultura del proprio tempo, interessanti per un primo affiatamento con schemi culturali e filosofici e per una prima meditazione sulla natura dell'uomo.

Per quanto riguarda la più specifica attività filologico-erudita (i lavori fino al '16: *Porphyrii De Vita Plotini et ordine librorum ejus, Commentarii de vita et scriptis rhetorum quorundam qui secundo post Christum saeculo vel primo declinante vixerunt; Fragmenta Patrum Graecorum saeculi secundi; In Julium Africanum Lucubrationes; Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* ecc.)¹ converrà rilevarne sia la diretta importanza di documento di un impegno intellettuale e critico assai originale e di prova della forte, autentica vocazione filologica del Leopardi (che, alla luce dello studio, fondamentale, di Sebastiano Timpanaro, si profila come la più originale nel campo della filologia italiana di primo Ottocento)²; sia la qualità di riprova della forza intellettuale di un poeta, la cui grande poesia si rafforza così, nella sua complessa genesi non solamente fantastica, ma anche intellettuale; sia l'utilità che essa ebbe nella formazione dello stesso linguaggio leopardiano nella sua attenzione scrupolosa alla parola, ai mezzi espressivi. Ma per lo sviluppo intellettuale e culturale del giovane scrittore ancor più direttamente interessanti appaiono, in questo periodo, i saggi, *Storia dell'astronomia* e *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

La *Storia dell'astronomia*, scritta nel 1813 (e ripresa, in forma più breve e sintetica, nella *Dissertazione sopra l'origine e i primi progressi dell'astronomia*

¹ Per alcuni di questi testi si vedano due dei tre volumi finora pubblicati nella raccolta degli *Scritti di Giacomo Leopardi inediti o rari*, progettata dal Centro nazionale di studi leopardiani: V, *Fragmenta Patrum Graecorum. Auctorum Historiae Ecclesiasticae Fragmenta (1814-1815)*, a cura di C. Moreschini, Firenze, Le Monnier, 1976; III, *Porphyrii De Vita Plotini et ordine librorum ejus*, a cura di C. Moreschini, Firenze, Olschki, 1982. Il *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* si legge in *Tutte le opere*, I, pp. 896-905.

² Cfr. S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1955 (nuova ed. riveduta e ampliata Bari, Laterza, 1978).

del '14, poi abbandonata), è stata considerata dalla critica, prima, come lavoro puramente erudito, poi, come prima rivelazione di una vocazione poetica: la poesia del cielo, dell'idillio cosmico, rivelata dalla stessa sintomatica scelta dell'argomento³. In realtà quel lungo scritto, se non è solo uno sfoggio di erudizione e di letture (spesso poi di seconda mano, attraverso enciclopedie e compilazioni divulgative settecentesche, ch  molti dei libri citati non esistono nella Biblioteca Leopardi), non   neppure, d'altra parte, un'opera interpretabile secondo le proposte di ricerca di motivi prepoetici originali: proposte in verit  piuttosto azzardate e assai anticipanti, di fronte al pi  lento e tardo maturarsi della poesia leopardiana, anche perch , come diremo, certi passi pi  probanti in quel senso si rivelano come inserimenti, in un testo di andamento espositivo e ragionativo, di brani ripresi o sunteggiati da opere altrui, in forma di "squarci immaginosi" che lo stesso Leopardi tende a bloccare e isolare in forma di digressione pi  ornata ed eloquente entro un discorso volto ad altra destinazione e ad altro interesse dominante.

Infatti, nella *Storia dell'astronomia* campeggia un interesse divulgativo e culturale che, per quanto ingenuo (e confuso con l'ambizione del giovane studioso di mostrare la sua vasta cultura anche artificiosamente, citando libri non letti magari ricorrendo a citazioni di seconda mano), colpisce per la precoce volont  del Leopardi di presentarsi come personalit  di cultura, come promotore di una battaglia a favore della "luce" della ragione e della scienza contro le "tenebre" dei pregiudizi e dell'ignoranza, come "giovane riformatore" coraggiosamente capace di intervenire e di impegnarsi in una lotta decisa per il trionfo della verit . Donde l'entusiasmo con cui si presentano le biografie degli scienziati e magari (con espressione dell'Algarotti) dei «martiri della ragione», in lotta con i pregiudizi, con le difficolt  e le ostilit  del tempo.

Donde anche l'ingenua, implicita assimilazione di se stesso "giovane riformatore" con i grandi scienziati che elaborano le loro pi  geniali scoperte nel "bollore" della giovent  o che, come lui, si applicarono allo studio «con una specie di furore».

Prospettiva eroica e agonistica che, pur nella sua ingenuit , pu  dirci qualcosa su elementi essenziali della personalit  leopardiana tutt'altro che inattiva e puramente contemplativa e idillica, fin da queste sue manifestazioni pi  immature. E insieme, entro il quadro di tipo cattolico provvidenziale che riprende le posizioni della prima formazione leopardiana, in ambito monaldesco (quali potevano apparire gi  in un componimento in versi, del 1810, *Giacomo Leopardi al suo diletto genitore dopo due mesi di studi filosofici*⁴, in

³ Cfr. L. Russo, «La "carriera poetica" di Giacomo Leopardi», in *Ritratti e disegni storici*, serie III, *Dall'Alfieri al Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 197-303 (1^a ed. Bari, Laterza, 1946, pp. 210-332).

⁴ Qui, genitor, potrei mirar da l'alto soglio
la verit  fiaccare degli empi il fiero orgoglio.
Cos  potesse alfine Filosofia scacciare
l'empie seguaci turbe, e i chiari rai vibrare:

cui la ragione è fatta arma della religione contro gli empi che questa combattono), la *Storia dell'astronomia* mostra un singolare fervore nell'accettazione di uno schema di progresso della ragione e della scienza: uno schema illuministico ingenuamente applicato come continuo, rettilineo, senza vere fratture (seppure con ostacoli vinti dall'eroico coraggio degli scienziati e dalla forza illuminante della ragione) e anzi portato sino all'eccesso, ricercando le coincidenze cronologiche fra la morte di uno scienziato e la nascita di un altro scienziato che porti avanti le scoperte del primo, quasi che la natura, servendo al dispiegarsi di un disegno provvidenziale e divino, si preoccupi di riparare continuamente alle perdite provocate dalla morte.

E, pur nel ricordato quadro provvidenziale e cattolico (con punte polemiche contro gli empi, e magari Voltaire), l'accettazione di schemi e idee illuministiche è così lata che la stessa critica rivolta a Cartesio non è fatta da un punto di vista religioso, ma dal punto di vista del newtonianismo e dell'empirismo (secondo le posizioni del noto scritto algarottiano, *Newtonianismo per le dame*, che fu evidentemente ben presente al giovane scrittore).

Così il Leopardi veniva affiatandosi con elementi di quella filosofia settecentesca che sarà poi base di dissensi e di riprese a ben altro livello, ma che in ogni modo fu essenziale per le sue posizioni mature fino agli sviluppi dalle *Operette* alla *Ginestra*, in cui la stessa contrapposizione fra tenebre e luce, caricata di un potente senso di annuncio supremo e arricchita da tutta l'enorme esperienza leopardiana sulla miseria e nobiltà dell'uomo, ritornerà dominante e originalissima, ben al di là dell'ingenua impostazione schematica di questo scritto (e del suo raccordo con posizioni confessionali e provvidenzialistiche).

Il quale comunque è spia interessante della nascente tensione leopardiana a una lotta per la verità fatta in prima persona, e di un primo affiatamento del giovane Leopardi con la cultura illuministica.

Il tutto ovviamente entro forti limiti di ingenuità, di inesperienza, di difficoltà espressiva che si riflettono nell'andamento piuttosto rigido e pesante del discorso, nell'incertezza del linguaggio, pieno di francesismi e di improprietà, che non mancano neppure in quegli "squarci immaginosi", di tono più eloquente ed enfatico su cui alcuni critici hanno puntato, per ricavarne il significato prepoetico di quest'opera. Si tratta del lungo brano riportato in nota⁵ o di altri brani che, più

per cui Ragion nel trono sublime un dí si assida,
la Religion si avvivi, giubili il mondo e rida.

Cadan negletti e vinti gl'iniqui dogmi e stolti;

il ciel propizio s'armi ed i miei voti ascolti. (vv. 21-28). *Tutte le opere*, I, p. 524.

⁵«Quanto è grande Iddio! esclama un vivace pensatore, quanto è possente colui, che tra gli oscuri globi spande i volumi sfolgoranti di luce; che avendo formato il sistema splendissimo della natura, ha sospeso l'universo, quasi ricco diamante, alla base del suo trono. Già sospira la mia anima di separarsi da questa creta, che la circonda: libera dalla salma corporea, s'alza di sfera in sfera, e vola in seno agli immensi spazi sovrapposti alla mia abitazione. Questa già non è più che un punto agli occhi miei, essa già dileguossi ed io mi sento con la maggior celerità trasportato in altre regioni. L'astro della notte è sotto i miei piedi,

frequenti nella *Dissertazione* del '14⁶, possono comunque indicare un certo rafforzarsi di gusto immaginoso, poi ripreso, in altra direzione e pur sempre con forti limiti retorici e con scarsa originalità, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

Quel brano è in realtà piú che una parafrasi e un riassunto di un lungo passo della ventunesima notte dello Young, il noto scrittore inglese settecentesco la cui opera *Notti* (tradotta piú volte in italiano)⁷ fu fortemente attiva nella memoria poetica del Leopardi e poté agire, insieme ad altre letture preromantiche, con suggestioni e stimoli, nella genesi di suoi elementi e motivi meditativi e poetici. Sicché quel brano, e altri simili, presenti nella *Storia dell'astronomia*, piú che testimoniare di precisi avvii originali della poesia, paiono piuttosto significativi come inizio di una lettura assai importante nella formazione personale-storica di motivi leopardiani: non "fonti",

il velo azzurrino dei cieli si squarcia, ed i recessi piú lontani dello spazio mi si aprono d'innanzi. Di tratto in tratto mi veggo vicini quei corpi, per i quali sudano gli uomini muniti di quelle armi, che ai loro occhi appresta la scienza. Lascio sotto di me il vostro anello di Saturno, e seguo coraggioso il volo ardito di una cometa. Con essa mi reco in mezzo a que' fulgidissimi soli, che non han d'uopo di altrui luce per splendere e per illuminare spazi infiniti. Ma la mia carriera non è appena cominciata: questo che io veggo non è che il portico del palagio dell'Onnipotente. Posso dir tuttora di serpeggiare sul suolo. Quanto piú m'inoltro verso l'Eterno, tanto piú egli sembra allontanarsi da me. Qual sarà mai la magione del divino architetto, se per albergar degli insetti egli ha innalzato un sí maestoso edificio? Qui fermiamoci alquanto e riposiamo alcun poco. Terra, Sole, dove siete voi? Quanto angusto è mai ciò, che noi crediamo immenso. Il mio sguardo abbraccia ora tutta l'estensione della natura. Quante migliaia di mondi si muovono sotto i miei piedi, quasi luccicanti granelli di arena. Io cerco sempre maggiori argomenti per ammirare la possanza del Creatore. Quale è mai la natura degli abitatori di questi globi, quale quella dei loro pensieri? La ragione è forse tra loro assisa in un trono? Ribellansi questi esseri contro lei? Quando la sua face si spegne, ne hanno essi una seconda, che loro serve di guida? Regna qui tuttora la virtù, l'innocenza? Godono questi esseri della immortalità, o son sottoposti al dolore e alla morte? Qual luogo li attende dopo il loro transitò? V'è tra essi chi sieda sul trono, chi sia fregiato di corona e di scettro, chi divinizzi i distruttori del suo genere, chi arda incensi ai tiranni della sua nazione? Hanno essi idea alcuna dell'uomo e della terra? Disprezzano, come noi, la ragione, e schiavi volontari si rendono della follia? Se io m'inganno col moltiplicare i mondi, il mio è un error sublime, ed ha per base l'idea della divina grandezza. E chi potrà mostrarmi che io sia nell'inganno? Chi oserà prescriber limiti alla divina possanza? Un suo cenno può far che esistano migliaia di mondi. Non si condanni il mio entusiasmo; sacro è il fuoco, che m'accende. Non mi si tolgano le idee, che mi agrandiscono e m'inflammanno. Allargando i confini della esistenza, non cerco che accrescere la gloria del Creatore.

Io mi avveggo di essermi troppo lasciato trasportare dai voli di questo immaginoso scrittore. Vuole l'instituto del mio argomento che si ascoltino le ragioni dai fautori della pluralità dei mondi arretrate per sostenere il loro sistema». *Tutte le opere*, I, pp. 631-632. (In questo passo sono state omesse le note di G. Leopardi. Anche nei passi successivamente citati, quando vi compaiano note leopardiane, esse, non essendo essenziali per la comprensione del testo, sono state omesse per non appesantire troppo il volume).

⁶ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 729-730, 731, 735.

⁷ Cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1947 (poi Bari, Laterza, 1974 e ora Firenze, Sansoni, 1985). Il Leopardi leggeva le *Notti* nella versione in versi del Bottoni (Siena, 1775) e in quella piú efficace e fedele, in prosa, del Loschi (Venezia, 1786).

secondo la terminologia positivista, ma certo suggestioni e stimoli ideativi, immaginosi, linguistici, in una formazione originale e storica come quella di ogni poeta e non miticamente storica e puramente istintiva.

Già dal brano riassunto nella *Storia dell'astronomia*, ancora in forma così passiva, resterà nella memoria leopardiana quel paragone della terra a un «punto» e degli astri a «granelli di arena» che potrà ritornare a sostenere l'impianto lirico della strofa quarta della *Ginestra*.

E quante offerte, quanti stimoli 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 di alcune delle sue poesie più giovanili, in relazione a una intensa, ma meno chiarita sofferenza personale, e prima del consolidamento riflessivo delle posizioni proprie nello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*.

Così, alla via della complessa formazione del sentimento dell'infinito, che si alimenterà di tanti altri stimoli preromantici, già nello Young (e nella più precisa sollecitazione delle traduzioni italiane, specie di quella in prosa del Loschi⁸, e dunque già in forma di mediazione e avvio di linguaggio) si trovano elementi di base nelle insistite indicazioni dello «spazio incommensurabile», dell'«illimitato spazio» che «l'idea risveglia di una infinita durata»⁹, dell'infinito come «abisso, dove il pensiero si perde e svanisce»¹⁰, e come «un mare illimitato, né io scopro lido veruno, a cui io possa approdare»¹¹.

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 d'altri piaceri, io non ascoltava che promesse di prosperità e di gioia»)¹², dello scompenso 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 meno durevole è la vita. Come la gioventù e la salute lampeggiavano dagli occhi»; «Come bella era ed avvenente! [...] Qual vezzo aggiugneva in lei la innocenza alle attrattive della giovinezza! Quanto ilare e gioviale era sempre il suo volto! [...] Come repentinamente ella è stata balzata dall'apice della contentezza!»)¹³, della solitudine e perfidia del «mondo», «deserto

⁸ *Le Lamentazioni ossieno le Notti d'Odoardo Young*, coll'aggiunta di altre sue operette, Libera Traduzione di Lodovico Antonio Loschi, con varie annotazioni, seconda edizione, 3 tomi, in Venezia, Presso Giovanni Vitto, 1786.

⁹ Ivi, III, p. 79.

¹⁰ Ivi, III, p. 23.

¹¹ Ivi, III, p. 37.

¹² Ivi, I, p. 10.

¹³ Ivi, I, pp. 200 e 82.

tetro ed ignudo»¹⁴, «fango»¹⁵ («quel perfido mondo, che mai sincero non fu sperimentato da' suoi piú fidi seguaci; di quel mondo avaro, che dà sí poco, e che sí tosto si ripiglia indietro i doni suoi!»)¹⁶.

O la meditazione sulla vecchiaia “morte delle speranze” e “logoramento dell'uomo”¹⁷, sulla caducità degli imperi («Cadono pure gl'imperii? Dov'è l'impero de' Romani? Dove quello de' Greci? Eccoli divenuti un suono della nostra voce»)¹⁸, sulla sorte piú felice degli animali e su quella infelice di tutti gli uomini («Guida le tue greggie in un pascolo pingue: tu non le udrai belar mestamente [...] la pace, di cui godono esse, è negata ai lor padroni. Un tedio e una scontentezza, che non dà mai tregua, rode l'uomo e lo tormenta da mane a sera. Il Monarca ed il pastore ugualmente si querelano della loro sorte»)¹⁹, 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 testimonii; sembrano esse talor sospendere il corso delle loro orbite per inchinarsi a udir le voci della tua mestizia: ah tutta la natura sorda solamente ed insensibile è al mio lamento!»)²⁰, o sulla morte liberatrice, 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 piú disperate di un Giobbe preromantico piú coerente e deciso contro la natura inutilmente vagheggiata dall'uomo, 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 invisibil tiranno» rivolgono queste domande: «son forse codesti i tuoi sí decantati benefici?»; «Domandato io non t'avea che tu nascere mi facessi [...] 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»²¹.

Indubbiamente, un maggiore interesse rispetto alla *Storia dell'astronomia* del 1813 si può trovare nella lettura del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* del 1815. Questo saggio è anzitutto prova di una notevole maturazione di studio, di capacità di arricchimento di letture rispetto alla *Storia dell'astronomia*, in cui lo sfoggio di erudizione era piuttosto artificioso perché spesso non si trattava di letture dirette, ma piuttosto di citazioni indirette tratte da enciclopedie e da compilazioni. Viceversa, nel *Saggio sopra gli*

¹⁴ Ivi, I, p. 22.

¹⁵ Ivi, I, p. 232.

¹⁶ Ivi, II, pp. 214-215.

¹⁷ Cfr. Ivi, III, pp. 279-280 e 281.

¹⁸ Ivi, I, p. 173.

¹⁹ Ivi, II, p. 24.

²⁰ Ivi, I, p. 28.

²¹ Ivi, II, pp. 70 ss.

errori popolari degli antichi ci troviamo di fronte a un Leopardi che domina direttamente una mole molto vasta di testi, particolarmente della letteratura classica. Evidentemente anche l'esercizio filologico, che in questo momento si svolgeva parallelamente a queste due opere, fruttava anche come maggiore possesso della lingua latina e greca tanto che in questo nuovo libro sono numerosissime le citazioni greche tradotte personalmente dal Leopardi; ed esse sono indicazione interessante per quella che sarà la prossima, vicina, attività del traduttore di poeti greci. Le citazioni greche, tradotte in italiano, appaiono infatti già un avvio a quel gusto del tradurre, a quel gusto del «far propri» come egli dirà, i testi della poesia antica; quei testi poetici greci di fronte ai quali in questa operetta il Leopardi mostra anche una reazione, una capacità di risentirne il fascino: tanto che nella dedica di questo lavoro a un erudito del tempo, il Mustoxidi, si parla della poesia greca e dei poeti greci come di «incantati alberghi delle muse»²².

Il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* è interessante dunque sotto questo punto di vista: ci mostra un Leopardi sicuro del suo dominio del greco, del latino, della letteratura classica, il quale, attraverso le traduzioni di citazioni greche, si avvia all'esercizio del tradurre. E ci mostra d'altra parte, anche dal punto di vista dello sviluppo intellettuale, un Leopardi che adopera degli schemi più complessi di quelli adoperati nella *Storia dell'astronomia*. Mentre nella *Storia* il Leopardi accetta infatti uno schema di un lineare progresso, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, pur movendosi sempre da un impegno, diremo così, di tipo illuministico (cioè la lotta contro gli errori, contro la superstizione, contro i pregiudizi, contro le tenebre della ignoranza), manifesta un continuo affiorare di dubbi e di incertezze sulla validità stessa della razionalità umana, dato che gli uomini vincono un errore, ma cadono in un altro errore; vincono un pregiudizio, e un altro pregiudizio si affaccia. Così è nato il dubbio che il progresso non sia così lineare, che vi sia anche una specie, a volte ossessiva, di circolo, di ritorni, di ricadute continue.

Per fare solo qualche esempio, si veda il punto in cui il Leopardi, di fronte al riaffiorare di un pregiudizio, in epoca moderna, dice appunto:

Esso ci farebbe quasi credere che gli errori, come le comete, abbiano un periodo; che dopo qualche secolo, quando si è cessato di declamare contro di loro, ricompariscano essi sulla scena sotto un nuovo aspetto; e che gli uomini sempre curiosi, sempre inquieti, sempre avidi di scoperte, dopo avere immaginate, adottate e rigettate successivamente opinioni e sistemi, tornino ad abbracciare ciò che aveano rifiutato, e a calcare, senza avvedersene, le pedate impresse dai loro maggiori. Questa riflessione ci condurrebbe a pensare che lo spirito umano non percorra una linea retta di cognizioni, allungata in infinito, ma un circolo limitato, e torni necessariamente di tempo in tempo sullo stesso luogo.²³

²² *Tutte le opere*, I, p. 769.

²³ *Tutte le opere*, I, p. 816.

Qui il Leopardi affaccia un'idea molto diversa da quella che animava la *Storia dell'astronomia*: non piú una linea retta, ma appunto un continuo circolo, per il quale l'uomo ricade continuamente nella possibilità degli errori. Da questo schema piú complesso, che il giovane Leopardi viene costruendosi dentro il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, deriva anche una maggiore acutezza di osservatore della natura umana. Si ripensi alla frase ora citata dove si parla degli uomini «sempre curiosi, sempre inquieti, sempre avidi di scoperte» e che pur ricadono nell'errore. C'è appunto nell'importante saggio del 1815 anche l'affiorare del moralista, dell'osservatore della natura umana. E da questo punto di vista, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* poteva in qualche modo influire anche una maggiore considerazione di certi elementi della sua formazione religiosa, che portavano Leopardi anche a spunti di pessimismo sulla natura degli uomini, sulla loro capacità di errore e sui loro limiti. E infatti in un discorso sacro tenuto nel 1814, in un oratorio di Recanati, il giovane parla di un «mesto contemplatore della umana natura, indagatore sollecito degli arcani ravvolti nell'ombra della sua propria essenza»²⁴.

Sicché la stessa maggiore riflessione su elementi del cristianesimo che egli professava, portava lo scrittore anche a questa volontà di introspezione e di analisi della natura umana. D'altra parte, il tema dell'errore, che è interessante per il complicarsi degli schemi adottati sulla storia, sul passato e sul presente, viene anche arricchendosi di altre possibilità che scaturiscono proprio dal tema fondamentale. Anzitutto certi toni di risentimento, certe espressioni (per esempio l'errore che «Muove la bile del filosofo») che richiamano poi certi tipi di sdegno morale, di cui l'epistolario leopardiano è particolarmente ricco («muover la bile», «muover lo stomaco», «stomacare»). Espressioni che qui cominciano ad affiorare con insistenza e che testimoniano la ipersensibilità morale leopardiana.

Inoltre il parlare dell'errore, l'avvertire come l'errore continuamente rinasca, induce il Leopardi da una parte allo sdegno, dall'altra anche a dei movimenti di ironia, di *humour* di fronte a certi antichi miti favolosi e superstitiosi. Queste forme di ironia, di lieve comicità non potranno essere considerate direttamente quali sicuri, immediati anticipi dell'ironia delle *Operette morali*²⁵. Però qui, rispetto al saggio *Storia dell'astronomia*, comincia a muoversi qualcosa di piú legato al futuro del Leopardi. E alcune paginette del saggio hanno anche un certo gusto di scrittura e una certa maggiore sicurezza stilistica; ad esempio, le pagine in cui il Leopardi introduce

²⁴ *Tutte le opere*, I, p. 751. Il discorso, che si legge alle pp. 751-753, ha per titolo *La flagellazione*.

²⁵ Come tentava di fare specialmente Giuseppe De Robertis, che ha esaminato a lungo quest'opera nel suo *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973 (1ª ed. Firenze, Vallecchi, 1944, e già pubblicato come introduzione a G. Leopardi, *Opere*, a cura di G. De Robertis, 3 voll., Milano-Roma, Rizzoli, 1937).

alcune lievi inserzioni ironiche. Come quando parlando del sole, di cui gli antichi non sapevano cosa farsi durante la notte, dice che essi «lo provvidero di letto, onde passasse commodamente il tempo del commune riposo. Altri giudicarono che il sole alla sera tuffatosi nel mare, si estingueva, e che alla mattina una quantità di particelle ignee si riuniva per formare un nuovo sole». Oppure, quando parla degli astri divinizzati, egli aggiunge: «Fu un nulla per gli antichi, dopo aver divinizzati gli astri, il supporre che qualcuno tra essi precipitasse talvolta dal cielo, con pericolo evidente di rompersi il collo». Oppure, ancora, parlando dei corpi celesti che, secondo alcune credenze antiche, si sarebbero alimentati, avrebbero avuto un loro cibo, dice:

Men felice sorte toccò a quella sentenza antichissima, che il sole, la luna, le stelle, tutti in somma i corpi celesti si cibino quotidianamente, o si dissetino. La proposizione è veramente molto arditata, ma essa fa onore al coraggio di chi l'ha immaginata. Bisognava però determinare da qual luogo traggano cotesti corpi gli alimenti che loro sono necessari. Chi mai avrà potuto fornire alla enorme spesa che si richiedeva per provvedere di vettovaglie quegl'immensi globi, i quali correndo tutto il giorno indefessamente, e trafelando per il caldo, doveano sicuramente essere di buon appetito?²⁶

Minore filone ironico e comico che non nasce tanto da un gusto staccato dal contesto generale, ma dalla stessa reazione che il giovane Leopardi viene provando di fronte al suo tema: combattendo l'errore, denunciandone il risorgere, sdegnandosene moralmente, ma insieme sorridendoci sopra e, d'altra parte (ed è questa la via di certe pagine che hanno più attratto, e troppo attratto, l'attenzione di alcuni critici) anche restandone a volte affascinato.

Il Leopardi combatte l'errore, ma a volte c'è in lui anche una specie di attrazione per l'errore stesso, in quello che esso ha di immaginoso, di misterioso. «Ogni errore», dirà a un certo punto, «ha qualcosa di arcano che ci attrae». È l'errore che rivela il suo margine immaginoso, fantastico, di cui il giovane scrittore in qualche modo si compiace ricavandone alcune prove di notevole abilità scrittoria.

Su questo punto secondo me (che cerco una rappresentazione più graduata e vera del lento e complesso sviluppo leopardiano), alcuni critici, come il De Robertis, il Russo e il Flora hanno finito poi per eccedere nel loro entusiasmo, nella loro concessione di credito al *Saggio*.

Il Flora ha parlato di questo libro come vivaio dei sentimenti poetici leopardiani e il Russo ha parlato di incunabolo della poesia leopardiana. Essi hanno considerato cioè il libro direttamente e direi unicamente come un documento di inizio di poesia accordandolo poi a certi temi leopardiani idillici.

Ora tutto ciò va limitato nella sua giusta prospettiva. Intanto va detto, come accennavo, che motivi e toni quali lo stupore di fronte a certi spet-

²⁶ *Tutte le opere*, I, pp. 807-809.

tacoli della natura, la lieve vibrazione poetica di fronte a certi miti antichi sono però legati ad altri temi che vanno pure notati nel *Saggio*, che è anche più ricco e più vario e non si svolge solamente in questa direzione.

Perché in tutto il libro noi avvertiamo in complesso una maggiore vivacità generale dello spirito leopardiano, una maggiore maturità intellettuale e culturale e anche una maggiore alacrità immaginosa e di sensibilità. E va ribadito il fatto che queste paginette su cui si appuntò l'interesse del De Robertis e del Russo, hanno viceversa una troppo vicina base letteraria.

Come era avvenuto nella *Storia dell'astronomia*, anche qui l'indagine ci porta a trovare sotto queste pagine una molto vicina ripresa di testi letterari altrui. Per esempio nella paginetta sulla quiete del meriggio in campagna. Ora se noi andiamo a controllare i libri che facevano parte delle letture leopardiane di questo periodo, troviamo che questa paginetta è fortemente esemplata, in parte ricalcata, su di un idillio del Gessner, tradotto dal Padre Soave. Certo, simili osservazioni vanno fatte con misura particolare. Non è che quando sotto certi versi leopardiani possiamo trovare l'eco di una poesia precedente, questo fatto svaluti di per sé l'originalità di quei versi. Ma a questo livello giovanile di maggiore ricettività e relativa passività, la pagina letteraria precedente è ancora troppo vicina, è una pagina che il nuovo scrittore non ha profondamente ritrasformato, e quindi la sua troppo vistosa vicinanza costituisce un limite di fronte a certi facili entusiasmi per la scoperta precoce degli inizi originali della poesia leopardiana.

Come dicevo, lo stesso errore combattuto e d'altra parte riconosciuto come continuamente risorgente offre al giovane Leopardi anche un suo margine di attrazione. L'errore rivela al Leopardi anche aspetti di antiche leggende che hanno un carattere poetico, immaginoso e favoloso. Sicché dentro questo libro indubbiamente spuntano anche delle pagine che hanno un andamento di prosa poetica e che rivelano animazione e vibrazione di sensibilità.

E tuttavia di fronte a queste pagine, come si è già detto, non si dovrà assumere l'atteggiamento troppo entusiastico che è stato a volte assunto dalla critica (particolarmente nel caso del De Robertis, del Russo, del Flora), e vedervi addirittura l'anticipazione precoce della poesia leopardiana. In realtà, non solo queste pagine di andamento poetico sono sempre da vedere in rapporto a un contesto più complesso (che non ha al suo centro una diretta intenzione artistica e poetica), ma devono essere considerate come ancora fortemente appoggiate a precedenti testi letterari. Sicché, nel caso di queste paginette, il gusto, più abile e alacre di fronte alla *Storia dell'astronomia*, il loro andamento di prosa più artistica, hanno chiari limiti che vanno segnati anche alla stregua di una nostra maggiore conoscenza di possibili testi letterari che il Leopardi aveva presenti e che utilizzava fortemente in queste sue prove. E ciò appare molto chiaro anche in quel brano, che è di solito più citato da coloro che ricercano nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* questa specie di inizio, di apparizione precoce della poesia e delle tendenze

idilliche leopardiane, secondo la nota tesi di un Leopardi essenzialmente e preminentemente idillico. Cioè la descrizione del meriggio:

Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agricoltore, che prende cibo e riposo; i buoi sdraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi colle code per cacciarli, chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono interrottamente spesse stille di sudore, e abboccano negligeramente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi; il gregge assetato, che col capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra; la lucerta, che corre timida a rimbucarsi, strisciando rapidamente e per intervalli lungo una siepe; la cicala, che riempie l'aria di uno stridore continuo e monotono; la zanzara, che passa ronzando vicino all'orecchio; l'ape, che vola incerta, e si ferma su di un fiore, e parte, e torna al luogo donde è partita; tutto è bello, tutto è delicato e toccante.²⁷

Ora questa paginetta, che tra l'altro può denunciare una permanenza nel linguaggio leopardiano anche di chiare forme francesizzanti, certo più abbondanti nella *Storia dell'astronomia* (per esempio quel «toccante» finale), non può essere valutata al di là dei suoi limiti. Certo, vi è un andamento di carattere più artistico, vi è una lieve vibrazione, una partecipazione maggiore da parte dello scrittore al tema che tratta. Ma non bisogna perdere di vista che essa è fortemente esemplata su alcuni idilli di quello scrittore di moderato preromanticismo che fu lo svizzero Salomon Gessner, che era stato tradotto più volte in Italia e che il Leopardi possedeva nella biblioteca paterna, nella traduzione del Padre Soave, esattamente nell'edizione uscita a Osimo nel 1791²⁸. Chi vada a rileggersi soprattutto l'idillio gessneriano intitolato *La tomba dell'uom dabbene*, troverà un brano che appunto comincia «Era il meriggio...» in cui ritornano proprio quei particolari di piccolo realismo idillico, che più ci colpiscono nel brano leopardiano («la lucerta», «la cicala»): sono elementi di una natura aggraziata e illeggiadrita, risentita già nel testo originario secondo le componenti di un gusto che associa certa leggera sentimentalità preromantica, di colorismo settecentesco prezioso, e rococò, tutto attento ai piccoli e preziosi particolari della scena.

La stessa costruzione di questa paginetta leopardiana, che tanto punta su una serie insistita di piccole entità naturali e animali (la lucerta, la cicala, la zanzara, l'ape ecc.) riproduce (ben lontana dalle forme più sintetiche della grande poesia successiva) questo andamento più tardo-settecentesco. Sicché

²⁷ *Tutte le opere*, I, p. 794.

²⁸ Per i rapporti tra Leopardi e Gessner, e più in generale tra Leopardi e la poesia del Settecento, cfr. W. Binni, «Leopardi e la poesia del secondo Settecento», relazione presentata al primo Convegno internazionale di studi leopardiani e poi pubblicata, ampliata e corredata di note, prima ne *La Rassegna della letteratura italiana*, n. 3, 1962, pp. 389-435, poi in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 77-131. Lo studio si può leggere ora, con ulteriori modifiche e aggiunte, in W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, nuova ed. accresciuta Firenze, Sansoni, 1982 (1989³), pp. 157-216.

la pagina viene ridotta in realtà a una sensibile e preziosa esercitazione letteraria. Ciò non toglie che noi possiamo avvertirvi qualcosa di più gradevole rispetto alla secca prosa raziocinante della *Storia dell'astronomia* e a volte anche una certa capacità di indagine psicologica (la pagina sugli spaventi notturni, la pagina sui sogni). E indubbiamente queste pagine dimostrano non solo una crescente abilità scrittoria, ma anche un maggior gusto personale di introspezione, di psicologia, la possibilità persino di utilizzare una propria esperienza. E, per esempio, da questo punto di vista, può apparire abbastanza chiaro che quando il Leopardi parla degli spaventi notturni dei fanciulli, il pensiero non può non correre poi a un celebre passo delle *Ricordanze* dove appunto il poeta maturo ricorda le notti in cui «Per assidui terrori [...] vigilava» (v. 54).

Infine il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* può essere ancora interessante a ribadire ulteriormente, al di là di quanto ne abbiamo detto all'inizio, il grado delle posizioni a cui il giovane Leopardi è arrivato in questo periodo anche in senso spirituale e religioso.

E, per esempio, mi pare importante notare il fatto che la chiusa di questo saggio che si rivolge alla religione, come quella che più saldamente contribuisce a cacciare gli errori, è intonata, non tanto e non solo alla posizione che il Leopardi aveva svolto nella *Storia dell'astronomia* (là dove la religione appariva soprattutto legata alla ragione e gli elementi illuministici servivano di appoggio a una specie di religione illuminata), ma ancor più a un tipo di religione, di cattolicesimo più sentimentale, inteso come «conforto del cuore». Il che presuppone un allargamento anche di certe letture del giovane Leopardi, valide non solo da un punto di vista letterario, ma anche come indice del suo legame alla sfera cattolica. Così evidentemente, questo branello finale («Oso pur dire che non ha cuore, che non sente i dolci fremiti di un amor tenero che soddisfa e rapisce, che non conosce le estasi in cui getta una meditazione soave e toccante, chi non ti ama con trasporto, chi non si sente trascinare verso l'oggetto ineffabile del culto che tu c'insegni») ²⁹, riporta a letture di testi più moderni, a testi del tipo del *Génie du Christianisme* dello Chateaubriand (che sarà poi uno dei tanti contro cui più tardi Leopardi, nello *Zibaldone*, polemizzerà fortemente).

In questa fase la posizione religiosa del Leopardi viene come ammodernandosi, come avvicinandosi a certe forme della spiritualità della Restaurazione, di cui lo Chateaubriand può essere considerato uno dei promotori. Così come, usufruendo di un altro piccolo scritto dello stesso periodo, non possiamo non precisare, alla luce della Restaurazione, la stessa posizione di carattere latamente politico che il giovane Leopardi aveva in questo periodo: precisazione che vale anche per capire poi i successivi movimenti, le successive reazioni, i successivi svolgimenti leopardiani.

Si tratta dello scritto intitolato *Agli Italiani. Orazione in occasione della*

²⁹ *Tutte le opere*, I, p. 868.

*liberazione del Piceno*³⁰. È un'orazione che il giovane Leopardi scrisse nel caldo degli echi di un grosso avvenimento storico di quell'anno, cioè la battaglia di Tolentino (31 marzo 1815), in cui Gioacchino Murat era stato battuto dagli austriaci durante il suo azzardato tentativo di portare la guerra nell'Italia settentrionale, di assalire gli austriaci e di formarsi, durante l'irrequieto periodo che porterà poi Napoleone a Waterloo, un grosso regno unitario italiano.

L'avvenimento e soprattutto il proclama di Rimini, con cui il Murat aveva cercato di acquistarsi il favore degli italiani, offrendo loro l'idea della libertà e della unità nazionale, aveva trovato alta eco in un altro grande scrittore, il Manzoni, ma in una direzione chiaramente liberale e risorgimentale. Nel giovane Leopardi invece, chiuso ancora nel suo ambiente, legato alle idee del padre Monaldo e del retrico ambiente di Recanati, l'avvenimento suscita una reazione di carattere ancora legittimista, antinapoleonico e sostanzialmente lontano dall'indirizzo chiaramente liberale e risorgimentale in cui lo poteva intendere un Manzoni. Tuttavia la posizione che il giovane Leopardi viene assumendo in questo scritto (pieno del suo schietto e giovanile fervore, pieno di una forte volontà di partecipazione, di impegno in prima persona) non è più tanto quella tipica di Monaldo, puramente reazionaria, ma è piuttosto vicina alle posizioni propagandistiche della Restaurazione, i cui slogan (pace, lotta contro il tiranno europeo Napoleone, fratellanza dei popoli, diritti dei popoli e delle nazioni) vengono assunti dal giovane Leopardi con estrema serietà, ben al di là di quello che poteva volere effettivamente la propaganda, la pubblicistica restaurativa. Il giovane Leopardi sente fortemente e sinceramente le parole che venivano allora lanciate con tante opportunistiche intenzioni.

La pace, la fratellanza dei popoli, la libertà, l'odio per la tirannia, il diritto delle nazioni e dei popoli alla loro indipendenza sono in questo piccolo scritto testimonianza di un'adesione del giovane Leopardi a ideali proclamati dalla Restaurazione. Ma si tratta di vari ideali che più tardi egli potrà liberare del loro carattere ambiguo e degli elementi legittimisti e che poi (sotto la spinta della conoscenza del Giordani e delle letture alfieriane e foscoliane) potrà portare al loro vero, retto senso liberale e risorgimentale.

Certo in questo scritto ci si muove ancora sul piano della legittimità, si parla dei sovrani come padri illuminati dei popoli, come «amati e legittimi» sovrani, e bisognerà giungere allo *Zibaldone*, fra il 1817 e il 1819, per trovare dei versi in latino che capovolgono satiricamente il senso di questi sovrani «amati e legittimi». Dirà allora:

Cum pietatem funditus amiserint
pî tamen dici nunc maxime reges volunt.
Quo res magis labuntur, haerent nomina. [85]³¹

³⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 869-875.

³¹ *Tutte le opere*, II, p. 50 (Quando hanno perso del tutto il senso del dovere / i re,

La posizione politica leopardiana ha fatto con questi versi, nel giro di pochi anni, un passo decisivo. Il Leopardi, uscito dagli inganni della Restaurazione, addirittura colpisce i sovrani legittimi proprio nei loro stessi appellativi piú tipici dimostrando quanto siano vani, pretestuali, ingannevoli. Ma, indubbiamente, già nello scritto del 1815 egli portava una tale carica di passione nazionale e di libertà, che essa poteva diventare poi facilmente, alla luce di nuove conoscenze, di nuove esperienze, di nuovi raccordi con altre idee, il fondamento lontano delle stesse canzoni patriottiche del 1818.

tuttavia, allora soprattutto vogliono essere considerati coscienziosi. / Quanto piú le cose decadono, i nomi rimangono ben saldi). Per il problema dell'attribuzione di questi versi, cfr. S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi* cit., p. 144, il quale ritiene molto attendibilmente che ne sia autore lo stesso Leopardi. In anni recenti ha finalmente visto la luce lo *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991.

III

1815-16. TRADUZIONI POETICHE E PRIMI TENTATIVI DI POESIE ORIGINALI

In questo periodo però, nel 1815, accanto al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e all'orazione *Agl'Italiani*, assistiamo a una svolta che lo stesso Leopardi piú tardi indicherà, quando nello *Zibaldone*, in un pensiero del 19 settembre 1821, dirà che in lui c'era stato un passaggio dall'erudizione al bello, che questo passaggio era avvenuto in modo non subitaneo ma graduato e che egli era diventato a poco a poco poeta, dopo aver letto e tradotto parecchi poeti antichi¹. Il Leopardi non solo ci dà qui un'indicazione assai interessante sullo svolgimento «gradato», graduato, lento di questo suo passaggio alla poesia, ma ci indica anche l'importanza che può essere data, fra il 1815 e il 1816, alle sue traduzioni poetiche, come lento avvicinamento alla poesia personale. E infatti, volendo vedere in generale lo schema di questi anni, si può notare che già da quella annotazione iniziale del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, dove aveva parlato dei poeti antichi come di «incantati alberghi delle muse» e già dalle traduzioni di piccole citazioni poetiche greche nel contesto dello stesso saggio, passando poi alle traduzioni piú impegnative e autonome, il Leopardi viene appunto lentamente passando dalla zona di carattere piú erudito (e pur non priva di certe disposizioni scritte) a una fase di maggiore interesse per la letteratura e per la poesia. Maggior interesse che a poco a poco, attraverso le traduzioni, lo condurrà, nel 1816 e poi nel 1817, a esercitarsi direttamente in una poesia propria, originale.

Questo esercizio del tradurre poetico è interessante anche come prova di carattere stilistico, in cui, a poco a poco, la stessa perizia di carattere filologico viene mutandosi in piú precisa cura dello stile e della parola poetica.

E d'altra parte in queste traduzioni poetiche spuntano, cosí come avvertí soprattutto il De Sanctis, anche elementi di una certa consapevolezza critica, di un certo gusto critico². Anzitutto, incontriamo nel 1815 le traduzioni degli idilli di Mosco, che sono appunto la prima traduzione importante del giovane Leopardi, a cui seguirà poi la traduzione della *Batracomiomachia*, la traduzione di libri dell'*Eneide* e dell'*Odissea*, e poi della *Titanomachia* di Esiodo all'inizio del 1817.

Ma fermiamoci anzitutto su questi idilli di Mosco del 1815. Essi sono,

¹ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 483.

² Cfr. F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, ed. critica e commento a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953 (1961²).

all'inizio dell'attività di traduttore, il documento in qualche modo ancora più legato a precedenti di carattere tardo-settecentesco. Non solo per talune indicazioni sul tradurre, che nel suo *Discorso sopra Mosco*³ il Leopardi riprendeva soprattutto dagli avvertimenti di un celebre traduttore di fine Settecento, il Pagnini, ma anche per i modi stessi di tradurre e per il gusto che in questi idilli si rispecchia, un gusto prezioso, che cerca di unire una grazia semplice a una forma più raffinata e colta, con un certo sentimentalismo. In sostanza, in questa fase della sua traduzione, Leopardi partecipa ancora a un gusto sostanzialmente tardo-settecentesco; con alcuni modelli ed esempi di traduttori assai vicini in questo momento al suo gusto: da una parte, per quello che riguarda certi elementi neoclassici, quel Pagnini ora ricordato, e dall'altra, per una certa maggiore vivacità sentimentale, per un certo gusto di carattere preromantico, quella solita traduzione di Gessner del Padre Soave che egli aveva già utilizzato in alcuni brani del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. È facile, da questo punto di vista (e lo ha fatto con molta accortezza notare Emilio Bigi in uno studio intitolato «Il Leopardi traduttore dei classici»)⁴, ritrovare l'eco di questi modelli di traduzione, anche in quell'*Idillio quinto* di Mosco che all'esame del De Sanctis apparve addirittura come la prima rivelazione della personalità poetica leopardiana, la base idillica della sua anima e del suo canto, la prima e tenue corda di quella che un giorno sarà un'«orchestra».

Ma il De Sanctis evidentemente non teneva conto di quanti diretti echi e di quale abilità compositiva si servisse Leopardi per costruire la sua traduzione. Indubbiamente l'*Idillio quinto* di Mosco, come noi lo leggiamo nella traduzione leopardiana, risente fortemente della traduzione del Pagnini dello stesso idillio, così come risente, attraverso certe venature di carattere più sentimentale ed elegiaco, della interferenza delle traduzioni gessneriane del Soave. E anche preso a sé, staccato da questa sua base di elaborazione, l'*Idillio quinto* non è tale da portarci a consentire con il rapido, entusiastico, affascinante giudizio desanctisiano. Perché la stessa lettura diretta (a parte tutti gli echi che ritornano di modelli ricordati) ci fa avvertire un tipo di idillismo di carattere ancora fortemente tardo-settecentesco, un tipo di idillismo ancora fortemente edonistico, fortemente descrittivo, lontano da quello che sarà l'idillio leopardiano nella fase del 1819 e 1820, specie nella direzione dell'*Infinito* e della *Sera del dì di festa*.

Questa traduzione del 1815, che al De Sanctis sembrava profetica, si profilava in realtà sul margine di un esercizio molto abile e molto sensibile, ma non tale da implicare la somma di forze che il vero idillio leopardiano richiede:

³ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 406-413.

⁴ Cfr. E. Bigi, «Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)», «Giornale storico della letteratura italiana», fasc. 434, 1964, pp. 186-234, ora in Id., *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 9-80.

Quando il ceruleo mar soavemente
 increspa il vento, al pigro core io cedo:
 la Musa non mi alletta, e al mar tranquillo,
 piú che alla Musa, amo sedere accanto.
 Ma quando spuma il mar canuto, e l'onda
 gorgoglia, e s'alza strepitosa, e cade,
 il suol riguardo, e gli arbori, e dal mare
 lungi men fuggo: allor sicura, e salda
 parmi la terra, allora in selva oscura
 seder m'è grato, mentre canta un pino
 al soffiar di gran vento. Oh quanto è trista
 del pescator la vita, a cui la barca
 è casa, e campo il mar infido, e il pesce
 è preda incerta! Oh quanto dolcemente
 d'un platano chiomato io dormo all'ombra!
 Quanto m'è grato il mormorar del rivo,
 che mai nel campo il villanel disturba!⁵

Si tratta certo di una traduzione assai fine, misurata, sensibile; l'idillio è qui ancora intonato a una impostazione piú apertamente edonistica che potrà avere al massimo qualche raccordo con i margini piú convenzionali e tradizionali che ritroveremo nel 1819 intorno ai centri piú intensi e personali dell'idillio leopardiano, configuratosi sempre piú (secondo una tarda definizione del Leopardi) nelle forme di una poesia esprime «situazioni, affezioni, avventure storiche del [proprio] animo»⁶.

D'altra parte, nella stessa versione degli idilli di Mosco, l'attenzione del critico non può fermarsi solo sull'*Idillio quinto*: ché in altri idilli (e specie nell'*Idillio terzo*, *Canto funebre di Bione*) si avverte un prevalente tono elegiaco, sentimentale che allontana assai dall'idillismo piú edonistico e prezioso del quinto. Tanto che certi brani dell'*Idillio terzo* potrebbero fare affermare (a voler ripetere in altra direzione l'operazione desanctisiana di scelta e di indicazione di un'anticipazione della personalità poetica leopardiana) che l'accento elegiaco è il piú schietto e forte in queste traduzioni poetiche e che esso rappresenta la prima voce sintomatica di un elemento essenziale nella futura poesia leopardiana.

Si rilegga cosí questa sequenza di versi:

Sicule Muse, incominciate il pianto.
 Quel sí caro agli armenti or piú non vive.
 Sotto romita quercia in cheta valle
 tranquillamente assiso, ei piú non canta.
 Ma nel regno di Pluto or tristamente
 ripete la funesta aria di Lete.

⁵ *Tutte le opere*, I, p. 419.

⁶ Cfr. *Disegni letterari*, XII, in *Tutte le opere*, I, p. 372.

Tacciono i poggi, e intorno al bue piangendo
aggirasi la vacca, e i paschi obblia. (vv. 25-32)⁷

O si rilegga, in una direzione ancor piú fortemente elegiaca, quest'altro passo:

Sicule Muse, incominciate il pianto.
Ahi tristi noi! poi che 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 poich  siamo morti, in cava fossa
lunguissimo, infinito, eterno sonno,
e con noi tace la memoria nostra.
Or tu sotterra in tenebroso loco
sempre muto starai. [...] (vv. 139-148)⁸

Ma anche qui se si riprendono da una parte la traduzione che di quell'idillio aveva dato il Pagnini, e dall'altra gli *Idilli* del Gessner, si potr  vedere come lo sviluppo di una personale sensibilit  elegiaca (o idillico-elegiaca) del giovane Leopardi sia fortemente legato a stimoli e a toni di quelle basi letterarie e specie a certi elementi idillico-elegiaci del preromantico svizzero che tanta importanza ebbe nella sua formazione stilistica e tematica.

S  che ritengo utile riportare alcuni passi degli *Idilli* gessneriani (nella versione del Soave)⁹ che poterono offrire avvii e moduli e termini di linguaggio al Leopardi nella direzione idillica ed elegiaca.

Si rilegga cos  l'inizio dell'idillio *La Serenata*:

Era la notte placida e serena,
e di ponente un venticel leggiero
l'ardor temprava del caduto giorno; [...]
[...] i campi
erano quieti: [...]
della pallida Luna il solo raggio
sull'onda mormorante de' ruscelli
g  tremolando; e qualche luccioletta
vagava pur fra 'l bujo; ogni altro lume
era gi  spento. [...]¹⁰

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 416.

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 417.

⁹ *Idillj scelti di Gesner*, tradotti dal P. Francesco Soave, in *Il primo navigatore e Idillj scelti di Gesner*, al nobile signor conte Pietro Natali Alethy, patrizio di Osimo e Camerino, Osimo, Presso Domenicantonio Quercetti, 1791.

¹⁰ *Idillj scelti* cit., p. 106.

O quest'apertura di scena lunare nella *Dichiarazione*:

Già dietro a quelle scure erte montagne
s'alza la Luna, già il suo argenteo lume
splende attraverso a' pini, che corona
fanno all'acute cime. [...] ¹¹

O questa invocazione alla luna, sempre nella *Dichiarazione*:

Pallida e queta Luna, or testimonio
tu sii de' miei sospiri. [...] ¹²

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, [...] ¹³

E si profilano figure di fanciulle illuminate dalla gioventú, dalla bellezza,
dall'innocenza:

Il primo fior dell'innocenza in volto
le sorridea; [...] ¹⁴
[...] l'ilarità sul volto
gli brillava, e la fresca giovinezza. ¹⁵

Mentre a esse si accompagnano cadenze dolenti (che poterono fondersi,
nella memoria leopardiana, con i piú precisi moduli elegiaci ossianeschi) sul
tema dell'"acerba rimembranza", della scomparsa della vita:

Ahi, che tu piú non vivi! piú non vivi,
di mia vita conforto, e nella nostra
misera unico schermo, unica speme. ¹⁶

Sul contrasto fra l'immagine rievocata della bellezza femminile o di una
illusione giovanile e la loro perdita:

¹¹ *I nuovi Idilli di Gesner in versi Italiani con una lettera del medesimo sul dipingere di paesetti*, traduzione del P. Francesco Soave, Piacenza 1790, p. 22.

¹² *Ivi*, p. 25.

¹³ *Ivi*, p. 26.

¹⁴ *Idilli scelti* cit., p. 125.

¹⁵ *Ivi*, p. 88.

¹⁶ *Il primo navigatore* cit., p. 3.

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. [...] ¹⁷

E nel paesaggio a tenui colori, piú 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 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, [...] ¹⁸

D'altra parte, a ridurre il peso della indicazione desanctisiana sul significato della versione dell'*Idillio quinto* di Mosco e sul suo valore di sintomatica apertura della essenziale natura idillica del Leopardi, occorrerà anche notare come in questo periodo il giovane scrittore potesse liberamente passare dalla versione di Mosco a quella del poemetto pseudomerico, la *Batracomiomachia*, in direzione di toni comici e parodistici e con un'adesione e un interesse così forti a quel testo che egli ne riprenderà e perfezionerà la versione altre due volte (nel '21-22 e nel '26) per servirsi poi dello schema e dell'allegoria di quel poemetto nei tardi *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

La *Batracomiomachia* o *Guerra dei topi e delle rane* è una prova notevole della maturazione della scrittura leopardiana nella direzione di un linguaggio scorrevole, gustoso, su quella tonalità di parodia e di comicità che era del resto inerente al tema del poemetto pseudomerico. Naturalmente la nostra conoscenza di altre due redazioni successive di questa traduzione ci fa vedere come sulla via dell'intonazione parodistico-comica il Leopardi potesse ulteriormente poi sviluppare le sue capacità scritte in una maniera molto piú elegante e fine. Basterà in proposito ricordare la protasi del poemetto nella versione del 1815-16:

Grande impresa disegno, arduo lavoro:
o Muse, voi dall'Eliconie cime

¹⁷ Ivi, pp. 41-42.

¹⁸ Ivi, p. 7.

a me scendete, il vostro aiuto imploro:
datemi vago stil, carme sublime:
antica lite io canto, opre lontane,
la Battaglia dei topi e delle rane. (vv. 1-6)¹⁹

Di per sé questa sestina iniziale (il Leopardi componeva la sua traduzione in sestine, sull'esempio degli *Animali parlanti*, poemetto satirico del Casti della fine del Settecento) mostra già una notevole mano di scrittore, con un certo gusto parodistico e una forte volontà di comicità. Ma successivamente, se noi guardiamo la versione del 1821-22, troviamo che il Leopardi ha cercato nella prima parte della strofa una migliore struttura di discorso poetico, una sintassi poetica più complessa:

Mentre a novo m'accingo arduo lavoro,
o Muse, voi da l'Eliconie cime
scendete a me ch'il vostro aiuto imploro:
datemi vago stil, carme sublime:
antica lite io canto, opre lontane,
la Battaglia de' topi e de le rane. (vv. 1-6)²⁰

La prima parte della sestina è stata rifatta, con un gusto più fluido, con una capacità di sintassi più legata e in qualche modo più elegante.

Quando poi si giunge al 1826 e si rilegge la stessa protasi del poemetto, si trova una ancor maggiore finezza e anche una minore ricerca di facile effetto:

Sul cominciar del mio novello canto,
voi che tenete l'eliconie cime
prego, vergini Dee, concilio santo,
che 'l mio stil conduciate e le mie rime:
di topi e rane i casi acerbi e l'ire,
segno insolito a i carmi, io prendo a dire. (vv. 1-6)²¹

C'è un fare più morbido che rivela lo scrittore maturo, che è passato addirittura attraverso l'esperienza delle *Operette morali* e che non cerca gli effetti più vistosi della stagione iniziale. Scompaiono le parole grosse («arduo lavoro», «carme sublime») e tutto semmai è concentrato nel finale attraverso una forma più fine, più acuta («i casi acerbi e l'ire», in cui evidentemente c'è la parodia dell'inizio dell'*Iliade*, «L'ira funesta»). Ma osservato questo, cioè che la prospettiva parodistica, satirico-comica, impiantata nel 1816 aveva evidentemente possibilità di molto maggiore sviluppo nelle epoche successive, la versione del 1815-16 resta nel suo complesso una delle cose più complete ed equilibrate del Leopardi traduttore.

¹⁹ *Tutte le opere*, I, p. 389.

²⁰ *Tutte le opere*, I, p. 394.

²¹ *Tutte le opere*, I, p. 400.

D'altra parte può interessare anche il preambolo di questo poemetto per la prosa che precede la versione (tutte queste traduzioni sono precedute da prose di carattere espositivo e critico insieme, in cui il Leopardi espone i principi di una poetica del tradurre):

Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore [...] si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee.²²

Si vede l'affinamento progressivo del giovane Leopardi in questa poetica della traduzione, in cui dopo aver affermato (all'altezza degli idilli di Mosco) soprattutto l'esigenza della fedeltà (che rimarrà motivo fondamentale del tradurre leopardiano) aggiunge particolari più sensibili e intimi e prospetta una operazione più complessa e più sottile, una specie di fusione tra fedeltà e originalità.

Successivamente alla versione della *Batracomiomachia*, nel 1816 troviamo un maggior numero di scritti del Leopardi che indicano come la sua attività venga espandendosi e la sua personalità cominci a entrare in un più forte movimento fra esigenze di affermazione personale (l'aspirazione alla gloria, la volontà di rendersi noto ai letterati milanesi: egli pubblicava i suoi scritti sullo *Spettatore* del milanese Stella) ed esigenze più intime, legate al suo gusto filologico e critico e alla sua crescente tensione verso la poesia.

Ansia di poesia che, nella seconda parte dell'anno 1816, condurrà il giovane a tentativi di poesia originale, ma che si avverte anche sulla via delle traduzioni; esse, al di là dei testi già tradotti, pertinenti a una zona di poesia più alessandrina, si volgono ora a testi più impegnativi; anzitutto l'*Odissea*, di cui il Leopardi traduce il canto primo e l'inizio del secondo. In questa nuova versione prevale una maggiore volontà di adeguare il testo antico attraverso un linguaggio fortemente arcaico, pieno di latinismi, di trecentismi, di parole composte secondo l'esempio della lingua greca, in una direzione puristica che tende a superare (e tanto più rigidamente nella prosa di questo periodo, nelle prefazioni e negli scritti filologici e critici) le forme più francesizzanti o ibride dei saggi del '14-15, e che, mentre rinforza il classicismo leopardiano, sarà poi attenuata e ricondotta a forme meno rigide dalla lezione del Giordani, col suo purismo tanto più moderato e tanto meno pedantesco.

Ne nasce, nella versione dell'*Odissea*, un testo piuttosto opaco e pesante e tuttavia interessante per questo sforzo del Leopardi di avvicinarsi a un'opera

²² *Tutte le opere*, I, p. 388.

antica attraverso la patina arcaica del suo linguaggio. Sforzo di ricreazione dell'arcaicità dell'antica poesia a cui si può associare quel singolare tentativo di ricreare addirittura testi antichi o di tradurre da testi antichi realmente inesistenti e immaginati, scoperti in antichi codici: l'*Inno a Nettuno* e le *Odae adespotaee*, in cui il Leopardi dava prova del suo eccezionale possesso delle lingue classiche (tanto da indurre in errore con questi falsi i dotti del suo tempo) e portava sin all'assurdo la sua volontà di far propria la poesia antica tanto da ricrearla direttamente con questi componimenti da lui inventati.

Ma di fronte a questa tendenza che porta quasi all'assurdo la volontà del Leopardi di avvicinarsi all'antica poesia, sorgente di ogni poesia, attraverso una serie di falsificazioni e ricostruzioni, ci sono nello stesso periodo, tra la primavera e l'estate del 1816, anche dei tentativi più personali, di vario valore; anzitutto *La dimenticanza*²³, un componimento dal tono comico vicino ai componimenti scherzosi dei primi anni²⁴. Questo componimento si presenta in realtà come un facile scherzo, come un'opera di alleggerimento e di divertimento che utilizzava le vecchie forme già esperite nel periodo puerile, riprendendo una piccola vicenda infantile: una beffa giocata dai ragazzi Leopardi al pedagogo, assalito (durante una gita in campagna) da Giacomo con un ombrello che il pauroso pedante scambia per il fucile di un brigante, rimproverando poi i ragazzi per il loro gesto sconsiderato che avrebbe potuto avere gravi conseguenze se lui fosse stato armato (come più tardi sbadatamente mostra di essere, cavando di tasca un solido coltello inglese).

Si tratta dunque di un facile scherzo da non prendere troppo sul serio, e su cui non si può neppure troppo insistere per certo colorito di paesaggio molto alla brava, con rapide pennellate come queste: «Allor che gli astri brillano / nel cielo azzurro e puro, / e splendono le lucciole / sul verde suolo oscuro: [...] nella stagione più fervida, / in una notte bruna, / fresca, serena, placida, / bella, ma senza luna» (vv. 5-8 e 13-16). Non è il più profondo dipingere leopardiano, è una forma, ripeto, di pennellate rapide e alla brava, che sono ben connesse al tono di scherzo che ha tutto il piccolo componimento.

Più interessanti sono invece il componimento intitolato *Le rimembranze* e l'abbozzo di tragedia, *Maria Antonietta*.

Il primo (*Le rimembranze*) consiste in un idillio elegiaco, un idillio funebre²⁵.

Evidentemente il Leopardi, in questi suoi nuovi tentativi di poesia, cerca di appoggiarsi (come nel caso della *Dimenticanza*) sulle precedenti esperienze dei «puerili» o su quei soliti testi a lui vicini in questo periodo: nel

²³ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 306-307.

²⁴ Il titolo di questa «burlatta anacreontica» si legge in un indice delle opere «da stamparsi quando si voglia» redatto nel novembre del 1816. È probabile però che si tratti della ripresa di una composizione puerile (esiste, tra le carte napoletane, un apografo recanatese datato 1811).

²⁵ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 307-309.

caso presente, l'*Idillio terzo* di Mosco (*Canto funebre di Bione*) e gli *Idilli* di Gessner, soprattutto quello intitolato *La tomba dell'uom dabbene*, un idillio funebre. *Le rimembranze* son dunque ancora limitate dalla forte presenza di precisi modelli e tuttavia non sono prive di qualche interesse: infatti nel Leopardi si viene sempre di piú accentuando una spinta verso il patetico e il sentimentale, come si può notare persino in quella grigia traduzione dell'*Odissea*, in cui a volte il traduttore sottolineava, magari con un semplice aggettivo, certi momenti piú patetici e piú intensi del testo. E quindi, in questo momento, *Le rimembranze* e la ripresa gessneriana meglio corrispondono a una disposizione leopardiana piú volta all'espressione sentimentale, che, nel periodo che stiamo analizzando, avrà il suo epilogo piú interessante nell'ultima parte della Cantica *Appressamento della morte*. Inoltre nelle *Rimembranze* si avverte anche un certo piú insistito impiego di sensibilità, assai interessante come, per esempio, in questa descrizione di una casa al primo mattino:

[...] Pur vidi
 aperta una finestra, intorno a cui
 sporgea ferrea ringhiera, e dentro l'ampia
 camera Signoril, sul pavimento
 e il lucido apparato, che l'opposta
 parete ricopria, dal sol dipinta
 l'immagine mirai della finestra.
 A cui dinanzi con negletta veste
 un dei servi passar vidi, che intento
 sulla scopa pendea. [...] (vv. 64-73)²⁶

C'è naturalmente quel tanto di aggraziato che deriva dagli esempi gessneriani, ma c'è anche quel gusto di una visione allontanata, quella vista piú "vaga" e meno immediata, su cui il Leopardi tornerà con ben altra capacità e altezza, in alcuni dei suoi idilli; e insieme si avverte una continua, forte pressione elegiaca (componente essenziale della futura poesia leopardiana).

Ancor piú interessante sulla via di una tensione sentimentale sempre piú forte e sincera appare l'abbozzo di tragedia, la *Maria Antonietta* (cominciato il 30 luglio del 1816)²⁷ che, di fronte alle tragedie del periodo "puerile", porta sia la singolare novità della presenza di personaggi femminili (Maria Antonietta e Maria Carlotta, sua figlia, i soli personaggi chiaramente individuati nell'abbozzo, che comportano un'indagine nella psicologia femminile permettendo un particolare sviluppo di elementi teneri e affettuosi), sia un tipo di eroismo meno libresco e paradossale nello svolgimento di una storica situazione schiettamente drammatica ed elegiaca, che insieme ci riporta a sottolineare il rapporto del Leopardi con quella pubblicistica antirivoluzionaria

²⁶ *Tutte le opere*, I, p. 308.

²⁷ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 329-330.

e antifrancese cui egli era ancora legato (pubblicistica di cui la biblioteca Leopardi era ricca) e che aveva glorificato il "martirio" della regina di Francia.

Tutta la lettura dell'abbozzo è interessante, ma particolarmente colpiscono un lettore consapevole dei successivi sviluppi della poesia leopardiana certi accordi di «magnanimità» e «tenerezza» su cui il Leopardi più volte insiste, di «trasporti fierissimi, tenerissimi», che esprimono la tensione sentimentale crescente del giovane scrittore, o, nella parlata iniziale della regina, il tema del contrasto struggente fra il passato felice e il presente doloroso, il tema della «memoria acerba» (spia anche della incidenza di letture preromantiche, in particolare di quei *Canti di Ossian* che saranno poi così importanti nello sviluppo della poesia leopardiana), e quella attenzione sensibile ed elegiaca a una scena percepita attraverso suoni e rumori e il loro degradare e cessare, che sarà così altamente attuata nella *Sera del dì di festa*. Come può vedersi nella parlata di Maria Carlotta che segue trepidando, senza vederla (e appunto solo attraverso suoni e rumori) la vicenda drammatica dell'allontanarsi del carro che porta la madre al patibolo, dello scontro fra le guardie repubblicane e i congiurati che tentano di rapire e salvare la regina, della ripresa della marcia del carro che significa l'esito negativo del tentativo dei congiurati:

[...] il carro si muove... s'incammina... suono di tamburi... voci fiere di comandanti frammiste... cannoni strepito sempre crescente..., tamburi cessano... fragor di spade... tumulto... (certo sono i congiurati... Oh Dio... Salvami..., salva la madre) tutto è finito, non c'è più speranza... la congiura è svanita... o madre, a morir vai [...] 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...

Contemporanea all'abbozzo della *Maria Antonietta* è poi quella lettera ai compilatori della *Biblioteca Italiana* (18 luglio 1816)²⁸ con cui il Leopardi prendeva posizione in difesa della poesia classica e del classicismo italiano contro la celebre lettera di Madame de Staël sull'utilità delle traduzioni delle opere straniere. La lettera leopardiana (che non venne pubblicata dalla *Biblioteca Italiana*) è documento assai interessante di questo periodo ricco di fermenti, di idee, di ansia di poesia. Mentre tenta prove di poesia personale e cerca di far propri, attraverso le traduzioni, i motivi della poesia classica, Leopardi sente il bisogno di proclamare pubblicamente la sua fede nella poesia come «Scintilla celeste, e impulso soprumano», nella poesia classica come poesia autentica, naturale, in quanto più vicina alla vera «castissima santissima leggiadrissima natura»²⁹. E così facendo, egli ci spiega le ragioni

²⁸ Cfr. la *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, in *Tutte le opere*, I, pp. 879-882.

²⁹ *Tutte le opere*, I, pp. 880, 882.

del suo particolare classicismo non pedantesco e non puramente imitatorio e archeologico e presenta insieme per la prima volta (anticipando l'uso che ne farà nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e nello sviluppo speculativo dello *Zibaldone*) il suo grande tema del contrasto fra natura e ragione: la poesia romantica è poesia della civilizzazione e della ragione, la poesia classica (e quella che a essa si rifà) è poesia della natura.

Sicché, da questa presa di posizione, da questo atto di fede nella poesia e nella poesia classica egli è riportato di nuovo alle traduzioni dei classici, passando a impegnarsi su testi alti e sublimi, ricchi di forza eroica e patetica; come appunto dovè apparirgli il secondo canto dell'*Eneide*, nella cui traduzione (opponendosi alla versione del Caro che gli sembrava, come scriveva nel discorso introduttivo, troppo familiare, borghese, dimessa) intese evidentemente accentuare nel testo virgiliano i toni patetici ed eroici³⁰.

Così nella direzione eroica è chiara l'accentuazione del traduttore-poeta o nell'invocazione di Enea alla patria («O patria mia, / Troia, di Numi albergo! o Troiche mura», vv. 336-337), o nelle sue parole di disperata volontà di battaglia e di sacrificio («Armi, qua l'armi. / Vinti a morte n'appella il giorno estremo. / Rendetemi a gli Achei, lasciate a nuova / pugna volarmi. Ah non fia ver che tutti / oggi inulti moriamo», vv. 902-906)³¹ che anticipano il celebre passo personale della canzone *All'Italia*. E così, in genere, molte parole del testo virgiliano, quelle più dirette a un tono intenso e patetico, vengono, nella traduzione, ulteriormente caricate e intensificate in modi ancor più sentimentali e forti, come ha ben mostrato, con un lungo elenco, il Bigi nell'articolo citato su Leopardi traduttore.

E tanto più ciò avviene, nella direzione del forte e del grandioso, nella successiva traduzione della *Titanomachia* di Esiodo, in una ricerca quasi estremistica di toni violenti e grandiosi, di un sublime «traforte», assecondato anche dall'impiego di parole arcaiche che volevano contribuire e alla migliore adeguazione di un testo antico e all'intensificazione grandiosa, eccezionale, del testo esiodeo.

Come può vedersi in questo brano:

[...] Orrendamente
l'interminato ponto reboava,
alto strepeva il suol, gemea squassato
l'aperto cielo, e la divina foga
da l'imo il vasto tracollava Olimpo. (vv. 17-21)³²

Ma con la traduzione della *Titanomachia* siamo all'inizio del 1817, quando già il Leopardi era ritornato dalle traduzioni a un nuovo e più impegnativo tentativo di poesia personale con quella Cantica *Appressamento della*

³⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 434-444.

³¹ *Tutte le opere*, I, pp. 438, 442.

³² *Tutte le opere*, I, p. 448.

morte (novembre e dicembre 1816) in cui i toni grandiosi e sentimentali avevano avuto un forte impiego in un momento di urgenza espressiva appoggiata a una situazione personale: il presentimento di una morte precoce, il senso di una tragica infelicità invano consolata dall'avvertimento della vanità dei beni mondani e dalla visione religiosa cattolica.

Questa Cantica in cinque canti non fu pubblicata dal Leopardi³³, che dovè in seguito trovarla, alla luce del suo gusto maturo, troppo turgida, tumultuosa, caotica. Sí che solo nell'edizione napoletana del '35 egli ne recuperò una parte tra i *Frammenti* (il frammento che porta il numero XXXIX dei *Canti*), modificando fortemente il testo originario e dandogli un taglio e una prospettiva diversi, con una forma di utilizzazione e rinnovamento che possono denotare la finezza di gusto e la genialità dell'ultimo Leopardi.

Cosí, per quello che riguarda le correzioni di parti singole, si potrà ricordare una terzina che già nel testo originario aveva una certa accensione poetica e un iniziale tono leopardiano:

Chiaro apparian da lungi le montagne,
e 'l suon d'un ruscelletto che correa
empiea il ciel di dolcezza e le campagne. (vv. 13-15)³⁴

E che nel frammento XXXIX venne profondamente trasformata:

Limpido il mar da lungi, e le campagne
e le foreste, e tutte ad una ad una
le cime si scoprian delle montagne. (vv. 13-15)³⁵

Abolendo l'immagine piú diluita e convenzionale del «ruscelletto» e riportando nell'immagine piú profonda e poetica echi dell'inizio della *Sera del dí di festa* e di un passo delle *Ricordanze*.

E soprattutto il Leopardi nel '35 dette al brano del giovanile componimento una prospettiva diversa, come piú misteriosa e suggestiva, cambiando il protagonista della scena (nella Cantica, era il poeta stesso immaginato in una scena di paesaggio prima sereno e poi improvvisamente sconvolto da un temporale che lo riempiva di spavento e preparava la miracolosa comparsa di un angelo annunciatore della morte; nel frammento diveniva

³³ La prima edizione si ebbe a cura di Z. Volta, Milano, Hoepli, 1880. Si legge in *Tutte le opere* cit., I, pp. 309-318.

³⁴ *Tutte le opere*, I, p. 309. Vedi anche G. Leopardi, *Appressamento della morte*, ed. critica a cura di L. Posfortunato, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983.

³⁵ *Tutte le opere*, I, p. 46. Dei *Canti* si hanno le seguenti edizioni critiche: a cura di F. Moroncini, 2 voll., Bologna, Licinio Cappelli, 1927 (di cui è stata pubblicata una ristampa anastatica, con presentazione di G. Folena, Bologna, Cappelli, 1978); ed. critica di E. Peruzzi, con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981; ed. critica e autografi, a cura di D. De Robertis, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1984. In questo volume si farà riferimento all'ed. Moroncini, per le ragioni specificate nella *Nota al testo*.

un'enigmatica donna «volta all'amorosa meta» (v. 4) che, in un clima teso e pieno di aspettativa di avvenimenti misteriosi, viene sorpresa dall'improvvisa tempesta), e tagliando il brano su di un finale di allibimento e di mistero:

Ella dal lampo affaticati e lassi
coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno,
già pur tra il nembo accelerando i passi.
Ma nella vista ancor l'era il baleno
ardendo sí, ch'alfin dallo spavento
fermò l'andare, e il cor le venne meno.
E si rivolse indietro. E in quel momento
si spense il lampo, e tornò buio l'etra,
ed acchetossi il tuono, e stette il vento.
Taceva il tutto; ed ella era di pietra. (vv. 67-76)³⁶

Ma proprio ciò che, nella prospettiva del 1816, piú interessa nella *Cantica* è il fatto che il Leopardi abbia tentato un componimento di vasto impegno, su di una situazione personale, come avviene piú fortemente nel canto quinto, in cui egli dà voce al suo sentimento di dolore per la immaginata morte precoce e al suo profondo desiderio di vita.

E infatti, in un pensiero dello *Zibaldone* del luglio del 1820 riprospettando a se stesso il proprio svolgimento poetico e individuando una fase giovanile dominata da una poesia di immaginazione piú che di affetti, notava, alludendo al canto quinto della *Cantica*: «Ben è vero che anche allora quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia, come nell'ultimo canto della *Cantica*» [144]³⁷.

E d'altra parte si ricordi, come segno dell'importanza che nella propria storia sentimentale e poetica il Leopardi poteva annettere alla *Cantica*, e soprattutto al canto quinto, il preciso accenno che vi fa nelle *Ricordanze*:

[...] Poscia, per cieco
malor, condotto della vita in forse,
piansi la bella giovinezza, e il fiore
de' miei poveri dí, che sí per tempo
cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
sul conscio letto, dolorosamente
alla fioca lucerna poetando,
lamentai co' silenzi e con la notte
il fuggitivo spirito, ed a me stesso
in sul languir cantai funereo canto. (vv. 109-118)³⁸

Il canto quinto è certo, per le ragioni dette, la parte piú interessante e

³⁶ *Tutte le opere*, I, p. 47.

³⁷ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 71.

³⁸ *Tutte le opere*, I, p. 28.

nuova della Cantica, quella in cui ci è dato avvertire una piú forte vibrazione poetica, anche se in forme piú di sfogo che di compiuta resa artistica.

Ma, per capire lo sforzo fatto dal Leopardi nella costruzione di tutta la Cantica, per capire la sua volontà di complessa e impegnativa costruzione poetica in cui immettere sentimenti e idee di quel periodo, occorre pur brevemente accennare alla costruzione generale del poemetto.

Esso fu costruito in rapporto all'esigenza leopardiana di una poesia insieme sentimentale e d'immaginazione, di una poesia grandiosa e patetica, coerente a certe linee già indicate nell'opera del traduttore. E perciò egli riprese (a parte echii danteschi e petrarcheschi dei *Trionfi*) soprattutto lo schema delle cantiche e visioni del Monti, che (con la ripresa e il rilancio assai ambiguo della poesia dantesca e l'appoggio delle *Visioni morali e sacre* del Varano) avevano impostato un tipo di poesia immaginosa e grandiosa, scenografica ed eloquente, tesa al sublime e al grande, anche se per lo piú intimamente debole ed enfatica.

Il giovane Leopardi trovò adatto lo schema montiano per costruire l'espressione del suo mondo interiore ancora immaturo e confuso, ma aspirante a una poesia grandiosa e intensa, immaginosa e sentimentale.

E riprese anzitutto dal Monti lo schema scenografico iniziale (la rappresentazione a effetto e a contrasto di un paesaggio prima sereno e radioso, poi tenebroso e tempestoso), la figura dell'angelo, annunciatore della prossima morte e illustratore della vanità e peccaminosità dei sentimenti e dei beni mondani, la personificazione di sentimenti e di vizi che, nei canti secondo, terzo e quarto della cantica leopardiana, si susseguono segnati tutti da una squalifica religiosa e moralistica (lo stesso amore è presentato solo come peccato e causa di perdizione, sull'appoggio dell'episodio di Ugo e Parisina che vorrebbe gareggiare con l'episodio dantesco di Paolo e Francesca), legata nella prospettiva del Leopardi al perdurare di schemi religiosi cattolici, anche se non manca l'apparizione di certi elementi (l'avversione per la tirannia e l'esaltazione della patria italiana) piú vicini al muoversi delle idee leopardiane nella direzione che sarà poi rafforzata e precisata dall'incontro col Giordani e dalla piú forte lettura dell'Alfieri.

Ma lo schema montiano, la prospettiva scenografica, e la presentazione delle personificazioni, cedono nel canto quinto, in cui prevalgono, con tanta maggiore forza (anche se con squilibri e parti piú retoriche e, in complesso, piú in forma di sfogo e di lirismo che di sicura poesia), i sentimenti piú legati alla coscienza del poeta della sua situazione infelice, della malattia che lo induce a immaginarsi vicino alla morte.

Tutto il canto quinto ha una sua vitalità sentimentale e presenta, in maniera sofferta e inquieta, elementi importanti della futura poesia leopardiana mescolando elegia e tensione alla vita (che solo con difficoltà cede a una rassegnazione religiosa sempre meno consentanea allo spirito leopardiano), anche se, come ho già detto, la resa artistica è ancora ben lontana dalle future possibilità del poeta maturo.

Se con la Cantica *Appressamento della morte* il Leopardi dava voce a una coscienza, ancora incerta e inquieta, della sua situazione infelice e del contrasto fra un'intensa aspirazione alla vita e un sentimento dei limiti in cui viveva, configurato nella sensazione di una morte vicina e precoce, egli mancava ancora di una piú concreta possibilità di chiarificazione dei veri termini del suo dramma e delle sue prospettive ideali, mancava di un vero termine di dialogo con una personalità concreta che potesse permettergli appunto una migliore considerazione e coscienza di se stesso, della sua situazione, di una prospettiva culturale, ideale, letteraria piú sicura.

Un incontro decisivo per la maturazione della personalità leopardiana ebbe luogo nel 1817, anno fondamentale nella formazione del Leopardi, in cui egli entrò in corrispondenza con Pietro Giordani, per poi fare una profonda esperienza dell'opera alferiana e soprattutto della *Vita* dell'Alfieri, che diverrà per lui maestro di atteggiamenti ideali e poetici, fondamentali nella sua prospettiva pessimistico-eroica, quale si preciserà, nel 1818, nelle canzoni patriottiche. Mentre, alla fine del 1817, l'esperienza del primo amore (consolidato nell'elegia omonima e nel *Diario del primo amore* e poi all'inizio del '18 nell'*Elegia II*), contribuiva a dare un nuovo avvio al bisogno espressivo e poetico leopardiano. L'incontro epistolare con il Giordani (quello di persona avvenne solo nell'autunno del 1818 e consolidò, con i colloqui piú aperti dei due amici, l'importanza dell'incontro epistolare, sí che poi Monaldo poté attribuire alla visita del Giordani il passaggio del figlio a idee politiche e spirituali cosí diverse dalle proprie) è stato sempre considerato importante nella biografia leopardiana. E il De Sanctis sottolineò l'importanza di quel rapporto epistolare che permetteva al Leopardi di uscire dalla sua solitudine, di esercitare quel «pieno spargimento del cuore» che dava alla stessa prosa dell'epistolario una sincerità e una modernità cosí diversa dal tono piú rigido e puristico della prosa degli scritti degli anni precedenti.

Ma al di là di questa possibilità di confidenza, di apertura, di espansione del cuore e degli affetti del giovane, agevolata dalla sincera simpatia del Giordani, dalla sua umanità e comprensione della grandezza del suo nuovo giovane amico (qualità che il Leopardi non aveva trovato in altri illustri personaggi, come il Mai o il Monti, a cui si era pure rivolto all'inizio del '17 con il suo ardente bisogno di colloquio), in quell'incontro epistolare il Leopardi trovò un uomo certo piú ricco di idee sollecitanti e attuali di quanto di solito non si sia compreso. Sí che per capire tutta l'importanza dell'incontro epistolare con il Giordani,

occorre meglio capire la stessa personalità dello scrittore piacentino, quale può risultare dal bel saggio di Sebastiano Timpanaro «Le idee di Pietro Giordani»¹.

Non che il Giordani non avesse anche pesanti limiti e pregiudizi retorici e pedanteschi (e il Leopardi stesso poté accorgersene reagendo, nelle lettere, all'idea giordaniana che il poeta debba prendere a soggetto solo le cose belle e non tutta la realtà, o all'iter obbligato che, secondo il Giordani, il poeta deve seguire esercitandosi prima nella prosa), ma egli aveva insieme idee assai avanzate in campo politico, ideale, pedagogico, mentre nella sua stessa strenua prospettiva letteraria e stilistica una frase come questa («la coscienza letteraria non è meno facile ad infuocarsi, ad illudersi che la morale») implicava pure un forte sentimento della coscienza morale necessaria allo scrittore. E all'educazione di quel «perfetto scrittore» (le cui possibilità egli chiaramente riconobbe nel giovane amico), il Giordani riteneva essenziali non solo una profonda cultura letteraria e linguistica (specie della lingua e letteratura del Trecento, del Cinquecento e dei greci: in una direzione molto seguita dal Leopardi), ma insieme una cultura scientifica e storica; e per la storia credeva che occorresse anzitutto partire dalla profonda conoscenza della storia contemporanea, dei propri tempi. Mentre nella sua prospettiva letteraria e classicistica egli avversava decisamente l'oziosa tendenza degli italiani a far versi e sonetti senza necessità ispirativa e in sostituzione di studi più concreti e utili² e condannava duramente quel tipo di sterile esercitazione di componimenti in latino, caratteristica dell'educazione gesuitica:

¹ Cfr. S. Timpanaro jr., «Le idee di Pietro Giordani», «Società», nn. 1 e 2, 1954, pp. 23-44 e 224-254, ora in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, 2ª ed. accresciuta, Pisa, Nistri-Lischi, 1969 (1988⁵), pp. 41-117.

² Cfr. P. Giordani, *Sul discorso precedente [Sulla maniera e la utilità delle traduzioni]*, di M.me de Staël]: *lettera di un Italiano ai compilatori della «Biblioteca Italiana»*, in *Opere*, a cura di A. Gussalli, 14 voll., Milano, Borroni e Scotti (poi Sanvito), 1854-63, IX, pp. 343-344: «Infelicissima fecondità che questi cantori ci nascano come le rane! Ed io [...] non avrei mai fine di lamentarmi, e di pregare l'Italia, che per dio voglia guarirsi di tale pestilenza [...] in Italia la metà almeno di quelli che sanno leggere, presumono di far versi. Non sapranno altro al mondo; ma si credono poeti. E questa vana e matta credenza è gran cagione che in tutta la vita non imparino mai cosa buona. Ogni città, ogni borgo, ogni terricciuola d'Italia tiene accademie: per far che? per esercitarsi nella lettura e nell'intendimento de' classici? per istudiare la storia naturale o la civile del proprio paese? per trovar modi a migliorarne l'agricoltura e le arti? per fare esperienze di fisica o di chimica? [...] No no, queste sarebbero miserie, non degne a begli spiriti. Per recitare sonetti, odi, madrigali, elegie. Ma sopra tutto sonetti: questi sono il pane quotidiano, e la delizia degl'intelletti. Ma, per tutti gli dei, che farà mai al mondo un popolo di sonettanti? oh liberiamoci una volta da questa follia. Se tra noi è qualcuno che la natura propriamente abbia destinato poeta [...] non si ribelli alla natura: [...] faccia sé immortale, e gloriosa la sua nazione. Ma quei cinquecento o seicentomila facitori di righe rimate o non rimate, si traggano d'inganno; siano capaci che un mezzo milione di poeti nol può la natura produrre, nol può patire la nazione: cessino di perdere il tempo, d'essere noiosi e ridicoli; occupino l'ingegno in cose utili: studino e imparino ciò che a loro e alla patria giovi sapersi; ci lascino riposare da tanto fastidioso e vergognoso frastuono».

Reputo stoltissima e dannosissima (e in molti maligna) pedanteria il far comporre o tradurre in latino; che è proprio un rovesciamento di cervello. E per Iddio tutti questi compositori e traduttori in latino son quelli che meno intendono il valor vero dei classici latini. E a chi poi si scriverà latino oggidì? Ai dannati nell'Inferno; perché sulla terra pochi oggi lo intendono, e nessuno ne abbisogna. L'importante è l'intenderli bene, i classici: e questo è oggi rarissimo. Oh legislatori, i quali non intendevano che voler parlare familiarmente una lingua morta non è meno stolto che parlare a' morti!³

E del resto persino la sua entusiastica ammirazione per la lingua e per gli scrittori del Trecento era da lui spesso giustificata col fatto che quegli scrittori avevano mostrato amorevole cura del popolo, avevano cooperato a farlo partecipare ai diletti e agli utili della dottrina.

Preoccupazione sociale e nazionale che riconduce alle idee politiche giordaniane, chiaramente nazionali, liberali e risorgimentali, decisamente avverse alla Santa Alleanza e alla Restaurazione (e per tali idee egli subì prigionia e persecuzioni). Così come egli era violentemente anticlericale e legato a idee di origine illuministica.

Né queste idee (che in parte il Leopardi veniva conoscendo attraverso la lettura di scritti giordaniani) furono espresse al giovane amico solo nei giorni di confidente diretto colloquio del '18. Ché, a scorrere lo scambio epistolare del '17 ben si avvertono nelle lettere del Giordani chiari accenni alle sue idee nazionali e politiche, a cominciare dalla lettera del 12 marzo in cui si parla della «povera Italia», della sua decadenza, della decadenza degli studi e della stoltissima speranza nei principi⁴. Mentre nelle lettere leopardiane si infittiscono gli accenti patriottici e antitirannici, come anche gli accenni ironici sui «devoti».

Tutto il mondo ideale leopardiano entra in un nuovo e forte movimento e il Leopardi, attraverso il dialogo e lo sfogo dell'animo, viene chiarendo a se stesso la sua situazione nel contrasto fra i suoi ideali, il suo desiderio di vita e i limiti ostili della casa paterna, di Recanati, dello Stato Pontificio. Si ripensi alla lettera del 30 aprile, con la dura diagnosi della sua situazione, o alla lettera del 14 luglio piena di note drammatiche sulla sua solitudine, immobilità, prigionia, sulla sua «infelicissima e orrenda vita»⁵.

Strettamente legati all'esaltazione patriottica dell'Italia (per la quale «io voglio spendere tutta la mia vita») e ai temi dell'aspirazione alla gloria e a

³ Cfr. la lettera del 23 gennaio 1841 ad Alessandro Checucci in P. Giordani, *Lettere*, a cura di G. Ferretti, 2 voll., Bari, Laterza, 1937, II, pp. 152-153, e P. Giordani, *I Frammenti Plautini e Terenziani, le Orazioni d'Iseo e di Temistio pubblicate dal Mai*, in *Opere cit.*, IX, p. 383.

⁴ Oltre che nell'edizione citata, le lettere di Giordani a Leopardi si possono leggere nell'*Epistolario di Giacomo Leopardi*, nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative, a cura di F. Moroncini, 7 voll., Firenze, Le Monnier, 1934-41 (per il periodo ora esaminato, cfr. il vol. I).

⁵ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 1023-1028 e 1034-1035.

una vita attiva e intensa, colpiscono nelle lettere al Giordani del '17 anche i frequenti accenni all'Alfieri, chiamato «sommo italiano», «il mio Alfieri», di cui si ricordano i «santi» detti, in una accesa atmosfera di affetto e di vicinanza che presupponeva il simile culto alfieriano del Giordani. Mentre nella stessa prosa dell'epistolario si avverte, in certe espressioni violente ed esaltate (come quando il Leopardi parla del suo «sviscerato amor di patria» o della sua «smania violentissima di comporre» oppure di «orribili malinconie» o di desideri «caldissimi e ardentissimi» o di affetti «sublimissimi») la chiara presenza di simili forme alfieriane, soprattutto della *Vita*.

Ma al di là delle lettere, prove della profonda incidenza della lettura alfieriana nella formazione leopardiana, alla fine del '17, sono un sonetto scritto nel novembre⁶ e quel *Diario del primo amore*, di cui più direttamente ripareremo nella presentazione dell'attività artistica di questo periodo.

Il sonetto è la riprova più evidente dell'appassionata lettura leopardiana della autobiografia alfieriana, da cui il giovane ricava un confronto doloroso fra la vita dell'Alfieri, avversata pur essa dalla sorte, ma coronata dall'attività poetica e dalla gloria, e la propria, destinata a una morte precoce (secondo il presentimento della Cantica *Appressamento della morte*) e priva quindi di svolgimento e di opere che le assicurino la fama.

Certo ben più interessante è quanto più duraturamente il Leopardi ricaverà dalla lezione alfieriana e quanto già in questo periodo egli ne ricava nella composizione del *Diario del primo amore*⁷.

Le pagine diaristiche nascono appunto sotto la suggestione alfieriana del bisogno di autoanalisi per meglio conoscer se stesso, e riprendono lo schema scheletrico 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», «piaceruzzi», «nebbietta di malinconia», «favilluzza», «piaghetta rimasa mezzo saldata», in contrasto con espressioni superlative, estreme: «votissima giornata», «riarderanno violentissime», «scontentissimo e inquieto», «orecchio avidissimamente teso», «giorni smaniosissimi», e con la fisicizzazione degli stati di animo: «rintuzzato», «rannicchiato in me stesso») 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'ansia del sorgere e modificarsi dei sentimenti; sulla propria natura eroica e votata alla grandezza e singolarità, e sulla via più sottile del valore del ricordo nello scatto del suo risorgere improvviso e nella sua forza maggiore rispetto al sentimento presente; e ancora sul tema del rapporto fra musica e sentimento malinconico, che il Leopardi riprenderà nello *Zibaldone* secondo la precisa direzione alfieriana.

E dietro questi documenti più espliciti di un preciso momento alfieriano

⁶ Letta la *Vita dell'Alfieri scritta da esso* (*Tutte le opere*, I, pp. 319-320).

⁷ Il *Diario* si legge in *Tutte le opere*, I, pp. 353-359.

(*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 patetica), una minuta ricerca entro lo *Zibaldone*, le lettere, i *Canti* (qui esemplificati 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 volere forzare il Leopardi in uno schema di rigida dipendenza alfieriana, senza negare affatto la fortissima originale differenza tra Leopardi e Alfieri, segnata, in parte, dal noto pensiero dello *Zibaldone* che indagando sugli uomini di singolare carattere rileva, in vicinanza e differenza, l'esemplarità di Alfieri tutto "natura" ripugnante a ogni adattamento e conformismo, e quella di Rousseau nella sua maggiore timidezza e debolezza⁸ (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 e atteggiati («E rifugio non resta altro che il ferro»)⁹, bisognosi come di una rettifica più interna e di un consolidamento espressivo più denso e musicale. Ché il 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; del resto, quella poesia 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-poeta che fu maestro e «fratello maggior» del Leopardi in quel periodo decisivo, quando tutte le forze del giovane recanatese cominciano a mettersi in movimento fra le prime riflessioni dello *Zibaldone*, l'autoanalisi del *Diario*, 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 e 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 morte, 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 "di restaurazione" fino allora resistenti e insieme, più in profondo, sollecitava un senso di delusione e scontentezza a vari livelli, da quello storico-attuale

⁸ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 798.

⁹ *La vita solitaria*, v. 22.

patriottico a quello esistenziale (si ripensi al trinomio de «la sazieta, la noia, il dolore» della *Vita*) e la tensione all'infinito che trovava appoggi alfieriani nello *Zibaldone* e si alimentava delle sensazioni di silenzio e di immensità fermate dall'Alfieri in alcuni celebri passi della *Vita*. Come le pagine del viaggio in Svezia («un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi di esser fuor del globo»), 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 a uno scoglio ben alletto 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 [...]¹⁰

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 a quelle dello Young già ricordate e di altri scrittori, di certi slanci immaginosi e metafisici del Mazza), dovette agevolare, per analogia e per contrasto, l'idea del limite e dell'immensità durante la concezione dell'*Infinito*.

Né, ripeto, può trascurarsi la frequenza di presenze dirette o indirette dell'Alfieri nello *Zibaldone*: solo per ricordarne alcune, l'assimilazione dei martiri cristiani agli eroi antichi, chiaro riflesso di note affermazioni di *Del principe e delle lettere*; l'affermazione della propria ostilità all'affettazione che ricorda, nella *Vita* alfieriana, l'antipatia per l'affettazione dei romanzi di Rousseau; l'elogio dell'eroica costanza 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 patria; le riflessioni sulla mancanza di arte critica in Italia appoggiate a un passo alfieriano; quelle sul rapporto fra amor proprio ed egoismo, sulla tirannia e sul rapporto tirannia-cristianesimo (che rimandano a echi della *Tirannide*); la designazione del secolo impoetico, che richiama, con complesse diramazioni, il centro polemico del *Parere* sul *Saul* circa il secolo «niente poetico, e tanto ragionatore»¹¹; e le citazioni di giudizi alfieriani sulla *Bibbia* e Omero; e i passi sul ritorno di una sensazione, quelli citati sulla velocità e l'infinito, sulla letteratura e la libertà. Il quale ultimo si collega alle troppo note allusioni ad Alfieri nell'*Ottonieri* e nel *Parini*, in anni ormai lontani dal più 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 più tese dell'*Inno ai Patriarchi*, sarà anzitutto da rilevare la natura alfieriana di tanti accordi di aggettivo-nome nelle poe-

¹⁰ V. Alfieri, *Vita, Rime e Satire*, a cura di L. Fassò, Torino, UTET, 1949, pp. 152, 128.

¹¹ V. Alfieri, *Tragedie*, a cura di N. Bruscoli, 3 voll., Bari, Laterza, 1946-47, III, p. 360.

sie leopardiane di quell'epoca nelle due gamme (soprattutto nella seconda) di indicazioni di valori e disvalori, opposte e divaricate all'estremo, alla cui radice è la ripresa leopardiana del contrasto eroico-pessimistico alfieriano in forme tanto più 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 situazione umana e secolo frivolo e sciocco nello sviluppo più 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», «obbrobriosa 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* all'elogio delle illusioni e, per Alfieri, alla *Virtù sconosciuta* o alla lettera alla Mocenni-Regoli sulla morte del Bianchi o ai versi della *Congiura de' Pazzi*: «Dell'infame letargo, in cui sepolti / tutti giacete, o neghittosi schiavi» – At. III, sc. 2, vv. 132-133 – 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 energetico e sintetico (sino alla durezza e alla rigidità di certi apoftegmi alfieriani meno fusi nel linguaggio più 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" e anche 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 de' Pazzi* (una delle tragedie alfieriane più 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 *Nelle nozze della sorella Paolina* (piena di riprese della *Virginia*, ma anche del *Bruto primo* e del saggio *Del principe e delle lettere*) sono le punte più aperte dell'alfierismo leopardiano, esse non possono essere isolate dalle sollecitazioni alfieriane dell'eroico disprezzo della vita nell'*A un vincitore nel 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», 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 «nell'alta ira tremenda / ravvolto egli ha coll'innocente il reo» (At. I, sc. 2, vv. 164-165). Così, 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 così gremito di voci adiuvanti diverse, preromantiche e romantiche) ha non solo echi alfieriani particolari («disperati affetti»), o su altra direzione echi della voce di Micol: «vivi; vivi, se il puoi» (*Saul*, At. V, sc. 1, v. 34); di Carlo del *Filippo*: «ogni mia cura asperge / di dolce oblio» (At. I, sc. 2, vv. 44-45); o della voce di Mirra: «io disperatamente amo, ed indarno» (At. V, sc. 2, v. 139), 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», At. V, sc. 1, vv. 22-24) e riprospetta, a livello più 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 alfieriane), nella denuncia e protesta leopardiana, già nelle forme del *Bruto minore* e dell'*Ultimo canto di Saffo*, rifluisce, trasvalorato personalmente e storicamente, il senso più profondo della tragedia alfieriana, che era, a sua volta, la centrale intuizione tragica sollecitata dalla crisi dell'illuminismo nella nascita del romanticismo.

Leopardi portava quell'intuizione tragica a un significato di estrema risolutezza (superando dal centro i faticosi tentativi di accordo fra il suo “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, ché 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 là del periodo indicato si possono trovare tracce sparse della profonda lettura alfieriana. Se ne trovano nell'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, in cui l'avvio («Questo affannoso e travagliato sonno / che noi vita nomiam») riprende un grande verso della *Congiura de' Pazzi* («In questa morte, che nomiam noi vita», At. V, sc. 1, v. 74). 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*; o, più tardi, nell'elegiaco e febbrile *Consalvo*, dove si possono cogliere 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

la impossibilità di sopravvivere, amando, alla persona amata si realizza in uno dei piú lucidi e tesi sviluppi lirici dell'ultimo Leopardi, in forma di piú 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, Morte, / cui tanto invoco», At. V, sc. 2, vv. 130-131) e l'erezione eroica del poeta («Erta la fronte, armato») può richiamare «Ignudo il volto, e tutto il resto armato» del sonetto-testamento alfieriano (*Uom, di sensi, e di cor, libero nato*, v. 4), da cui ritornerà 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 piú sicuramente entro la rinnovata prospettiva di persuasione eroica del Leopardi; e anche certe forme, sollecitate dall'esperienza alfieriana (come il «fetido» orgoglio e il «vigliaccamente» che vengono dalle *Satire*), si son fuse senza macchia entro l'energico, spregiudicato linguaggio dell'ultimo Leopardi.

Ma ritorniamo al preciso momento della fine del '17 quando, nell'accesa atmosfera alfieriana, nell'urgere sentimentale personale, accresciuto dall'esercizio di sfogo e di colloquio con il Giordani, si inserisce la breve vicenda del «primo amore». Vicenda ed esperienza che venne ad arricchire l'ardente tensione a una vita attiva, fervida di opere, di azioni, di affetti, quale già si era pronunciata nel corso dello scambio epistolare con l'amico piacentino.

L'amore è sentito (con la forte suggestione alfieriana già ricordata) come sentimento alto e nobilitante, come prova, per il giovane, di una propria natura sensitiva e nobile, di una propria vocazione alla grandezza e all'eccezionalità. Come il Leopardi dirà con chiara allusione a quella esperienza, in una lettera al Giordani del 16 gennaio 1818:

È un pezzo, o mio caro, ch'io mi reputo immeritevole di commettere azioni basse, ma in questi ultimi giorni ho cominciato a riputarmi piú che mai tale, avendo provato cotal vicenda d'animo, per cui m'è parso d'accorgermi ch'io sia qualcosa meglio che non credeva, e ogni ora mi par mille, o carissimo, ch'io v'abbracci strettissimamente, e versi nel vostro il mio cuore, del quale oramai ardisco pur dire che poche cose son degne. [...] Ha sentito qualche cosa questo mio cuore per la quale mi par pure ch'egli sia nobile, e mi parete pure una vil cosa voi altri uomini, ai quali se per aver gloria bisogna che m'abbassi a domandarla, non la voglio; ché posso ben io farmi glorioso presso me stesso, avendo ogni cosa in me, e piú assai che voi non mi potete in nessunissimo modo dare.¹²

A tradurre artisticamente l'esperienza dell'amore provato per la cugina Gertrude Cassi di Pesaro, venuta in breve visita in casa Leopardi, Giacomo tentò parallelamente due tipi di espressione: la forma piú sintetica e lirica della poesia (*Il primo amore*) e quella piú analitica della prosa (*Diario del primo amore*).

¹² *Tutte le opere*, I, pp. 1048-1049.

Parliamo anzitutto di questa seconda forma in prosa nella quale il Leopardi segue minutamente, con una scrittura introspettiva, acuta, lucida e sensibile, sottilmente graduata, le vicende esteriori e interiori della sua nuova esperienza, recuperando, attraverso l'esempio dell'Alfieri, tutta una scuola di analisi psicologica che si riconduce, a ritroso, a forme di prosa settecentesca fra romanzesca e memorialistica.

Ne risulta un documento di singolare finezza e acutezza di cui possono essere efficacissimo esempio le prime pagine:

Io cominciando a sentire l'impero della bellezza, da più d'un anno desiderava di parlare e conversare, come tutti fanno, con donne avvenenti, delle quali un sorriso solo, per rarissimo caso gittato sopra di me, mi pareva cosa stranissima e maravigliosamente dolce e lusinghiera: e questo desiderio nella mia forzata solitudine era stato vanissimo fin qui. Ma la sera dell'ultimo Giovedì, arrivò in casa nostra, aspettata con piacere da me, né conosciuta mai, ma creduta capace di dare qualche sfogo al mio antico desiderio, una Signora Pesarese nostra parente più tosto lontana, di ventisei anni, col marito di oltre a cinquanta, grosso e pacifico, alta e membruta quanto nessuna donna ch'io m'abbia veduta mai, di volto però tutt'altro che grossolano, lineamenti tra il forte e il delicato, bel colore, occhi nerissimi, capelli castagni, maniere benigne, e, secondo me, graziose, lontanissime dalle affettate, molto meno lontane dalle primitive, tutte proprie delle Signore di Romagna e particolarmente delle Pesaresi, diversissime, ma per una certa qualità inesprimibile, dalle nostre Marchegiane. Quella sera la vidi, e non mi dispiacque; ma le ebbi a dire pochissime parole, e non mi ci fermai col pensiero. Il Venerdì le dissi freddamente due parole prima del pranzo: pranzammo insieme, io taciturno al mio solito, tenendole sempre gli occhi sopra, ma con un freddo e curioso diletto di mirare un volto più tosto bello, alquanto maggiore che se avessi contemplato una bella pittura. Così avea fatto la sera precedente, alla cena. La sera del Venerdì, i miei fratelli giuocarono alle carte con lei: io invidiandoli molto, fui costretto di giuocare agli scacchi con un altro: mi ci misi per vincere, a fine di ottenere le lodi della Signora (e della Signora sola, quantunque avessi dintorno molti altri) la quale senza conoscerlo, faceva stima di quel giuoco. Riportammo vittorie uguali, ma la Signora intenta ad altro non ci badò; poi lasciate le carte, volle ch'io l'insegnassi i movimenti degli scacchi: lo feci ma insieme cogli altri, e però con poco diletto, ma m'accorsi ch'Ella con molta facilità imparava, e non se le confondevano in mente quei precetti dati in furia (come a me si sarebbero senza dubbio confusi) e ne argomentai quello che ho poi inteso da altri, che fosse Signora d'ingegno. Intanto l'aver veduto e osservato il suo giuocare coi fratelli, m'avea suscitato gran voglia di giuocare io stesso con lei, e così ottenere quel desiderato parlare e conversare con donna avvenente: per la qual cosa con vivo piacere sentii che sarebbe rimasa fino alla sera dopo. Alla cena, la solita fredda contemplazione. L'indomani nella mia votissima giornata aspettai il giuoco con piacere ma senza affanno né ansietà nessuna: o credeva che ci avrei trovato soddisfazione intera, o certo non mi passò per la mente ch'io ne potessi uscire malcontento. Venuta l'ora, giuocai. N'uscii scontentissimo e inquieto. Avea giuocato senza molto piacere, ma lasciai anche con dispiacere, pressato da mia madre. La Signora m'avea trattato benignamente, ed io per la prima volta avea fatto ridere colle mie burlette una dama di bello aspetto, e parlatole, e ottenutone per me molte parole e

sorrisi. Laonde cercando fra me perché fossi scontento, non lo sapea trovare. Non sentia quel rimorso che spesso, passato qualche diletto, ci avvelena il cuore, di non esserci ben serviti dell'occasione. Mi pareva di aver fatto e ottenuto quanto si poteva e quanto io mi era potuto aspettare. Conosceva però benissimo che quel piacere era stato più torbido e incerto, ch'io non me l'era immaginato, ma non vedeva di poterne incolpare nessuna cosa. E ad ogni modo io mi sentiva il cuore molto molle e tenero, e alla cena osservando gli atti e i discorsi della Signora, mi piacquero assai, e mi ammolirono sempre più; e insomma la Signora mi premeva molto: la quale nell'uscire capii che sarebbe partita l'indomani, né io l'avrei riveduta. Mi posi in letto considerando i sentimenti del mio cuore, che in sostanza erano inquietudine indistinta, scontento, malinconia, qualche dolcezza, molto affetto, e desiderio non sapeva né so di che, né anche fra le cose possibili vedo niente che mi possa appagare. Mi pasceva della memoria continua e vivissima della sera e dei giorni avanti, e così vegliai sino al tardissimo, e addormentatomi, sognai sempre come un febbricitante, le carte il giuoco la Signora [...]¹³

Sono pagine di singolare finezza e mostrano uno scrittore capace di una estrema lucidità e sensibilità nel cogliere e rendere la complessa, ambigua genesi di un sentimento, le sfumature della vicenda e dei suoi riflessi nell'animo del protagonista, le sottili gradazioni del passaggio dalla fredda contemplazione della bellezza all'inquietudine, alla scontentezza e poi all'intenerimento amoroso e al sogno lucido e febbricitante con cui gli ricompaiono i termini della vicenda vissuta.

Così come tutto il breve testo, al di là di queste prime pagine esemplari, si muove con densità e sinuosità, con un alternarsi sapiente e intimo dei sentimenti contrastanti, con un giuoco morbido e sottilissimo: con un controllo acutissimo dello svolgersi e maturarsi di un sentimento che implica, nelle sue pieghe, tutto un manifestarsi di meditazioni e di intuizioni sulla propria vita interiore: prima l'accendersi dell'amore, poi un suo lento attenuarsi e indebolirsi, poi il riaffiorare improvviso e più intenso, scatenato da piccole occasioni, poi il consolidarsi finale e l'assicurazione della profondità e validità di questa eccezionale esperienza che costituisce per lo scrittore la prova della propria disposizione a vivere di sentimenti alti e nobili, della eccezionalità della propria natura aperta alla grandezza, destinata ad azioni generose e a opere poetiche.

Come il Leopardi avverte nel finale:

Del resto tanto è lungi ch'io mi vergogni della mia passione, che anzi sino dal punto ch'ella nacque, sempre me ne sono compiaciuto meco stesso, e me ne compiaccio, rallegrandomi di sentire qualcheduno di quegli affetti senza i quali non si può esser grande, e di sapermi affliggere vivamente per altro che per cose appartenenti al corpo, e d'essermi per prova chiarito che il cuor mio è soprammodo tenero e sensitivo, e forse una volta mi farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria

¹³ *Tutte le opere*, I, pp. 353-354.

n'abbia a durare, o almeno la mia coscienza a goderne, molto piú che l'animo mio era ne' passati giorni, come ho detto, disdegnosissimo delle cose basse, e vago di piaceri tra dilitatissimi e sublimi, ignoti ai piú degli uomini.¹⁴

Ma accanto a questo documento di prosa cosí efficace, coerente e promettente sulla via della futura prosa leopardiana (nonché cosí importante, come dicevamo, per l'incontro con la lezione alfieriana e per lo sviluppo della personalità leopardiana tra scavo di sensibilità, introspezione nel suo mondo sentimentale e prospettive di volontà, di attività e di grandezza), il Leopardi volle anche tentare la prova piú ardua della poesia, assecondando la spinta che lo portava ormai al di là delle traduzioni e a una volontà di poesia propria, ricavata dai propri affetti e dalle proprie vicende, sulla via già tentata nella Cantica *Appressamento della morte*.

Ne nacque quel *Primo amore* che il Leopardi raccoglierà nel volume dei *Canti* come primo documento intero della sua capacità poetica giovanile e di una esperienza considerata essenziale nello sviluppo della sua vicenda vitale¹⁵. Si tratta di un tentativo impegnativo e di un documento tutt'altro che esterno e inerte, in cui il Leopardi intendeva riprendere l'argomento, analiticamente trattato nel *Diario del primo amore*, in una forma piú sintetica e lirica, prospettando la vicenda dell'innamoramento e della partenza della donna amata in una dimensione di passato rievocato, distanziandola attraverso il ricordo con un certo sforzo che agisce negativamente sul risultato della poesia.

E certo, mentre nel *Diario del primo amore* tutto era condotto sull'appoggio adjuvante e coerente di certa prosa alfieriana e di certa esperienza romanzesco-memorialistica settecentesca, nella poesia il Leopardi cerca appoggi letterari piú vari: dal Petrarca (da cui riprende sia l'avvio: «Tornami a mente», che è nel componimento CCCXXXVI del «Canzoniere», sia la spinta a certo concettismo pesantemente presente, ad esempio, nella terzina ai vv. 37-39), dalle cadenze melodrammatiche metastasiane, o da certa immaginosità montiana, o da chiari spunti e moduli pariniani nella direzione della rappresentazione lirico-realistica della vicenda della partenza dell'amata nella parte centrale della lirica:

Senza sonno io giacea sul dí novello,
e i destrier che dovean farmi deserto,
battean la zampa sotto al patrio ostello.
Ed io timido e cheto ed inesperto,
ver lo balcone al buio protendea
l'orecchio avido e l'occhio indarno aperto,
la voce ad ascoltar, se ne dovea
di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse;

¹⁴ *Tutte le opere*, I, p. 359.

¹⁵ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 15-16.

la voce, ch'altro il cielo, ah, mi toglia.
Quante volte plebea voce percosse
il dubitoso orecchio, e un gel mi prese,
e il core in forse a palpitar si mosse!
E poi che finalmente mi discese
la cara voce al core, e de' cavai
e delle rote il romorio s'intese;
orbo rimasto allor, mi rannicchiai
palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
strinsi il cor con la mano, e sospirai. (vv. 40-57)

In questo contesto le riprese pariniane rimangono come macchie vistose, mentre l'impegno realistico urta con le forme piú elegiache e melodrammatiche. E nel resto della poesia troppi motivi, tanto meglio graduati e svolti nel *Diario del primo amore*, si affollano piú tumultuosamente, né ben si risolve l'urgenza di sentimenti troppo presenti nella prospettiva di distanza e di distacco voluta attuare attraverso la rievocazione e il ricordo.

Infine anche un altro tentativo interessante in questa poesia non riesce a fusione sicura: il tentativo di fare insieme poesia di immaginazione e poesia sentimentale attraverso le numerose similitudini, in cui l'immagine finisce quasi sempre per sopraffare la base sentimentale, per isolarsi e spiccare piú del dovuto. Come può vedersi nei seguenti versi:

Oh come soavissimi diffusi
moti per l'ossa mi serpeano, oh come
mille nell'alma instabili, confusi
pensieri si volgean! qual tra le chiome
d'antica selva zefiro scorrendo,
un lungo, incerto mormorare ne prome. (vv. 28-33)

O come di fatto avviene anche nei confronti di quella suggestiva immagine della pioggia tanto superiore all'esigua base sentimentale:

E lunga doglia il sen mi ricercava,
com'è quando a distesa Olimpo piove
malinconicamente e i campi lava. (vv. 64-66)

Diversamente prospettata la vicenda del primo amore riappare nell'*Elegia II*¹⁶ probabilmente del luglio 1818 (poi rifiutata dal poeta che ne salvò un breve frammento, il numero XXXVIII dei *Canti*), in cui il Leopardi tenta una forma di aggressione brusca e drammatica dell'argomento, immaginando di avere rivisto la donna amata e di soffrire disperatamente per il rinnovarsi della sua partenza e dando voce convulsa ed eccitata a tale disperazione che lo porta al desiderio dell'annullamento, della morte:

¹⁶ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 320-321.

Dove son? dove fui? che m'addolora?
 Ahimè ch'io la rividi, e che giammai
 non avrò pace al mondo insin ch'io mora.
 Che vidi, o Ciel, che vidi, e che bramai!
 Perché vacillo? e che spavento è questo?
 Io non so quel ch'io fo, né quel ch'oprai.
 Fugge la luce, e 'l suolo ch'i' calpesto
 ondeggia e balza, in guisa tal ch'io spero
 ch'egli sia sogno e ch'i' non sia ben desto. (vv. 1-9)

Tutto il componimento, con le sue interrogazioni brusche e incalzanti (che fan pensare anche a una lettura di sonetti foscoliani minori con i loro inizi *ex abrupto*), con le sue esclamazioni disperate, con le invocazioni a una natura tempestosa, con i suoi versi spesso rotti e irti di suoni aspri e disarmonici («Or prorompi o procella, or fate prova / di sommergermi o nemi», vv. 49-50), corrisponde a questa volontà di un'espressione drammatica estrema che ha una sua coerenza nella tensione eccitata ed eccessiva e un suo interesse (più di documento che di risultato) sulla via di una crescente tensione sentimentale, di un urgere di ansia espressiva confusa che sembra superare la semplice occasione amorosa e che si ritrova poi nell'ingorgo più generale di coscienza della propria situazione, di volontà, di attività e di poesia, in alcuni argomenti e abbozzi in prosa di altre elegie progettate alla metà del 1818.

Fra queste, che documentano anche la nuova presenza di letture di testi importanti (come il *Werther* e l'*Ortis*), particolarmente interessante è l'argomento secondo scritto evidentemente nel compleanno del 29 giugno 1818:

Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? Ancora nessun fatto grande. Torpido ghiaccio tra le mura paterne. Ho *amato* te sola¹⁷, O mio core. ec. non ho sentito passione non mi sono agitato ec. fuorché per la morte che mi minacciava. ec. Oh che fai? Pur sei grande ec. ec. ec. Sento gli urti tuoi ec. Non so che vogli, che mi spingi a cantare a fare né so che, ec. Che aspetti? Passerà la gioventù e il bollore ec. Misero ec. E come piacerò a te¹⁸ senza grandi fatti? ec. ec. ec. O patria o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti più. ec. ec. ec. che farò di grande? come piacerò *a te?* in che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?¹⁹

Sullo stimolo del compleanno («Oggi finisco il ventesim'anno»), il Leopardi è indotto a riepilogare tumultuosamente i termini della sua situazione, nel contrasto fra l'inerzia forzata («Torpido ghiaccio tra le mura paterne») e il bisogno di azioni grandi e di poesia, raccordato al tema amoroso e a quello patriottico-politico che si intrecciano fra loro in una prospettiva ardente e

¹⁷ «te sola» è scritto in greco: τε σωλα.

¹⁸ «piacerò a te» è scritto in greco: πιαχέρω α τε.

¹⁹ *Tutte le opere*, I, pp. 330-331.

disperata, fra volontà e delusione. E si noti, per il tema patriottico, l'estrema forza di quella espressione diretta all'Italia: «per te che non esisti piú», rivelazione di questa estrema delusione storica che dissolve ogni residuo di illusioni sulla Restaurazione e la Santa Alleanza e fa tanto capire come le canzoni patriottiche dell'autunno del '18 saranno ben piú che un'esercitazione accademica e nasceranno da una volitività personale e da una carica di disperazione storica autentiche e profonde.

V.

IL «DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA» E LE CANZONI PATRIOTTICHE

Prima di passare a parlare delle canzoni patriottiche occorre però, nello sviluppo delle posizioni leopardiane, riferirsi al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, steso nel marzo del 1818¹, dopo un primo abbozzo nello *Zibaldone* (quello *Zibaldone* che comincia a fermare pensieri e appunti proprio tra la fine del '17 e il '18 in un periodo così importante per l'entrata in azione di tutte le forme espressive e meditative della personalità leopardiana).

Il *Discorso* riprende, a nuovo livello di maturità e di complessità, le posizioni brevemente esposte nella lettera ai compilatori della *Biblioteca Italiana* del 1816, in cui il Leopardi difendeva il classicismo, la poesia antica e la poesia che ne riprendeva la tradizione, soprattutto come vicinanza più autentica alla natura nella sua schiettezza, semplicità, ricchezza di sensazioni e di vitalità. Già nei primi appunti dello *Zibaldone*, il Leopardi insisteva coerentemente sulla poesia come profonda e diretta imitazione della natura² (non come ricerca del solo "bello" che condurrebbe alla "perfezione metafisica" e dunque a posizioni del neoclassicismo col suo culto della bellezza ideale e astratta³ da cui egli era nettamente lontano) e rifiutava il minuto descrittivismo di Ovidio in nome di un sentimento più complesso della realtà naturale e delle sue suggestioni profonde, e soprattutto enucleava quello schema di opposizione fra natura e ragione, fra illusioni e gretto razionalismo⁴ che (con i suoi appoggi rousseauiani, alfieriani, wertheriani e ortisiani), mentre costituisce la spina dorsale di un atteggiamento di pensiero valido sino alla frattura delle *Operette morali*, riconfluisce poi in un sentimento della poesia legata alla natura e alle illusioni. Sentimento che è alla base dello stesso intervento del Leopardi nella

¹ Il *Discorso* si legge in *Tutte le opere*, I, pp. 914-948. L'edizione critica è stata curata da O. Besomi *et alii*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1988. È recente un'edizione commentata a cura di V. Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992.

² Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 3-4.

³ Si ricordi la lettera del 30 maggio 1817 al Giordani che ammetteva, contro le posizioni neoclassiche dell'amico, il diletto che può ricavarsi anche dal patetico, dalla commozione e dallo stesso inorridire di fronte a spettacoli naturali non "belli". *Tutte le opere*, I, pp. 1029-1032.

⁴ «Gran verità, ma bisogna ponderarle bene. La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande, quanto più sarà dominato dalla ragione: ché pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni» [14]. *Tutte le opere*, II, p. 10.

polemica classico-romantica e dà al suo classicismo un carattere così originale e personale, diversissimo dalle posizioni medie, pedantesche e puramente tradizionalistiche, regolistiche, conservatrici, di tanti altri difensori del classicismo, da cui il poeta si distingue anche per l'estrema serietà con cui discute le idee dei romantici e soprattutto del Di Breme⁵ (ben lungi dai modi pettegoli e angusti di tanti polemisti classicistici).

Il classicismo leopardiano, in realtà ben superiore a quello più comune degli altri classicisti, è animato dalla coscienza di aver già superato le posizioni puramente archeologiche, regolistiche, di rigida imitazione dei classici e di uso pedantesco della mitologia contro cui i romantici potevano avere troppo facile giuoco. Come il Leopardi chiaramente avverte in un passo importante del *Discorso*, in cui egli accusa i romantici di svolgere in parte una battaglia inutile e arretrata contro pregiudizi che il migliore classicismo, ed evidentemente soprattutto il suo personale classicismo, avevano già superato:

[...] non solamente l'abuso delle favole greche, non solamente le oscenità e le brutture, ma l'uso o smoderato o soltanto non parco, si sconsiglia e biasima e rigetta da qualunque de' nostri ha senno e sapere; perché noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa. L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofistica, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo? sono queste le cose che si vedono e s'ammirano in Dante nel Petrarca nell'Ariosto nel Tasso? [...] Che secolo è questo? a che si grida e si strepita? [...] Non hanno insegnato i romantici al Parini che si aprisse una nuova strada, al Metastasio e all'Alfieri che non somigliassero il Rucellai lo Speroni il Giraldi il Gravina, al Monti che non imitasse Dante ma l'emulasse. Sappiano i nuovi filosofi che oramai lo scagliarsi contro i pedanti è verissima e formale pedanteria [...].⁶

D'altra parte, attraverso le sue meditazioni sulla natura e il sentimento alto dell'arte che deve ricondurre alla natura, il Leopardi discuteva con i romantici a un livello ben diverso da quello di tanti piccoli classicisti, a un livello che accettava l'appello romantico alla natura e lo superava con un più alto senso dello stile e dell'arte necessari a raggiungere una più sicura schiettezza, semplicità, naturalezza. Come egli dice in quell'abbozzo del discorso, nello *Zibaldone*, che in certi punti integra lo stesso discorso e risulta anche più incisivo e chiaro:

⁵ Il discorso era in realtà soprattutto una risposta alla osservazione del Di Breme sulla versione del *Giaurro* del Byron, a cura di Pellegrino Rossi. Il discorso non fu pubblicato e non poté così aprire un dibattito che sarebbe stato certo interessantissimo.

⁶ *Tutte le opere*, I, p. 932.

[...] chi sente e vuol esprimere i moti del suo cuore ec. l'ultima cosa a cui arriva è la semplicità e la naturalezza, e la prima cosa è l'artificio e l'affettazione, e chi non ha studiato e non ha letto, e insomma come costoro dicono è immune dai pregiudizi dell'arte, è innocente ec. non iscrive mica con semplicità, ma tutto all'opposto: e lo vediamo nei fanciulli che per le prime volte si mettono a comporre: non iscrivono mica con semplicità e naturalezza, che se questo fosse, i migliori scritti sarebbero quelli dei fanciulli: ma per contrario non ci si vede altro che esagerazioni e affettazioni e ricercatezze benché grossolane, e quella semplicità che v'è, non è semplicità ma fanciullaggine [...] Onde il fine dell'arte che costoro riprovano non è mica l'arte, ma la natura; e il sommo dell'arte è la naturalezza e il nascondere l'arte, che i principianti o gl'ignoranti non sanno nascondere, benché n'hanno pochissima, ma quella pochissima trasparisce, e tanto fa più stomaco quanto è più rozza: e i nove anni d'Orazio dei quali il Breme si fa beffe, non sono mica per accrescer gli artifizii del componimento, ma per diminuirli, o meglio, per celarli accrescendoli, e insomma per avvicinarsi sempre più alla natura, che è il fine di tutti quegli studi e di quelle emendazioni ec. di cui il Breme si burla, di cui si burlano i romantici, contraddicendo a se stessi; che mentre bestemmiano l'arte e predicano la natura, non s'accorgono che la minor arte è minor natura. [20-21]⁷

Donde consegue nel *Discorso* la persistente accusa alla sciatteria stilistica dei romantici, al loro mimetismo descrittivistico, all'uso di forme onomatopoeiche (il *trap trap* per il trotto dei cavalli o il *tin tin* per il suono di un campanello, adoperati dal Berchet nella versione delle ballate del Bürger dentro la *Lettera semiseria*). Mentre, alla luce del suo schema del contrasto natura-ragione, il Leopardi accusava i romantici di un'altra grossa contraddizione; anche essi parlavano di natura, ma in realtà avrebbero allontanato la poesia dalla sensibilità per portarla a farsi metafisica e intellettualistica, poesia di civilizzazione e di ragione invece che di natura:

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale.⁸

La poesia romantica diventa così per Leopardi poesia della civilizzazione, della ragione, non della natura, come era invece quella dei classici e come può essere quella di poeti contemporanei che sappiano riavvicinarsi, come gli antichi, e con l'arte, alla natura che parla ancora negli animi dei contemporanei, specie attraverso la somiglianza fra la condizione degli antichi e quella dei fanciulli, riserva per noi moderni di una disposizione poetica e di motivi poetici sempre attingibili attraverso il ricordo. E a quella zona beata e immaginosa dell'infanzia, il Leopardi dedica nel *Discorso* una pagina di

⁷ *Tutte le opere*, II, p. 14.

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 915.

singolare andamento poetico e piena di motivi attivi nella formazione della poesia leopardiana futura:

[...] quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando il volo degl'insetti quando il canto degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo o disusato, né trascuravamo nessun accidente come ordinario, né sapevamo il perché di nessuna cosa, e ce lo fingeamo a talento nostro, e a talento nostro l'abbellivamo; quando le lagrime erano giornalieri, e le passioni indomite e svegliatissime, né si reprimevano forzatamente e prorompevano arditamente. Ma qual era in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e istancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure, che simulacri vivi e spiranti che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie che portenti che paesi ameni che trovati romanzeschi, quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto. Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse conceduta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali; io senza fallo (non m'imputate a superbia, o Lettori, quello che sto per dire) mi crederei divino poeta se quelle immagini che vidi e quei moti che sentii nella fanciullezza, sapessi e ritrargli al vivo nelle scritture e suscitarli tali e quali in altrui.⁹

Anche nei confronti di un altro grande tema dei Romantici, la popolarità della poesia, il Leopardi pensa di coglierli in contraddizione in quanto essi, rifiutando gli antichi miti, in qualche modo mediati a una certa conoscenza popolare attraverso la lunga tradizione, si rifanno a leggende esotiche del tutto estranee alla coscienza e conoscenza popolare e nazionale (per non dire della netta antipatia del Leopardi per i soggetti tratti dal Medio Evo, un'epoca che egli sempre considerò, in una prospettiva illuministica, come epoca di oscurità e di barbarie da ogni punto di vista).

⁹ *Tutte le opere*, I, pp. 919-920.

Infine (accanto a una sottile discussione con la proposta del Di Breme di una poesia in cui la natura parlasse direttamente senza mediazione umana, ciò che al Leopardi appare assurdo in quanto la natura stessa è sempre vista e interpretata dagli uomini) un ultimo grosso motivo campeggia nella trama fitta e folta del *Discorso* e mostra come il classicismo leopardiano (anche a causa dei modi sentimentali con cui egli aveva tradotto e accentuato tanti testi classici, e della sua educazione su testi preromantici) sia già ricco di premesse romantiche che portano la sua discussione a un singolare livello di istanze ben lontane da quelle del classicismo più rigido e conservatore.

Il grosso tema è quello della preminenza del patetico come caratteristico dell'epoca moderna. Leopardi accetta la pertinenza del patetico all'epoca moderna, ma oppone ai romantici due obiezioni. Anzitutto l'affermazione che anche la poesia antica era capace di forme sentimentali e patetiche (tanto più genuine perché non intellettualisticamente e psicologicamente spiegate) e poi la distinzione fra il patetico degli antichi (e di coloro che ne seguono l'esempio) e quello "sforzato", "eccessivo", "feroce" dei romantici che corrisponde anche alla loro volontà di scuotere una sensibilità svogliata e inerte tipica di un'epoca lontana dalle illusioni e dalla natura (quasi con un ritorno a certi caratteri della poesia e della civiltà barocca).

Affermazione appoggiata a vari brani di poesia antica da lui tradotta e distinzione particolarmente espressa in questo passo:

Ora non metterò a confronto la delicatezza la tenerezza la soavità del sentimentale antico e nostro, colla ferocia colla barbarie colla bestialità di quello dei romantici propri. Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa ch'io stimo che se un poeta, colto da questa sciagura, e cantandola, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori. Ma perché l'amore dev'essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? Troppe parole si potrebbero spendere intorno a questo argomento, stante che l'orridezza è l'uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romantico; ma quanto più cose ci sarebbero da dire, tanto più volentieri le tralascio; e sia pur gloria dei romantici, come gridano, l'esser più dilettrati dalla sensibilità dei demonii che degli uomini, e vituperio nostro l'aver tanto o quanto di contragenio alle bellezze infernali.¹⁰

La seconda obiezione riguarda l'errore dei romantici nel ridurre tutta la gamma della poesia imitatrice della natura al solo patetico:

Ma quel ridurre pressoché tutta la poesia ch'è imitatrice della natura, al sentimentale, come se la natura non si potesse imitare altrimenti che in maniera patetica; come se tutte le cose rispetto agli animi nostri fossero sempre patetiche; come se il poeta non fosse più spinto a poetare da nessuna cosa, eccetto la sensibilità, o per lo meno senza questa; come se non ci fosse più gioia non ira non passione quasi

¹⁰ *Tutte le opere*, I, pp. 938-939.

veruna, non leggiadria né dolcezza né forza né dignità né sublimità di pensieri, non ritrovato né operazione veruna immaginativa senza un colore di malinconico; questa cosa con che nome si deve chiamare? Dunque le cetre dei poeti avranno per l'avvenire una corda sola? e ciaschedun poema assolutamente e tutti rispettivamente saranno unisoni? dunque non ci saranno epopee, non canzoni trionfali, non inni non odi non canti di nessuna sorta se non patetici?¹¹

È chiaro che così dicendo il Leopardi pensava a quel tipo di lirica patriottica a cui accennava nell'argomento di elegia, del giugno 1818, e su cui si sarebbe impegnato nell'autunno dello stesso anno con le due canzoni patriottiche. Alle quali ci riconduce anche il finale del *Discorso* in cui egli parla della decadenza italiana («vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria»)¹² e si rivolge ai giovani italiani suoi coetanei con un'enfatica e ardente promessa di dedicare tutta la sua vita alla patria, al suo risorgimento, alla difesa e ripresa della sua gloria letteraria.

Passiamo dunque a parlare delle due canzoni patriottiche scritte (si noti) dopo il breve soggiorno del Giordani a Recanati e dopo i colloqui diretti che avranno certo ulteriormente contribuito a chiarire e rafforzare le idee patriottiche e nazionali del giovane Leopardi.

Per impostare correttamente una interpretazione di queste canzoni occorrerà anzitutto reagire a quei giudizi critici che le considerano come una pura esercitazione accademica e oratoria (caso estremo quello del Vossler)¹³, perdendone il senso di attualità storica, la carica di sincera passione patriottica e politica, la volontà del giovane Leopardi di denunciare la situazione di assoluta decadenza della nazione italiana («per te che non esisti piú», aveva detto nell'argomento di elegia nel giugno 1818) e di contrapporre una disperata volontà di reazione a tale decadenza.

Il Leopardi vive effettivamente, come ha ben visto Luigi Blasucci¹⁴, un sentimento profondo e sofferto di delusione storica (l'Italia decaduta e priva di libertà e di indipendenza), rifiutando ormai chiaramente le posizioni dell'orazione *Agli Italiani* del 1815, in cui aveva accolto le ingannevoli prospettive della Restaurazione (pur pronunciandovi il suo amore per la patria e per la libertà) e considerando in modo tutto negativo la situazione italiana dell'epoca della Santa Alleanza.

Né inganni il fatto che nelle due canzoni la rovina italiana è collegata alla dominazione francese e napoleonica e a quella campagna di Russia in cui

¹¹ *Tutte le opere*, I, p. 939.

¹² *Tutte le opere*, I, p. 947.

¹³ Cfr. K. Vossler, *Leopardi*, München, Musaion Verlag, 1923 (trad. it. di T. Gnoli, Napoli, Ricciardi, 1925).

¹⁴ Cfr. L. Blasucci, «Sulle due prime canzoni leopardiane», «Giornale storico della letteratura italiana», fasc. 421, 1961, pp. 39-89, ora in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 31-80.

i giovani italiani erano costretti a combattere e morire per una causa non propria e per un tiranno straniero.

Ché tali riferimenti non si collegano piú agli ideali della Restaurazione antinapoleonica, ma a quelle posizioni alfieriane e soprattutto a quelle foscoliane dell'*Ortis* che configuravano la presenza francese in Italia nei suoi aspetti negativi di dominazione straniera e limitazione delle nuove istanze unitarie e indipendentistiche a cui certo il Leopardi qui si ricollega.

Né si dimentichi una lettera del Leopardi a Pietro Brighenti (21 aprile 1820) in cui, a proposito della seconda canzone, egli scrive:

Quelli che presero in sinistro la mia *Canzone* sul Dante, fecero male, secondo me, perché le dico espressamente *ch'io non la scrissi per dispiacere a queste tali persone*, ma parte per amor del puro e semplice vero, e odio delle vane parzialità e prevenzioni; parte perché non potendo nominar quelli che queste persone avrebbero voluto, io metteva in iscena altri attori come per pretesto e figura.¹⁵

Par chiaro che le persone cui qui si allude sono quei patrioti e liberali che ricordavano gli aspetti positivi del dominio francese in Italia e che «quelli» che il Leopardi non poteva nominare erano i nuovi dominatori stranieri, gli austriaci.

A questa diagnosi desolata ed estrema della situazione italiana il Leopardi (specie nella canzone *All'Italia*) tenta di contrapporre una disperata estremistica volontà di intervento personale che culmina nella battuta sproporzionata, ma tutt'altro che risibile (come parve al maligno Tommaseo): «L'armi, qua l'armi» (v. 37), la quale poi par rispondere a una pagina foscoliana dell'*Ortis* in cui Jacopo, disperato sulla sorte dell'Italia, esclamava: «I tuoi confini, o Italia, son questi! ma sono tutto dí sormontati d'ogni parte dalla pertinace avarizia delle nazioni. Ove sono dunque i tuoi figli? Nulla ti manca se non la forza della concordia. Allora io spenderei gloriosamente la mia vita infelice per te: ma che può fare il solo mio braccio e la nuda mia voce?»¹⁶. Il giovane Leopardi risponde con la sua disperata volontà di intervento: con il suo “braccio” e con la sua poesia.

E che il Leopardi pensasse alla situazione del 1818 lo prova lo stesso titolo dell'abbozzo in prosa delle due canzoni (*Sullo stato presente dell'Italia*) e lo provano alcuni accenni di un altro abbozzo *Dell'educare la gioventú italiana* (poi ripreso nella costruzione della canzone *Nelle nozze della sorella Paolina* alla fine del '21), in cui dice che «Questo tempo è gravido di avvenimenti» e che la riscossa italiana avrà luogo «in questa generazione che nasce, o mai»¹⁷.

Né dovrà dimenticarsi il fatto che molti dei lettori di queste canzoni le

¹⁵ *Tutte le opere*, I, p. 1099.

¹⁶ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, introduzione di W. Binni, note di L. Felici, Milano, Garzanti, 1974 (1992¹⁶), p. 156.

¹⁷ I due abbozzi si leggono in *Tutte le opere*, I, pp. 331-332.

interpretarono appunto in chiave risorgimentale, mentre uomini legati alla Restaurazione, come lo zio del Leopardi, Carlo Antici, esprimevano a lui sorpresa e rammarico di fronte a posizioni così disperate e negative nei confronti di una situazione italiana che a loro appariva piena di rosee, felici prospettive.

Chiariti così l'effettivo, sincero e profondo sentimento etico-politico leopardiano, la sua prospettiva di attualità, di delusione storica, di disperata volontà, di intervento attivo e combattivo (volontà di intervento che è componente essenziale della personalità leopardiana, del suo agonismo eroico, così diverso dall'immagine di un poeta tutto idillico, puramente contemplativo e insensibile alla situazione storica contemporanea), occorrerà ancora ricordare preliminarmente come la costruzione delle due canzoni sia legata anche al proposito leopardiano (più volte espresso nel dialogo epistolare con il Giordani) di creare una lirica alta, eloquente, monumentale e grandiosa, che rinnovasse la tradizione aperta dalle canzoni civili del Petrarca utilizzando moduli e linguaggi di una linea altamente rettorica e aulica, elevata e solenne (la linea di certa lirica eloquente del Testi, del Chiabrera, del Filicaia, fino al Monti).

E in tale direzione (che faceva parte del più largo programma leopardiano di rinnovare e creare diversi generi di poesia, modo anche questo di contribuire alla ripresa della vita culturale e letteraria italiana), in tale alta direzione di lirica eloquente riuscì più facilmente al Leopardi di superare le difficoltà dei suoi precedenti componimenti poetici, le sue incertezze di tono e di linguaggio, prima troppo composito e oscillante fra echi diversi e mal fusi.

Certo in tale direzione il linguaggio leopardiano ha qualcosa spesso di troppo sontuoso, opulento, diverso dalle forme più sobrie, intime, essenziali della sua poesia più matura, ha margini di amplificazione rettorica e movimenti più apertamente oratorii. Ma, pur con tali chiari limiti, esso segue una linea più univoca, più compatta, più organica, più continua, superando le stonature, i bruschi salti delle poesie precedenti e permettendo una costruzione più intera, un discorso più coerente. E gli echi di tanta lirica petrarchesca, testiana, montiana non si staccano dal contesto, non costituiscono macchie vistose e isolate, riassorbendosi più facilmente nella direzione lirico-eloquente delle canzoni e accordandosi alla spinta interna che più coerentemente chiede forme ampie, eloquenti, altamente rettoriche, internamente riscaldate da una più schietta espansione del sentimento appassionato, dolente, volitivo, eroico, affettuoso.

Così nella prima strofa della canzone *All'Italia*¹⁸ si potrà notare che il Leopardi si è ricordato del sonetto del Testi che presentava l'Italia prima del «mondo reina» e ora misera prigioniera, che «Di barbare catene ha 'l collo onusto, / il nudo seno e 'l lacerato busto», e di certe personificazioni montiane dell'Italia¹⁹.

¹⁸ La canzone si legge in *Tutte le opere*, I, pp. 3-4.

¹⁹ Cfr. F. Testi, *Allo stesso [All'Altezza del Duca di Savoia]*, vv. 4-5, in *I lirici del Seicento e*

Ma questi echi, attraverso la similarità del linguaggio e della direzione lirico-eloquente, si sono fusi nella invocazione leopardiana all'Italia, che diventa una creatura del sentimento del Leopardi, una persona a cui egli può rivolgere il suo affettuoso e pietoso "tu", sollecitato anche dalla congenialità del suo stesso sentimento di personale infelicità:

[...] Or fatta inerme,
nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
formosissima donna! Io chiedo al cielo
e al mondo: dite dite;
chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
che di catene ha carche ambe le braccia;
sí che sparte le chiome e senza velo
siede in terra negletta e sconsolata,
nascondendo la faccia
tra le ginocchia, e piange. (vv. 6-17)

Nei modi sostenuti ed eloquenti, alimentati da una tradizione così evidente, l'Italia risulta però non una statua allegorica e statica, ma, come si è detto, una figura del sentimento leopardiano, che solo in quei modi, in questo periodo, riusciva a esprimersi e consolidarsi.

E proprio nell'uso costante e artisticamente assai finemente elaborato di questi moduli eloquenti e rettorici (invocazioni, interrogazioni, replicazioni, ecc.) il Leopardi riesce a esprimere, nella seconda strofa, un genuino e intenso crescendo che culmina nell'impennata agonistica e volitiva de «L'armi, qua l'armi»:

Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive,
mai non potrebbe il pianto
adeguarsi al tuo danno ed allo scorno;
che fosti donna, or sei povera ancella.
Chi di te parla o scrive,
che, rimembrando il tuo passato vanto,
non dica: già fu grande, or non è quella?
Perché, perché? dov'è la forza antica,
dove l'armi e il valore e la costanza?
Chi ti discinse il brando?
Chi ti tradí? qual arte o qual fatica

dell'Arcadia, a cura di C. Calcaterra, Milano-Roma, Rizzoli, 1936, p. 326, e V. Monti, *Beneficio*, vv. 1, 8, 9: «Una donna di forme alte e divine [...] La sinistra alla gota: e, scisso il manto, / scopria le piaghe dell'onesto petto»; *Per il congresso di Udine*, vv. 9, 13-14: «Tu muta siedì; [...] Sí dimesso il volto / non porteresti e i piè dal ferro attriti»; *Mascheroniana*, II, v. 129 e IV, v. 54: «Carca di ferri e lacerato il manto»; «Tal che, guasta il bel corpo d'ogni parte».

o qual tanta possanza
valse a spogliarti il manto e l'auree bende?
Come cadesti o quando
da tanta altezza in cosí basso loco?
Nessun pugna per te? non ti difende
nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
comatterò, procomberò sol io.
Dammi, o ciel, che sia foco
agl'italici petti il sangue mio. (vv. 21-40)

È in questa strofa che l'elemento agonistico ed eroico si pronuncia piú fortemente fino all'assurdo (e piú tardi, nelle *Annotazioni* alle canzoni del 1824, il Leopardi parlò della sua affermazione sproporzionatamente eroica e volitiva come di un compenso del desiderio). Ma deve essere chiaro che pure questa impennata, preparata dal precedente crescendo disperato, è la chiave di volta della canzone e che su di essa si appoggia e si spiega anche l'ultima parte, il canto di Simonide, che se è certamente la parte piú poetica e piú riuscita non si giustificerebbe senza la molla energica di quel movimento disperato ed eroico. Ché la parte dedicata all'esaltazione degli antichi greci, degli eroi delle Termopili e al canto di Simonide, scaturisce necessariamente (e non dunque come una digressione staccata, isolata, da considerare isolatamente) dalla carica disperata-eroica della prima parte, ritraducendone gli elementi essenziali come attraverso una maggiore distanza poetica.

L'elogio stesso delle antiche età si riconnette a quel contrasto fra natura e ragione, fra passato ricco di generose illusioni e presente decaduto e immeschinito, che non è un puro movimento di nostalgia evasiva, poiché il poeta aspira profondamente a rinnovare, con la sua azione e con la sua poesia, quell'età di entusiasmo e di attività.

E la figura di Simonide si alimenta dei desideri stessi del poeta, esprime i suoi sentimenti con un maggiore e piú alto distacco poetico in cui l'impegno diretto e piú ansioso della prima parte acquista toni piú pacati e profondi, ma inspiegabili senza la tensione propulsiva della canzone quale in quella prima parte si è piú direttamente spiegata.

Cosí nella strofa quinta la voce poetica si approfondisce e nel tessuto sempre eloquente e aulico, che è tipico di tutta la canzone, filtrano toni intimi e intimamente elegiaci che van crescendo verso gli ultimi versi:

E di lacrime sparso ambe le guance,
e il petto ansante, e vacillante il piede,
toglieasi in man la lira:
beatissimi voi,
ch'offriste il petto alle nemiche lance
per amor di costei ch'al Sol vi diede;
voi che la Grecia cole, e il mondo ammira.
Nell'armi e ne' perigli

qual tanto amor le giovanette menti,
qual nell'acerbo fato amor vi trasse?
Come sí lieta, o figli,
l'ora estrema vi parve, onde ridenti
correste al passo lacrimoso e duro?
Parea ch'a danza e non a morte andasse
ciascun de' vostri, o a splendido convito:
ma v'attendea lo scuro
Tartaro, e l'onda morta;
né le spose vi foro o i figli accanto
quando su l'aspro lito
senza baci moriste e senza pianto. (vv. 81-100)

Tutta la tensione affettuosa ed elegiaca del Leopardi si riversa nel colloquio di Simonide con i giovani eroi greci e in esso vibra profondamente (pur entro il tessuto di moduli retorici che tocca punte piú amplificate ed eloquenti come nei versi: «Parea ch'a danza e non a morte andasse / ciascun de' vostri, o a splendido convito») un affascinante incontro di luminosità e di mestizia nella rappresentazione delle «giovanette menti» che affrontano con lieto entusiasmo l'«acerbo fato», l'«ora estrema», lo «scuro Tartaro» e «l'onda morta»: espressioni queste che hanno già una mesta risonanza profonda e avviano il linguaggio leopardiano verso quelle intense designazioni della morte che avranno cosí alta espressione nelle grandi poesie piú tarde («l'ombra / della gelida morte» dell'*Ultimo canto di Saffo*, vv. 67-68), verso quella lirica pietà affettuosa per la scomparsa di giovani esistenze («Senza baci moriste e senza pianto») che sarà fondamentale nell'elegia di grandi canti come *A Silvia* o *Le ricordanze*.

Poi la canzone volge al finale attraverso la strofa sesta, impostata come un paragone eroico e omerico, piú sontuoso e rettorico, e l'arduo procedimento (nella settima) dell'*adynaton* («Prima divelte, in mar precipitando, / spente nell'imo strideran le stelle, / che la memoria e il vostro / amor trascorra o scemi», vv. 121-124) per culminare nella clausola eroico-elegiaca, severa e serena, in cui Simonide chiede che la sua «vereconda Fama» duri quanto la fama degli eroi morti per la patria.

La seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*²⁰, scritta fra il settembre e l'ottobre del 1818, prosegue la via della lirica alta ed eloquente della prima ed è di solito apparsa alla critica come un componimento ancor piú oratorio, pesante e monotono. E certo, come vedremo, ha parti piú faticose e opache e manca della piú energica spinta volitiva e disperatamente entusiastica della canzone *All'Italia*.

Ma, per intenderne convenientemente il valore e il significato che essa ha nello sviluppo della poesia leopardiana, occorre riconoscere nella sua at-

²⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 4-6.

mosfera piú grave e malinconica il prevalere di una forte impostazione di compianto, legata al ricadere della spinta piú volitiva e fiduciosa della prima canzone; spinta che cede di fronte alla piú diretta e profonda considerazione dolente e sdegnata della squallida situazione dell'Italia decaduta e inerte di fronte alla quale piú sfiduciati si pronunciano gli stanchi motivi di riscossa e di ripresa e meno sicuro si presenta quel baldanzoso ed esasperato impeto di intervento personale che costituiva la molla attiva di *All'Italia*.

Tutta la canzone è dominata da un profondo senso di torpore, di sopore, di grave inerzia in cui si traduce piú direttamente quella delusione storica che apre la via al piú generale pessimismo leopardiano, a quel prevalente sentimento di infelicità che precorre intuitivamente l'elaborazione piú tarda delle precise posizioni pessimistiche consolidate in forma speculativa.

Interpretata in questa direzione, la seconda canzone appare tutt'altro che priva di interesse e di una sua generale suggestione poetica. Un'onda di desolazione, di compianto, di pietà la percorre in tutta la sua costruzione e in tutte le sue strofe (anche nelle piú faticose e diluite), l'accento piú profondo e intenso si raccoglie in quelle espressioni denotanti il torpore, il sopore, il letargo, il senso di una decadenza assoluta (i «figli sonnacchiosi ed egri», i «perversi tempi», la «moribonda Italia», l'Italia «affaticata e lenta», il «guasto legnaggio», la «corrotta usanza» ecc.) che, fra l'altro, riprendono, in una storia di affinità ben significativa, espressioni dell'Alfieri e del Foscolo ortisiano.

E tutta questa gamma di espressioni negative è ben collegata alla fondamentale interpretazione storica della tetra pace della Restaurazione: quella pace che apre la canzone con una immagine assai bella e luminosa, ma che subito rivela il suo senso negativo:

Perché le nostre genti
pace sotto le bianche ali raccolga,
non fien da' lacci sciolte
dell'antico sopor l'itale menti [...]. (vv. 1-4)

E, ripeto, sono queste espressioni dolenti e squallide che ravvivano il contesto piú faticoso e faticosamente elaborato delle prime strofe le quali troppo a lungo indulgiano sull'argomento occasionale, sui sentimenti e la commozione degli artisti che dovranno eseguire il monumento dantesco (riecheggiando persino certi motivi del manifesto che un gruppo di uomini di cultura fiorentini aveva pubblicato nel luglio, chiedendo l'erezione di un monumento a Dante).

Solo nell'ultima parte, specie dalla strofa nona in poi, gli elementi di compianto che circolavano piú sparsamente nelle prime strofe si raccolgono piú unitariamente, dopo che nell'ottava il poeta ha cercato di ricollegare l'attuale decadenza degli italiani a quella sfortunata campagna di Russia che aveva stremato le energie della gioventú italiana in una guerra condotta non per la propria patria, ma per i suoi tiranni.

Con un potente movimento affettuoso, dolente e sdegnato (in cui si inserisce l'appassionato rimpianto del poeta di non aver potuto offrire la sua vita alla patria), la canzone passa, nelle strofe nona e decima, alla grandiosa, fantastica rievocazione della miseranda morte dei giovani italiani nella campagna di Russia:

Morian per le rutene
squallide piagge, ah! d'altra morte degni,
gl'itali prodi; e lor fea l'aere e il cielo
e gli uomini e le belve immensa guerra.
Cadeano a squadre a squadre
semivestiti, maceri e cruenti,
ed era letto agli egri corpi il gelo.
Allor, quando traean l'ultime pene,
membrando questa desiata madre,
diceano: oh non le nubi e non i venti,
ma ne spegnesse il ferro, e per tuo bene,
o patria nostra. Ecco da te rimoti,
quando piú bella a noi l'età sorride,
a tutto il mondo ignoti,
morian per quella gente che t'uccide.
Di lor querela il boreal deserto
e conscie fur le sibilanti selve.
Cosí vennero al passo,
e i negletti cadaveri all'aperto
su per quello di neve orrido mare
dilacerar le belve;
e sarà il nome degli egregi e forti
pari mai sempre ed uno
con quel de' tardi e vili. Anime care,
bench'infinita sia vostra sciagura,
datevi pace; e questo vi conforti
che conforto nessuno
avrete in questa o nell'età futura.
In seno al vostro smisurato affanno
posate, o di costei veraci figli,
al cui supremo danno
il vostro solo è tal che s'assomigli. (vv. 139-170)

Tutto il grandioso quadro è intonato al fondamentale intreccio di squalore, pietà, sdegno, a una voce dolente di compianto che, a un certo punto, diventa voce corale e diretta dei giovani morti ed esalta il grande motivo leopardiano del contrasto fra la radiosa età della giovinezza e la condizione desolata di quella morte inutile e ignota.

E il paesaggio (che può aver risentito anche delle grandi pagine della *Vita* alfieriana sui deserti ghiacciati e sconfinati della Scandinavia) consuona

grandiosamente, nel suo squallore, nella sua solitudine, nella sua immensità (con elementi che possono guidare verso lo stesso sentimento di una suggestiva infinità spaziale recuperata poi nell'*Infinito*), con lo squallore di quella morte sconsolata, con quello «smisurato affanno», con quell'«infinita [...] sciagura» in cui vibra l'esistenziale sentimento pessimistico nascente nell'animo leopardiano e che conduce, nel finale più arduo della strofa decima (e secondo quel bisogno di una forma rara, "peregrina", concisa e pregnante, ben intonata al proposito leopardiano di una lirica alta e aristocratica), a quei contrasti che sarebbe errato considerare solo come forme concettistiche e complicati giochi di parole. Ché i giovani morti vengono esortati a confortarsi proprio nella mancanza di ogni conforto (perché l'eccesso della loro sventura non può conoscere nessun ulteriore accrescimento di pena) e soprattutto a riposare nel loro smisurato affanno perché così essi si adeguano alla miseria, senza conforto e senza limite, della loro patria sventurata: e perciò essi sono di lei «veraci figli», uguali a lei nell'uguaglianza del «supremo danno» da lei e da loro sofferto.

Poi nelle strofe undicesima e dodicesima si riaffacciano elementi di volitività nelle ansiose domande a Dante:

[...] O glorioso spirito,
dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?
Dí: quella fiamma che t'accese, è spenta?
Dí: né più mai rinverdirà quel mirto
ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?
Nostre corone al suol fien tutte sparte?
Né sorgerà mai tale
che ti rassembri in qualsivoglia parte?
In eterno perimmo? e il nostro scorno
non ha verun confine? (vv. 180-189)

Ma quelle domande sono incrinata da un prevalente peso di sfiducia e la canzone si chiude con una esortazione al «guasto legnaggio»: o trarre incitamento dalla sua storia gloriosa e ridestarsi a nuova vita o abbandonare la propria terra:

[...] e se destarti
non può la luce di cotanti esempi,
che stai? levati e parti.
Non si conviene a sí corrotta usanza
questa d'animi eccelsi altrice e scola:
se di codardi è stanza,
meglio l'è rimaner vedova e sola. (vv. 194-200)

Dove in realtà prevale poeticamente la suggestiva immagine di questa migrazione in massa degli italiani e della squallida solitudine di un'Italia disabitata.

VI

IL 1819

Alla prospettiva della delusione, riferita soprattutto alla sorte dell'Italia contemporanea, si ricollega, a ben vedere, anche una canzone scritta nella primavera del '19 e destinata inizialmente dal Leopardi alla pubblicazione, risolutamente impedita dal padre Monaldo, allarmato dall'argomento scabroso di quel componimento, e poi piú tardi rifiutata dallo stesso Leopardi (insieme all'altra canzone coeva) per evidenti ragioni di gusto.

La canzone di cui parliamo trattava (come ben indica lo stesso lungo e pesante titolo: *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*)¹ un fatto di cronaca nera, la vicenda realmente avvenuta della morte, in seguito a un tentativo fallito di aborto, di una giovane signora che aveva commesso un fallo extraconiugale ed era stata indotta dal seduttore a tentare appunto l'aborto.

La canzone, nelle intenzioni del Leopardi, voleva costituire una riprova della decadenza morale del tempo presente, con una nuova ragione di sdegno e di compianto sulla propria età, mancante di generosi sentimenti privati come lo era di alte virtù patriottiche e civili.

E la canzone si apre con versi che ben precisano questo raccordo del nuovo argomento trattato con quelli delle canzoni patriottiche: «Mentre i destini io piango e i nostri danni, / ecco nova di lutto / cagion s'accresce a le cagioni antiche» (vv. 1-3).

E insieme la canzone si ricollegava a quel proposito di una poesia fondata su argomenti attuali con cui il poeta intendeva adeguarsi al metodo dei classici e distinguersi da quello dei classicisti piú pedanteschi trattando argomenti del proprio tempo e non di quello «degli antenati»².

Mentre par chiaro che nella stessa discussione con i romantici il Leopardi ne aveva pure sentito qualche stimolo e attrazione se adesso si rivolgeva a trattare soggetti che nel *Discorso di un italiano* aveva condannato come manifestazioni di un patetico feroce³.

Da questi propositi, che si riflettono anche in un tipo di linguaggio piú

¹ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 323-324.

² Cfr. *Della condizione presente delle lettere italiane, Disegni letterari*, III, 4, in *Tutte le opere*, I, pp. 368-369.

³ E fra i disegni letterari di quell'anno c'è un titolo (*Storia di una povera monaca nativa di Osimo che disperata, essendosi monacata per forza, si uccise gittandosi da una finestra*), che rappresenta una prova ulteriore di questa attrazione verso vicende di chiaro tipo romantico. *Tutte le opere*, I, p. 367.

ibrido tra forme auliche e forme realistiche mal fuse, nacque un componimento esteticamente assai scadente, sia, come dicevo, per il linguaggio incerto, enfatico, faticoso (si pensi a versi come questi: «e non calse / a quegli orsi del volto / sudato e bianco», vv. 35-37), sia per la costruzione generale scomposta e disordinata, in cui si alternano movimenti enfatici di sdegno e pietà (sdegno per il “corruptore” che non esita a esporre alla morte la donna che gli si era concessa; pietà per la donna vittima di una passione invincibile), tentativi assai grezzi di rappresentare realisticamente la stessa scena dell’operazione chirurgica implacabilmente eseguita malgrado lo spasimo della donna:

Misera, invan le braccia
spasimate stendesti, ed ambe invano
sanguinasti le palme a stringer volte,
come il dolor le caccia,
gli smaniosi squarci e l’empia mano. (vv. 43-47)

E infine una specie di singolare consolatoria diretta alla infelice donna, che mescola forti accenti pessimistici e un’esaltazione dell’amore nella sua intrinseca nobiltà e purezza.

È in quest’ultima parte (le strofe ottava, nona e decima) che, pur in un contesto che non raggiunge sicuro esito artistico, si muovono elementi più densi ed interessanti, legati al contrasto fra la delusione storica, un più profondo senso di infelicità personale ed esistenziale e l’ardente tensione leopardiana a valori vitali e immacolati.

Sì che pur merita riportare queste strofe come documento dell’intenso ingorgo di motivi in sviluppo e della situazione sentimentale del Leopardi in questo periodo:

Or dunque ti consola
o sfortunata: ei non ti manca il pianto,
né mancherà mentre pietade è viva.
Mira che ’l tempo vola,
e poca vita hai persa ancor che tanto
giovanetta sei morta.
Ma molto più che misera lasciasti
e nequitosa vita
pensando ti conforta;
però che omai conviene che più si doglia
a chi più spazio resta a la partita.
E tu per prova il sai, tu che del mesto
lume del giorno ha spoglia
tuo stesso amante, il sai che mondo è questo.

Ecco l’incauto volgo accusa amore
Che non è reo, ma ’l fato

ed i codardi ingegni, onde t'avvenne
 svegliar la dolce fiamma in basso core.
 Voi testimoni invoco,
 spirti gentili: in voi, dite, per fiato
 avverso è spento il foco?
 Dite, di voi pur uno
 è che non desse a le ferite il petto
 per lo suo caro amor? Tu 'l vedi o solo
 raggio del viver mio deserto e bruno,
 tu 'l vedi, amor, che s'io
 prendo mai cor, s'a non volgare affetto
 la mente innalzo, è tuo valor non mio.
 Che se da me ti storni,
 e se l'aura tua pura avvivatrice
 cade o santa beltà, perché non rompo
 questi pallidi giorni?
 Perché di propria man questo infelice
 carco non pongo in terra?
 E in tanto mar di colpe e di sciaure
 qual altr'aita estimo
 avere a l'empia guerra,
 se non la vostra infino al sommo passo?
 Altri amor biasmi, io no che se nel primo
 fiorir del tempo giovanil, non sono
 appien di viver lasso,
 m'avveggo ben che di suo nume è dono. (vv. 99-140)

L'insieme, ripeto, è faticoso, ma quanti motivi leopardiani vi affiorano insieme a espressioni piú intime e poetiche: come quel «mesto lume del giorno», con la sua vibrazione luminosa e malinconica; come quel «viver mio deserto e bruno» o quei «pallidi giorni» che pertengono alle forme piú intensamente elegiache della espressività leopardiana.

Anche piú interessante nella prospettiva di una intuizione pessimistica personale ed esistenziale che va sviluppandosi all'interno della delusione storica (e come vivaio di motivi leopardiani nascenti), appare l'altra canzone della primavera del '19, anch'essa poi non raccolta nei *Canti* a causa del giudizio di incompiutezza artistica che il Leopardi ne dette piú tardi.

Anch'essa è ben lungi dalla sicurezza di articolazione delle due canzoni patriottiche e accumula elementi e motivi non bene svolti e fusi, con un linguaggio spesso assai grezzo e incerto. Ma nella sua impostazione di dolore e di pietà per una fanciulla destinata a morte precoce (*Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*)⁴, prevale piú chiaramente una posizione di pessimismo che giunge a toni di protesta contro il fato e contro la natura; toni che anticipano le forme piú elaborate e concettualmente consolidate di

⁴Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 321-322.

anni piú tardi e mostrano come il Leopardi venisse di fatto già staccandosi da concezioni provvidenziali e religiose.

E su questa base si possono individuare vari motivi leopardiani di grande importanza per il loro sviluppo futuro. Anzitutto il motivo pessimistico di base consolidato in vari punti della canzone. Così, nella strofa settima, l'affermazione della invincibilità del fato contro cui gli uomini inutilmente lottano:

Poveri noi mortali
che incontro al fato non abbiám valore.
Sta come sconcio masso, e noi ghermito
Meglio che può con queste braccia frali,
Poniam di sbarbicularlo ogni sudore;
Ma quello è tal da poi, qual fu davante. (vv. 79-84)

Così, nella strofa ottava, la risoluta intuizione di una natura crudele:

[...] natura
n'ha fatti a la sciaura
tutti quanti siám nati. [...] (vv. 97-99)

che, nella strofa nona, è portata a un tono ancor piú perentorio di denuncia e protesta:

E chi diritto guata,
nostra famiglia a la natura è gioco. (vv. 116-117)

Un altro motivo ricco di svolgimenti futuri è quello della inesorabilità della morte e della impersuasione del Leopardi di fronte alla scomparsa delle persone e della loro irripetibile, insostituibile individualità concreta. Motivo che apre la canzone:

Io so ben che non vale
beltà né giovanezza incontro a morte;
e pur sempre ch'io 'l veggio m'addoloro. [...] (vv. 1-3)

e su cui il Leopardi ritorna piú volte con toni di accesa pietà e di appassionata impersuasione, sottolineando l'assurdità della immaginata scomparsa totale della fanciulla malata e l'impossibilità del proprio sopravvivere:

Ch'io dica, è morta quell'istessa, quella
ch'io veggio? e mi favella?
Or s'ella è morta, ed io come son vivo?
Questo io so che mai vero
non fia, ch'a intender pure io non l'arrivo. (vv. 58-62)

O ripresentandosi, con piú minuti e struggenti particolari, la sproporzione crudele fra la presenza giovanile, bella, radiosa della fanciulla viva e la sua definitiva, eterna partenza dal regno dei viventi:

Ed è pur tanto bella
e tanto schietta e in cosí verde etade,
e poco andrà ch'io potrò dire, è morta,
è morta e non risponde: ahi poverella!
Che dolor, che lamento, che pietade,
chiusi quest'occhi, e morto questo volto,
e 'l popolo raccolto
dirle per sempre addio, ch'esser doveva
tanto tempo fra noi;
or non so chi né come ce la leva:
solo a pensarlo mi si schianta il core,
ben ch'i parenti tuoi
son d'altro sangue, e tu sei d'altro amore (vv. 14-26)

È questo un grande motivo della poesia leopardiana che si realizza altamente nella lirica dello sparire di figure giovanili e liete (si pensi a Silvia nel canto omonimo o a Nerina nelle *Ricordanze*) e che si alimenta di quella impersuasione di fronte alla morte degli altri (non la morte propria, sentita come liberazione dalle proprie sofferenze), che trova espressione anche in molti pensieri dello *Zibaldone* (con la conclusione che il nostro disperato dolore di fronte alla morte delle persone care, alla loro totale perdita della vita, all'impossibilità di mai piú rivederle, prova come noi, in profondo, non crediamo in una vita ultraterrena)⁵. Mentre il sentimento crudele della cesura inesorabile della morte (nessuna esperienza e saggezza può consolarcene e privare quel fatto della sua assurdità, incredibilità), la rappresentazione dell'addio per sempre, della separazione eterna, della situazione disperata di chi sopravvive alle persone amate, ritorneranno, a distanza di tanti anni e in una realizzazione poetica tanto piú alta, in una strofa del canto *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi*:

Già se sventura è questo
morir che tu destini
a tutti noi che senza colpa, ignari,
né volontari al vivere abbandoni,
certo ha chi more invidiabil sorte
a colui che la morte
sente de' cari suoi. Che se nel vero,

⁵ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 1144-1145.

Com'io per fermo estimo,
 il vivere è sventura,
 grazia il morir, chi però mai potrebbe,
 quel che pur si dovrebbe,
 desiar de' suoi cari il giorno estremo,
 per dover egli scemo
 rimaner di se stesso,
 veder d'in su la soglia levar via
 la diletta persona
 con chi passato avrò molt'anni insieme,
 e dire a quella addio senz'altra speme
 di riscontrarla ancora
 per la mondana via;
 poi solitario abbandonato in terra,
 guardando attorno, all'ore ai lochi usati
 rimemorar la scorsa compagnia?
 Come, ahi, come, o natura, il cor ti soffre
 di strappar dalle braccia
 all'amico l'amico,
 al fratello il fratello,
 la prole al genitore,
 all'amante l'amore: e l'uno estinto,
 l'altro in vita serbar? Come potesti
 far necessario in noi
 tanto dolor, che sopravviva amando
 al mortale il mortal? Ma da natura
 altro negli atti suoi
 che nostro male o nostro ben si cura. (vv. 75-109)⁶

Un altro motivo importante reperibile in questa canzone è poi quello del contrasto fra la gioventú, piena di vitalità, di entusiasmo, di purezza, di illusioni e la vecchiaia in cui quel mondo ardente e puro si logora, si contamina nel conformismo, nella viltà, nella vile prudenza e nell'egoismo. Motivo che, nella formazione ed educazione dei sentimenti leopardiani, poteva risentire della solita lezione alfieriana (specie nella tragedia *La congiura de' Pazzi* dove l'entusiasmo del giovane Raimondo è contrapposto alla prudenza e alle incertezze del vecchio padre che ha perso l'ardore e la generosità della sua giovinezza: «Quanto in servir fa dotto / la gelida vecchiezza», At. I, sc. 2, vv. 8-9), e che si estremizza nella ipersensibilità morale leopardiana, sviluppandosi poi entro piú tarde poesie (si pensi al finale del *Passero solitario*) e animando, nella canzone ora studiata, quel finale consolatorio in cui alla giovane donna, destinata a morte precoce, si propone il conforto di una morte giovanile e quindi innocente, non contaminata dal logoramento morale della vecchiaia, e dal malvagio esempio di tempi decaduti e corrotti:

⁶ *Tutte le opere*, I, p. 37.

Ma questo ti conforti
sopra ogni cosa, ch'innocente mori,
né 'l mondo ti spirò suo puzzo in viso.
Tutti tuoi pari andran tosto fra' morti,
e avranno il piú di lor fracidi i cori;
che questo mondo è scellerata cosa,
e quel mal che non osa
candida gioventute, è scherzo al vile
senno d'età provetta,
e nefanda vecchiezza; e in cor gentile
quel che natura fe' spegne l'esempio,
tanto che poco aspetta
quel giusto ed alto a farsi abbietto ed empio. (vv. 118-130)

Sicché negli ultimi versi si ribadirà conclusivamente questa consolatoria:

Fra nequitosa gente,
qual se' discesa, tale a la partita,
cara, o cara beltà, mori innocente. (vv. 149-151)

illuminata da quell'ardente platonismo leopardiano («Cara, o cara beltà»),
che troverà esito altissimo nella canzone del '23 *Alla sua Donna*.

Insomma questa canzone, pur nella sua incerta consistenza poetica, nella scompostezza dell'articolazione, nella prosasticità di certi aspetti del suo linguaggio, è documento prepoetico interessantissimo.

Nella primavera del '19 poi il Leopardi si impegnò, in vista di un progettato romanzo di tipo wertheriano mai scritto, in una fitta serie di appunti, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, che vengono avviando quel nuovo e piú intenso scavo nella propria profonda sensibilità, presente anche entro le pieghe piú intime delle stesse canzoni patriottiche, dove tuttavia era stato subordinato all'impegno lirico-eloquente.

In questi ricordi, stesi in forma di appunti spesso frettolosi e troncati, con improvvisi passaggi da scena a scena, da pensiero a pensiero, non mancano (a parte la prospettiva ricordata di un romanzo che rivela un'ambizione e un proposito che vanno al di là della semplice via idillica) anche appunti e pensieri che si ricollegano alle idee politiche e civili leopardiane (ad esempio il luogo in cui si ritorna al ricordo dell'orazione agli italiani del 1815 con un'apostrofe al Murat: «scelleratissimo sappi che se tu stesso non ti andasti ora a procacciar la tua pena io ti avrei scannato con queste mani ec. quando anche nessun altro l'avesse fatto ec. Giuro che non voglio piú tiranni»)⁷.

Ma certo vi prevale un gusto di brevi scene, di movimenti sensibilissimi che preparano soprattutto la via di quella fase idillica che costituirà l'impe-

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 363.

gno poetico maggiore di quell'anno e proseguirà, dopo la canzone *Ad Angelo Mai*, ancora nel '20-21.

Si rilegga così questa rapida e sensibilissima presentazione di una figura di fanciulla vagheggiata dal poeta e colta nella sua mobilità e ingenuità giovanile e conclusa con un movimento sentimentale piú intenso:

[...] vista già tanto desiderata della Brini ec. mio volermi persuadere da principio che fosse la sorella quantunque io credessi il contrar. persuaso da Carlo ec. suo guardare spesso indietro al padrone allora passato ec. correr via frettolosam. con un bel fazzoletto in testa vestita di rosso e qualche cosa involta in fazzoletto bianco in una mano ec. nel suo voltarsi ci voltava la faccia ma per momenti ed era instabile come un'ape: si fermava qua e là ec. diede un salto per vedere il giuoco del pallone ma con faccia seria e semplice, domandata da un uomo dove si va? a Boncio luogo fuori del paese un pezzo per dimorarvi del tempo colla padrona noi andarle dietro finché fermatasi ancora con alcune donne si tolse (non già per civetteria) il fazzoletto di testa e gli passammo presso in una via strettiss.; e subito ci venne dietro ed entrò con quell'uomo nel palazzo del padrone ec. miei pensieri la sera turbamento allora e vista della campagna e sole tramontante e città indorata ec. e valle sottoposta con case e filari ec. ec. mio innalzamento d'animo elettrizzamento furore e cose notate ne' pensieri in quei giorni e come conobbi che l'amore mi avrebbe proprio eroificato e fatto capace di tutto e anche di uccidermi [...].⁸

Oppure quest'altra immagine della fanciulla rivista all'improvviso e poi sognata di notte in una direzione idillico-patetica che troverà continuazione poetica nell'idillio-elegia *Il sogno*:

[...] finché tornandomi lasciata troppo tardi la compagnia e senza speranza la rividi pure all'improvviso, sogno di quella notte e mio vero paradiso in parlar con lei ed esserne interrogato e ascoltato con viso ridente e poi domandarle io la mano a baciare ed ella torcendo non so di che filo porgermela guardandomi con aria semplicissima e candidissima e io baciarla senza ardire di toccarla con tale diletto ch'io allora solo in sogno per la primissima volta provai che cosa sia questa sorta di consolazioni con tal verità che svegliatomi subito e riscosso pienamente vidi che il piacere era stato appunto qual sarebbe reale e vivo e restai attonito e conobbi come sia vero che tutta l'anima si possa trasfondere in un bacio e perder di vista tutto il mondo come allora proprio mi parve e svegliato errai un pezzo con questo pensiero e sonnacchiando e risvegliandomi a ogni momento rivedevo sempre l'istessa donna in mille forme ma sempre viva e vera ec.⁹

O infine questa scena piú completa e tale da costituire quasi una vera e propria poesia in prosa, con il suo folto, graduato e pausato succedersi di sensazioni, di impressioni, di voci colte da una sensibilità acutissima e risolte in un passaggio da malinconia a rasserenamento, da osservazione della

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 364.

⁹ *Tutte le opere*, I, p. 364.

realtà a creazione di un'atmosfera poetica che può essere assai indicativo per certi aspetti della futura poesia leopardiana:

[...] giardino presso alla casa del guardiano, io era malinconichiss. e mi posi a una finestra che metteva sulla piazzetta ec. due giovanotti sulla gradinata della chiesa abbandonata ec. erbosa ec. sedevano scherzando sotto al lanternone ec. si sballottavano ec. comparisce la prima lucciola ch'io vedessi in quell'anno ec. uno dei due s'alza gli va addosso ec. io domandava fra me misericordia alla poverella l'esortava ad alzarsi ec. ma la colpí e gittò a terra e tornò all'altro ec. intanto la figlia del cocchiere ec. alzandosi da cena e affacciata alla finestra per lavare un piattello nel tornare dice a quei dentro = stanotte piove da vero. Se vedeste che tempo. Nero come un cappello = e poco dopo sparisce il lume di quella finestra ec. intanto la lucciola era risorta ec. avrei voluto ec. ma quegli se n'accorse tornò = porca buzzarona = un'altra botta la fa cadere già debole com'era ed egli col piede ne fa una striscia lucida fra la polvere ec. e poi ec. finché la cancella. Veniva un terzo giovanotto da una stradella in faccia alla chiesa prendendo a calci i sassi e borbottando ec. l'uccisore gli corre a dosso e ridendo lo caccia a terra e poi lo porta ec. s'accresce il giuoco ma con voce piana come pur prima ec. ma risi un po' alti ec. sento una dolce voce di donna che non conosceva ne vedeva ec. Natalino andiamo ch'è tardi – Per Amor di Dio che adesso adesso non faccia giorno – risponde quegli ec. sentivo un bambino che certo dovea essere in fasce e in braccio alla donna e suo figlio ciangottare con una voce di latte suoni inarticolati e ridenti e tutto di tratto in tratto e da se senza prender parte ec. cresce la baldoria ec. C'è piú vino da Girolamo? passava uno a cui ne domandarono ec. non c'era ec. la donna veniva ridendo dolcemente con qualche paroletta ec. *oh che matti!* ec. (e pure quel vino non era per lei e quel danaro sarebbe stato tolto alla famiglia dal marito) e di quando in quando ripeteva pazientemente e ridendo l'invito d'andarsene e invano ec. finalmente una voce di loro *oh ecco che piove* era una leggera pioletta di primavera ec. e tutti si ritirarono e s'udiva il suono delle porte e i catenacci ec. e questa scena mi rallegrò [...].¹⁰

Questi *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* preparano, dicevo, la produzione idillica e idillico-elegiaca che si apre alla metà del '19 e che, dopo l'intervallo costituito dalla canzone *Ad Angelo Mai*, si prolunga entro gli anni 1820-21, con risultati, vedremo, di diversa intensità e profondità poetica. Ché in questi componimenti, che il Leopardi intitolò «idilli» (ripensando agli idilli classici di Mosco e di Teocrito e insieme a quelli preromantici del Gessner) e che pubblicò solo nel 1826, considerandoli in un primo tempo quasi documenti piú privati e lontani dalla linea di lirica solenne e civile che riteneva piú adatta alla divulgazione pubblica, si deve notare una certa oscillazione fra una concezione piú tradizionale dell'idillio e quella piú profonda e personale concezione cui piú tardi lo stesso poeta dette forma; parlando di idilli come «esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del [proprio] animo»¹¹.

Come si può subito verificare, anche nella considerazione di alcuni argo-

¹⁰ *Tutte le opere*, I, pp. 363-364.

¹¹ *Disegni letterari*, XII, in *Tutte le opere*, I, p. 372.

menti di idilli si trovano temi che piú chiaramente riportano a un tipo di idillio piú pittoresco e quadrettistico, piú legato a una concezione letteraria dell'idillio tradizionale. Come può vedersi dall'inizio in versi dell'argomento intitolato *Le fanciulle nella tempesta*:

Donzelle sen gian per la campagna
correndo e saltellando, cogliendo fiori, giocando ec.
Né s'avvedean che sopra agli Appennini
da lungi s'accoglieva un tempo nero
e brontolava lungamente il tuono.
Ma quelle nol badar però che 'l sole
rideva ancor sulla fiorita spiaggia.¹²

E tale diversità di intensità e di centralità e di raccordo delle sensazioni e del paesaggio con «situazioni, affezioni, avventure storiche del [proprio] animo» si può notare anche entro la breve serie di idilli composti nel 1819, nel periodo in cui, dopo il fallito e drammatico tentativo di fuga dalla casa paterna e da Recanati, il Leopardi si ripiegò piú decisamente nello scavo della sua sensibilità e del suo sentimento personale.

L'idillio piú marginale e sostanzialmente debole, pur se contraddistinto sempre da un gusto squisito e delicato (e non privo di allusioni a sentimenti e pensieri leopardiani), può essere considerato quel componimento che, intitolato inizialmente prima *Sogno* e poi *Lo spavento notturno* (e così pubblicato nel '26), venne poi escluso dall'edizione dei *Canti* del 1831 e riaccolto in quella del '35, nel gruppo finale dei *Frammenti*, col numero XXXVII¹³ (e così facendo il poeta mostrava chiaramente di considerarlo un componimento minore, adatto a una specie di appendice di poesie meno impegnative).

In questo idillio si svolge un dialogo fra due pastori, Alceta, piú ingenuo e giovanile, e Melisso, piú maturo e ironico perché dotato di esperienza e di ragione. L'impostazione a dialogo e l'ambientazione pastorale, piú chiaramente simile a quella degli idilli classici e gessneriani, e il tono e il linguaggio tendono a rendere un senso di primitività, di popolarità che si riconnette a un'idea dell'idillio come rappresentazione di stati d'animo, di sensazioni e di impressioni poco complesse, di personaggi pastorali e rusticali (secondo un pensiero dello *Zibaldone*, in cui il Leopardi notava che i veri idilli teocritici italiani non erano tanto gli artefatti prodotti umanistici, come quelli del Sannazzaro, quanto i componimenti rusticali, come la *Nencia da Barberino* o il *Cecco da Varlungo*)¹⁴.

Sarà ovvio notare che, così facendo, il Leopardi pur si ricollegava a mo-

¹² *Tutte le opere*, I, p. 336.

¹³ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 45-46.

¹⁴ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 39.

tivi ben suoi (si pensi alle osservazioni sulla schiettezza e ricchezza poetica dei fanciulli e degli individui popolari e istintivi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*). E perciò egli cercava di rendere anche nel linguaggio, specie in quello del piú genuino Alceta, un certo tono popolare, ingenuo, un andamento semplice, quasi lievemente impacciato, con ripetizioni, insistenze, con immagini che materializzano le impressioni piú favolose, cosí evidenti appunto nel lungo racconto di Alceta:

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
di questa notte, che mi torna a mente
in riveder la luna. io me ne stava
alla finestra che risponde al prato,
guardando in alto: ed ecco all'improvviso
distaccasi la luna; e mi pareva
che quanto nel cader s'approssimava,
tanto crescesse al guardo; infin che venne
a dar di colpo in mezzo al prato; ed era
grande quanto una secchia, e di scintille
vomitava una nebbia, che stridea
sí forte come quando un carbon vivo
nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo
la luna, come ho detto, in mezzo al prato
si spegneva annerando a poco a poco,
e ne fumavan l'erbe intorno intorno.
Allor mirando in ciel, vidi rimaso
come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro. (vv. 1-20)

Dove, ripeto, ben si avverte questa elegantissima e sapientissima imitazione di modi ingenui e popolari (la sintassi costruita per aggiunte; le asserzioni ripetute, tipiche di un racconto popolare: «come ho detto»; l'immagine materiale della luna paragonata a una «secchia»; il paragone semplicistico e familiare: «come quando un carbon vivo / nell'acqua immergi e spegni» ecc.), ma con una sorta di compiacimento che, se non esclude note piú fini e sottili, (come quel «Si spegneva annerando a poco a poco, / e ne fumavan l'erbe intorno intorno», che fa pensar di lontano al gusto del digradare delle sensazioni che tornerà con tanta suggestione intima in certi passi della *Sera del dí di festa*), riconduce questo idillio a una sapiente ed elegante elaborazione di motivi meno profondi e centrali.

E se l'incontro delle voci dei due pastori, con il loro diverso grado di esperienza, può far pensare al grande uso che di due diverse voci farà il Leopardi in tante delle *Operette morali* ed è condotto avanti nell'ultima parte del componimento con innegabile abilità (la voce trasognata e ingenua di Alceta, quella saggia, ironica, un po' saccente del ragionevole e incredulo

Melisso), esso rimane pur sempre su di un piano appunto di abilità¹⁵. Così come la voce ingenua del pastore Alceta, immaginoso nella sua primitività (e vicino dunque di più alla natura e ai bei sogni che la ragione sopprime) è ben lungi dalla voce del pastore del grande *Canto notturno* in cui il pastore potrà porre, pur nella sua condizione di rappresentante dell'uomo più semplice e schietto, le più ardue domande sulla sorte umana.

A un livello certo più alto e da uno strato più profondo dell'animo leopardiano, nasce l'idillio *Alla luna* (tale titolo sostituisce, nell'edizione dei *Canti* del '31, il titolo iniziale *La ricordanza*, probabilmente anche per diversificare tale lirica dalle *Ricordanze* del 1829). In esso vive, intrecciato a un colloquio tenero con la luna, il motivo del ricordo che pur essendo ricordo di una situazione dolorosa tuttora persistente, ha in sé una gradazione di singolare dolcezza:

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto appariva, che travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!¹⁶

Qui siamo assai lontani dall'impostazione del frammento XXXVII, non vi sono pastori né ambiente pastorale, e il poeta parla direttamente di sé e di una situazione del suo animo.

E certo il motivo del ricordo doloroso e dolce è un motivo ben leopardiano e collegato a molteplici pensieri dello *Zibaldone* di questi anni (si pensi,

¹⁵ MELISSO: E ben hai che temer, che agevol cosa
fora cader la luna in sul tuo campo.

ALCETA: Chi sa? non veggiam noi spesso di state
cader le stelle?

MELISSO: Egli ci ha tante stelle,
che picciol danno è cader l'una o l'altra
di lor, e mille rimaner. Ma sola
ha questa luna in ciel, che da nessuno
cader fu vista mai se non in sogno. (vv. 21-28)

¹⁶ *Tutte le opere*, I, p. 18.

nello stesso 1819, al pensiero sul piacere degli anniversari¹⁷, o a quello, piú importante, del 25 ottobre 1821, sul piacere delle ricordanze anche di cose dolorose «quando bene la cagion del dolore non sia passata, e quando pure la ricordanza lo cagioni o l'accresca» [1987])¹⁸, per non dir poi del valore che la ricordanza assumerà nella grande poesia dei canti pisano-recanatesi del '28-29 fino a costituire il tema fondamentale delle *Ricordanze* (anche se in quella grande poesia il ricordo del passato «Dolce per sé» porta a un paragone doloroso col presente e a un sentimento profondo dello svanire irrecuperabile di tutte le cose che si collegano a una tematica piú complessa e profonda).

D'altra parte dovrà ricordarsi come nella formazione di questo motivo del ricordo doloroso ma dolce, al livello della sua formulazione in *Alla luna*, debba aver agito una componente di quella formazione letteraria e sentimentale di cui parte cospicua è costituita dalla lettura dei *Canti di Ossian*, tradotti dal Cesarotti (e dei *Nuovi canti di Ossian* tradotti da Michele Leoni), sulla cui generale grande importanza per il Leopardi io ho a lungo insistito nel saggio, già ricordato, su «Leopardi e la poesia del secondo Settecento» (e basti qui almeno sottolineare come gli endecasillabi sciolti cesarottiani poterono sostenere l'uso degli sciolti degli idilli leopardiani). Orbene, nei *Canti di Ossian* il motivo della ricordanza e rimembranza è piú volte atteggiato proprio nella direzione di un incontro di tristezza e di dolcezza sia che si riferisca al ricordo di gioie passate («A rimembranza di passate gioie: / ch'a un tempo all'alma è diletta e trista»), sia che comporti una sua particolare voluttà: «Giocondo è sempre / il rimembrarvi, benché al pianto invogli»¹⁹.

Questa stessa vicinanza del testo ossianesco e di una lata temperie preromantica e tardo-settecentesca piú aggraziata e preziosa contribuisce a una interpretazione dell'idillio *Alla luna* in una gradazione di minore intensità e profondità rispetto al capolavoro di questo periodo, *L'infinito*; interpretazione che si diversifica parzialmente dal giudizio troppo interamente positivo che ne dette il De Sanctis.

Certo si tratta di un componimento compatto, squisito, svolto con una voce affettuosa, delicata e pura e con una specie di alta affabilità che è pure importante componente della futura e maggiore produzione leopardiana dei grandi canti pisano-recanatesi.

Ma insieme vi si avverte una certa gracilità e tenuità, una sfumatura di edonismo e di pittoresco piú prezioso («O graziosa luna», «E pur mi giova», «Oh come grato»), che ancora risente di toni tardo-settecenteschi, così come

¹⁷ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 40.

¹⁸ *Tutte le opere*, II, p. 535.

¹⁹ *La morte di Cucullino*, vv. 141-142 (in *Poesie di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico*, trasportate in italiano dall'Abate Melchior Cesarotti, con correzioni, nuove dissertazioni e aggiunte, 4 tomi, Pisa, dalla tipografia della Società Lett., 1801); *L'Incendio di Tura*, in *Nuovi canti di Ossian*, pubblicati in inglese da Giovanni Smith, e recati in italiano da Michele Leoni, Firenze, presso Vittorio Alauzet, 1813, p. 292.

vi vibra qualche nota piú tremula e preromantica («Ma nebuloso e tremulo dal pianto / che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci / il tuo volto apparia»).

E tanto piú tali limiti appaiono se si rilegge la poesia nella sua stesura originaria, priva dei versi 13 e 14 che furono aggiunti dal Leopardi solo poco prima della morte, con una correzione a penna sulla edizione napoletana dei *Canti*. Con quella aggiunta, che voleva anche precisare la differenza fra il suo sentimento piú maturo e la situazione giovanile del 1819, tutto il finale della poesia acquistò un respiro maggiore e una maggiore complessità.

Si rilegga cosí l'ultimo periodo dell'idillio com'era nel '19:

[...] Oh come grato occorre
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!

E lo si confronti con la nuova stesura definitiva:

[...] Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!

Ma anche con l'aggiunta tarda l'idillio ha in sé una forza piú gracile, inerte del resto allo stesso tema centrale ben leopardiano, ma piú esiguo, non cosí centrale e assoluto come è quello della grande scoperta e del possesso del sentimento dell'infinito nella poesia omonima.

L'infinito, che è certo la prima grande poesia leopardiana, supera di gran lunga non solo i limiti di idillio pastorale del frammento XXXVII, ma anche i margini di sensibilità e sentimentalità piú tenera e gracile di *Alla luna*. Ogni tentazione di pittoresco, di colorito piú prezioso e leggiadro, di eccessiva vibrazione patetica (il «tremulo dal pianto» di *Alla luna*) sono qui eliminate e tutta la poesia si estrinseca in forme sensibilissime, ma essenziali, di estrema sobrietà energica e assoluta, organicamente derivate da un tema possente e centrale, assicurate da una misura e da un controllo artistico perfetto, frutto, come vedremo, di una elaborazione profonda e incontentabile, di un impegno formale di alta classicità (e si ricordi quanto il Leopardi diceva contro i romantici circa la maggior naturalezza e schiettezza che si raggiunge non con l'immediatezza effusiva, ma con lo studio e con l'arte). Ma questo strenuo impegno artistico corrisponde alla potenza e forza del motivo poetico centrale, al saldo possesso di una centrale intuizione poetica alimentata organicamente, radicalmente da una suprema fusione di elementi di fantasia, di sensibilità, di pensiero, di esperienza matura.

Sicché sarà subito da osservare, per ben comprendere la genesi e la natura di questa poesia, che essa non può venir considerata come un moto istintivo di puro abbandono alla semplice sensibilità (pur cosí acuta e profonda

com'è in questo componimento), come un'errabonda fantasticheria e *rêverie* sensibilistica e spiritualistica, come una serie di impressioni e di sensazioni effusive, misticheggianti, sfociate in un alone vago, in un'atmosfera puramente suggestiva, secondo modi di certa poesia e arte romantica e predecadente (fra Lamartine, Novalis e Wagner, tanto per intendersi e senza voler con ciò definire in sede di valore la varia forza degli autori qui citati).

Il fatto fondamentale è che il Leopardi (il quale pur risentiva nella genesi di questa sua poesia di tante sollecitazioni adiuventi della poesia e letteratura di fine Settecento che aveva già indagato e insistito su impressioni e intuizioni del sentimento dell'infinito²⁰, e così si ricollegava storicamente a una tensione spirituale e poetica di una zona tanto a lui vicina) costruì questo suo capolavoro impegnandovi tutte le forze della sua esperienza, adibendole a una "avventura storica" del suo animo, alla scoperta di una dimensione dell'infinito che arricchiva e approfondiva a sua volta tutto il suo animo e la sua intuizione della complessità dell'uomo e della realtà umana.

Sicché par da rifiutare (malgrado la sua altezza e genialità) quella parte dell'interpretazione desantisianiana dell'*Infinito* che puntava sull'atteggiamento di un primitivo e sulla sua scoperta e adorazione del numinoso. Mentre è pur da rifiutare la limitazione desantisianiana riguardo a una certa intrusione di intellettualismo («Vo comparando»).

In realtà l'atteggiamento leopardiano nell'*Infinito* è quello di un uomo ricco di esperienza, di profondità di pensiero, di sensibilità e di fantasia (non ingenuo e puramente istintivo) e la presenza del pensiero non è intrusione intellettualistica, ma essenziale componente di una poesia che trae la sua forza da un'intuizione fantastica e sensibile, alimentata da una profonda e intrinseca meditazione, come proprio avviene nella poesia più grande e matura.

Occorrerà così ricollegare l'*Infinito* a tutto un lungo percorso fra intuizioni e meditazioni che si svolge fra il '19 e gli anni immediatamente seguenti entro lo *Zibaldone* e che, seppure con una maggiore complessità speculativa, riconduce alla genesi di quel componimento legato a un processo di pensiero *in fieri*.

Fra i molti pensieri citabili in proposito, gioverà soprattutto ricordare la lunga meditazione del luglio 1820 che (si noti bene) raccorda il sentimento e il piacere dell'infinito alla teoria leopardiana del piacere e della felicità

²⁰ Si possono così ricordare certi brani delle *Notti* di Young o di Gessner, già citati; si possono ricordare certe espressioni di Angelo Mazza (gli «interminati aerei campi» – nel poemetto *La Laurea in Legge*, in *Opere*, del signor Angelo Mazza fra gli Arcadi Armonide Elideo, 5 voll., Parma, per Giuseppe Paganino, 1816-1820, III, p. 104 – o un sonetto sull'eternità culminante in questi versi: «D'affetti intanto e di pensieri ondeggiò [...] Quando il confin, cui circoscrisse il dito / de l'Eterno, m'arresta; e qui vagheggio / in caligin l'idea de l'Infinito», vv. 9 e 12-14 – *Opere* cit., II, p. 104) e soprattutto si deve ricordare la pagina della *Vita* alfieriana già citata.

come massimo fine cui tende la natura umana²¹. Sicché, si noti subito, il tema centrale della poesia studiata si riconnette a uno dei temi fondamentali della prospettiva leopardiana, non a un motivo marginale e secondario, e così assume tanto più una sua profonda serietà e centralità.

E basti qui richiamare, di questa lunga e complessa meditazione, alcuni passi più interessanti per noi:

Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempirci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benché sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perché è ingenerata o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita. [165]

Sicché (e si noti come il Leopardi da buon sensista sottolinei una causa più materiale che spirituale e così ci allontani da una interpretazione di tipo religioso e spiritualistico del sentimento dell'infinito), l'uomo, non trovando la felicità nei singoli piaceri, si volge soprattutto all'idea dell'infinito servendosi della sua facoltà immaginativa che gli offrirà il compenso di visioni illimitate nello spazio e nel tempo. E tanto meglio se l'illimitato sorgerà per contrasto dalla vista di una cosa reale e limitata:

La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. [171]

Sicché, alla luce di questo pensiero meglio si può capire anche come la conclusione della poesia («E il naufragar m'è dolce in questo mare») esprima non tanto uno sfocio mistico e spiritualistico, quanto l'esito di un severo e profondo piacere, di una forma alta di felicità e di pienezza dell'animo che è giunto al possesso del sentimento dell'infinito.

E tutta la poesia traduce perfettamente, attraverso il succedersi delle sensazioni, dalla vista reale alla vista immaginativa e più profonda (che dalla limitatezza della prima è fatta scattare a contrasto), attraverso il costante e fuso controllo del pensiero (dove l'estrema collaborazione di sensibilità e di pensiero e l'estrema suggestività e chiarezza essenziale del linguaggio), questo *itinerarium in infinitum*, questa progrediente presa di coscienza del sentimento e del piacere dell'infinito:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

²¹ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 79-82.

e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.²²

Alla suprema limpidezza, chiarezza, sobrietà del linguaggio (che riassorbe e contiene l'estrema suggestività delle sensazioni e della fantasia senza mai disperderla in forme effusive, impressionistiche, evanescenti), alla musica profonda, così lontana da ogni mero musicalismo esteriore e disorganico, corrisponde un'articolazione perfetta del componimento nelle sue parti intervallate da pause e da riprese che sottolineano, con una crescente novità e alacrità di approfondimento, il percorso di questo itinerario dell'intero animo del poeta nella progrediente presa di coscienza del sentimento dell'infinito.

Prima i tre versi iniziali, che con pacata e sicura disposizione prospettano la cara consuetudine contemplativa del poeta e le entità reali della sua prima vista. Poi, dal verso 4 al verso 8, sull'appoggio di una prima pausa e dell'accordo dei gerundi che ripropongono, con un suono più dolce, l'atteggiamento contemplativo di base, si apre il movimento e la prospettiva della vista e della sensazione interiore e immaginativa, che scatta dal contrasto opposto dal limite della siepe e coerentemente si approfondisce nelle parole che indicano l'illimitato e nel progresso della visione interna, agevolato dall'uso replicato dell'*enjambement*. Per concludersi nella energica presa di coscienza dell'operazione immaginativa del poeta («Io nel pensier mi fingo») e nell'esitazione non insistita, e ben precisata nei suoi limiti, di un primo (e poi superato) spaurirsi del cuore. Poi, dal centro del verso 8 e fino al verso 13, la terza parte costituita da un ritorno alla sensazione presente che apre subito la via al più profondo e folto svolgersi della prospettiva interiore, con un movimento che a taluno parve più accumulatorio e che viceversa, sulla via ancor più suggestiva dell'infinito temporale, porta coerentemente un maggior numero di elementi in progresso e un suono più alto (con una allusione a quel sentimento della caducità di tutti i tempi e di tutte le cose che tornerà più esplicito in un passo della *Sera del dì di festa*).

Donde una pausa maggiore in rapporto a questo movimento più intenso

²² *Tutte le opere*, I, p. 17.

e numeroso e l'ultima breve parte conclusiva che suggella, proprio nella massima espansione della immaginazione che sopraffà il pensiero, la dolce e severa presa di possesso di questo sentimento e piacere supremo: non tanto, ripeto, un abbandono, uno sconfinamento mistico ed estatico, quanto un saldo possesso di questa suprema dimensione interna che ha arricchito e approfondito l'animo del poeta, l'ha dotato di una suprema forma di piacere e di singolare felicità.

VII

LA CANZONE «AD ANGELO MAI» E GLI «IDILLI» DEL '20-21

Se *L'infinito* è una poesia altissima e tale da far meglio capire la natura complessa ed energica della stessa poesia idillica leopardiana quando essa corrisponde davvero alla definizione di «avventure storiche del [proprio] animo», il Leopardi dovè però sentirla in qualche modo pure insufficiente a esprimere tutte le forze e i motivi complessi che si agitavano nel suo animo e nella sua mente e a corrispondere a quel bisogno di intervento pubblico, a quelle prospettive civili e patriottiche che avevano animato le canzoni del 1818.

Perciò nel gennaio del 1820 un nuovo impeto grandioso di poesia civile, un genuino bisogno di intervenire nella situazione storica attuale e insieme un profondo bisogno di sistemare in un componimento monumentale e vasto la ardente massa di sentimenti, di volizioni, di pensieri che intanto cercava di definire speculativamente nello *Zibaldone*, condussero il Leopardi a dar vita a una nuova opera poetica, la canzone *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*¹.

La nuova canzone non ha la perfezione assoluta dell'*Infinito* (e forse per ritrovare una poesia così perfetta bisognerà giungere alla canzone *Alla sua Donna* del 1823), e non manca di parti faticose, di squilibri, di inadempienze nella tensione a un linguaggio alto, lirico-eloquente e insieme fermentante di intensa sensibilità. E può notarsi un certo contrasto tra le forme monumentali e regolari delle strofe e l'ardente irrequietezza dei molteplici motivi che dentro vi si agitano.

Contrasto che è un elemento di fascino di questa grandiosa e irrequieta, ricchissima epitome di motivi leopardiani in movimento che finiscono per superare l'occasione che dette origine alla canzone e la stessa fondamentale prospettiva storico-patriottica, che è comunque la solida base di tutto il suo complesso e irrequieto sviluppo interno.

Da una parte il Leopardi riprendeva dalla canzone *All'Italia* l'elemento volitivo, la volontà di contribuire con la sua poesia a un desiderato risorgimento degli italiani, proponendo non tanto più l'atteggiamento di immediato e più ingenuo intervento personale eroico e combattivo («L'armi, qua l'armi»), quanto l'atteggiamento di un uomo di cultura e di un poeta che propone una ripresa di attività, attraverso un risveglio più generale di attenzione alla voce di una antica gloriosa civiltà e a tutta una concezione della vita illuminata dal contatto con la natura e con le generose e poetiche illusioni.

¹ *Tutte le opere*, I, pp. 7-9.

D'altra parte egli riprendeva la prospettiva piú intensa di delusione storica, di sdegno sul presente corrotto, sulla inerzia e sul torpore degli italiani, quale si era piú fortemente pronunciato nella canzone *Sopra il monumento di Dante*, ricollegandola piú profondamente al grande tema del suo pensiero circa il contrasto fra le antiche età vicine alla natura e piene di illusioni e l'epoca moderna dominata dall'arido vero e dalla gretta e fredda ragione.

Eliminati i richiami alla dominazione francese e alla campagna di Russia, tanto piú chiaro è l'elemento di attualità e di delusione storica della canzone che mira direttamente alla situazione italiana (e non solo italiana) dominata dalla triste pace della Restaurazione e della Santa Alleanza a cui chiaramente alludono alcune espressioni (ad esempio nell'ultima strofa: «Or di riposo / paghi viviamo, e scorti / da mediocrità», vv. 171-173).

E che il Leopardi pensasse anzitutto, nella genesi della canzone, a una prospettiva politico-civile, a una volontà di intervento e di diagnosi estrema della situazione italiana presente, lo dimostra quanto egli scrisse in una lettera del 28 aprile 1820 all'amico Pietro Brighenti, in cui spiegava come il padre Monaldo, che gli aveva proibito la pubblicazione delle canzoni funerarie dell'inizio del '19 soprattutto colpito dal titolo di quella *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, avesse invece facilmente concesso il permesso per la nuova canzone:

Il titolo della seconda inedita si è trovato fortunatamente innocentissimo. Si tratta di un Monsignore. Ma mio padre non s'immagina che vi sia qualcuno che da tutti i soggetti sa trarre occasione di parlar di quello che piú gl'importa, e non sospetta punto che sotto quel titolo si nasconda una Canzone piena di orribile fanatismo.²

Dove l'«orribile fanatismo» si riferiva anzitutto certamente al fanatismo politico e patriottico che Monaldo non immaginava entro una canzone al Monsignor Angelo Mai, bibliotecario della Vaticana e puro erudito e filologo.

Mentre nella dedica della canzone al conte vicentino Leonardo Trissino, giovane amico del Giordani (e che rimane imbarazzato della dedica di una canzone che la censura austriaca proibí, molto piú avveduta, in questo caso, di Monaldo), il Leopardi concludeva con queste significative parole:

[...] diamoci alle lettere quanto portano le nostre forze, e applichiamo l'ingegno a dilettae colle parole, giacché la fortuna ci toglie il giovare co' fatti com'era usanza di qualunque de' nostri maggiori volse l'animo alla gloria. E voi non isdegnate questi pochi versi ch'io vi mando. Ma ricordatevi ch'ai disgraziati si conviene il vestire a lutto, ed è forza che le nostre canzoni rassomiglino ai versi funebri. Diceva il Petrarca, ed io son un di quei che 'l pianger giova. Io non posso dir questo, perché il piangere non è inclinazione mia propria, ma necessità de' tempi e volere della fortuna.³

² *Tutte le opere*, I, p. 1100.

³ *Tutte le opere*, I, pp. 55-56.

Dove si sottolineano il tema della canzone che è, alfierianamente, surrogato di azione, il suo carattere disperato come voce di «disgraziati» (gli italiani decaduti e schiavi), la sua tonalità funebre dovuta non tanto a una inclinazione personale del poeta, ma ai tempi avversi e ostili.

La canzone nasce così anzitutto da una più profonda forma di delusione storica che le dà i toni più cupi e dolenti (il «vestire a lutto») e da una volontà di riscossa, collegata, non senza qualche sproporzione fra occasione e svolgimento, a quella riscoperta dei libri *Della Repubblica* di Cicerone che il Leopardi interpreta come un segno provvidenziale che gli italiani dovrebbero accogliere immediatamente per scuotersi dal loro torpore e ascoltare il suggerimento della voce risorgente dei loro padri antichi, di quella antica gloriosa civiltà fervida di attività e di fantasia.

Donde deriva quell'impasto di entusiasmo e di dolore, di funebre e di ardente che poi, sotto la prospettiva più immediatamente attuale e nazionale, più profondamente si ricollega alla stessa situazione personale del poeta (nel suo contrasto fra disperato pessimismo e tensione alla vita) e al grande tema di contrasto fra natura e ragione, fra illusioni e arido vero che scopre il nulla delle cose, fra epoche passate, in cui la natura parlava senza svelarsi, e le illusioni grandeggiavano, e l'epoca contemporanea dominata dalla fredda ragione, dall'egoismo, dall'inerzia, dall'utilitarismo, dal conformismo e dalla mediocrità.

Per quello che riguarda l'esperienza personale del poeta e la sua tragica situazione di malato, di prigioniero nel carcere della casa paterna, di uomo che ha conosciuto, per sofferenza propria, il sentimento del nulla (ciò che nella terza strofa della canzone erompe violentemente: «Io son distrutto / né schermo alcuno ho dal dolor, che scuro / m'è l'avvenire, e tutto quanto io scemo / è tal che sogno e fola / fa parer la speranza», vv. 34-38) si potrebbero citare numerose lettere al Giordani di questi mesi, come la lettera del 19 novembre 1819:

Sono così stordito dal niente che mi circonda, che non so come abbia forza di prender la penna per rispondere alla tua del primo. 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, né muovermi altro che per forza dal luogo dove mi trovassi. Non ho più lena di concepire nessun desiderio, neanche della morte, non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore. Questa è la prima volta che la noia non solamente mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacera come un dolor gravissimo; e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando ch'è un niente anche la mia disperazione.⁴

⁴ *Tutte le opere*, I, pp. 1089-1090.

Per quel che riguarda poi il grande tema del contrasto fra natura e ragione, fra illusioni e arido vero (tema che riprendeva grandi preludi rousseauiani, alfieriani e foscoliani dell'*Ortis*), occorrerebbe rifarsi a tutto il denso sviluppo di pensieri dello *Zibaldone*, in cui, da una parte si assiste all'affermazione del nulla e della vanità di tutte le cose, del sentimento orribile della noia, cui conduce la fredda ragione, e dall'altra all'esaltazione della natura e delle illusioni. Queste sono vane se considerate da un punto di vista razionalistico, ma esse sono, secondo sentimento e secondo natura, «Il piú solido piacere di questa vita», sono «ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la piú misera e barbara cosa ec.» [51]⁵.

Al fondo di tutto è una grande crisi pessimistica che dalla storia italiana presente investe ogni possibilità di giustificazione razionale di valori, ma insieme nella canzone si alza l'ardente vagheggiamento delle illusioni che sono al tempo stesso il «caro immaginar», i sogni poetici e favolosi, e l'entusiasmo, l'eroismo, l'attività generosa che gli uomini vissero quando vivevano secondo natura e che il Leopardi disperatamente vorrebbe far risorgere nel presente quasi in un'assurda speranza, di cui insieme avverte la difficoltà e addirittura l'impossibilità.

E tutto ciò si traduce nel movimento solenne, inquieto, appassionato e funereo della canzone, nello stesso linguaggio fattosi piú “ardito”, perentorio, sentenzioso, energico (rispetto alle forme delle canzoni patriottiche di cui pur riprende l'alta eloquenza classicheggiante, non senza qualche caduta in forme piú fiaccamente oratorie) e insieme piú intimamente arricchito di quella suggestività e di moti piú teneri e affettuosi che derivavano dal profondo scavo ed esercizio di sensibilità degli idilli e che qui soprattutto si pronunciano intorno ai motivi di vagheggiamento delle illusioni.

Donde, come dicevo, l'incontro fra la volontà di una costruzione monumentale e regolare e l'irrequieta ricchezza dei motivi interni che nascono spesso l'uno dall'altro con uno sgorgo tumultuoso ed estremamente alacre.

La canzone può dividersi in due parti fondamentali: la prima formata dalle prime quattro strofe, piú direttamente legata all'occasione del componimento e al suo alto significato, e sostanzialmente piú faticosa, e la seconda sino alla fine, piú densa di poesia e di movimento interno.

La prima strofa:

Italo ardito, a che giammai non posi
di svegliar dalle tombe
i nostri padri? ed a parlar gli meni

⁵ *Tutte le opere*, II, p. 35.

a questo secol morto, al quale incombe
 tanta nebbia di tedio? E come or vieni
 sí forte a' nostri orecchi e sí frequente,
 voce antica de' nostri,
 muta sí lunga etade? e perché tanti
 risorgimenti? In un balen feconde
 venner le carte; alla stagion presente
 i polverosi chiostri
 serbaro occulti i generosi e santi
 detti degli avi. E che valor t'infonde,
 italo egregio, il fato? O con l'umano
 valor forse contrasta il fato invano? (vv. 1-15)

vive soprattutto dall'incalzare delle numerosissime interrogazioni che intendono esprimere lo stupore, la meraviglia commossa del poeta di fronte alle scoperte del Mai, interpretate (quasi con una certa consonanza con motivi dei *Sepolcri* foscoliani) come il segno provvidenziale o misterioso di questo ripresentarsi agli italiani inerti della voce degli antichi padri che li stimolano a nuova vita, proprio nel periodo della loro maggiore decadenza. Il tessuto generale è piú chiaramente eloquente e quasi sovrabbondante nelle sue replicate interrogazioni, ma pur rende sostanzialmente il movimento stupito, commosso, quasi incredulo del poeta, un suo moto di speranza. E insieme il tutto è pur contrassegnato e rialzato sia da espressioni cupe e desolate di singolare efficacia (il «secol morto, al quale incombe / tanta nebbia di tedio»); sia dall'intensità quasi religiosa delle designazioni degli antichi scritti tornati alla luce («i generosi e santi / detti degli avi»), che riprende quel tipo di linguaggio religioso adibito a elementi politici e patriottici già cosí usato dal Foscolo nell'*Ortis*; sia da certe vibrazioni piú profonde in quelle parole indicanti aspetti e cose remote («Voce antica de' nostri, / muta sí lunga etade») secondo quel gusto leopardiano della particolare poeticità di tutto ciò che indica lontananza nello spazio e nel tempo.

Mentre la doppia domanda della conclusione indica un procedimento tipico di questa canzone (una clausola piú sentenziosa, rilevata, severa) che qui però ha qualcosa di piú concettoso, contorto e sforzato, pur appartenendo a quella ricerca di forme "ardite", inconsuete e grandiose, legata alla volontà di una costruzione monumentale, solenne, altamente lirica.

Come assai contorta e faticosa risulta piú interamente la seconda strofa:

Certo senza de' numi alto consiglio
 non è ch'ove piú lento
 e grave è il nostro disperato obbligo,
 a percoter ne rieda ogni momento
 novo grido de' padri. Ancora è pio
 dunque all'italia il cielo; anco si cura
 di noi qualche immortale:
 ch'essendo questa o nessun'altra poi

l'ora da ripor mano alla virtude
rugginosa dell'itala natura,
veggiam che tanto e tale
è il clamor de' sepolti, e che gli eroi
dimenticati il suol quasi dischiude,
a ricercar s'a questa età sí tarda
anco ti giovì, o patria, esser codarda. (vv. 16-30)

concepita in forme piú chiaramente oratorie, meno riassorbite nel linguaggio ardito della canzone e diluenti il nucleo essenziale costituito dalla ripresa, ora assicurata, del motivo di una provvidenzialità delle scoperte degli antichi scritti e dalla piú forte affermazione della eccezionalità e irripetibilità e urgenza di questo singolare momento, che sottolinea la disperata volontà leopardiana di una riscossa italiana immediata.

Il movimento di speranza, collegato a quello del carattere provvidenziale delle riscoperte degli antichi scritti, si comunica, con piú forza iniziale, all'avvio della terza strofa, che si rivolge direttamente ai «gloriosi» uomini-scrittori, la cui voce torna a farsi udire agli italiani. Ma subito vi si inserisce, con brusca impennata, l'affermazione violenta della propria disperazione personale e a essa si ricollega una sequenza, rotta e desolata, di indicazioni della assoluta decadenza italiana presente, con note successive e sempre piú perentorie, che consolidano fortemente la profonda delusione storica del poeta:

Di noi serbate, o gloriosi, ancora
qualche speranza? in tutto
non siam periti? 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 tutto quanto io scemo
è tal che sogno e fola
fa parer la speranza. Anime prodi,
ai tetti vostri inonorata, immonda
plebe successe; al vostro sangue è scherno
e d'opra e di parola
ogni valor; di vostre eterne lodi
né rossor piú né invidia; ozio circonda
i monumenti vostri; e di viltade
siam fatti esempio alla futura etade. (vv. 31-45)

Sicché appare quasi assurdo e contraddittorio il nuovo movimento (nella strofa quarta) che affida ogni speranza positiva all'opera dell'illustre filologo, Angelo Mai, il quale sembra rinnovare, con le sue fortunate e quasi miracolose scoperte, l'umanesimo, quando, dopo l'«Obblivione antica» dell'epoca medievale (che per il Leopardi era, illuministicamente, epoca totalmente barbara e oscura), le risposte degli scritti dei classici greci e latini avevano

rianimato la civiltà italiana, ancora capace di azioni eroiche e di poesia, già avviata dagli esempi grandi di Dante e Petrarca. All'esaltazione dell'età umanistica si congiunge il grande tema della civiltà classica in cui «natura parlò senza svelarsi», e cioè in forma diretta e immaginosa, senza rivelare la sua realtà che la ragione e la scienza hanno privato appunto delle sue illusioni, dei suoi margini poetici.

Sicché la strofa, superando il motivo più occasionale del riferimento al Mai, e pur con forme più apertamente oratorie, vale soprattutto come preparazione dei grandi temi poetici che più solidamente si svolgono nella seconda parte della canzone:

Bennato ingegno, or quando altrui non cale
de' nostri alti parenti,
a te ne caglia, a te cui fato aspira
benigno sí che per tua man presenti
paion que' giorni allor che dalla dira
obblivione antica ergean la chioma,
con gli studi sepolti,
i vetusti divini, a cui natura
parlò senza svelarsi, onde i riposi
magnanimi allegràr d'Atene e Roma.
Oh tempi, oh tempi avvolti
in sonno eterno! Allora anco immatura
la ruina d'Italia, anco sdegnosi
eravam d'ozio turpe, e l'aura a volo
piú faville rapia da questo suolo. (vv. 46-60)

Tutta la seconda parte si costruisce secondo uno schema di rievocazione di grandi personalità italiane del passato; in essa il Leopardi poté anche utilizzare lo schema simile usato nell'elogio dei grandi poeti italiani (a esortazione del presente) pronunciato dall'improvvisatrice Corinne sul Campidoglio, nel romanzo della De Staël, *Corinne ou l'Italie*, che è fra le letture più assidue del Leopardi di questo periodo.

Ma, più in profondo, tutta la seconda parte segue una doppia linea: quella che segna un peggioramento progressivo della civiltà italiana (e dietro di essa di tutta la civiltà moderna) e quella più continuamente a contrasto fra i vari momenti rievocati del passato e il disvalore del presente («allora» e «ora» son parole significative che ritornano più volte nella canzone). E nell'intreccio di questa doppia linea si espande tutta l'enorme ricchezza e alacrità di poesia che il Leopardi ricava dall'appassionato vagheggiamento delle illusioni e dal disperato sentimento della decadenza presente, in cui vibra tutta la sua personale esperienza di infelicità, di tedio, e la sua crescente intuizione del nulla e della vanità di tutte le cose, una volta che esse siano state rivelate nella loro nuda realtà dal potere negativo della fredda ragione.

E ben si avverte questo crescere della poesia nella strofa quinta:

Eran calde le tue ceneri sante,
 non domito nemico
 della fortuna, al cui sdegno e dolore
 fu piú l'averno che la terra amico.
 L'averno: e qual non è parte migliore
 di questa nostra? E le tue dolci corde
 susurravano ancora
 dal tocco di tua destra, o sfortunato
 amante. Ahi dal dolor comincia e nasce
 l'italo canto. E pur men grava e morde
 il mal che n'addolora
 del tedio che n'affoga. Oh te beato,
 a cui fu vita il pianto! A noi le fasce
 cinse il fastidio; a noi presso la culla
 immoto siede, e su la tomba, il nulla. (vv. 61-75)

La strofa si presenta folta di movimenti e di toni, fra l'esaltazione eroica e sdegnosa di Dante «Non domito nemico / della fortuna»⁶ e l'abbandono piú tenero ed elegiaco della rievocazione del Petrarca, «sfortunato amante». Designazione da cui rampolla l'affermazione delle origini della poesia italiana legata al dolore e dalla quale scaturisce impetuosamente il motivo piú intenso, e personalmente sofferto, della sproporzione fra il dolore, come qualcosa di pur vitale, e la noia che annulla ogni forma di vita e di sensibilità. E tutto culmina nella grandiosa clausola della strofa, in cui condizione personale, condizione della civiltà moderna "snaturata" e priva di illusioni, condizione storica degli italiani inerti e oziosi, si fondono potentemente in una espressione severa e monumentale, ardita per la costruzione e per il rilievo che dà alla parola essenziale, «il nulla», alla fine di tutto un riepilogo energico e conciso di tutta una vita dominata da quel grandioso e immoto termine estremo di vanità e di negatività.

A questa sublime immagine di supremo pessimismo si contrappone il radioso, impetuoso movimento della strofa sesta, che rievoca la esemplare figura di Colombo (cosí cara al Leopardi, che la riprenderà in una delle piú poetiche delle *Operette morali*), concreto simbolo di un'età felice, ricca di coraggio, di avventurosità intrepida, di vigore vitale e di entusiasmo, e insieme poi, nello svuotare del movimento in un nuovo impeto dolente e negativo, pretesto dell'affermazione che da questa scoperta, come da tutte le scoperte della scienza e della ragione, il mondo e la realtà perdono i loro margini misteriosi e immaginosi, rivelano la loro piccolezza e miseria:

⁶ Si noti, una volta per tutte, come il Leopardi, nel rievocare i poeti, usi un procedimento di richiamo di espressioni vicine a espressioni di quegli stessi poeti (qui il «Non domito nemico / della fortuna» richiama il dantesco «L'amico mio, e non de la ventura», *Inf.*, II, v. 61), quasi a renderne piú diretta e intensa la rievocazione. Un simile procedimento aveva già piú assiduamente adoperato il Foscolo nei *Sepolcri*.

Ma tua vita era allor con gli astri e il mare,
ligure ardita prole,
quand'oltre alle colonne, ed oltre ai liti
cui strider l'onde all'attuffar del sole
parve udir su la sera, agl'infiniti
flutti commesso, ritrovasti il raggio
del Sol caduto, e il giorno
che nasce allor ch'ai nostri è giunto al fondo;
e rotto di natura ogni contrasto,
ignota immensa terra al tuo viaggio
fu gloria, e del ritorno
ai rischi. Ahi ahì, ma conosciuto il mondo
non cresce, anzi si scema, e assai piú vasto
l'etra sonante e l'alma terra e il mare
al fanciullin, che non al saggio, appare. (vv. 76-90)

E se il primo movimento della strofa è tanto piú alacre e denso di poesia (quel viaggio eroico e avventuroso di Colombo che esalta l'ardente aspirazione leopardiana a una vita piena e rischiosa e permette insieme lo sviluppo di un paesaggio poetico fra cielo e mare, ricco di prospettive infinite, fino a quella «Ignota immensa terra» che coagula poeticamente appunto questo sentimento del fascino dell'ignoto e dell'immenso), anche il secondo, in se stesso poeticamente meno espanso e in qualche modo piú ragionativo (e che pur ben mostra l'inquieto, alacre sgorgo dei motivi entro una stessa strofa), vale ad aprire l'abbandono piú insistito e dolce della strofa settima, che vagheggia nostalgicamente il fascino dei sogni leggiadri degli antichi e dei fanciulli, delle antiche credenze di cui, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, l'adolescente aveva soprattutto colpito l'erroneità di pregiudizi irrazionali, e di cui ora piú sicuramente sviluppa quel fascino poetico solo parzialmente intravvisto nel *Saggio* e qui sottolineato con una voce poetica particolarmente profonda nelle parole designanti lontananza, inconoscibilità razionale, segretezza favolosa («ignoto» ricetta, «ignoti» abitatori, «rimoto» letto, «occulto» sonno).

Mentre, con uno schema simile a quello della strofe di Colombo, a quel vagheggiamento poetico di un mondo di illusioni, di miti, di sogni, si contrappone, con un movimento piú fratto, l'asserzione di quella fatale perdita, nel mondo moderno, dominato dalla ragione, che accresce solo il nulla (la grande parola estrema che domina tutta la direzione piú pessimistica della canzone) e vieta il «caro immaginar» e il suo «stupendo poter»:

Nostri sogni leggiadri ove son giti
dell'ignoto ricetta
d'ignoti abitatori, o del diurno
degli astri albergo, e del rimoto letto
della giovane Aurora, e del notturno
occulto sonno del maggior pianeta?

Ecco svanire a un punto,
e figurato è il mondo in breve carta;
ecco tutto è simile, e discoprendo,
solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
il vero appena è giunto,
caro immaginar; da te s'apparta
nostra mente in eterno; allo stupendo
poter tuo primo ne sottraggon gli anni;
e il conforto perì de' nostri affanni. (vv. 91-105)

Di quei «sogni leggiadri», di quel «caro immaginar», nell'ancor fervida età rinascimentale, era stato rianimatore l'Ariosto (quell'Ariosto che il Leopardi amava per il «tuono di gioia» che dominava la sua poesia)⁷ e di quel grande poeta, creatore di nuove favole poetiche, egli esalta qui, con un nuovo movimento appassionato e nostalgico, i toni e gli argomenti stessi, favolosi, avventurosi, amorosi ed eroici, che avevano alimentato la vitalità di un'epoca tanto meno triste di quella presente. E si noti come per il Leopardi la poesia fosse una potente integrazione dell'attività, dell'eroismo, un incentivo delle generose illusioni, entro una visione ardentemente vagheggiata della vita in cui attività e fantasia si integrano (Colombo e Ariosto) e ben lontana da una pura contemplazione «idillica» da «ultimo pastorello di Arcadia».

Ché anzi, in alcuni pensieri più tardi dello *Zibaldone* del '23, egli giungerà ad affermare (si veda il lungo pensiero sulla poesia omerica) che la poesia «cagiona nell'animo de' lettori una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni che lascia durevoli vestigi di se, e in cui principalmente consiste il diletto che si riceve dalla poesia, la quale ci dee *sommamente muovere e agitare* e non già lasciar l'animo nostro in riposo e in calma» [3139]⁸.

In un senso simile, se non uguale, l'esaltazione dell'Ariosto, creatore di nuove favole, è sentita come un potente stimolo alla vitalità e all'immaginazione del suo tempo, di fronte al quale quello presente è squallido, antierico e antipoetico e le cose, la realtà sono spogliate del «verde» del loro rigoglio di immagini poetiche e di generose illusioni:

Nascevi ai dolci sogni intanto, e il primo
sole splendeati in vista,
cantor vago dell'arme e degli amori,
che in età della nostra assai men trista
empièr la vita di felici errori:
nova speme d'Italia. O torri, o celle,
o donne, o cavalieri,
o giardini, o palagi! a voi pensando,
in mille vane amenità si perde
la mente mia. Di vanità, di belle

⁷ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 1015.

⁸ *Tutte le opere*, II, p. 786.

fole e strani pensieri
si componea l'umana vita: in bando
li cacciammo: or che resta? or poi che il verde
è spogliato alle cose? Il certo e solo
veder che tutto è vano altro che il duolo. (vv. 106-120)

La clausola della strofa dedicata all'Ariosto («Il certo e solo / veder che tutto è vano altro che il duolo») dà l'avvio alle due strofe dedicate al Tasso e dominate ormai dal motivo della decadenza, già in atto con la fine dell'epoca rinascimentale e da quello dell'ulteriore peggioramento verificatosi nell'epoca presente.

Il Tasso (che il Leopardi amava non solo come grande uomo e “filosofo” che aveva sofferto personalmente e intuito nelle sue opere il nulla e la vanità della condizione umana e che quindi egli considerava come anticipatore della propria intuizione pessimistica)⁹ viene rievocato in due strofe che svolgono ampiamente, e con toni fortemente romantici e disperatamente affettuosi (dato il legame, la similarità che il Leopardi avverte con quel grande poeta), i due motivi sopra accennati e che ormai prevalgono nettamente sul vagheggiamento delle illusioni e delle età felici del passato. La nona:

O Torquato, o Torquato, a noi l'eccelsa
tua mente allora, il pianto
a te, non altro, preparava il cielo.
Oh misero Torquato! il dolce canto
non valse a consolarti o a sciorre il gelo
onde l'alma t'avean, ch'era sí calda,
cinta l'odio e l'immondo
livor privato e de' tiranni.
Amore, Amor, di nostra vita ultimo inganno,
t'abbandonava. Ombra reale e salda
ti parve il nulla e il mondo
inabitata spiaggia. Al tardo onore
non sorser gli occhi tuoi; mercé, non danno,
l'ora estrema ti fu. Morte domanda
chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda. (vv. 121-135)

svolge piú direttamente, in modi spesso troppo ansiosi, rotti, tumultuosi e sentimentali (e con un finale piuttosto contorto), il motivo della infelicità tassesca riassunta nei moduli piú romantici della vicenda del poeta (persecuzione di privati e di principi, delusione dell'amore per Eleonora d'Este), ma centra il tutto nella grandiosa intuizione, attribuita al Tasso, della vanità

⁹ Si pensi in tal senso a certi versi della *Gerusalemme*, come quello in cui Solimano mira «L'aspra tragedia dello stato umano» (C. 20, ott. 73, v. 6) o al celebre coro del *Torrismondo*: «Ahi lacrime, Ahi dolore: / passa la vita e si dilegua e fugge / come giel che si strugge» ecc. (At. V, sc. 6, vv. 138-140).

della vita e della realtà del nulla: intuizione che si riconnette alle più alte espressioni leopardiane di questa suprema dimensione della negatività e del pessimismo.

La decima:

Torna torna fra noi, sorgi dal muto
e sconcolato avello,
se d'angoscia sei vago, o miserando
esempio di sciagura. Assai da quello
che ti parve sí mesto e sí nefando
è peggiorato il viver nostro. O caro,
chi ti compiangeria,
se, fuor che di se stesso, altri non cura?
Chi stolto non direbbe il tuo mortale
affanno anche oggidí, se il grande e il raro
ha nome di follia;
né livor piú, ma ben di lui piú dura
la noncuranza avviene ai sommi? o quale,
se piú de' carmi, il computar s'ascolta,
ti appresterebbe il lauro un'altra volta? (vv. 136-150)

piú direttamente riconduce all'essenziale tema della delusione storica del presente, in cui «È peggiorato il viver nostro». Sicché, con una serie di interrogazioni angosciose, desolate e sdegnate, il Leopardi ripropone, in contrasto con il tempo già «sí mesto e sí nefando» del Tasso, le conseguenze della decadenza presente: l'egoismo (cosí diverso dall'«amor proprio» che era sorgente di eroismo e di dignità nelle età antiche), l'irrisione di un'epoca mediocre, ingenerosa e impoetica di fronte a ogni cosa rara e grande, il disinteresse per i grandi ingegni, l'utilitarismo e il freddo calcolo preferito alla poesia.

Oramai nella canzone prevalgono sempre piú decisamente i toni di sdegno e di delusione storica ed essi dominano le ultime due strofe dedicate all'Alfieri e alla breve conclusione della canzone.

Sappiamo ormai *ex abundantia* quanto importante fosse l'Alfieri per il Leopardi: non solo poeta, ma piú ancora maestro di vita e di una concezione eroica, libera e attiva della stessa letteratura.

E possiamo ben capire non solo come in questa rievocazione dell'Alfieri si addensino chiare riprese di moduli ed espressioni alfieriane (alcune, prese di peso, come quel «Memorando ardimento» che deriva dal libro terzo del trattato *Del principe e delle lettere*), ma anche come la canzone dovesse concludersi con questo estremo esempio dell'ultimo grande italiano in contrasto con la sua «codarda etate» e con la sua «Stanca ed arida terra» e con l'esempio della sua poesia come guerra contro i tiranni, cosí come voleva essere la stessa poesia leopardiana, pur avvertendo che si trattava pur sempre di una «misera guerra», surrogato di un'azione diretta e decisiva. Esempio altissimo e non seguito da nessuno degli italiani inerti e vilmente silenziosi.

Tutto ciò è svolto, con modi particolarmente energici, attivi, agonistici, estremistici, nella strofa undicesima:

Da te fino a quest'ora uom non è sorto,
o sventurato ingegno,
pari all'italo nome, altro ch'un solo,
solo di sua codarda etate indegno
allobrogo feroce, a cui dal polo
maschia virtù, non già da questa mia
stanca ed arida terra,
venne nel petto; onde privato, inerme,
(memorando ardimento) in su la scena
mosse guerra a' tiranni: almen si dia
questa misera guerra
e questo vano campo all'ire inferme
del mondo. Ei primo e sol dentro all'arena
scese, e nullo il seguì, che l'ozio e il brutto
silenzio or preme ai nostri innanzi a tutto. (vv. 151-165)

Mentre nell'ultima strofa:

Disdegnando e fremendo, immacolata
trasse la vita intera,
e morte lo scampò dal veder peggio.
Vittorio mio, questa per te non era
età né suolo. Altri anni ed altro seggio
conviene agli alti ingegni. Or di riposo
paghi viviamo, e scorti
da mediocrità: sceso il sapiente
e salita è la turba a un sol confine,
che il mondo agguaglia. O scopritor famoso,
seguì; risveglia i morti,
poi che dormono i vivi; arma le spente
lingue de' prischi eroi; tanto che in fine
questo secol di fango o vita agogni
e sorga ad atti illustri, o si vergogni. (vv. 166-180)

dalla ribadita ed esaltata esemplarità e santità dell'Alfieri si passa rapidamente a quel «peggio» da cui la morte scampò l'Alfieri. Il «peggio» è appunto l'epoca della Restaurazione e della Santa Alleanza, l'epoca di un'inerzia e di un riposo vile, di un conformismo e di un livellamento che esclude il sorgere di personalità eroiche ed eccezionali come era stata quella alfieriana (e dietro la definizione politica dell'epoca vibra ovviamente il richiamo a una decadenza non solo nazionale, ma legata alla scomparsa delle illusioni, all'allontanamento degli uomini dalla natura).

L'affermazione di tale situazione è così risoluta, profonda e motivata (ché

la canzone è sintesi, come abbiamo detto, anche di motivi meditati e filosofici), che il ritorno frettoloso al Mai, l'invito a lui al proseguimento della sua impresa filologica, rialzata eroicamente dall'alto significato che le è attribuito, appaiono, tutto sommato, piuttosto deboli di fronte alla denuncia, alla protesta, all'affermazione di profondo pessimismo della canzone. E lo stesso dilemma finale proposto agli italiani e al «secol di fango» a ridestarsi a nuova vita o a vergognarsi, risuona piuttosto debole e sproporzionato alla grandiosità della canzone.

Dopo la grandiosa espressione della canzone *Ad Angelo Mai*, sintesi complessa di tanti altri motivi leopardiani, il poeta si applicò sempre più assiduamente allo sviluppo, nello *Zibaldone*, del suo pensiero, imperniato, in quell'epoca, soprattutto intorno al suo "sistema" della natura e delle illusioni, abbandonando l'impegno di intervento pubblico attraverso la poesia; impegno ripreso solo tra la fine del '21 e l'inizio del '22, con un nuovo ciclo di canzoni, aperto da *Nelle nozze della sorella Paolina* e da *A un vincitore nel pallone*.

Ma durante questo lungo intervallo, occupato, ripeto, dall'infittirsi delle note dello *Zibaldone*, i cui esiti più importanti riconfluiranno poi nelle canzoni del '21-22, egli ritornerà pure all'espressione poetica con tre componimenti che intitolerà ancora «idilli» (*La sera del dì di festa*, *Il sogno*, *La vita solitaria*) e che, come gli idilli del '19, verranno pubblicati solo più tardi, considerati anch'essi, in un primo tempo, come documenti più privati. Essi si ricollegano tanto più direttamente alla sua situazione di infelicità e a quello scavo nella propria sensibilità che trovava appoggio, sulla via degli idilli precedenti, in documenti come i *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* o in alcune note e osservazioni più sensibili e private dello stesso *Zibaldone*.

In complesso, la nuova direzione è contraddistinta da un intreccio di idillio e di elegia che trova la sua forza più densa all'inizio del breve ciclo, nella *Sera del dì di festa*, mentre verrà diluendosi ed esaurendosi nei due successivi componimenti (nel *Sogno* con il prevalere dell'elemento elegiaco in una direzione amorosa e sentimentale, più morbida e melodrammatica, nella *Vita solitaria*, con il prevalere di un idillismo più analitico e dispersivo e con una più forte letterarietà).

*La sera del dì di festa*¹⁰ (fra l'estate e l'autunno del '20) è nettamente superiore agli altri due idilli ed è sostanzialmente poesia di alto valore, che tanto meglio può comprendersi se si consideri correttamente non tanto come un idillio turbato e alterato da note elegiache e drammatiche forzatamente introdotte, ma proprio nella sua genesi di intreccio idillico-elegiaco radicale e originale.

In essa ritornano, con una carica genuina e schietta, le note più intense della coscienza leopardiana della propria personale infelicità, quali si possono cogliere in numerose lettere di questo periodo.

Si ricordi, ad esempio, la lettera del 21 aprile 1820 al Brighenti: «È tempo

¹⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, p. 17.

di morire. È tempo di cedere alla fortuna» e di pensare «d'esser nato colla sacra e indelebile maledizione del destino»¹¹. Accertamento della propria particolare destinazione all'infelicità, che poi viene approfondito, con chiare consonanze con passi della *Sera del dì di festa*, nella lettera del 24 aprile a Pietro Giordani:

Se noi fossimo antichi, tu avresti spavento di me, vedendomi così perpetuamente maledetto dalla fortuna, e mi crederesti il più scellerato uomo del mondo. Io mi getto e mi avvolgo per terra, domandando quanto mi resta ancora da vivere. La mia disgrazia è assicurata per sempre: quanto mi resterà da portarla? quanto? Poco manca ch'io non bestemmi il cielo e la natura che par che m'abbiano messo in questa vita a bella posta perch'io soffrissi.¹²

Mentre, sulla via profonda del motivo struggente del canto e della sua allusività al senso della caducità di tutte le cose, si ricordi la nota dello *Zibaldone*:

Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente al giorno di qualche festa il canto notturno de' villani passeggeri. Infinità del passato che mi veniva in mente, ripensando ai Romani così caduti dopo tanto romore e ai tanti avvenimenti ora passati ch'io paragonava dolorosamente con quella profonda quiete e silenzio della notte, a farmi avvedere del quale giovava il risalto di quella voce o canto villanesco. [50-51]¹³

E a guidare ancor più direttamente al centro motore della poesia, al suo intreccio idillico-elegiaco, servirà ancora la citazione di un'altra lettera al Giordani, del 6 marzo 1820:

[...] poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaivano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo.¹⁴

Qui la tensione verso uno spettacolo naturale, dolce e puro, la voce della natura che torna a parlargli, e insieme l'orrore per il suo stato infelice, la sua condizione di escluso dalla felicità che la natura concede ad altri, si disspongono già verso l'intreccio idillico-elegiaco che è alla base della poesia. Intreccio genetico tanto più chiaro se si pensi che in una primissima stesura del primo verso della poesia il Leopardi aveva scritto: «Oimè, chiara è la notte e senza vento»¹⁵.

¹¹ *Tutte le opere*, I, p. 1099.

¹² *Tutte le opere*, I, p. 1099.

¹³ *Tutte le opere*, II, p. 35.

¹⁴ *Tutte le opere*, I, p. 1094.

¹⁵ Per le varianti della *Sera del dì di festa* cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 406-409.

Così, in maniera sin troppo aperta ed esplicita, egli mostrava come lo stesso puro, immacolato paesaggio contemplato all'inizio della poesia non nascesse come un semplice moto di contemplazione serena e soddisfatta, ma nascesse intimamente legato con una prospettiva elegiaca, con un moto di infelicità personale. Sicché anche quando il poeta, con una correzione di gusto molto fine, abolì il lamento, l'«Oimè» iniziale, e scrisse «Dolce e chiara è la notte e senza vento», dando una compattezza tanto più sicura a quella visione di bellezza e serenità notturna e lunare, il senso di quel lamento, che apertamente indicava il contrasto fra la bellezza della natura e il proprio stato di escluso e di infelice, venne riassorbito nel seguito della poesia nella quale gli stessi grandi e perfetti versi di apertura nascono non tanto da un isolato e concluso movimento di estatica, soddisfatta contemplazione, ma dall'interno di una tensione più complessa. E questa tensione tanto più esalta l'immacolata purezza di quel paesaggio in quanto quel paesaggio è appunto un termine di ardente vagheggiamento, tanto più profondo in quanto implica un contrasto dinamico, l'appassionato tendere a una bellezza da cui la sua situazione di infelice, di maledetto dalla sorte tiene il poeta sostanzialmente escluso («dispregiata amante» della natura, come si dirà poi nell'*Ultimo canto di Saffo*, v. 25).

Per quel che riguarda poi i famosi versi iniziali occorrerà ricordare come essi, nella loro perfetta realizzazione, siano frutto di una tarda revisione che risale addirittura al 1835, all'edizione napoletana dei *Canti*, quando il Leopardi, pur muovendosi in una direzione di poetica così diversa, possedeva un gusto così maturo e acuto, che rimettendosi nella situazione lontana, seppe migliorare la prima redazione e portarla alla sua assoluta perfezione.

La prima redazione (già tolto il troppo scoperto «Oimè») era:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta in mezzo a gli orti e in cima a i tetti
la luna si riposa, e le montagne
si discopron da lungi. [...]

Quando si rilegge la redazione definitiva:

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. [...] (vv. 1-4)

si può subito osservare come il poeta sia riuscito a creare una scena tanto più profonda e compatta, con un espandersi uguale e perfetto della luce lunare che domina tutte le immagini, mentre la sostituzione di «Posa» a «si riposa» abolisce quel che di troppo antropomorfo e materiale aveva la prima espressione.

Alla scena iniziale del paesaggio lunare si aggiunge coerentemente l'immagine della donna amata, che anch'essa appartiene al mondo sereno della natura, rappresentata nella quiete della notte, delle sue stanze e del suo «agevol sonno», simbolo concreto anch'essa di una vita naturale, istintiva, così diversa da quella infelice e turbata del poeta.

Ma già entro la rappresentazione della donna si insinua il motivo elegiaco, anche se in forma inizialmente negativa («e non ti morde / cura nessuna; e già non sai né pensi / quanta piaga m'apristi in mezzo al petto», vv. 8-10), per poi erompere sempre crescente (e a contrasto col ribadito senso di pace della donna: «Tu dormi») nella rappresentazione drammatica del poeta che dallo stesso spettacolo di pace notturna trae chiare note di turbamento (quel cielo «che sí benigno / appare in vista», in realtà si rivela per lui minaccioso e ostile, come la bella natura onnipossente che lo fece «all'affanno» e che direttamente gli annuncia ogni privazione di speranza e una sorte unicamente dolorosa):

[...] O donna mia,
già tace ogni sentiero, e pei balconi
rara traluce la notturna lampa:
tu dormi, che t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze; e non ti morde
cura nessuna; e già non sai né pensi
quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.
Tu dormi: io questo ciel, che sí benigno
appare in vista, a salutar m'affaccio,
e l'antica natura onnipossente,
che mi fece all'affanno. A te la speme
nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto. (vv. 4-16)

Dopo questa prima parte della poesia, in cui l'intreccio idillico-elegiaco è venuto lentamente svolgendosi fino alle forme più aperte dell'elegia, la poesia ha una forte pausa che va ben calcolata in una lettura che meglio comprenda il procedimento di sviluppo profondo e suggestivo del tema e dell'intreccio, superando l'impressione sostanzialmente sbagliata di una costruzione composta, a suture ingiustificate, a sbalzi di tono, dovuti all'irruzione impoetica di movimenti autobiografici e drammatici entro un contesto idillico che costituirebbe il vero tono sincero e poetico del componimento.

La pausa permette una profonda ripresa dell'intreccio idillico-elegiaco, che parte da una nuova presentazione calma e distensiva della donna, tutta immersa nei suoi sogni, nelle immagini dolci ricavate dal giorno festivo, e sale, con maggior violenza, alla contrastante presentazione della situazione drammatica del poeta, senza felicità e senza compenso d'amore:

Questo dí fu solenne: or da' trastulli
prendi riposo; e forse ti rimembra

in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te: non io, non già, ch'io spero,
al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo
quanto a viver mi resti, e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
in cosí verde etate! [...] (vv. 17-24)

Proprio da questo culmine di intensità elegiaco-drammatica, e all'interno dello stesso verso, si apre poi l'ultima grande parte della poesia in cui (attraverso la sigla elegiaca dell'«Ahi») l'intreccio idillico-elegiaco si riprospetta in forme piú sottilmente sensibili e pur non come un'aggiunta dura e ingiustificata. Ché al tema del contrasto tra spettacoli puri e distensivi (il paesaggio, la donna) e l'infelicità e solitudine del poeta, ben si collega il nuovo grande tema del sentimento della caducità di tutte le cose (ancora una scoperta fondamentale e un'“avventura storica” dell'animo leopardiano) suggerito (nel solito intreccio idillico-elegiaco) dal canto dell'artigiano, dolce e struggente: tema e intreccio che sarà ulteriormente ripreso e riprospettato alla fine con un approfondimento di suggestiva sensibilità, attraverso l'incentivo dolce-doloroso del ricordo e con il consolidamento di un sentimento provato sin dall'infanzia, segno di una vocazione a quel senso della caducità che si è aggiunto al tema dell'infelicità e della maledizione fatale della natura:

[...] Ahi, per la via
odo non lunge il solitario canto
dell'artigian, che riede a tarda notte,
dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
e fieramente mi si stringe il core,
a pensar come tutto al mondo passa,
e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
il dí festivo, ed al festivo il giorno
volgar succede, e se ne porta il tempo
ogni umano accidente. Or dov'è il suono
di que' popoli antichi? or dov'è il grido
de' nostri avi famosi, e il grande impero
di quella roma, e l'armi, e il fragorio
che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e piú di lor non si ragiona.
Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dí festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia
premea le piume; ed alla tarda notte
un canto che s'udia per li sentieri
lontanando morire a poco a poco,
già similmente mi stringeva il core. (vv. 24-46)

Prima la diretta evocazione del canto solitario, dolce e suggestivo nel silenzio notturno, e della sua sensazione profonda (ma, si noti, l'acutissima sensazione leopardiana non è mai fine a se stessa, è in qualche modo mezzo di conoscenza e di rivelazione, di qualcosa di più profondo e intimo), accresciuta dal riferimento all'artigiano che ritorna dopo i suoi modesti divertimenti alla povera casa (e anche l'artigiano appartiene a quel mondo reale, familiare e poetico, di persone schiette, umili, autentiche, più vicine alla natura, che ritorneranno con tanta poesia, e con tanta forte simpatia del poeta, anche nei grandi canti del periodo pisano-recanatese). Poi, dall'interno della stessa sensazione del canto, la sua allusione struggente al motivo profondo ed elegiaco della caducità di tutte le cose: motivo che si traduce nella stessa musica dei versi labili e digradanti di intensità («come tutto al mondo passa / e quasi orma non lascia»). Per poi espandersi in una grandiosa meditazione sulla scomparsa del passato più grandioso e glorioso, in un crescendo di motivi e di suoni che ben si adatta alla grandezza del tema. Quel tema dell'*ubi sunt?*, a cui non manca la sollecitazione di quell'onda poetica e malinconica di tanta poesia preromantica e soprattutto di quei soliti *Canti di Ossian* che tante suggestioni portarono al Leopardi¹⁶. Mentre dagli stessi canti può essere stato agevolato in questa poesia lo stesso procedimento dell'effetto dolce e malinconico del digradare lento delle sensazioni e dei suoni¹⁷.

Su quel crescendo intenso e non esteriormente rumoroso, un'ultima pausa di silenzio e di calma malinconica. Poi infine l'ultima grande battuta della poesia: il ritorno del tema del canto notturno, della sua dolcezza e della sua allusione alla caducità di tutte le cose. Ritorno che in parte riadopera con chiara volontà di sottolineatura della similarità della situazione, parole già usate nella prima presentazione del motivo («tarda notte», «stringeva il core»), e che approfondisce, con grande sensibilità, il primo motivo con l'incentivo dolce e struggente del ricordo, con l'indicazione di una consuetudine e di una persistenza che consolida la profondità e l'importanza del motivo, e con un di più dolce-elegiaco nella espressione del lento allontanarsi e svanire (ma «morire» è più intenso e malinconico) del canto.

Tanto più deboli appaiono, in confronto con *La sera del dì di festa*, gli altri

¹⁶ Ad esempio:

Ove son'ora, o duci,
i padri nostri, ove gli antichi eroi? (*Temora*, I, vv. 387-388).
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, [...]. (*La Notte*, vv. 234-238).

¹⁷ Ad esempio:

Luce che scema a poco a poco, e manca. (*Dartula*, v. 236).
Intesi il lento degradar soave
del canto dilungantesi, [...]. (*Temora*, III, vv. 486-487).

due componimenti del '20-21, anche se non mancano di materiale leopardiano che troverà vera traduzione poetica in piú tarde poesie.

Nel primo, *Il sogno*, probabilmente della fine del '20, malgrado il titolo di «idillio» (del resto il Leopardi pubblicandolo una prima volta nella rivista bolognese «Il Caffè di Petronio» lo aveva intitolato *Elegia*), è soprattutto intonato a una impostazione elegiaca (e la componente idillica può esser semmai ritrovata, con qualche sforzo, nel tentativo leopardiano di evadere dalla sua situazione infelice attraverso un sogno amoroso, un compenso dolce e illusorio).

Ma anche nella direzione elegiaca il componimento si rivela scadente, troppo sentimentale e quasi melodrammatico, sulla via che condurrà il Leopardi tanto piú tardi al mediocre e piú febbrile *Consalvo*. Mentre, specie nell'ultima parte in cui la fanciulla amata e morta assicura il poeta di aver corrisposto al suo amore, la situazione ricalca troppo da vicino e con troppa letterarietà quella petrarchesca del secondo canto del *Trionfo della morte*. Come, in questa via meno originale e sua, il Leopardi utilizza, oltre a numerose forme petrarchesche, certo linguaggio patetico, tenero e melodrammatico dei *Pensieri d'amore* del Monti.

Sicché, pur avvertendo un certo fascino nel fatto che il poeta ha cercato di far giungere e filtrare la voce della donna con cui dialoga, come da una doppia lontananza (quella del sogno e quella della morte), tutto il componimento ha qualcosa di troppo blando e quasi dolciastro, ben lontano dalla forza, dalla sobrietà ed energia (energia anche nelle sensazioni piú dolci e suggestive) che sono della vera voce poetica leopardiana.

E si potrà solo, pensando ai grossi temi della impersuasione della morte altrui, della pietà per la morte dei giovani, delle accuse alla natura (in parte già impostati, ad esempio, nella canzone *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, in parte preparati alle grandi espressioni poetiche dell'*Ultimo canto di Saffo* o di *A Silvia* e delle *Ricordanze*), riportare dal *Sogno* la parte centrale per questa presenza piú inerte, anche se sempre elegante e fine, di materiale leopardiano:

Dissei colei. Son morta, e mi vedesti
l'ultima volta, or son piú lune. Immensa
doglia m'opresse a queste voci il petto.
Ella seguí: nel fior degli anni estinta,
quand'è il viver piú dolce, e pria che il core
certo si renda com'è tutta indarno
l'umana speme. A desiar colei
che d'ogni affanno il tragge, ha poco andare
l'egro mortal; ma sconsolata arriva
la morte ai giovanetti, e duro è il fato
di quella speme che sotterra è spenta.
Vano è saper quel che natura asconde
agl'inesperti della vita, e molto
all'immatura sapienza il cieco
dolor prevale. Oh sfortunata, oh cara,

taci, taci, diss'io, che tu mi schianti
 con questi detti il cor. Dunque sei morta,
 o mia diletta, ed io son vivo, ed era
 pur fisso in ciel che quei sudori estremi
 cotesta cara e tenerella salma
 provar dovesse, a me restasse intera
 questa misera spoglia? Oh quante volte
 in ripensar che piú non vivi, e mai
 non avverrà ch'io ti ritrovi al mondo,
 creder noi posso. Ahi ahi, che cosa è questa
 che morte s'addimanda? Oggi per prova
 intenderlo potessi, e il capo inerme
 agli atroci del fato odii sottrarre.
 Giovane son, ma si consuma e perde
 la giovinezza mia come vecchiezza;
 la qual pavento, e pur m'è lunga assai.
 Ma poco da vecchiezza si discorda
 il fior dell'età mia. Nascemmo al pianto,
 disse, ambedue; felicità non rise
 al viver nostro; e diletto il cielo
 de' nostri affanni. [...] (vv. 23-58)¹⁸

Ma ben si avverte proprio di fronte a queste accuse tremende alla natura e al cielo, come esse siano involte in un linguaggio troppo blando e debole, che le priva della loro risonanza e forza piú profonda.

L'ultimo idillio, *La vita solitaria*¹⁹, attribuibile probabilmente all'estate del 1821 ha diretti rapporti con alcuni pensieri dello *Zibaldone* nei quali, riflettendo sulla solitudine, Leopardi scrive che l'uomo disingannato e reso esperto della sua situazione infelice, delle rovine operate dalla ragione che disperde le illusioni e allontana dalla natura, ritrova un certo contatto con la natura stessa e riprende una qualche lena vitale. Così il 20 febbraio 1821, (commentando una frase di Madame de Lambert), il Leopardi afferma che, perduta la «prima energia della vita sociale» che alimentava le generose illusioni, «L'uomo disingannato, stanco, esperto, esaurito di tutti i desiderii, nella solitudine appoco appoco si rifà, ricupera se stesso, ripiglia quasi carne e lena, e piú o meno vivamente, a ogni modo risorge, ancorché penetrantissimo d'ingegno, e sventuratissimo». E dunque ama la solitudine «Perché il vuoto non potendo essere riempito mai se non dalle illusioni, e queste non trovandosi nella società quale è oggi, resta che sia meglio riempito dalla solitudine, dove le illusioni sono oggi piú facili per la lontananza delle cose, divenute loro contrarie e mortifere, all'opposto di quello ch'erano anticamente» [680-683]²⁰.

¹⁸ *Tutte le opere*, I, p. 18.

¹⁹ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 19-20.

²⁰ *Tutte le opere*, II, pp. 211-212.

E in un simile pensiero del 23 agosto 1821, aggiunge:

Quando gli uomini sono ben conosciuti, non è piú possibile sentir niente per loro; ogni moto del cuore è languido, e oltracciò s'estingue appena nato. L'affetto è incompatibile colla conoscenza della malvagità dell'uomo, e della nullità delle cose umane. [...] Ma la natura e le cose inanimate sono sempre le stesse. Non parlano all'uomo come prima: la scienza e l'esperienza coprono la loro voce: ma pur nella solitudine, in mezzo alle delizie della campagna, l'uomo stanco del mondo, dopo un certo tempo, può tornare in relazione con loro, benché assai meno stretta e costante e sicura; può tornare in qualche modo fanciullo, e rientrare in amicizia con esseri che non l'hanno offeso, che non hanno altra colpa se non di essere stati esaminati, e sviscerati troppo minutamente, e che anche secondo la scienza, hanno pur delle intenzioni e de' fini benefici verso lui. [1549-1550]²¹

Si tratta tuttavia di un motivo di ripiego e di compromesso, e tanto piú tale si configura entro *La vita solitaria* (una forma di evasione dalla realtà e dai problemi piú centrali, un idillico tentativo di riprender qualche lena e un minimo di vitalità nelle «delizie della campagna»); come si può vedere soprattutto dai versi finali, in cui, invocando la luna ed elogiando il suo raggio con una lunga serie di contrasti, assai letterari, fra il bene che la sua luce porta a lui e il danno che arreca a esseri malvagi di cui scopre le azioni delittuose, conclude:

Or sempre loderollo, o ch'io ti miri
veleggiar tra le nubi, o che serena
dominatrice dell'etereo campo,
questa flebil riguardi umana sede.
Me spesso rivedrai solingo e muto
errar pe' boschi e per le verdi rive,
o seder sopra l'erbe, assai contento
se core e lena a sospirar m'avanza. (vv. 100-107)

Versi eleganti, ma deboli, che attraverso un atteggiamento descrittivo piú chiaramente idillico e pittoresco conducono a una conclusione debole e di ripiegamento: non una reazione energica o un'ardente tensione alla vita piena, poetica, attiva, ma l'appagamento di una relativa, minima possibilità di lieve ripresa del cuore e della vitalità.

E come debole, idillico (nel senso piú evasivo e descrittivo e pittoresco della parola) è il motivo centrale, cosí sostanzialmente debole e intimamente frammentaria è la poesia nel suo insieme, legata com'è a uno schema assai esterno e convenzionale (le quattro parti del giorno entro cui si svolgono le scene della poesia), schema che par ripreso da un componimento delle *Poesie campestri* di Ippolito Pindemonte, intitolato appunto *Le quattro parti*

²¹ *Tutte le opere*, II, p. 438.

del giorno, dalla cui poesia tenue ed elegante ritornano echi di un linguaggio piú chiaramente idillico e facilmente melodico.

Cosí pure chiaramente disposto in forme piú idillicamente tradizionali ed eccessivamente analitiche di singole espressioni e di singoli oggetti e atti pittoreschi (a parte poi la convenzionale e arcadica designazione del villino di campagna dei Leopardi come una «capanna» pastorale) è l'inizio del componimento:

La mattutina pioggia, allor che l'ale
battendo esulta nella chiusa stanza
la gallinella, ed al balcon s'affaccia
l'abitator de' campi, e il Sol che nasce
i suoi tremuli rai fra le cadenti
stille saetta, alla capanna mia
dolcemente picchiando, mi risveglia;
e sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo
degli augelli susurro, e l'aura fresca,
e le ridenti piagge benedico [...]. (vv. 1-10)

Si tratta di una descrizione troppo minuta e compiaciuta, ben lontana dalle forme sobrie, suggestive, essenziali dei veri paesaggi poetici leopardiani. O comunque si tratta di un gusto di particolari che richiederanno altrove, dove la ispirazione è piú sicura e sorretta da temi piú centrali e organici, un riassorbimento piú fuso e funzionale, mentre qui rimangono su di un piano provvisorio, come materiali di sensazioni ancora da elaborare in maniera poetica piú salda e sintetica.

Né, in questa prima parte, si attua davvero quell'intreccio idillico-elegiaco cosí funzionale nella *Sera del dí di festa*, perché gli elementi piú elegiaci e drammatici, che si aggiungono a questa prima descrizione tutta facilmente idillica, sono pieni di incertezze, di stacchi e sfumature, e, alla conclusione, riportano a un tono energico, di chiaro stampo alfieriano, che risuona come una vera e propria stonatura:

Poiché voi, cittadine infauste mura,
vidi e conobbi assai, là dove segue
odio al dolor compagno; e doloroso
io vivo, e tal morirò, deh tosto! Alcuna
benché scarsa pietà pur mi dimostra
natura in questi lochi, un giorno oh quanto
verso me piú cortese! E tu pur volgi
dai miseri lo sguardo; e tu, sdegnando
le sciagure e gli affanni, alla reina
felicità servi, o natura. In cielo,
in terra amico agl'infelici alcuno
rifugio non resta altro che il ferro. (vv. 11-22)

Anche la seconda parte (certo la piú intensa e suggestiva di tutto il componimento) è, a mio avviso, assai lontana (oltre che poco organicamente legata al resto del componimento e quasi contraddittoria con il sentimento di lieve ripresa vitale che dovrebbe essere il tema centrale della poesia) dalla profondità di quell'*Infinito* cui qualche critico, ad esempio il Tilgher, ha voluto esageratamente ravvicinarla, ritrovandovi poi una specie di scoperta del numinoso, un tipo di esperienza a suo modo mistica. In realtà in questo brano, certo isolatamente assai interessante e intenso (ma comunque costruito con un metodo piú analitico, tipico di tutta la poesia), il Leopardi conduce avanti una forma di evasione dalla realtà, di annullamento, ben diverso dal procedimento di presa di coscienza del sentimento dell'infinito:

Talor m'assido in solitaria parte,
sopra un rialto, al margine d'un lago
di taciturne piante incoronato.
Ivi, quando il meriggio in ciel si volge,
la sua tranquilla imago il Sol dipinge,
ed erba o foglia non si crolla al vento,
e non onda incresparsi, e non cicala
strider, né batter penna augello in ramo,
né farfalla ronzar, né voce o moto
da presso né da lunge odi né vedi.
Tien quelle rive altissima quiete;
ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
sedendo immoto; e già mi par che sciolte
giaccian le membra mie, né spirto o senso
piú le commova, e lor quiete antica
co' silenzi del loco si confonda. (vv. 23-38)

E se la terza parte presenta molti motivi e immagini leopardiane che diverranno materia poetica viva nei grandi canti del periodo pisano-recanatese (l'evocazione del dolce tempo giovanile di speranza, il canto suggestivo di una fanciulla al lavoro ecc.), tutto vi è però diluito, ampliato in forme piú pittoresche, scosso da moti drammatici improvvisi e non fusi.

Mentre l'ultima parte, conclusa coi versi già ricordati, dimostra tutta la sua intrinseca debolezza sia nell'insistito ed esterno schema a contrasto fra il proprio elogio della luna e l'abborrimento di questo da parte di persone malvage intese a opere delittuose che la luna scopre e mette in pericolo, sia nel descrittivismo insistente che riecheggia e, addirittura, ripete, in forma spesso assai meccanica, procedimenti e moduli del Parini dell'inizio della *Notte*:

O cara luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve; e duolsi
alla mattina il cacciatore, che trova
l'orme intricate e false, e dai covili
error vario lo svia; salve, o benigna

delle notti reina. Infesto scende
il raggio tuo fra macchie e balze o dentro
a deserti edifici, in su l'acciaro
del pallido ladron ch'a teso orecchio
il fragor delle ruote e de' cavalli
da lungi osserva o il calpestio de' piedi
su la tacita via; poscia improvviso
col suon dell'armi e con la rauca voce
e col funereo ceffo il core agghiaccia
al passegger, cui semivivo e nudo
lascia in breve tra' sassi. Infesto occorre
per le contrade cittadine il bianco
tuo lume al drudo vil, che degli alberghi
va radendo le mura e la secreta
ombra seguendo, e resta, e si spaura
delle ardenti lucerne e degli aperti
balconi. Infesto alle malvage menti,
a me sempre benigno il tuo cospetto
sarà per queste piagge, ove non altro
che lieti colli e spaziosi campi
m'apri alla vista. [...] (vv. 70-95)

Con *Il sogno* e con questa poesia disorganica, intimamente debole, inficiata da troppi elementi letterari e da un descrittivismo troppo analitico, la nuova spinta di poesia idillico-elegiaca, che aveva ottenuto così alto risultato nella *Sera del di di festa*, è venuta diluendosi ed esaurendosi.

E lo sviluppo della poesia leopardiana riprenderà, con nuovo vigore e con nuova gravidanza di posizioni essenziali ed energiche (e con una più forte collaborazione con il denso svolgersi del pensiero dello *Zibaldone*), con il ciclo delle canzoni composte tra la fine del '21 e la prima metà del '22.

Parte II
Lezioni dell'anno accademico 1965-66

INTRODUZIONE ALLE CANZONI DEL 1821-22

Al di là del ciclo di idilli del '20-21 che si era venuto come svuotando di forza poetica lentamente diluendosi fino alla *Vita solitaria*, il Leopardi riprende una prospettiva di poesia certamente più energica e più profondamente legata a elementi centrali della sua esperienza, della sua situazione, del suo pensiero in sviluppo. Sicché per avvicinarsi a queste nuove poesie (cioè al ciclo così importante delle sei canzoni che vanno da *Nelle nozze della sorella Paolina* ad *A un vincitore nel pallone*, *Bruto minore*, *Alla Primavera, o delle favole antiche*, *l'Ultimo canto di Saffo*, e infine *l'Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*), occorrerà anche rifarsi a un esame, per quanto rapido possibile, sia della situazione biografica e interiore del Leopardi, in questi anni tra il '20 e il '21, servendoci dell'epistolario, sia dello svolgimento del suo pensiero e della sua esperienza interiore, servendoci dello *Zibaldone*.

Soprattutto sarà importante riferirsi allo *Zibaldone*, che proprio in questo periodo ha avuto un'enorme espansione, se si considera che i pensieri che arrivano sino alla fine del '21-22 occupano quasi la metà dell'intera stesura dello *Zibaldone* stesso. È infatti con il pensiero elaborato nelle fittissime annotazioni dello *Zibaldone* che i *Canti*, da *Nelle nozze della sorella Paolina* fino all'*Inno ai Patriarchi*, hanno un fortissimo raccordo.

Naturalmente non si tratta di un raccordo meccanico: cioè, da una parte, il pensiero che si svolge nello *Zibaldone*, e, dall'altra, poi, la traduzione in poesia. Si tratta piuttosto di una forma di collaborazione tra il pensiero leopardiano documentato dallo *Zibaldone* e la poesia di questi canti, un rapporto denso, assai duttile, tutt'altro che meccanico, con a volte anche delle rotture e degli avanzamenti nel pensiero stesso del Leopardi a opera della poesia. Per esempio, *l'Ultimo canto di Saffo* indubbiamente viene a produrre come uno squarcio in quel sistema della natura benefica a cui il Leopardi nello stesso periodo nello *Zibaldone* era tuttora fedele, e in base al quale anche tenterà nel canto successivo, cioè nell'*Inno ai Patriarchi*, una specie di palinodia del suo sistema rispetto all'*Ultimo canto di Saffo*.

Dunque non si tratta, in questo rapporto fra pensiero e poesia, di un qualcosa di meccanico in cui la poesia sia sempre *un dopo* rispetto al pensiero, una semplice traduzione delle posizioni consolidate del pensiero, ma piuttosto di un vivo ardente ricambio, in cui spesso l'intuizione poetica appoggiata già dalle meditazioni filosofiche apre come degli spiragli ardenti, compie anche delle vere e proprie rotture estremamente feconde e che più

tardi Leopardi riprenderà anche a livello di pensiero per un consolidamento e un lavoro di approfondimento successivo.

Per quello che riguarda un brevissimo sguardo alla situazione biografica del Leopardi in questo periodo, dopo il fallito tentativo di fuga dalla casa paterna nel '19, si prospetta un sentimento di solitudine forzata, che lo accascia, lo esaspera, lo porta da una parte a forme di disperazione e a quadri desolati della sua situazione attuale e persino di tutta la sua storia vitale che è giunta a questo esito miserevole; dall'altra parte però lo stimola (e ciò è molto importante poi per capire certi aspetti dei *Canti*, di cui parleremo) anche a forme di resistenza, di non accettazione, di volontà di uscire da questa situazione. Cioè, la situazione entro cui il Leopardi si sente bloccato, limitato, non è amata: il Leopardi non ha amato quello che egli sentiva come il carcere recanatese e il carcere della sua casa paterna, l'ha sofferto, l'ha sentito, giustamente, come un limite alla sua ansia di vita, sempre presente (anche nelle forme più disperate di queste lettere), e, insieme, l'ha sentito con una continua volontà di uscirne e con una chiara, oltretutto, identificazione degli stessi personaggi a cui la sua situazione è legata.

L'uomo a cui egli deve questa prigionia, questa incomprendenza è, al solito, quel personaggio così maniaco e in qualche modo, nella prospettiva del Leopardi, addirittura pauroso, cioè l'ostinato e gretto Monaldo.

Le lettere, oltre a chiarirci gli elementi fondamentali della situazione leopardiana di questo periodo, esprimono anche molto bene quel fondo di salda persuasione di se stesso, quel senso di sicurezza di certe proprie prospettive d'idee, come si può dedurre da una lettera del 21 aprile 1820 a Pietro Brighenti, uno dei corrispondenti di questo periodo, in cui Leopardi, parlando appunto del padre e dei dubbi del padre circa le canzoni da pubblicare o meno, scrive:

[...] rispondo che io come sarò sempre quello che mi piacerà, così voglio parere a tutti quello che sono; e di non esser costretto a fare altrimenti, sono sicuro per lo stesso motivo a un di presso, per cui Catone era sicuro in Utica della sua libertà. Ma io ho la fortuna di parere un coglione a tutti quelli che mi trattano giornalmente, e credono ch'io del mondo e degli uomini non conosca altro che il colore, e non sappia quello che fo, ma mi lasci condurre dalle persone ch'essi dicono, senza capire dove mi menano. Perciò stimano di dovermi illuminare e sorvegliare. E quanto alla illuminazione, li ringrazio cordialmente; quanto alla sorveglianza, li posso accertare che cavano acqua col trivello.¹

Evidentemente le persone che lo vogliono illuminare e sorvegliare coincidono con il padre, di fronte al cui dubbio paternalismo il Leopardi riafferma con energia le proprie prospettive e le proprie intime persuasioni. D'altra parte nella stessa lettera è notevole questo riepilogo scuro e squallido della sua situazione presente:

¹ *Tutte le opere*, I, p. 1098.

Dai 10 ai 21 anno io mi sono ristretto meco stesso a meditare e scrivere e studiare i libri e le cose. Non solamente non ho mai chiesto un'ora di sollievo, ma gli stessi studi miei non ho domandato né ottenuto mai che avessero altro aiuto che la mia pazienza e il mio proprio travaglio. Il frutto delle mie fatiche è l'esser disprezzato in maniera straordinaria alla mia condizione, massimamente in un piccolo paese. Dopo che tutti mi hanno abbandonato, anche la salute ha preso piacere di seguirli. In 21 anno, avendo cominciato a pensare e soffrire da fanciullo, ho compito il corso delle disgrazie di una lunga vita, e sono moralmente vecchio, anzi decrepito, perché fino il sentimento e l'entusiasmo ch'era il compagno e l'alimento della mia vita, è dileguato per me in un modo che mi raccapriccia. È tempo di morire. È tempo di cedere alla fortuna; la più orrenda cosa che possa fare il giovane, ordinariamente pieno di belle speranze, ma il solo piacere che rimanga a chi dopo lunghi sforzi, finalmente s'accorga d'esser nato colla sacra e indelebile maledizione del destino.²

Tuttavia quell'entusiasmo, quel sentimento che egli accusa come scomparso a causa della sua situazione disperata, riecheggia fortemente in queste lettere rivelandosi meta e aspirazione continua del Leopardi anche in questo periodo. Citazioni da altre lettere porterebbero a insistere su questa disperazione leopardiana e insieme sulla resistenza e volontà di sfuggire alla solitudine, perseguita tra l'altro accanitamente attraverso il disegno di trovare comunque una occupazione, un impiego fuori di Recanati (a Bologna, nell'idea di ottenere una cattedra universitaria; a Roma, accettando persino l'idea di un impiego presso la Biblioteca Vaticana), come si può vedere per esempio in una lettera del 22 giugno 1821, sempre al Brighenti, in cui, in una specie anche di consolazione rivolta all'amico a cui è legato da certi toni di infelicità e di pessimismo, egli scrive:

Colui che disse che la vita dell'uomo è una guerra, disse almeno tanto gran verità nel senso profano quanto nel sacro. Tutti noi combattiamo l'uno contro l'altro, e combatteremo fino all'ultimo fiato, senza tregua, senza patto, senza quartiere. Ciascuno è nemico di ciascuno, e dalla sua parte non ha altri che se stesso. Eccetto quei pochissimi che sortiscono le facoltà del cuore, i quali possono aver dalla loro parte alcuni di questo numero: e voi sotto questo rispetto siete superiore a infiniti altri. Del resto o vinto o vincitore, non bisogna stancarsi mai di combattere, e lottare, e insultare e calpestare chiunque vi ceda anche per un momento. Il mondo è fatto così, e non come ce lo dipingevano a noi poveri fanciulli. Io sto qui, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l'intera vita in una stanza, in maniera che, se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia m'avvezzo a ridere, e ci riesco. E nessuno trionferà di me, finché non potrà spargermi per la campagna, e divertirsi a far volare la mia cenere in aria. Io vi prego con tutto il cuore a farvi coraggio, non perché non senta le vostre calamità, ché le sento più delle mie: bensì perché credo che questa vita, e questo ufficio di combattere accanitamente e perpetuamente, sia stato destinato all'uomo e ad ogni animale dalla natura.³

² *Tutte le opere*, I, p. 1098-1099.

³ *Tutte le opere*, I, p. 1122.

Dunque Leopardi, anche in questa forma estrema che qualche volta assume toni acri, denuncia la sua volontà di accanita resistenza alla situazione, di disperato combattimento, secondo una morale eroica, che è un lato così profondo della sua personalità. D'altra parte, egli è pur carico insieme di un'energia vitale; ricerca sempre colloqui, contatti, attenzioni con i rari amici per vincere una solitudine non amata. Le lettere di questo periodo, soprattutto al Giordani, riboccano del suo ardore di effettivo colloquio; come quando, in una lettera del 18 giugno 1821, dirà al Giordani che riconosce in lui quell'uomo stupendo e incredibile, piú sollecito del bene e del male altrui che non del proprio, avvertendo il miracolo di trovare nel mondo uomini capaci di altruismo e di confidenza totale a cui egli disperatamente tende⁴.

Quindi, nella situazione biografica del Leopardi di questi anni, va messa in rilievo da una parte, la coscienza sicura della propria situazione e dall'altra la volontà di superarla, di trovare soluzioni di carattere pratico e insieme la volontà di cercare forme di colloquio e di contatto con altri uomini; da cui si trae, al solito, l'impressione di un Leopardi tutt'altro che inerte, tutt'altro che amante della solitudine, ricco di forze effettive, di una volontà che tuttavia non resta sul solo piano esistenziale ma trova poi il suo corrispettivo nell'impegno di costruzione di opere in una serie assai lunga e complessa di disegni letterari.

Basta ripercorrere alcuni di questi disegni del '20 e '21⁵ almeno enunciandone il soggetto e il tono fondamentale, per poter constatare non solo la volontà di reazione alla forzata solitudine, ma addirittura il continuo desiderio di intervento, di missione culturale dello scrittore; per esempio, è chiarissima la volontà del giovane Leopardi di riprendere la prospettiva d'intervento pubblico a sfondo patriottico, pubblico e nazionale nell'*Elogio o Vita del General Polacco Cosciusco*, il celebre eroe della libertà polacca, istituendo un parallelo con le sventure dell'Italia:

[...] per rispetto alla somiglianza che hanno le sventure della Polonia, a cui questo Generale volle fare riparo, con quelle dell'Italia. Si potrebbe dire che mi duole che un tal uomo non sia mio compatriota, e questo rivolgendosi a lui, che volendo celebrare un uomo illustre per vero ed efficace amor patrio, non l'ho trovato in questi tempi in Italia e m'è convenuto ricorrere agli stranieri; felicitar lui, felicitar la Polonia dei travagli che hanno sostenuti per difendere la loro indipendenza, poiché hanno fatto quanto è stato in loro, e se ciò senza effetto, non ci hanno colpa; augurare all'Italia che si possa dire una volta lo stesso di lei, rinfacciarle, che ancora non si possa dire una minima parte di questo a riguardo suo; inserire in questo lavoro quei pensieri che ho scritti intorno al raffreddamento dell'amor patrio a proporzione che coll'incivilimento cresce l'egoismo.

Oppure si può richiamare (nella stessa prospettiva del motivo oscillante di una ripresa della nazione italiana che aveva avuto la sua prima espressione

⁴ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 1121-1122.

⁵ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 367-371.

nella canzone *All'Italia*) il progetto di un «Romanzo storico [...] contenente la storia di qualche nazione prima grande poi depressa, poi ritornata in grande stato per mezzi che si dovrebbero fingere simili a quelli per li quali si può sperare o desiderare che l'Italia ricuperi il suo buon essere. [...] Il Romanzo dovrebbe essere pieno di eloquenza, rivolta tutta a muovere gl'Italiani, onde il libro fosse veramente nazionale e del tempo». Dove è da sottolineare al solito la finalità educativa di una letteratura concepita come missione e intervento, fortemente legata alla contemporaneità.

Oppure in una prospettiva leggermente svariante, il disegno di «Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti o moderni» che è la primissima idea delle *Operette morali*, con una destinazione del riso in funzione di sollecitazione, d'intervento contro i costumi presenti o moderni che nello schema leopardiano sono decaduti o corrotti.

È ancora un trattato che il Leopardi disegnava di scrivere (di cui alcuni elementi si ritrovano nello *Zibaldone*, nello stesso periodo): «Della condizione presente delle lettere italiane. Dovrebbe essere un'opera magistrale nazionale e riformatrice, dove si paragonasse la letteratura italiana presente con quella delle altre nazioni, si mostrasse la necessità di libri filosofici elementari metafisici ec., istruttivi, di educazione». Anche qui si riscontra l'idea di un libro sulla letteratura italiana che avesse un carattere riformatore e insieme in qualche modo pedagogico, addirittura destinato a un pubblico vasto, non specializzato, persino di donne e ragazzi. In questo progetto è anche importante un accenno, da recuperare parlando delle canzoni del '21-22, al classicismo leopardiano opposto al neoclassicismo più illustrativo e archeologico, fondato su «oggetti importanti, nazionali, e del tempo», là dove scrive:

[...] si notasse [in questo libro] l'andamento che ora ha preso la letteratura, verso il classico e l'antico, si stabilissero i limiti necessari a questo andamento lodandolo però in generale, e mostrandolo necessario, ma inutile e dannoso senza l'unione della filosofia colla letteratura, senza l'applicazione della maniera buona di scrivere ai soggetti importanti, nazionali, e del tempo, senza l'armonia delle belle cose e delle belle parole [...].

Si può ancora ricordare il disegno di un *Poema di forma didascalica sulle selve e le foreste*, del quale non è tanto da sottolineare l'iniziale indicazione sulla forma didascalica (che potrebbe riportare a un tipo di poema didascalico molto frequente nel gusto neoclassico ancora del tempo del Leopardi), quanto il centro del disegno costituito da un elenco anche di miti delle foreste, delle belle illusioni antiche, che evidentemente riconducono a certi elementi della problematica leopardiana dello *Zibaldone* e degli stessi *Canti*, quando si pensi soprattutto ad *Alla Primavera, o delle favole antiche*. Oppure, ritornando sul piano più immediatamente programmatico nazionale, può essere richiamato il progetto (anche in questo caso col fine di stimolo, di insistita attualità e programmaticità) di scrivere delle «Vite de' più eccellenti Capitani e cittadini italiani a somiglianza di Cornelio Nepote e di

Plutarco, destinate a ispirare l'amor patrio per mezzo dell'esempio de' maggiori, aiutato dall'eloquenza dello storico, da una frequente applicazione ai tempi presenti [...]. Ma questi dovrebbero essere principalmente scelti fra quelli che sono atti a produrre il fine che ho detto, non trattandosi tanto di far un'opera di storia da servire a tutti i secoli e nazioni ec. quanto a questo tempo e agl'Italiani», o ancora l'*Argomento di un libro politico* riconducibile alla meditazione politica dello *Zibaldone* tra il '20 e il '21, specialmente per gli accenni all'amore della virtù presso gli antichi e alla necessità di rendere individuale l'interesse per lo stato.

Infine, in questi disegni letterari compare persino una canzone *A Virginia Romana* e una *A Bruto* che sono la primissima idea di una parte della canzone *Nelle nozze della sorella Paolina* o addirittura di tutta l'intera canzone *Bruto minore*, che Leopardi scriverà appunto alla fine del 1821.

Dunque, questi disegni hanno un doppio valore: da una parte un valore più generale di dimostrazione, di assicurazione di una intensa volitività costruttiva tutt'altro che esaurita, sicché addirittura in una lettera al Giordani del gennaio '21 egli dirà che per colorire, per portare avanti tutti i disegni che sta tracciando o che gli passano per il capo non gli basterebbero quattro vite⁶; mentre, dall'altra, valgono ad accertare e a chiarire ulteriormente le prospettive che condurranno più da vicino all'impianto delle canzoni del ciclo del '21-22, soprattutto delle prime due, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*.

Ma tali istanze educative pragmatiche d'intervento pubblico e civile, con cui Leopardi dava risposta alla sua situazione vitale bloccata, trovano ancor prima che in quelle canzoni uno sgorgo complesso e denso negli appunti dello *Zibaldone*.

Lo *Zibaldone*, inizialmente (tra la fine del '17 e il principio del '18) configurato in appunti poetici e successivamente come serie di osservazioni e di meditazioni di carattere più schiettamente letterario confluite nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a poco a poco, soprattutto nel '19, accoglie sollecitazioni di carattere più generale, più filosofico, fra le quali in particolare spunta il contrasto (nel *Discorso di un italiano* ancora visto soprattutto in prospettiva letteraria) fra natura e ragione. Massimo slancio e una più intensa e più complessa e impegnata alacrità in direzione soprattutto filosofico-morale, lo *Zibaldone* prende proprio con gli appunti tra il '20 e il '21 che costituiscono la metà dell'intero "libro segreto" leopardiano.

Il carattere dell'atteggiamento filosofico leopardiano va visto nella prospettiva, giustamente indicata dal Luporini nel saggio *Leopardi progressivo*⁷, di un filosofo moralista, ma non perciò privo di un rigoroso abito mentale

⁶ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 1114-1115.

⁷ Cfr. C. Luporini, «Leopardi progressivo», in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 183-275 (poi in ed. autonoma Roma, Editori Riuniti, 1980, nuova ed. accresciuta Roma, Editori Riuniti, 1993).

e critico, schiettamente analitico e speculativo, tuttavia teso, malgrado la stessa volontà di affermare un suo sistema, piú che a una costruzione sistematica vera e propria, a una funzione appunto di moralista, a costruire una specie di piattaforma di appoggio soprattutto a un modo di vivere, a una concezione e a un comportamento vitali proposti al suo tempo e contro il suo tempo per rompere una situazione d'inerzia e d'inazione, di crollo di tutti i valori, di predominio dell'egoismo, del calcolo, dell'interesse gretamente personale, cioè di quella forma sterile e astratta di ragione incapace di alimentare la vita.

Nella protesta leopardiana contro la ragione e nella contrapposizione estrema, e portata a volte a punte quasi paradossali, tra natura e illusioni da una parte e ragione dall'altra, bisogna saper cogliere attentamente la distinzione del Leopardi fra una ragione naturale, una ragione intrinseca alla natura stessa dell'uomo, feconda, positiva, e l'eccesso della ragione, storicamente configurata come gretto razionalismo, una ragione separata, quasi sganciata, in una forma di morbosa proliferazione tumorale, dal resto delle forze dell'uomo che assorbe e distrugge tutte le cellule vitali dell'intero corpo e dell'intera personalità umana⁸.

Questa è la ragione contro cui Leopardi a lungo si batte, specialmente in questa fase dello *Zibaldone* fino al 1822-23; ma egli non intendeva affatto abbattere ogni forma di filosofia, come si può verificare già da un pensiero estremamente importante del 7 giugno 1820 dove, partendo da una riflessione sulla civiltà delle nazioni, egli dice:

[...] un popolo di filosofi sarebbe il piú piccolo e codardo del mondo. Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per cosí dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebb'essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo. [115]⁹

Questa «ultrafilosofia» è appunto una filosofia che, svalutata la ragione puramente gretta e calcolatrice, la ragione separata dalle altre forze dell'animo umano, tende a riavvicinarci alla natura, cioè alla integralità umana: questa è sostanzialmente anche la prospettiva in cui si deve avvertire la posizione leopardiana nel contrasto natura-ragione. A scanso di equivoci pericolosi, in cui a volte la critica è pure caduta, è bene avvertire che lo stesso ardente appello alla natura, che Leopardi pronuncia nello *Zibaldone*, è da intendere non in senso in qualche modo reazionario e vicino a certe forme di romanticismo del tempo, cioè come un rituffarsi nella barbarie, un irrazionalismo mistico o selvaggio; esso, al contrario, ha una prospettiva civile, tende sempre alla ricostituzione di una integrità di forze da recuperare, di una figura dell'uomo piú intera di quella dimidiata, pericolosamente ridot-

⁸ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 141.

⁹ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 62.

ta, schematizzata dalla gretta ragione: è cioè una lotta per un tipo di civiltà, tanto è vero che nello *Zibaldone* sarebbe facile recuperare molti pensieri che continuamente e sottilmente insistono sulla distinzione fra naturale e barbarico.

Leopardi non amò il barbarico, non amò neppure, tra l'altro, certe forme di esaltazione a cui il romanticismo più portava, del medioevo di tipo feudale, imperiale, mistico-religioso e reazionario a cui egli reagiva e reagì sempre accanitamente, alla luce, anche, delle sue risorse di carattere illuministico; per Leopardi il medioevo è sentito proprio come un'era di oscurantismo e di barbarie.

A questo schema fondamentale di natura e illusioni da una parte, ragione calcolatrice, gretta, sterilizzante dall'altra, si raccordano (in una sia pur minima esposizione di certi principi fondamentali su cui si muove il filone centrale dello *Zibaldone* in questo periodo), altri motivi importanti; il motivo anzitutto della felicità: l'uomo per il Leopardi ha una tendenza fondamentale, la felicità e la felicità in terra. Anche su questo punto, che trova conferma poi in altri accenni leopardiani, occorre dire chiaramente che Leopardi non ha sentito mai una vera attrazione per forme religioso-mistiche, ma ha avuto sostanzialmente al centro dei suoi interessi, dei suoi sdegni e delle sue proteste una prospettiva fortemente umana e terrena, riguardante l'uomo e la storia dell'uomo.

Questa tendenza alla felicità è motivo evidentemente ripreso dalla meditazione settecentesca specialmente di tipo sensistico, e ha come forza fondamentale l'«amor proprio», l'amor di sé, quell'interesse fondamentale senza cui non esiste vita, che si articola nel pensiero leopardiano in un successivo contrasto, in «eroismo» da una parte, dall'altra in «egoismo». Leopardi dentro lo *Zibaldone* conduce una continua lotta per separare su questa radice comune dell'amor proprio l'accezione alta, naturale, e cioè l'eroismo, dall'accezione mortificante, e cioè la ragione corrotta, l'egoismo. L'eroismo è la forma in cui l'amor proprio si traduce nell'uomo intero, generoso, poetico ed entusiastico, vicino alla natura; è quindi la caratteristica di un'epoca perduta da rinnovare (soprattutto l'epoca della classicità greca e romana). L'egoismo invece è il vizio, è la sigla più abietta dell'uomo contemporaneo, dell'uomo che, con la sua gretta e calcolatrice ragione, riduce la sorgente così energica e generosa dell'amor proprio al tornaconto individuale, al calcolo gretto, al conformismo vile e interessato.

Qui sorge un corollario del pensiero leopardiano in questo periodo che va messo fortemente in luce, pensando alla prospettiva delle canzoni del '21-22: l'amor proprio, inteso nella sua accezione alta, come eroismo, naturalmente comporta il sacrificio di sé, se occorre, a vantaggio del bene pubblico; al tema della felicità a cui l'individuo di per sé naturalmente aspira, si associa sempre, con una chiara eredità di carattere illuministico, l'idea di una pubblica felicità e utilità. Sicché Leopardi, malgrado certe impennate, che potrebbero far pensare a forme più chiaramente e chiusamente individuali-

stiche, pensa qui sempre invece a un individuo, che sulla fortissima radice personale dell'amor proprio, è però continuamente rivolto a una società, a una civiltà, agli altri.

Da questo punto di vista possono soccorrere vari pensieri dello *Zibaldone* e, per esempio, uno del 21 gennaio 1821, quando, dopo una riflessione precedente sulla ragione che è venuta prevalendo nel mondo moderno e contemporaneo, Leopardi conclude:

Eccoci tutti filosofi [...]. Eccoci tutti egoisti [filosofi egoisti nel senso già chiarito per cui l'eccesso di ragione sterilizzante porta al tornaconto individuale e quindi all'egoismo]. Ebbene? siamo noi felici? che cosa godiamo noi? Tolto il bello, il grande, il nobile, la virtù dal mondo, che piacere, che vantaggio, che vita rimane? Non dico in genere, e nella società, ma in particolare, e in ciascuno. Chi è o fu più felice? Gli antichi coi loro sacrifici, le loro cure, le loro inquietudini, negozi, attività, imprese, pericoli: o noi colla nostra sicurezza, tranquillità, non curanza, ordine, pace, inazione, amore del nostro bene, e non curanza di quello degli altri o del pubblico ec.? Gli antichi col loro eroismo, o noi col nostro egoismo? [538]¹⁰

In questa ardente esplosione di ciò che Leopardi veramente amava, della visione di vita che egli in sé profondamente portava, è soprattutto notevole l'insistenza sugli uomini moderni che son diventati solamente amanti «del nostro bene», cioè del proprio personalissimo bene e «non [curanti] di quello degli altri o del pubblico», proprio per indicare che lo stesso individualismo, la stessa attenzione alla felicità del singolo sono temi in lui continuamente connessi a una missione del singolo per gli altri, per la società, in un ricordo assai chiaro con le prospettive di *Nelle nozze della sorella Paolina* o di *A un vincitore nel pallone*.

E sempre pensando a questi canti successivi, acquista rilievo quella continua forma di contrasto che nello *Zibaldone* si muove tra gli antichi e i moderni, tra gli antichi e i contemporanei, tra l'epoca della natura, delle illusioni e l'epoca della ragione. In quest'ambito si articola, dentro lo *Zibaldone*, anche un particolare filone (dianzi indicato parlando del progetto leopardiano di scrivere un libro politico) di meditazione più direttamente politica svolta in una folta serie di pensieri del 1820 e '21. In una lunga meditazione politica del 22-29 gennaio 1821, dopo aver detto inizialmente che la politica, come la morale, è la parte più importante della filosofia (al moralista Leopardi la filosofia morale interessa assai più che la filosofia teoretica), conclude che la politica è la parte più viva e in qualche modo più stimolante della stessa filosofia morale, perché non tende solamente alla soddisfazione del singolo o all'affermazione morale del singolo, ma alla morale collettiva, alla morale di un popolo e di una società¹¹.

¹⁰ *Tutte le opere*, II, pp. 180-181.

¹¹ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 182-190.

Queste meditazioni politiche non sono soltanto teoriche, se si addensano nel 1820-21, cioè in anni in cui sulla scena politica si muovevano i primi moti di carattere liberale costituzionale, i pronunciamenti e la rivoluzione di Spagna, i movimenti e le rivoluzioni del '20-21 in Piemonte e a Napoli. Sarebbe forzatura indebita ritenere che Leopardi prenda una precisa e decisa posizione nei confronti di questi avvenimenti storici, ma certo, in questo periodo, la sua meditazione ne è sollecitata a un impegno piú politico, e queste pagine non mancano di una certa loro risposta al tipo e al fondo di questi avvenimenti. Soprattutto nel brano ricordato del gennaio del '21, Leopardi insiste da una parte sulla, diremo cosí, naturalità e sul carattere propizio alle generose illusioni dei regimi popolari repubblicani, dei regimi a fondo democratico che egli identifica, con qualche genericità, con i regimi repubblicani della Grecia o del periodo repubblicano di Roma; dall'altra, denuncia la natura di compromesso su cui si fondano le monarchie costituzionali che sono qualcosa di ibrido e di artificioso: non monarchie assolute con la loro rigida coerenza, né liberi regimi di carattere repubblicano e popolare. In questo modo egli assicura certe basi che rimarranno costanti (anche se a volte latenti) nella sua prospettiva politica; una prospettiva politica basata sostanzialmente sui caratteri di libertà ed eguaglianza, i piú schietti, piú naturali di un regime politico e insieme i piú propizi a quell'esercizio delle illusioni, che per Leopardi era essenziale alla vita e alla rigenerazione del tempo moderno, in nome del quale giunge appunto (ed è forse il punto piú interessante storicamente di questa discussione sulla politica) a porre in dubbio l'efficacia, la capacità di durata e la consequenzialità della soluzione delle monarchie costituzionali o costitutive¹².

Questa tendenza verso forme repubblicano-popolari, verso forme di libertà e di eguaglianza, chiarisce anche i dissensi leopardiani contro gli stessi aspetti del movimento risorgimentale, che gli appaiono viziati dalla ricerca di forme di compromesso, come la monarchia costituzionale e che in seguito, dopo i moti del '31, egli giudicherà con estrema asprezza, soprattutto nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, perché viziati da un compromesso moderato, di carattere non solo politico, ma ideologico di tipo religioso e spiritualistico. Ma in questa prima fase dello *Zibaldone* è importante osservare che, dallo schema natura-illusioni e dal contrasto antichi e moderni, Leopardi è ricondotto a una meditazione di carattere politico e storico, sempre legata al senso del bene pubblico, in una dimensione che va ben al di là dell'idillismo e dell'individualismo.

Su quello stesso schema fondamentale della natura e delle illusioni, il Leopardi si apre in questo periodo anche a un'altra meditazione importante e assai insistita, che giova pur ricordare in questa esposizione per filoni e prospettive fondamentali dello *Zibaldone*. Ci riferiamo alle riflessioni svolte sulla religione e il cristianesimo, riflessioni che tuttavia finiscono per dive-

¹² Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 189.

nire secondarie sotto l'urgenza dei motivi piú leopardiani che irrompono nella prospettiva di poesia del '21-22, e soprattutto finiscono per mettere in luce, prima di una vera rottura che si attuerà in anni piú tardi, soltanto reazioni e dissensi.

Il sistema leopardiano della natura e delle illusioni vuole reggersi sui soli suoi principi; tuttavia, in questo momento, la religione e il cristianesimo (che potranno dare una specie di surrogato delle illusioni autentiche) sono indicati come via minore e secondaria che altri, ma non Leopardi, potrà percorrere. Per Leopardi la religione cristiana dopo la decadenza dell'epoca greca e romana delle grandi illusioni eroiche è stata un rimedio tanto meno efficace della natura e della civiltà antica, ma pur tuttavia qualcosa di migliore dell'arida e secca verità. La religione, cioè, è vista nella sua capacità di sostenere, per quanto debolmente, delle illusioni, di alimentare negli uomini forme di entusiasmo e di fede.

La religione in questo momento è dunque per Leopardi una via secondaria e in certo modo parallela al suo sistema, col quale ha comunanze e possibilità di integrazione (come dirà in un pensiero del 1820: «L'uomo non vive d'altro che di religione o d'illusioni» [216])¹³, ma dal quale va tenuta distinta.

Risalgono a questo periodo, circa il 1820 (la data è facile a stabilirsi per il *terminus a quo*, la fine del 1819, ma non è facile purtroppo per il *terminus ad quem*), alcuni progetti e schemi di *Inni cristiani*, che intendevano esprimere un momento dello sviluppo leopardiano non nodale e centrale, ma laterale e secondario, sul piano poetico; temi dell'Antico e del Nuovo Testamento (*Dio Redentore. Angeli. Maria. Patriarchi. Mosè. Profeti. Apostoli. Martiri. Solitari*), fortemente connessi alle riflessioni dello *Zibaldone* intorno al materiale poetico che gli uomini moderni hanno di fronte a sé, costituito anzitutto dalle illusioni e dai grandi miti dell'antichità, ma reperibile anche nei miti religiosi¹⁴.

Per questi tentativi di utilizzazione estetica dei miti cristiani, poi del tutto abbandonati e assenti dalla sua vera e propria poesia, il Leopardi risente indubbiamente del *Génie du Christianisme* dello Chateaubriand, già presente fin dal 1815 all'altezza del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*; e ciò conforta a vedere questi schemi soprattutto in direzione di una considerazione estetica della religione, sentita come bella e poetica ma non vera o capace di dare la salvezza. Dirà infatti il poeta, a un certo punto, «Bellezza della religione» (ma qui è anche da sottolineare la distinzione leopardiana sulla «religione nostra» intesa non tanto come religione sua, ma come religione del tempo e del popolo), che «ha moltiss. di quello che somigliando all'illusione è ottimo alla poesia», cioè è sempre qualcosa di analogo, ma non di perfettamente coincidente con i suoi motivi piú propri e piú profondi.

¹³ *Tutte le opere*, II, p. 97.

¹⁴ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 337-338.

D'altra parte chi scorra questi progetti di *Inni cristiani* troverà che il Leopardi è continuamente portato dentro questi argomenti a insistere su temi piú personali. Per esempio, immaginando lo schema di un *Inno ai martiri* e particolarmente «A S. Cecilia cultrice e protettrice delle belle arti, della musica, della poesia», egli dice: «Fratellanza di queste coll'eroismo che la spinse al martirio»; cioè l'accento piú interessante è posto sulla fratellanza tra la poesia, che nasce dalle illusioni e che alimenta illusioni, e l'eroismo che spinse S. Cecilia al martirio. Sono questi i punti piú sottili, piú interessanti di simili schemi, quelli piú pertinenti ai veri interessi leopardiani. Cosí, portato da motivi piú urgenti e interni di carattere nazionale-patriottico, progetta «Invocazioni a Maria per la povera Italia», e un *Inno al Redentore* il cui finale dice: «già fosti veduto piangere sopra Gerusalemme. Era in piedi questa tua patria (giacché tu pure volesti avere una patria in terra) e doveva esser distrutta desolata ec. ec. Cosí tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ec. ed ora la nostra misera patria ec. ec. ec.». L'interesse cioè è portato sempre da una zona di carattere religioso a una prospettiva di carattere diverso che può essere il tema dell'eroismo del martirio, della poesia, o il tema patriottico nazionale, che tanto premeva in questi anni al Leopardi.

Per quello che riguarda una interpretazione di carattere religioso, io ho i miei dubbi e sostanzialmente non consento con la tesi di Giovanni Getto che, in un saggio sugli *Inni cristiani*, sostiene, pur con una certa cautela marginale, la qualità religiosa e la schiettezza di alcune parti di questi *Inni* che costituirebbero per il Leopardi un momento (seppure un momento) di ardente intensità schiettamente religiosa, inserita in un lungo arco che andrebbe dalla religione inizialmente e supinamente accettata nell'adolescenza, a una religiosità negativa (ma sempre religiosità) degli anni piú tardi¹⁵. Questa prospettiva è, a mio parere, assolutamente insostenibile. Leopardi giungerà a una negazione della religione, non a una religiosità negativa. Egli prenderà una posizione, direttamente e consapevolmente documentata, per esempio, dalla celebre lettera al De Sinner del '32, in cui affermerà con forza che non si può dare alla sua poesia nessun carattere religioso¹⁶. Leopardi giungerà a una posizione di netto, risoluto rifiuto di ogni forma religiosa, a una posizione atea, e ancor piú di protesta contro ogni sistema teologico, ogni forma di rivelazione, ogni forma di accettazione di un volere superiore, che in termini religiosi, se si vuole, si potrà chiamare blasfemia, bestemmia-trice, ma non certo religiosa (e basta d'altronde pensare al finale di *Amore e Morte* e della *Ginestra*).

Del resto, anche per quello che riguarda questi *Inni cristiani*, e per esem-

¹⁵ Cfr. G. Getto, *Gli Inni cristiani*, in *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 239-272 (già edito in Aa.Vv., *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, parte seconda, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 447-472).

¹⁶ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 1382-1383.

pio nell'*Inno al Redentore* e nel suo *Supplemento*, il Cristo è soprattutto il martire a testimonianza della situazione umana: la prospettiva leopardiana anche in questo *Inno* è profondamente terrena e il vero martire, la vittima innocente, sofferente è l'uomo, a cui va la tensione ardente del poeta. Parlando in questo *Inno* della volontà di Cristo di assumere su di sé il peso dell'umanità, non gli rivolge una preghiera o un'invocazione, non confida né si affida al suo potere superiore, né alla speranza di una vita futura, ma insiste soprattutto sul suo carattere profondamente umano e sull'umana infelicità («noi già fatti così dolenti pensiamo che la tua visita ti debba aver mosso a compassione»). Senza contare che anche in questi *Inni* il Leopardi farà una specie di paragone tra la situazione moderna e l'antica (la moderna tanto peggiore, l'antica tanto più felice), che prova chiaramente che l'intervento del cristianesimo non è stato sentito dal Leopardi come la redenzione dell'umanità, ma solo, alla luce del suo *Zibaldone*, come un rimedio in qualche modo inferiore: «Era allora» (al tempo dell'antica religione pagana) «la nostra gente assai men trista, che 'l suo dolor non conosceva, e 'l suo crudel fato».

Egli distingue sempre accuratamente tra un'epoca antica più vicina alla natura e alle illusioni, in cui gli uomini erano meno infelici, e l'epoca moderna, in cui, malgrado il cristianesimo, l'infelicità si è continuamente accresciuta: anche nel *Supplemento* agli *Inni cristiani*, che ritorna sull'*Inno al Redentore*, si sviluppa ulteriormente la carica sentimentale, l'intensità leopardiana, quelle sue attenzioni agli uomini infelici, ma non si giunge però mai a quel tono più vero, religioso, di fede, di sicurezza di invocazioni, di preghiere, di compensi ultraterreni, che sono motivi sostanzialmente esclusi dalla prospettiva leopardiana:

Tu sapevi già tutto ab eterno, ma permetti all'immaginaz. umana che noi ti consideriamo come più intimo testimonio delle nostre miserie. Tu hai provata questa vita nostra, tu ne hai assaporato il nulla, tu hai sentito il dolore e la infelicità dell'esser nostro [...].

L'accento leopardiano batte sempre su questo nulla, su questo dolore:

Pietà di tanti affanni [...] di questa povera creatura tua, pietà dell'uomo infelicissimo [...] pietà del gener tuo, poiché hai voluto aver comune la stirpe con noi, esser uomo ancor tu [...] Ora vo da speme a speme tutto giorno errando e mi scordo di te, benché sempre deluso ec. Tempo verrà ch'io non restandomi altra luce di speranza, altro stato a cui ricorrere, porrò tutta la mia speranza nella morte, e allora ricorrerò a te [...].

Singolare dichiarazione religiosa quest'ultima, che non afferma nessuna effettiva fede attuale, rimandando la possibilità di riporre la speranza in un potere superiore a un tempo futuro, a quando egli abbia perso ogni altra luce di speranza.

Nel momento attuale il sostegno è piuttosto sul suo sistema della natura e delle illusioni e su altre speranze, non su quella direttamente cristiana e religiosa; del resto, basterà accennare a un colloquio epistolare di cui ci manca purtroppo la parte più personale del Leopardi.

Di uno scambio di lettere che si svolge nel '20-21 tra il Leopardi e una sua zia, Ferdinanda Melchiorri (una donna, come traspare dalle sue lettere, estremamente sensibile, fine, capace di sentire l'eccezionalità del nipote e ferma in alcune posizioni religiose, sincere e chiaramente cristiane), ci resta una lettera che la zia scrisse da Roma il 17 gennaio 1821 al nipote Giacomo. Da tale lettera si può capire come egli, anche in questo colloquio con uno spirito chiaramente religioso come la Melchiorri, prospettasse delle posizioni non inseribili in una prospettiva religiosa. Scrive appunto la Melchiorri in questa lettera:

Per quanto siano grandi le nostre affezioni, noi non dobbiamo ricusare di sostenerle, allorché il liberarcene non ci sia possibile. Dobbiamo porre bensì in opera i mezzi opportuni a renderle meno gravi, ma non mai abbandonarci alla disperazione, risorsa non degli uomini, ma delle bestie. L'uomo virtuoso e cristiano si ricorda di esser soggetto al suo Dio, e però bacia la mano che lo percuote; si ricorda che ha nel suo Dio un Padre che veglia sopra di lui, che lo ama, che non lo abbandonerà; quindi apre a lui il suo cuore, gli chiede con ispirito di sommissione ciò che gli è necessario, e poi attende dal medesimo la diminuzione de' suoi mali.¹⁷

La posizione della zia è di totale fiducia in un potere superiore, alla cui volontà interamente ella si rimette (sino all'espressione di una sottomissione singolarmente efficace: il cristiano «bacia la mano che lo percuote»).

Questa era una lezione inserita in un sistema, in una fede religiosa, cui evidentemente Leopardi non consentiva, se anche le lettere successive della zia insistono continuamente sul bisogno del cristiano di confidare in Dio, di rimettersi con sottomissione a lui.

Se si pensa al Leopardi più tardo, del grande finale poetico di *Amore e Morte*, si troverà tra l'altro una singolare ripresa a contrasto di questa frase umile della zia:

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
se coi fanciulli il mondo,
ogni conforto stolto
gittare da me [...]. (vv. 112-120)¹⁸

¹⁷ La lettera si legge nell'*Epistolario di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Moroncini cit., II, pp. 104-105. La citazione è da p. 105.

¹⁸ *Tutte le opere*, I, p. 34.

L'immagine, che nella prosa modesta della zia non era che l'espressione di un'intensa e sicura pietà religiosa, viene trasferita, nel calore poetico diversissimo del Leopardi, in una forma di assoluto contrasto che appare quasi una risposta, non certo all'amatissima zia, ma alla posizione che ella rappresenta, il ricolmare di lode, il benedire la mano che flagellando si colora del sangue innocente, per Leopardi, che rifiuta ogni speranza dell'aldilà, ogni conforto religioso, ha addirittura del vile e dello stolto.

Questo per indicare non solo come nello stesso periodo in cui Leopardi svolge nello *Zibaldone* la difesa della religione come minore madre delle illusioni, egli in effetti fosse lontano da una vera e forte adesione a motivi religiosi, ma anche come quella che il Getto chiama religiosità negativa, in qualche modo foriera di posizioni positive, è in realtà una posizione estremamente energica, lucida, di netto distacco e di netto rifiuto. Approdo ateo non scalfito da certe espressioni dell'ultimissimo periodo (di raccomandazione al padre o alla madre di pregare Dio, come nell'ultima dolorosissima lettera, perché una buona e pronta morte lo liberi dalle sofferenze ormai intollerabili)¹⁹, dettate da un rapporto di affetti che, specialmente negli anni maturi, potevano aver acquistato un certo vigore nella maggiore tolleranza leopardiana verso persone con cui non aveva alcuna comunanza di principi, ma con cui sul piano affettivo non voleva radicalizzare i punti di contrasto. La riprova è data dall'atteggiamento inequivocabile di fronte all'attribuzione che da varie parti nel 1831 si era fatta al Leopardi dei *Dialoghetti sulle materie correnti*, frutto del più schietto reazionarismo di Monaldo, e giudicati da Giacomo in una lettera al cugino Melchiorri del '32 «sozzi, fanatici dialogacci», «infame, infamissimo, scelleratissimo libro»²⁰. Si capisce che quelle espressioni diplomatiche al padre non potevano esser più di una pietosa cortesia. Del resto, proprio per questi ultimi anni, basta pensare ai *Paralipomeni della Batracomiomachia* o alla *Ginestra* per eliminare qualsiasi dubbio sul vero fondo delle posizioni leopardiane intorno alla religione.

Dunque, i numerosi pensieri dello *Zibaldone* di questo periodo sulla religione e sul cristianesimo appaiono sostanzialmente più interessanti per quello che Leopardi viene dicendo contro il cristianesimo, che è del tutto contrastante con la difesa che egli faceva della religione come rimedio alla civiltà moderna, corrotta.

Per capire d'altra parte il sistema leopardiano della natura e delle illusioni, i motivi che veramente lo interessavano, le prospettive di desiderio di vita intera, di integrità dell'uomo, il valore che ha la vitalità in Leopardi e tutti quegli altri motivi che possiamo poi ritrovare alla base dei canti del '21-22, può esser sufficiente scorrere l'indice analitico dello *Zibaldone*, sotto la voce cristianesimo; si troveranno pensieri di questo genere: non è vero che il cristianesimo abbia diradate e rese più umane le guerre; oppure il cristianesimo

¹⁹ Cfr. la lettera a Monaldo Leopardi del 27 maggio 1837 in *Tutte le opere*, I, p. 1419.

²⁰ *Tutte le opere*, I, p. 1381.

è stato «favorevole al dispotismo» (dove si nota una ripresa di certi motivi alfieriani); il cristianesimo, predicando l'obbedienza, in qualche modo inclina l'animo degli uomini da una obbedienza spirituale a una obbedienza temporale; e, ancora più a fondo, il cristianesimo «ha contribuito non poco a distruggere il bello il grande il vivo il vario di questo mondo, riducendo gli uomini dall'operare al pensare e al pregare» [253]²¹.

Un pensiero di questo genere stacca Leopardi da ogni posizione di adesione effettiva al cristianesimo, che viene giudicato alla luce del suo sistema, in cui le illusioni e la natura favoriscono una destinazione attiva dell'uomo nato per agire, per intervenire, per operare, per esercitare tutte le sue forze intere, e non semplicemente per pregare. Oppure, nel momento in cui scrive che il cristianesimo «chiama beato chi piange, predica i patimenti, li rende utili e necessari» [405]²², egli lo trova del tutto innaturale, del tutto contrario al desiderio, alle tendenze dell'uomo.

Dice ancora: «la religion cristiana [è] contraria alla natura» proprio a proposito di una madre cristiana [353], con qualche probabile e terribile allusione alla stessa madre, Adelaide Antici Mattei, che tutta presa dal suo spirito religioso, dalle virtù cristiane e dalla paura del peccato, continuamente desiderava nel suo intimo, in qualche modo, le malattie, le disgrazie per i figli; quando un figlio moriva intimamente ne gioiva, quando una malattia era superata ne provava un intimo dispetto, perché essa vedeva, in quella morte precoce, una liberazione dalla contaminazione del peccato, una possibilità per i figli di giungere all'immediata e importante salvezza spirituale: tutto ciò è, per Leopardi, contrario alla natura, è contrario naturalmente all'umanità²³.

E ancora altri pensieri: l'assurdità del cristianesimo che definisce segno di maggior favore di Dio l'infelicità piuttosto che la prosperità. Leopardi riteneva, al contrario, la felicità come meta suprema della natura umana e gli sembrava quindi assurdo che si desiderasse l'infelicità come un favore e ancora che il cristianesimo fosse la sola religione che «faccia considerare e consideri come male quello che naturalmente è, fu, e sarà sempre bene [...] la bellezza, la giovinezza» [2456]²⁴.

Questi pensieri sul cristianesimo sono soprattutto interessanti per riportarci al filone più denso dello *Zibaldone* di questi anni, alla prospettiva del Leopardi, che nel suo sistema della natura e delle illusioni persegue insistentemente una vita piena e una felicità sulla terra.

Ancora in un pensiero del 13 settembre 1821, che ha molta vicinanza ormai alle canzoni *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, scrive:

²¹ *Tutte le opere*, II, p. 108.

²² *Tutte le opere*, II, p. 149.

²³ Cfr. il pensiero del 25 novembre 1820, in *Tutte le opere*, II, pp. 134-135.

²⁴ *Tutte le opere*, II, p. 634.

[...] il Cristianesimo surrogando un altro mondo al presente; ed ai nostri simili, ed a noi stessi un terzo ente, cioè Dio, viene nella sua perfezione, cioè nel suo vero spirito a distruggere il mondo, la vita stessa individuale [...] e soprattutto la società, di cui a prima vista egli sembra il maggior legame e garante. Che vantaggio può venire alla società, e come può ella sussistere, se l'individuo perfetto non deve far altro che fuggir le cose per non peccare? impiegare la vita in preservarsi dalla vita? Altrettanto varrebbe il non vivere.

E finisce:

Si vede da ciò, che il Cristianesimo non ha trovato altro mezzo di corregger la vita che distruggerla, facendola riguardar come un nulla anzi un male, e indirizzando la mira dell'uomo perfetto, fuori di essa, ad un tipo di perfezione indipendente da lei, a cose di natura affatto diversa da quella delle cose nostre e dell'uomo. [1685-1688]²⁵

È un pensiero decisivo per chiarire meglio la vera prospettiva leopardiana, soprattutto in questi anni.

Esso ci riconduce, più da vicino, alla somma imponente di quei pensieri (dal Leopardi continuamente elaborati) che convergono sulla vitalità, sul fervore, sullo stesso vigore fisico.

Basterà accennare ad alcuni. In un pensiero in cui afferma come lo stesso vigore fisico sia elemento essenziale della vita umana, Leopardi dice, riferendosi anche al cristianesimo: «Nel corpo debole non alberga coraggio, non fervore, non altezza di sentimenti, non forza d'illusioni ec. [...] Nel corpo servo anche l'anima è serva» [255]²⁶. Egli persegue una visione, un desiderio della integralità umana anche negli aspetti del fisico, che verrà a sostenere certi aspetti importanti della sua poesia (si pensi ad *A un vincitore nel pallone*); e infiniti sono i pensieri sulla vitalità, e soprattutto sulla natura dell'uomo tesa a una vita piena, a una vita attiva, a un raccordo tra vita e poesia. In un pensiero già entro il '22 egli dice:

Se l'uomo sia nato per pensare o per operare, e se sia vero che il miglior uso della vita, come dicono alcuni, sia l'attendere alla filosofia ed alle lettere (quasi che queste potessero avere altro oggetto e materia che le cose e la vita umana e il regolamento della medesima, e quasi che il mezzo fosse da preferirsi al fine), osservatelo anche da questo. 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, non avesse in se maggior vita e maggior bisogno di vita che non ne hanno gli uomini ordinari, [...] non fosse più disposto all'azione e all'energia dell'esistenza, che gli altri non sogliono essere. La Staël lo dice dell'Alfieri [...] anzi dice ch'egli non era nato per iscrivere, ma per fare, se la natura de' tempi suoi (e nostri) glielo avesse permesso. E

²⁵ *Tutte le opere*, II, pp. 470-471.

²⁶ *Tutte le opere*, II, p. 109.

perciò appunto egli fu vero scrittore, a differenza di quasi tutti i letterati o studiosi italiani del suo e del nostro tempo. [2453]²⁷

La posizione leopardiana in questo periodo insiste su di un uomo ideale, intero, attivo: lo stesso scrittore verifica le sue capacità di grande scrittore solo se porta in sé una radice di somma energia e di disposizione a operare.

Quando Leopardi parla di maggior bisogno di vita non vuol dire necessariamente, in un possibile riferimento autobiografico, che questo grande scrittore deve esser un uomo estremamente attivo, ma piuttosto che deve avere in sé una disposizione, un bisogno maggiore di vita rispetto agli altri uomini, un senso più grande e più profondo dell'esistenza; solo così l'Alfieri «fu vero scrittore».

Occorre avvertire che il modo con cui dalla critica è stato utilizzato lo *Zibaldone* è un modo parziale che ha perduto di vista anche tutta una ricchezza di spunti, a volte anche più sottilmente meditativo-filosofici, tutto lo svolgersi del suo pensiero di carattere sensistico verso forme d'incipiente materialismo, tutta la sua lotta contro le idee innate, contro ogni idea d'assoluto.

Un pensiero come quello riportato sull'Alfieri, sulla natura del vero poeta, del vero scrittore, apre alla considerazione delle meditazioni più strettamente letterarie, di estetica e critica sulla poesia, sui poeti, sui singoli autori, sul problema della lingua, del linguaggio e dello stile poetico in rapporto anche alla nuova fase creativa che si apre alla fine del '21. Tali riflessioni costituiscono un altro importante filone della complessa meditazione leopardiana in questi anni, tanto importante che qualche volta si è finito, specialmente in certe epoche, per vedere lo *Zibaldone* soprattutto da questo punto di vista, cioè come il documento di un eccezionale letterato, di un grande tecnico, di un uomo impegnato soprattutto sulla letteratura.

La zona in cui questo tipo di lettura dello *Zibaldone* ebbe un forte rilancio è quella dei prosatori d'arte della rivista «La Ronda», che ricercava spunti verso la nozione, allora contemporanea, della lirica pura; in effetti, un'equilibrata considerazione porta a tener conto di questa parte così pertinente a un Leopardi sperimentatore di linguaggio, mediatore di problemi estetici, non considerandola però come l'unica parte ma come continuamente e organicamente interferente con gli altri elementi del suo pensiero. Quindi lo *Zibaldone* non può essere guardato solo da questo punto di vista, così come d'altra parte sarebbe errato vederlo solo come il documento del pensiero filosofico di Leopardi.

Anche per certe supposte anticipazioni a nozioni di lirica pura, bisogna ricollocare le cose sempre in una corretta interpretazione storica, dato che anche alcune affermazioni secondo cui «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano»

²⁷ *Tutte le opere*, II, p. 633.

[245] vanno interpretate nel contesto di questi anni, non come anticipazione della lirica pura, in senso contemporaneo o moderno; e la stessa espressione secondo cui alla lirica «si richiede un sublime d'un genere [...] piú alto» [245]²⁸ è legata alla classificazione dei generi letterari: in questo caso il «sublime», come veniva chiamato nel Settecento, che è d'altra parte la lirica eloquente. Proprio cioè quel genere lirico a cui egli puntava in questo stesso periodo, parlando della lirica del Petrarca, del quale apprezzava moltissimo le canzoni, come *All'Italia* e *Spirto gentil*, di carattere civile, e viceversa attribuiva all'elegia il corpo piú importante del «Canzoniere», quello che in senso moderno sarebbe la parte piú lirica del Petrarca.

Le cose vanno quindi correttamente interpretate, cosí come anche nel percorso della meditazione filosofica leopardiana ci si deve sempre preoccupare di non forzare i suoi tempi e la sua organica direzione, facendo, come si è fatto, di Leopardi l'anticipatore di certi movimenti filosofici piú moderni, una volta puntando sul pragmatismo, un'altra su forme d'idealismo o sull'esistenzialismo o sul relativismo.

Un'operazione di tal genere, sbagliata e antistorica, non va fatta neppure per i pensieri sulla poesia e sul linguaggio, che vanno collocati nella zona storica a cui il Leopardi appartiene.

Il filone di pensieri sugli scrittori, sulla letteratura, sulla poesia intesa come qualcosa di energico e di stimolante, è indubbiamente anch'esso la punta piú interessante e piú pertinente alla poetica leopardiana in questo periodo, alla direzione che Leopardi perseguiva anche concretamente, con tutta la ricchezza inventiva che l'operare poetico comporta.

Leopardi si è mosso (e qui non si può riassumere tutta la complessità del suo movimento in questo campo), entro certi limiti costituiti dalla estetica classicistica settecentesca, inizialmente sui due opposti versanti della poesia che ha un fine edonistico e della poesia che ha un fine di utilità, volta a volta accentuando l'uno o l'altro aspetto; ma, ciò che piú è interessante, facendo convergere diletto e utilità in una concezione della poesia (soprattutto all'altezza della prospettiva di poetica dei canti del '21-22) che riempie e stimola l'animo e che cosí adempie a quella funzione di piacere, di diletto che nasce soprattutto dalle sensazioni forti ed energiche, le sensazioni piú piacevoli, e a una funzione di giovamento, di utilità, in quanto riempie, soddisfa, stimola all'agire.

Dei pensieri che si assiepano verso la fine del '21 su questa nozione della poesia, si può ricordare il pensiero in cui egli insiste sul fatto che la poesia riempie l'animo, soddisfa la sete di piacere, di felicità che c'è nell'uomo e cosí facendo arricchisce la sua energia vitale²⁹.

C'è quindi come un finale punto di convergenza tra tutti questi filoni, tra quello di meditazione piú strettamente filosofico (l'antitesi natura/ragione che converge nell'esaltazione della vitalità, i pensieri sulla religione, che

²⁸ *Tutte le opere*, II, p. 106.

²⁹ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 444.

convergono sui dissensi con il cristianesimo in chiave di religione ascetica, che allontana l'uomo dalla sua meta di felicità concreta e di pienezza vitale) e questi pensieri sulla poesia: questa convergenza generale costituisce la piattaforma della poetica che presiede più generalmente alla concezione dei canti del '21-22.

Il pensiero ora citato che, insieme ad altri pensieri, insiste appunto su queste prospettive, dice infatti che «la lettura della vera poesia [...] destando mozioni vivissime, e riempiendo l'animo d'idee vaghe e indefinite e vastissime e sublimissime [...] lo riempie quanto più si possa a questo mondo. [...] Certo è che un poeta con assai meno arte ed abilità di un eloquente, può lasciare un assai minor vòto nell'animo» [1574-1575]. È un continuo insistere su questi aspetti della poesia che riempie, che arricchisce di vitalità e che fa tutto ciò (con un raccordo, un sottofondo sensibilissimo e acutissimo di pensieri dello *Zibaldone*) mediante sensazioni piacevoli, energiche, ma insieme «vaghe e indefinite e vastissime e sublimissime». A questa direzione di poesia energetica si raccorda tutta la meditazione leopardiana sull'infinito, sulle parole poetiche, le parole «lontano, antico, remoto, eremo», che condensano un sentimento d'indefinito, di nostalgico, che riempie l'animo di sensazioni piacevoli, a loro modo forti³⁰.

Dal 1821 in poi, sempre più Leopardi insiste su questo senso della poesia energica che stimola la vitalità, che riempie il vuoto dell'anima, che stimola alla vita³¹. Questo è confermato anche dalle molte e interessanti osservazioni che lo *Zibaldone* potrebbe offrirci in merito alla lunga meditazione leopardiana sulla lingua, alla cui importanza entro il panorama delle dottrine linguistiche di primo Ottocento si può soltanto accennare.

Importa invece cogliere la convergenza di queste discussioni sulla lingua nella formazione dello stesso linguaggio che sorregge la poetica attiva delle canzoni del '21-22. Leopardi, legando anche questa discussione al fondamentale problema della natura e delle illusioni, contrappone alla lingua della ragione (matematica, gelida, che egli configura con una precisa lingua moderna, cioè il francese, la lingua della «steril filosofia»), la lingua poetica, cioè la lingua di certe letterature come quella greca nell'antichità e di quella italiana in tempi più moderni.

Da questo punto di vista sono interessanti i pensieri riguardanti il linguaggio e lo stile poetico, come ad esempio quello in cui egli individua le caratteristiche fondamentali dello stile poetico nella rapidità e nella concisione:

La rapidità e la concisione dello stile [poetico], piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini

³⁰ Cfr. fra i molti pensieri almeno quello del 13 dicembre 1821, in *Tutte le opere*, II, p. 587.

³¹ Lo si vedrà poi meglio a proposito di alcuni pensieri dello *Zibaldone* del 1823.

e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec. Perché è debole lo stile di Ovidio, e però non molto piacevole, quantunque egli sia un fedelissimo pittore degli oggetti, ed un ostinatissimo e acutissimo cacciatore d'immagini? Perché queste immagini risultano in lui da una copia di parole e di versi, che non destano l'immagine senza lungo circuito, e così poco o nulla v'ha di simultaneo, giacché anzi lo spirito è condotto a veder gli oggetti appoco appoco per le loro parti. Perché lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire, e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perché ogni parola presso lui è un'immagine ec. ec. Vedi il mio discorso sui romantici. Qua si possono riferire la debolezza essenziale, e la ingenita sazieta della poesia descrittiva (assurda in [se] stessa) e quell'antico precetto che il poeta (o lo scrittore) non si fermi troppo in una descrizione. Qua la bellezza dello stile di Orazio (rapidissimo, e pieno d'immagini per ciascuna parola, o costruzione, o inversione, o traslazione di significato ec.) [...]. [2041-2043]³²

È un pensiero importantissimo per la stessa ricerca completa di linguaggio che Leopardi verrà facendo per le canzoni del '21-22, la ricerca di uno stile rapido e conciso che, come vedremo nel rapido esame di questi canti, si sposta assai sia dalla via eloquente e sontuosa delle canzoni patriottiche del '18, sia anche, indubbiamente, dalla forma del linguaggio degli idilli del '19 e '20, e crea una nuova prospettiva di passaggio a una diversa poetica.

Questo stile rapido e conciso, che offre al lettore «idee simultanee», che fa «ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini», è coerente a quella ricerca di vitalità intensa, di fervore a cui corrispondeva del resto la sollecitazione del suo sistema sulla natura e sulle illusioni.

Sempre in questi pensieri così importanti per capire lo stile delle canzoni, Leopardi dirà ancora su Orazio, il cui esempio fu molto presente per le canzoni di questo periodo:

La bellezza e il diletto dello stile d'Orazio, e d'altri tali stili energici e rapidi, massime poetici, giacché alla poesia spettano le qualità che son per dire, e soprattutto lirici, deriva anche sommamente da questo, ch'esso tiene l'anima in continuo e vivissimo moto ed azione, col trasportarla a ogni tratto, e spesso bruscamente, da un pensiero, da un'immagine, da un'idea, da una cosa ad un'altra, e talora assai lontana, e diversissima: onde il pensiero ha da far molto a raggiungerle tutte, è sbalzato qua e là di continuo, prova quella sensazione di vigore [...] che si prova nel fare un rapido cammino, o nell'esser trasportato da veloci cavalli, o nel trovarsi in una energica azione, ed in un punto di attività [...] è sopraffatto dalla molteplicità, e dalla differenza delle cose, (vedi la mia teoria del piacere) ec. ec. ec. E quando anche

³² *Tutte le opere*, II, p. 546.

queste cose non sieno niente né belle, né grandi, né vaste, né nuove ec. nondimeno questa sola qualità dello stile, basta a dar piacere all'animo, il quale ha bisogno di azione, perché ama soprattutto la vita, e perciò gradisce anche e nella vita, e nelle scritture una certa non eccessiva difficoltà, che l'obbliga ad agire vivamente. E tale è il caso d'Orazio, il quale alla fine non è poeta lirico che per lo stile. Ecco come lo stile anche separato dalle cose, possa pur essere una cosa, e grande; tanto che uno può esser poeta, non avendo altro di poetico che lo stile: e poeta vero e universale, e per ragioni intime, e qualità profondissime, ed elementari, e però universali dello spirito umano. [2049-2051]³³

Pensiero densissimo, non solo per l'esemplificazione che continuamente rimanda a motivi di fondo. Lo stile energico e conciso è soprattutto valido in quanto fa provare sensazioni di vigore e soprattutto perché l'uomo ha bisogno di azione, perché ama soprattutto la vita; ma interessante, in questa paradossale estremistica affermazione basata su Orazio, è che tutto ciò può essere anche solo per ragioni di stile. È una punta estrema del pensiero leopardiano, che verrà in seguito rimodellata alla luce di altri pensieri già del 1823, quando Leopardi afferma che nessun vero poeta è tale unicamente per lo stile, se allo stile non corrisponde una adeguata importanza e densità delle "cose" espresse in poesia.

Ma in questo momento, preso da questa sua volontà di creare un linguaggio, uno stile rapido e conciso, arriva persino a cercare una possibilità di arricchimento della vita anche attraverso le forme unicamente stilistiche della poesia, come ora nel caso di Orazio.

Questi pensieri aprono direttamente alla prospettiva poetica dei canti del '21-22.

³³ *Tutte le opere*, II, p. 547.

II

«NELLE NOZZE DELLA SORELLA PAOLINA». «A UN VINCITORE NEL PALLONE»

Venendo ora alle canzoni del periodo 1821-22, il primo fatto importante da indicare è che si tratta di un ciclo, cioè in esse si sviluppano motivi di fondo fra loro collegati, c'è un crescere di poesia provocato da un attrito intenso che passa da componimento in componimento, per cui le singole poesie vanno valutate entro questa loro continuità, questi loro raccordi e passaggi, entro lo stimolo che a ogni nuova poesia viene dalla precedente.

Vedere queste poesie come un ciclo giova quindi anche a dare la prospettiva migliore di lettura, quella della giusta collocazione cronologica di successione, che il Leopardi ruppe solo in un caso, antepoendo l'*Inno ai Patriarchi* all'*Ultimo canto di Saffo*. Anche se si possono ben capire le ragioni di questa inversione, operata in vista di un disegno più ideale e vasto per sottolineare l'affinità tra il tema di *Alla Primavera* e dell'*Inno ai Patriarchi*; tuttavia la retta successione cronologica di questi canti (cioè *Bruto minore*, *Alla Primavera*, *Ultimo canto di Saffo* e *Inno ai Patriarchi*) è non solo corrispondente a una correttezza di successione cronologica, ma è molto più proficua ai fini dello stesso esame della poesia leopardiana di questo periodo.

Come vedremo infatti, la collocazione di *Alla Primavera* tra *Bruto minore* e l'*Ultimo canto di Saffo* costituisce anche la spiegazione migliore del passaggio di tono e di risultato che indubbiamente c'è tra *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*, nelle cui componenti di ricca sensibilità e di maggiore misura rifluisce appunto l'esercizio del canto intermedio *Alla Primavera*; mentre l'*Inno ai Patriarchi*, collocato nel suo giusto ordine cronologico, alla fine di questo ciclo, verifica lo spengersi e il diluirsi della poesia dopo l'*Ultimo canto di Saffo*: una posizione, cioè, di ripiegamento e in certo modo di battaglia di retroguardia che non è quella più persuasa e più intensa di *Alla Primavera*.

Occorre anche osservare preliminarmente che la base di poetica su cui si apre questo ciclo, cioè la nuova esigenza leopardiana di intervento pubblico (che già Leopardi aveva esercitato attraverso le canzoni patriottiche del 1818 prima e poi anche in *Ad Angelo Mai*), la forte spinta volontaristica e pragmatica perderà i suoi margini più esterni e la poesia verrà approfondendosi nei temi e nel linguaggio dal *Bruto minore* in poi.

D'altra parte, se quel programma comportava indubbiamente dei rischi e dei limiti di eccessivamente programmatico, di forzato in un linguaggio che spesso ha forme troppo inarcate ed erette, nella sua ricerca di rapidità e concisione (limiti avvertibili soprattutto nelle due prime canzoni), tuttavia anche

questo programma era indubbiamente la spinta e la molla necessaria per avviare la poesia leopardiana di questo periodo (connessa d'altra parte a tutte le ragioni interne, evidenti nei pensieri sullo stile e sul linguaggio) a un impegno nuovo e a un ulteriore sforzo di creazione di linguaggio poetico originale.

Le mete alte della poesia leopardiana saranno raggiunte più avanti nel tempo, ma quel linguaggio che giungerà a forme tanto più intime, sobrie e caste, aveva bisogno, per chi voglia capirne l'origine e la complessità, di questo esercizio, di questo impegno.

Il linguaggio di queste canzoni si lega a quel tipo di classicismo moderno che Leopardi perseguiva, ma in una direzione assai spostata rispetto a quella del vero e proprio neoclassicismo: il linguaggio leopardiano non tende tanto alla levigatura e smaltatura neoclassica, a cui tendeva il neoclassicismo anche nelle sue forme più alte, ma piuttosto a un classicismo più risentito e più ricco di impasti e di toni.

Le prime due canzoni, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*¹, hanno una loro base più comune in una spinta più volitiva, nel ricordo anche con l'attualità, nel tema della patria decaduta e quindi nel contrasto tra l'esemplarità del passato greco-romano e la decadenza di un'epoca corrotta dall'eccesso della ragione. Base comune che si riscontra anche in un abbozzo in prosa, che risale al 1820, intitolato significativamente *Dell'educare la gioventù italiana*; già il titolo esprime la prospettiva pragmatica e pedagogica. E infatti entrambe le canzoni, e in particolare la prima, puntano fortemente sul motivo dell'educazione. Ciò che si chiede a Paolina, o alle donne italiane in genere, è un'educazione forte e virile dei giovani, i quali per il Leopardi costituiscono la sola zona (nella generale decadenza italiana) su cui si può puntare e costruire per capovolgere la situazione presente. Una zona intatta, quella dei fanciulli, dei giovani, che conservano ancora un «natio vigore», contraddistinti in *Nelle nozze della sorella Paolina* da una delle più alte espressioni dell'entusiasmo leopardiano quale «la sacra fiamma di gioventù».

Oltreché per questa persuasione del valore dell'educazione, l'abbozzo è pure interessante per l'accenno (del resto convalidato dai pensieri dello *Zibaldone*) «sul gusto dell'ode 21.3 d'Orazio»: cioè queste prime due canzoni nascono nella vicinanza all'esempio oraziano:

Questo tempo è gravido di avvenimenti: ricordanze de' fatti passati: grandi pensieri: calor d'animo ec. non lo sprecate: la generazione che sorge ne profitti per cura vostra. Quando ci libereremo dalla superstizione dai pregiudizi ec. quando trionferà la verità il dritto la ragione la virtù se non adesso? Quando risorgerà l'amor della patria? quando? sarà morto per sempre? non ci sarà più speranza? Io parlo a voi: ricordatevi che *fortes creantur fortibus et bonis*. Ora ora è 'l tempo da ritrarre il collo dal giogo antico e da squarciare il velo ec. O in questa generazione che nasce, o mai. Abbiatela per sacra, destatela a grandi cose, mostratele il suo destino, animatela.²

¹ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 9-10.

² *Tutte le opere*, I, p. 332.

Questo abbozzo, che poi prosegue indicando anche dei possibili elementi di appoggio (come quello di Virginia, poi effettivamente incluso nella canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*), verifica dunque ulteriormente la carica di disperazione, di speranza, di volitività da cui nascono queste canzoni. La seconda delle quali, tuttavia, verrà presentando anche uno sviluppo ulteriore: vedremo, nel passaggio tra le due canzoni, come *Nelle nozze della sorella Paolina* si chiuda con una prospettiva, seppur indiretta, di speranza, attraverso la storia di Virginia che ha sollecitato i Romani a ribellarsi, a rivendicare la libertà, mentre in *A un vincitore nel pallone* il poeta accentuerà il carattere pessimistico che si risolverà in quell'energico e disperato appello all'azione, all'azzardo che è la punta più esasperata e disperata del vitalismo leopardiano.

Nelle nozze della sorella Paolina accentua questa prospettiva civile e patriottica in una accezione morale, da cui nasce anche quella specie di doppia gamma di espressioni che dominano in gran parte questa canzone, cioè le espressioni che indicano lo sdegno morale contro la situazione presente e le espressioni che indicano l'entusiasmo per una diversa forma di vita vagheggiata nel lontano passato greco e romano.

Si notino espressioni di estremo accento morale: «l'obbrobriosa etate», «L'empio fato», «Il corrotto costume», il «nefando stile di schiatta ignava e finta», «le assonnate menti», «La vergognosa età»; e, dall'altra parte, espressioni come: «La santa fiamma di gioventù»; «il valor natio», la «pura [...] alma».

Per ciò può essere interessante ricordare un pensiero dello *Zibaldone* proprio di questo periodo, in cui Leopardi insistendo sul fatto che tutta la vita, e quindi anche in certo modo la poesia, è animata e dominata dal contrasto, dice:

Tutto è animato dal contrasto, e langue senza di esso. Ho detto altrove della religione, de' partiti politici, dell'amor nazionale ec. tutti affetti inattivi e deboli, se non vi sono nemici. Ma la virtù, o l'entusiasmo della virtù (e che cosa è la virtù senza entusiasmo? [...]) esisterebbe egli, se non esistesse il vizio? Egli è certissimo che il giovane del miglior naturale, e il meglio educato, il quale ne' principii dell'età alquanto sensibile e pensante, e prima di conoscere il mondo per esperienza, suol essere entusiasta della virtù, non proverebbe quell'amor vivo de' suoi doveri, quella forte risoluzione di sacrificar tutto ai medesimi, quell'affezione sensibile alle buone, nobili, generose inclinazioni ed azioni, se non sapesse che vi sono molti che pensano e adoprano diversamente, e che il mondo è pieno di vizi e di viltà, sebbene egli non lo creda così pieno com'egli è, e come poi lo sperimenta. [2156-2157]³

È un pensiero interessante per capire come queste canzoni, e in particolare la prima, tra l'entusiasmo per la virtù e lo sdegno e l'odio per il vizio e la corruzione presente, siano animate e imperniate su un forte contrasto, senza di cui per il Leopardi la vita langue, tutto langue, la poesia stessa langue.

³ *Tutte le opere*, II, p. 568.

Nella canzone *Nelle nozze della sorella Paolina* questo contrasto, traducendosi nelle condizioni particolari del linguaggio, in forme di ricerca di difficoltà espressiva, assume toni a volte eccessivamente forzati, cerca forme eccessivamente elaborate, seppure con l'intento poetico di mettere in moto la mente e l'animo del lettore. Ma, una volta indicato in queste forme di linguaggio piú forzate e come eccessivamente difficili e inarcate, il limite della canzone, va però sottolineato che le sue parti giustamente e concordemente indicate come le piú poetiche, e soprattutto l'episodio celebre di Virginia, non nascono stranamente e miracolosamente entro un contesto tutto diverso, tutto pesante e oratorio, ma invece come approfondimento e fusione di questo contrasto che anima tutta la poesia.

Essa nacque sulla spinta di un'occasione, di un avvenimento concreto, particolare, privato, le sperate o immaginate nozze della sorella Paolina che doveva andare sposa alla fine del '21 a un certo signor Peroli di Sant'Angelo in Vado e lasciare cosí la casa paterna. Le nozze non avvennero e furono anche l'inizio di vicende complicate della vita della famiglia Leopardi con successivi tentativi, tutti falliti, di dar marito alla fanciulla.

Naturalmente sarebbe sbagliato non sentire quello che dall'occasione immediata poteva passare come arricchimento nella stessa canzone; specie nell'inizio, l'occasione porta nella poesia certa sfumatura, certi toni piú chiaramente affettuosi che sono legati al forte legame sentimentale tra il poeta e questa, di poco piú giovane, sorella.

A integrazione biografica sia detto che Paolina e Carlo erano i piú vicini a Giacomo nella sua situazione dolorosa, di solitudine rispetto ai genitori; tra l'altro, Paolina era non solo una persona estremamente sensibile, ma era anche interessata alla letteratura, almeno come lettrice; e potrà essere interessante, come spunto utile per comprendere la stessa canzone, ricordare che Paolina era appassionata di un tipo di romanzi romantici e in particolare della narrativa stendhaliana. Nel 1832 Leopardi, scrivendo alla sorella da Firenze, dirà: «ho riveduto qui il tuo Stendhal»⁴, sottolineando cosí l'intensità del rapporto della lettrice con lo scrittore, che ci permette di cogliere la figura di Paolina qui rievocata, non solo nelle tinte affettuose con cui nella poesia di essa si parla, ma anche nella sua vicinanza e partecipazione alla stessa concezione vitale che Leopardi difendeva, attraverso questa significativa preferenza per Stendhal, l'autore non solo dei noti romanzi, ma anche di quelle *Chroniques italiennes* che sono tutte un'esaltazione dei forti sentimenti e delle forti passioni.

La poesia si articola in una prima parte (le prime due strofe) in cui l'aggancio immediato è con l'occasione: si immagina Paolina che sta per abbandonare la casa paterna e per immergersi nella vita. Questo avvio è ricco di elementi affettuosi, di colloquio, che verranno piú tardi, nel corso della poesia, un po' a disperdersi, per riprendere poi piú intensamente nel colloquio con Virginia.

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 1390.

All'inizio della poesia, conseguentemente alle idee di poetica del Leopardi di questo periodo, la costruzione non è esemplata nelle forme monumentali di certe poesie di tipo petrarchesco, ma ricerca appunto un tipo di canzone-ode in qualche modo piú celere, piú rapida, con strofe in generale piú brevi, ricche di settenari:

Poi che del patrio nido
i silenzi lasciando, e le beate
larve e l'antico error, celeste dono,
ch'abbella agli occhi tuoi quest'ermo lido,
te nella polve della vita e il suono
tragge il destin; l'obbrobriosa etate
che il duro cielo a noi prescrisse imparà,
sorella mia, che in gravi
e luttuosi tempi
l'infelice famiglia all'infelice
Italia accrescerai. Di forti esempi
al tuo sangue provvedi. Aure soavi
l'empio fato interdice
all'umana virtude,
né pura in gracil petto alma si chiude. (vv. 1-15)

Questa strofa è indicativa del programma che Leopardi persegue, imperniata com'è, al di là del suo avvio affettuoso, sul forte senso della responsabilità di cui egli carica la sorella, che deve prendere coscienza della situazione storica in cui essa si trova a sposarsi e a mettere al mondo dei figli.

D'altra parte, dal punto di vista della costruzione del linguaggio e dello stile, la strofa è già prospettata in forme che tendono alla concisione, all'energia e che si avvalgono proprio (alla stregua di quanto il Leopardi aveva detto nei pensieri sullo stile rapido e conciso) di inversioni, di ellissi, di forme elaborate, di «moderata» difficoltà, come egli diceva (che in realtà a volte toccano una vera e propria difficoltà).

L'accento iniziale è di carattere affettuoso, ricco anche delle consonanze di una poesia legata al senso del vago, della nostalgia: il «patrio nido», «I silenzi», «le beate larve», «l'antico error», l'«ermo lido». C'è come un ripresentarsi di Recanati e della casa paterna in chiave affettuosa, lungi dallo sdegno altre volte esercitato dal Leopardi contro il «natio borgo selvaggio».

Poi prevale subito il motivo animatore della canzone, la delusione storica e la rivolta a questa situazione: «l'obbrobriosa etate [...] imparà»; si noti, come esempio del linguaggio della canzone, il duro latinismo «imparà» (cioè imparà ad apprendere, a conoscere), che Leopardi adopera secondo questo senso piú conciso, offertogli dalla forma latina qui ripresa e molto pertinente allo stile energico su cui egli insisteva.

«Sorella mia [...] accrescerai»: qui si noti anche il solito gusto della ripetizione che viene ad accrescere il senso di elaborazione del linguaggio, che evi-

dentemente in questa fase cerca di allontanarsi il piú possibile dalla facilità, dal carattere piú consueto, piú prosastico, e non tanto sulla via della dorata patina neoclassica, ma piuttosto adottando forme studiate ed elaborate.

«Di forti esempi / al tuo sangue provvedi»: la poesia si svolge proprio su questi toni di esortazione, di linguaggio energico e perentorio. È chiaro che questo fare, queste clausole sentenziose sono anch'esse fortemente pertinenti a quella ricerca di un linguaggio capace di inventività, capace di presentare qualcosa che intimamente colpisca e solleciti il lettore. Si pensi per contrasto alle ariette sentenziose metastasiane, in cui l'impressività è legata viceversa alla massima facilità, alla melodia. Qui Leopardi cerca invece una impressività legata alla difficoltà, che deve suscitare nel lettore un lavoro, una specie di collaborazione e integrazione.

Si apre poi la seconda strofa in cui il tema centrale della educazione, eroico e civile, viene prendendo tanto piú consistenza:

O miseri o codardi
figliuoli avrai. Miseri eleggi. Immenso
tra fortuna e valor dissidio pose
il corrotto costume. Ahi troppo tardi,
e nella sera dell'umane cose,
acquista oggi chi nasce il moto e il senso.
Al ciel ne caglia: a te nel petto sieda
questa sovr'ogni cura,
che di fortuna amici
non crescano i tuoi figli, e non di vile
timor gioco o di speme: onde felici
sarete detti nell'età futura:
poiché (nefando stile,
di schiatta ignava e finta)
virtù viva sprezziam, lodiamo estinta. (vv. 16-30)

Qui la poesia ha abbandonato gli accenti inizialmente affettuosi e si è tutta legata coerentemente al tema fondamentale e allo stesso programma che si esprime in forme elaborate, concise, aperte da una forma di dilemma drammatico, che il Leopardi ha certamente risentito attraverso la lezione dell'Alfieri, nelle cui tragedie (e nella stessa *Virginia*, che naturalmente Leopardi ebbe qui molto presente, e non solo per l'ultima parte) sono continue battute concitate e perentorie a forma dilemmatica. Forma strettamente pertinente al fondamentale motivo di un contrasto così risoluto e anche a questo genere di linguaggio estremamente conciso, rapido, capace di destare nel lettore impressioni forti, energiche. Il dilemma è estremamente drammatico e pessimistico, donde la poca pertinenza delle osservazioni che sono state fatte (e persino dal De Sanctis che disse: «bel modo di felicitare la sposa e di celebrare le nozze!») sulla inopportunità di questo singolarissimo epitalamio che propone scelte così tremende, addirittura tra figli sventurati e miseri o vigliacchi. In realtà, l'inopportunità

sta piuttosto in simili osservazioni, solo che si guardi a ciò che al Leopardi premeva e alla serietà del discorso che egli enunciava alla sorella Paolina.

È da questo dilemma, dalle battute drammatiche estremamente pertinenti a questo tipo di linguaggio, attraverso frasi più ricche di vibrazione interna («Miseri eleggi [...] corrotto costume»), che nasce la lirica concisa ed energica, la poesia che si viene poi espandendo in questa strofa.

Cioè, dentro le forme più rigide, più energiche di questa poesia non manca al Leopardi la possibilità di far vibrare degli elementi anche più profondi, come in questo caso il dissidio estremo posto dal «corrotto costume» tra la fortuna e il valore, e poi quell'intenso lamento sulla sorte degli uomini contemporanei («Ahi troppo tardi [...] il moto e il senso»), che è l'espressione più sensibile, più profonda della delusione storica leopardiana: cioè questo senso di essere nati tardi nella storia degli uomini, perché chi nasce adesso, chi adesso acquista moto e senso, è nato troppo tardi, nel momento in cui la vita umana volge dalla sera verso la disperata notte, quasi verso la cessazione della vita.

Il motivo conduttore della poesia, nelle sue forme più tipiche, riprende con quella mossa estrema e in qualche modo anche eccessivamente inarcata: «Al ciel ne caglia». Ché (vuol dire il Leopardi) se questa è la sorte degli uomini e questa è la piega della storia, se ne occupi il cielo. Dove, si badi, non c'è nessun riconoscimento della provvidenzialità celeste, anzi c'è quasi un moto di disprezzo ulteriore: se ne occupi chi se ne dovrebbe occupare.

Invece, ciò che preoccupa il Leopardi è quella continua richiesta di responsabilità personale: la sorella Paolina non potrà certo riuscire a cambiare tutto il corso generale della storia, ma dovrà, per quello che le compete, cercare di forzare la situazione attraverso l'educazione dei figli; sua cura sia appunto soprattutto che i suoi figli non crescano «di fortuna amici». Dove, al solito, lo stile è sempre coerentemente complicato in forme negative, in gusto della inversione energetica.

«[...] onde felici / sarete detti nell'età futura»: sicché sarete detti, tu madre ed essi figli, felici nell'età futura, di una singolare felicità, in quanto avete rifiutato la scelta più facile della codardia, della viltà, del conformismo.

«Poiché (nefando [...] ignava e finta)»: anche qui si può cogliere bene il tipo di linguaggio e il movimento di questo canto, cioè la forte carica del disprezzo, dello sdegno leopardiano per una generazione, da una parte ignava, incapace di agire e dall'altra ipocrita, in quanto non riconosce il valore presente e poi, con suprema ipocrisia, lo riconosce quando l'uomo che ne era portatore è morto: «Virtù viva sprezziam, lodiamo estinta». Qui la sentenza si avvale del modulo retorico del chiasmo per dare la solita impressività energetica alla canzone.

A queste due strofe segue la seconda parte della canzone che, malgrado alcuni momenti di alacrità poetica, ha indubbiamente un tono più pesante, delle zone di maggiore opacità, di minore tensione: sono le strofe in cui Leopardi si rivolge alle donne con dei motivi che, mutuati anche dalla tradizione poetica, oscillano qualche volta verso una forma di omaggio un po' più debole e convenzionale alla bellezza e alle donne:

Donne, da voi non poco
la patria aspetta; e non in danno e scorno
dell'umana progenie al dolce raggio
delle pupille vostre il ferro e il foco
domar fu dato. A senno vostro il saggio
e il forte adopra e pensa; e quanto il giorno
col divo carro accerchia, a voi s'inchina.
Ragion di nostra etate
io chieggo a voi. La santa
fiamma di gioventú dunque si spegne
per vostra mano? attenuata e franta
da voi nostra natura? e le assonnate
menti, e le voglie indegne,
e di nervi e di polpe
scemo il valor natio, son vostre colpe? (vv. 31-45)

È certamente piú interessante, in questa strofa, la seconda parte in cui il solito, estremo contrasto tra l'entusiasmo e la corruzione presente dà luogo a forme piú concitate e piú intense, come in quella «santa fiamma di gioventú» che si spegne per mano delle donne incapaci di educare e di sollecitare la virtù degli uomini e dei loro ammiratori o amanti.

Tutto questo poi si ripercuote nella strofa quarta che tuttavia conduce a un finale che manifesta anch'esso le forzature e le cadute della sentenziosità:

Ad atti egregi è sprone
amor, chi ben l'estima, e d'alto affetto
maestra è la beltà. D'amor digiuna
siede l'alma di quello a cui nel petto
non si rallegra il cor quando a tenzone
scendono i venti, e quando nemi aduna
l'olimpò, e fiede le montagne il rombo
della procella. O spose,
o verginette, a voi
chi de' perigli è schivo, e quei che indegno
è della patria e che sue brame e suoi
volgari affetti in basso loco pose,
odio mova e disdegno;
se nel femminile core
d'uomini ardea, non di fanciulle, amore. (vv. 46-60)

L'elemento interessante della strofa (guida alle successive parti della canzone), è il senso dell'eroismo, dell'uomo che sfida i pericoli e della vitalità che ne consegue; ma la strofa nel suo insieme tende poi a quella clausola finale estremamente debole, sofisticata, inadeguata alla pressione poetica migliore di questa lirica.

La quinta strofa (in cui il Leopardi per incoraggiare nella sua prospettiva parentetica le donne italiane a educare alla virtù e all'eroismo i propri figli,

magari insegnando a essi i danni e il pianto della virtù, introduce l'accenno alle madri spartane, alla giovinetta sposa spartana che «il fido / brando cingeva al caro lato», al fianco dell'amato marito, «e poi / spandea le negre chiome / sul corpo esangue e nudo / quando e' reddia nel conservato scudo»), fa da trapasso alle ultime due strofe e alla figura di Virginia:

Madri d'imbelle prole
v'incresca esser nomate. I danni e il pianto
della virtude a tollerar s'avvezzi
la stirpe vostra, e quel che pregia e cole
la vergognosa età, condanni e sprezz;
cresca alla patria, e gli alti gesti, e quanto
agli avi suoi deggia la terra impari.
Qual de' vetusti eroi
tra le memorie e il grido
crescean di Sparta i figli al greco nome;
finché la sposa giovanetta il fido
brandò cingeva al caro lato, e poi
spandea le negre chiome
sul corpo esangue e nudo
quando e' reddia nel conservato scudo. (vv. 61-75)

C'è già in questo accenno alle spose spartane quell'impasto di delicato e di energico che, in qualche modo, recuperava anche i toni più apertamente affettuosi dello stesso inizio della canzone, e da cui sarà sorretto l'episodio seguente di Virginia. In quest'ultima parte, che è certamente la zona poeticamente più alta (su cui del resto il giudizio tradizionale ha sempre puntato), c'è il recupero dei toni che si erano venuti svolgendo precedentemente: il tono più affettuoso del colloquio iniziale con Paolina e il tono eroico che si era svolto in strofe, a volte, senza dubbio meno poeticamente sicure.

Tutto viene raccolto nell'ultima parte, sicché s'impone (ciò che più conta agli effetti di una comprensione di questa canzone e un po' di tutte le poesie leopardiane) la constatazione che la poesia del Leopardi non è mai una poesia episodica: le zone più intensamente poetiche di un testo lirico non sono mai concepite dal Leopardi, e valutabili da noi, come staccati episodi, ma nascono sempre dalla tensione che si è venuta accumulando nel resto della poesia, magari in forme non tutte poeticamente tradotte; e il testo nasce da un accumularsi interno di forza poetica, da un attrito che trova poi i suoi esiti più veri, come nel caso di questa ultima parte della canzone a Paolina, particolarmente nella sesta strofa dove campeggia la figura della romana Virginia.

La Virginia del Leopardi è evidentemente sorretta dall'esempio alferiano, da cui il poeta riprende atteggiamenti e a volte persino certi particolari del linguaggio, anche se indubbiamente il linguaggio leopardiano viene notevolmente spostato, di fronte a quello più tipico o medio dell'Alfieri, in una forma di maggiore intimità e delicatezza.

La strofa è sorretta da questa esemplarità della figura della *Virginia* alfierriana dalla quale il Leopardi ricava anche un aspetto che ritroveremo poi nel *Bruto minore* e nell'*Ultimo canto di Saffo*, cioè un più forte desiderio di creare un personaggio con cui colloquiare. La strofa a Virginia è concepita infatti in forma di colloquio; vi ritorna quel tu affettuoso che già il Leopardi aveva adoperato per la figura concreta di Paolina e che ora rivolge a questa figura ideale in un nuovo colloquio (che poi è ulteriormente arricchito come in una doppia prospettiva di colloquio: il poeta si rivolge a Virginia, Virginia a sua volta parla con il padre), certamente uno degli accorgimenti poetici da cui è accresciuta la poesia di questa strofa:

Virginia, a te la molle
gota molcea con le celesti dita
beltade onnipossente, e degli alteri
disdegni tuoi si sconsolava il folle
signor di Roma. Eri pur vaga, ed eri
nella stagion ch'ai dolci sogni invita,
quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
il bianchissimo petto,
e all'Erebo scendesti
volonterosa. A me disfiori e scioglia
vecchiezza i membri, o padre; a me s'appresti,
dicea, la tomba, anzi che l'empio letto
del tiranno m'accoglia.
E se pur vita e lena
Roma avrà dal mio sangue, e tu mi svena. (vv. 76-90)

Il doppio colloquio viene reso appunto con quell'impasto di toni delicati ed energici che tra l'altro pertenevano anche allo stesso ideale femminile leopardiano, come risulta da alcuni pensieri dello *Zibaldone* in cui Leopardi dice che l'incanto della donna si fa supremo quando si mescola alla sua bellezza qualcosa di leggermente virile, sulla base fondamentale della sua intera femminilità⁵.

Gli «alteri disdegni» di Virginia indicano questo fondo energico, eroico, mentre la componente di tenerezza è espressa dalla «molle gota» che la bellezza onnipotente carezzava, «molcea»: un verbo su cui Leopardi aveva lungamente indugiato, preferendolo a «blandia» (attestato dalle varianti)⁶, a rendere proprio la delicatezza, il vagheggiamento, la cura compiaciuta della bellezza nell'ornare questa fanciulla eroica e tenera insieme.

La forma di contrasto, che abbiamo notato nella canzone in generale, qui si articola in una doppia gamma anche di aggettivi e di parole, dove il con-

⁵ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 431-432, 433, 464.

⁶ Per le varianti di *Nelle nozze della sorella Paolina* cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 160-167.

trasto viene ripreso, ma come piú intimizzato, per corrispondere a questa zona di poesia fatta piú di un impasto delicato e tenero, che di aperti e piú crudi contrasti.

O si noti ancora il contrasto tra gli «alteri disdegni» del «folle signor di Roma», il tiranno Appio Claudio, e le «celesti dita»: anche questa un'espressione piú vaga a cui il Leopardi era giunto dopo tentativi come le «vezzose dita», le «rosee dita» con un chiaro ricordo della formula omerica: l'Aurora dalle «rosee dita».

La poesia poi progredisce e si arricchisce continuamente, nel seguito della strofa, anche mediante l'uso dei tempi, cioè l'imperfetto e il perfetto: il primo viene adoperato («Eri pur vaga, ed eri / nella stagion ch'ai dolci sogni invita») soprattutto per quel tanto che esso porta di piú facilmente nostalgico e rievocativo, in quanto nel passato l'imperfetto ristabilisce come una continuità; è un passato appunto non concluso, da cui Leopardi ricava anche quel tono come di altissima cantilena funebre, con la replicazione stessa del verbo («Eri pur vaga, ed eri»), che caratterizza il colloquio di Virginia con il padre. D'altra parte, il perfetto segna il punto decisivo dell'azione eroica ma inevitabilmente crudele del padre che «ruppe» il «bianchissimo petto», un'espressione, questa, dai modi sobri ed essenziali che attraverso un solo aggettivo introduce la luminosità della bellezza di Virginia; è una capacità tipica del Leopardi, soprattutto della sua poesia interamente matura, quella di far vibrare il sentimento, anche fortissimo, della intensa e casta sensualità femminile attraverso forme estremamente sobrie, piuttosto che attraverso forme opulente a cui poteva aver abituato il gusto neoclassico del tempo: si pensi alla «candida ignuda mano» del *Risorgimento* (v. 62) dove il fascino della bellezza femminile è tutto coagulato in quell'«ignuda».

«E all'Erebo scendesti / volonterosa»: poi, in questa inclinazione, tenera ed eroica, si apre il piú diretto nuovo colloquio di Virginia con il padre. «A me [...] m'accoglia»: si noti la bellezza e l'intimità dell'immagine della vecchiaia e della morte presentata da Virginia come alternativa a ciò che non vuole accettare, cioè il suo concedersi alle voglie del tiranno; una vecchiaia presentata come qualcosa che disfiore e scioglie la compattezza delle sue membra, del suo corpo giovanile, che togliendo il fiore della bellezza avvizzisce e fa appassire lentamente una vita senza nozze e senza amore.

A questa strofa, che è certo il culmine della poesia, ma non certamente dissociabile dalle componenti interne di tutta la canzone (ché anzi nasce su queste componenti portandole a un clima piú alto), segue l'ultima, in cui il Leopardi viene riportandosi a poco a poco dai toni iniziali in qualche modo piú vaghi e piú teneri, alla prospettiva eroica, parentetica e civile, di sollecitazione alla vita intera e degna cui egli aspirava:

O generosa, ancora
che piú bello a' tuoi dí splendesse il sole
ch'oggi non fa, pur consolata e paga
è quella tomba cui di pianto onora

l'alma terra nativa. Ecco alla vaga
tua spoglia intorno la romulea prole
di nova ira sfavilla. Ecco di polve
lorda il tiranno i crini;
e libertade avvampa
gli obbliviosi petti; e nella doma
terra il marte latino arduo s'accampa
dal buio polo ai torridi confini.
Cosí l'eterna Roma
in duri ozi sepolta
femmineo fato avviva un'altra volta. (vv. 91-105)

«O generosa, ancora / che piú bello a' tuoi dí splendesse il sole / ch'oggi non fa»: benché ai tuoi giorni risplendesse il sole piú bello, piú luminoso che oggi non fa; in questa bellissima e alta immagine (l'incupirsi della luce stessa, questa specie di malinconia della luce, piú lieta nel mondo antico e nel presente oscurata, appannata), il Leopardi introduce di nuovo la dimensione storica, cosí importante in questa canzone, tra il tempo che fu, vicino alla natura, all'illusione, tra il mondo degli antichi, di Virginia della Roma repubblicana, illuminato piú lietamente dal sole, e il tempo scaduto presente, della gretta ragione, della viltà.

«È quella tomba [...] nativa»: si noti la pregnanza di idee di questo inizio di strofa: per quanto la vita fosse, «O generosa», piú bella al tuo tempo e piú degna di essere vissuta e perciò fosse piú amara l'idea della morte, la tomba onorata dal pianto della terra natale è pur consolata e paga, soddisfatta.

«Ecco [...] sfavilla»: da questa gradazione di aggettivi ancora in qualche modo piú tenera, vengono su, attraverso i verbi, gli accenti piú risolutamente eroici, che si dilatano coerentemente nel resto della strofa con un'accelerazione sottolineata da questi "ecco" («Ecco alla vaga», «Ecco di polve [...] e libertade avvampa / gli obbliviosi petti»).

«[...] e nella doma / terra [...] torridi confini»: e sulla terra domata la forza latina si accampa dal buio polo ai torridi confini, cioè dal Nord al Sud, con un espandersi coerente delle immagini. Sono legati a questa ripresa piú attiva, di speranza, gli ultimi accenti piú grandiosi ed eroici, siglati poi dalla conclusione sentenziosa: cosí l'eterna Roma, fino allora sepolta in duri ozi, è ravvivata un'altra volta dalla morte di una donna (allude alla tragica fine di Lucrezia, che fu causa della cacciata dei Tarquini).

Alla canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*, scritta tra l'ottobre e il novembre del '21, fece seguito *A un vincitore nel pallone*, terminata l'ultimo giorno di novembre del 1821: canzoni dunque contigue e, come sappiamo, anche collegate da un abbozzo comune *Dell'educare la gioventú italiana*, che faceva pensare inizialmente a un'unica canzone, cui dal Leopardi furono poi preferite due canzoni collegate, ma autonome, tanto che per la seconda egli, prima di comporla, stese un particolare abbozzo, utile a rileggersi per capire,

fra l'altro, come al di là di esso, nella effettiva stesura poetica, il poeta venisse a svolgere più profondamente i suoi motivi.

Nell'abbozzo, intitolato *A un vincitore nel pallone*, è scritto:

Giovane atleta, avvezzi al plauso e a cose grandi, impara da questo onore ed entusiasmo che ora commuovi quanto è meglio la vita operosa e gloriosa che inerte ed oscura, impara a conoscere (gustare) la gloria [...] eccola qui, vedi com'è amabile, seguila, tu sei fatto per essa, impara a pensare a grandi imprese al bene della patria ec. Così una volta i greci ne' loro giuochi s'avvezavano ec. La vita è una miseria, il suo meglio è gittarla gloriosamente e pel bene altrui e della patria. Che piacere si prova in una vita oziosa conservata con tanta cura? Come mai si fuggono i pericoli? che cos'è il pericolo se non un'occasione di liberarsi da un peso? La gloria e le grandi illusioni non valgono più di tutta la noiosissima vita? Ora questa città tua patria si pregia di te, come se la tua gloria fosse sua. Una volta se ne pregerà l'Italia, se tu vorrai. L'Italia, se mai la sorte ec. se mai si risovverrà di quell'antico nome di gloria che una volta ec. L'Italia antico nome ec.⁷

Di questo abbozzo gioverà soprattutto, fin da adesso, puntare sulla parte più intensamente pessimistica ed energica insieme («La vita è una miseria [...] Che piacere» ecc.), poiché, come vedremo, è questo il centro della canzone più autentico, più attivo, che viene a spostare l'attenzione leopardiana dalla prospettiva più direttamente pedagogica, più raccordata anche al suo sentimento nazionale, storico, contemporaneo (di condizione di vita scaduta, di civiltà inferiore, di civiltà allontanatasi dalla natura), verso l'accento di carattere esistenziale, sul valore della vita, questa misera noiosissima vita che non vale la pena di conservare nella sua monotona lunghezza se non è intensa; sicché è meglio bruciarla in un unico atto coraggioso, di estrema e suprema vitalità, che riempie e soddisfa l'anima.

È indubbiamente questa la punta suprema della canzone che porta molto avanti (entro le *Operette morali*, il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* è centrato sul tema del pericolo, del pentimento, dell'azzardo della vita), un tema che consuona più che con una prospettiva solo italiana, con atteggiamenti europei dell'epoca romantica: si pensi almeno alla figura di Byron e, d'altra parte, nella letteratura italiana, a certi aspetti di Alfieri o di Foscolo.

Questo sfiorare il titanismo, il gusto dell'avventura per l'avventura, dell'azione per l'azione è un dato importante per comprendere come il Leopardi, pur vivendo nel chiuso di Recanati, avesse raccordi intimi e profondi con aspetti della mentalità del romanticismo addirittura europeo. Ma va comunque sottolineato come l'atteggiamento leopardiano, rispetto a quello più generale del romanticismo del tempo, sia sempre contrassegnato da una forma più sobria. Nel Leopardi non c'è mai sconfinamento verso il gesto compiaciuto del genio; in lui c'è sempre qualcosa di più severo: il mettere a pentimento la vita è legato al fortissimo e severissimo senso della vita inten-

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 74.

sa, che qui viene configurato sul margine supremo della vitalità condensata in un punto solo, preferibile alla vita-non vita, che ha le apparenze della vita, ma che effettivamente è morte perché non ha sensazioni energetiche, generose illusioni.

La canzone ha un preciso riferimento a un celebre giocatore del pallone a bracciale (un gioco in quell'epoca diffusissimo e che in parte ancora continua, specialmente nelle Marche), un certo Carlo Didimi di Treia, un paese vicino a Recanati, che si era reso particolarmente noto con la sua prestanta fisica e la sua abilità sportiva e che poi fu attivo partecipe alle lotte risorgimentali.

Partendo da questo pretesto immediato, il Leopardi riprende stimoli letterari, non familiari alla sua prospettiva letteraria e poetica, il lontano Pindaro e, più vicino nella tradizione lirica italiana, il Chiabrera, che appunto aveva composto tre canzoni dedicate a giocatori e vincitori del pallone⁸. Da tale pretesto il poeta trae un avvio di carattere pedagogico, soprattutto svolto nelle prime strofe della canzone che sono le più direttamente pertinenti a questa prospettiva sollecitatrice per cui gli uomini, educati attraverso le gare agonistiche all'esercizio del vigore fisico, sono anche educati a un esercizio del vigore morale (secondo i ricordati principi dello *Zibaldone* sulla integrità fisica e morale dell'uomo, contrapposta continuamente a ogni forma di ascetismo, di rinuncia agli aspetti fisici della vita umana).

Da ciò si muovono le prime strofe, indubbiamente le più esteriori, le più faticose e meno toccate dalla poesia, sicché la punta migliore di questa canzone la troveremo nel suo finale, ma, ancora una volta, non per un improvviso, miracoloso apparire della poesia in forma episodica, ma perché Leopardi ha approfondito continuamente il suo tema dalle forme più esterne alle forme più intime:

Di gloria il viso e la gioconda voce,
garzon bennato, apprendi,
e quanto al femminile ozio sovrasti
la sudata virtude. Attendi attendi,
magnanimo campion (s'alla veloce
piena degli anni il tuo valor contrasti
la spoglia di tuo nome), attendi e il core
movi ad alto desio. Te l'echeggiante
arena e il circo, e te fremendo appella
ai fatti illustri il popolar favore;
te rigoglioso dell'età novella
oggi la patria cara
gli antichi esempi a rinnovar prepara. (vv. 1-13)

⁸ Le liriche di Chiabrera sono: *Per Cintio Venanzio da Cagli vincitore ne' giuochi del pallone celebrati in Firenze l'estate dell'anno 1619*; *Per i giuocatori del pallone in Firenze, l'estate dell'anno 1619*; *Per il giuoco del pallone, ordinato in Firenze dal Granduca Cosmo II, l'anno 1618*.

Anche se questa prima strofa serve di passaggio dal pretesto agonistico alla preparazione dei giovani italiani all'attività eroica, indubbiamente nel suo insieme è pesante e opaca, pur non mancando qua e là di certe balenanti immagini più forti. Si pensi all'immagine più ricca di poesia, della piena veloce poi ripresa nello stesso finale quando si tradurrà in maniera molto più profonda nel «flutto» delle ore «putri e lente».

Del barbarico sangue in Maratona
non colorò la destra
quei che gli atleti ignudi e il campo eleo,
che stupido mirò l'ardua palestra,
né la palma beata e la corona
d'emula brama il punse. E nell'Alfeo
forse le chiome polverose e i fianchi
delle cavalle vincitrici asterse
tal che le greche insegne e il greco acciaio
guidò de' Medi fuggitivi e stanchi
nelle pallide torme; onde sonaro
di sconsolato grido
l'alto sen dell'Eufrate e il servo lido. (vv. 14-26)

La seconda strofa vuole intrecciare i due motivi, quello ginnico, sportivo e quello eroico, con il solito riferimento agli antichi dai quali gli italiani devono prendere esempio. I greci educati alle gare olimpiche furono forse gli stessi che poi combatterono a Maratona contro i Persiani: qui, indubbiamente, la strofa ha una pressione più intensa di immagini, soprattutto nel quadro finale della fuga dei Persiani («de' Medi fuggitivi [...] torme»), e dello sconsolato grido dei fuggitivi che fa risuonare il mare dell'Eufrate e il «servo lido». Ma questa maggiore base di slancio, ancora come ingorgata e contorta, trova il suo risultato più profondo dalla strofa terza in poi.

La terza strofa è gremita di idee nascenti, di elementi provenienti dallo *Zibaldone*, che qui sono riprospettati poeticamente, con quella volontà di collaborazione di pensiero e di poesia che ci rimanda anche a una riflessione dello *Zibaldone* molto importante per la poetica leopardiana di questo periodo.

Leopardi, che pur aveva continuamente insistito nello *Zibaldone* sulla insociabilità, sulla inimicizia giurata tra la filosofia e la poesia, tuttavia a un certo punto, in un pensiero del 24 luglio 1821, scrive:

Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità dell'odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari e sommi, i quali si ridono dei precetti, e delle osservazioni, e quasi dell'impossibile, e non consultano che loro stessi, potranno vincere qualunque ostacolo, ed essere sommi filosofi moderni poetando perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile, non sarà che rarissima e singolare. [1383]⁹

⁹ *Tutte le opere*, II, p. 400.

Questa osservazione si inserisce nel tentativo leopardiano di fare poesia filosofando e filosofia poetando. Da questa volontà nasce anche quel che in questa strofa c'è di affollato, di gremito; in qualche modo si può accettare un'osservazione del *De Sanctis* (ma diversamente utilizzandola), che si riferiva proprio per questa strofa a qualcosa di compresso, di aggruppato: «Manca a questi concetti, aggruppati e compressi, spazio e luce; manca alla forma disinvolatura e talora intoppi nella frase faticosa».

Quello che va notato, infatti, per capire anche questa poesia, evidentemente non tra le maggiori, è che non si tratta solamente di concetti, come dice il *De Sanctis*, ma si tratta di quel tentativo di unire concetti e immagini, filosofia e poesia. Tuttavia, se l'osservazione del *De Sanctis* giustamente evidenzia l'aspetto faticoso della canzone, va però tenuto presente che esso nasce da questa alta ambizione del Leopardi al raggiungimento dello stile energico, conciso e a quella che lui chiamava moderata difficoltà, che viene appunto a sollecitare il lettore, mettendo in movimento il suo pensiero e la sua fantasia; solo che, in questo caso, la moderata difficoltà è divenuta eccessiva.

In questa strofa il Leopardi si rivolge al giovane atleta a cui parla e insieme a se stesso e agli uomini:

Vano dirai quel che disserra e scote
della virtù nativa
le riposte faville? e che del fioco
spirto vital negli egri petti avviva
il caduco fervor? Le meste rote
da poi che Febo instiga, altro che gioco
son l'opre de' mortali? ed è men vano
della menzogna il vero? A noi di lieti
inganni e di felici ombre soccorse
natura stessa: e là dove l'insano
costume ai forti errori esca non porse,
negli ozi oscuri e nudi
mutò la gente i gloriosi studi. (vv. 27-39)

Si noti, anzitutto, l'affollarsi e l'incalzarsi delle domande ansiose (ben quattro interrogativi), entro le linee della costruzione in qualche modo più regolare della strofa e del metro: un ritmo sintattico-poetico estremamente concitato, che si discosta molto da un semplice accumularsi di nudi e puramente filosofici concetti. D'altra parte, quella difficoltà che da moderata diventava eccessiva, si verifica nella stessa spiegazione letterale di questo brano per la quale si sono verificati da parte dei commentatori anche netti contrasti di interpretazione.

Il discorso poetico si svolge qui in una specie di doppia prospettiva. La prima parte, in cui Leopardi si rivolge più apertamente all'atleta, è un'interrogazione retorica: come potrai dire vano e inutile quell'esercizio del rischio, del giuoco? a cui egli viene portando il pretesto della canzone; come

potrai dire vano ciò che sprigiona e agita il giuoco del rischio, ciò che viene a scuotere quelle faville rimaste nell'animo umano anche nelle epoche di decadenza?

Leopardi, in una costruzione estremamente ardua, vuole appunto mostrare come l'animo umano, anche nella presente decadenza, anche nelle epoche lontane dalla pienezza di vita degli antichi, può essere sollecitato dal giuoco, dal rischio, dall'azzardo, dal mettere a repentaglio la vita; e questo è tutt'altro che vano, è in qualche modo associato a quelle illusioni che saranno dette vane da un punto di vista puramente e grettamente razionalistico, ma che viceversa sono costitutive della vita piena e intensa cui egli aspira.

Quando si passa alle altre due domande, la prospettiva cambia ed egli allora dirà: d'altra parte, che cosa sono le opere dei mortali da quando il sole percorre i campi del cielo, se non una forma di giuoco? e, d'altra parte, che cosa di più hanno le opere dei mortali, che misurate su di un piano razionale sono vane? Quindi, il giuoco ha tanta dignità quanta ne avrebbero altre cure e preoccupazioni mentali.

E per la quarta domanda: «ed è men vano [...] il vero?» (forse che la verità cruda è meno vana della menzogna?), Leopardi implicitamente risponderebbe che la menzogna, l'illusione che offre la vita, è più consistente, pur nella sua vanità, che non l'arido e gretto vero. Le quattro domande vanno quindi situate in una disposizione assai diversa, convergendo in questa valorizzazione del giuoco.

D'altronde, anche in questi periodi non manca la luce della poesia che si può ritrovare in quel semplice accenno alle «meste rote [...] instiga»; ci si può chiedere se Leopardi abbia voluto dire semplicemente "da che mondo è mondo", oppure abbia voluto riprendere l'immagine del sole che splendeva più bello ai giorni passati che non nel nostro tempo, riaccennando a una specie di immalinconimento della luce nella decadenza del mondo. La frase si presenta come ricca di una sua ambiguità; tutto sommato, il senso fondamentale diventa però di carattere più generale, universale, e può essere anche il segno (pensando poi allo svolgimento successivo delle canzoni di questo ciclo) dell'intrecciarsi di una volontà di distinzione tra la delusione storica relativa al presente e il senso del passato, con una dimensione più generale, più esistenziale, che viene premendo entro le pieghe della distinzione di carattere storico.

«A noi di lieti / inganni»: qui tutto viene più chiarito nel senso che si indicava: la stessa natura ha voluto soccorrere noi uomini con i lieti inganni e con le felici larve dell'illusione. Questo conferma sempre di più la positività del giuoco, del rischio con cui la natura stessa ha voluto confortare la nostra vita, altrimenti squallida e misera; mentre, là dove il corrotto costume di epoche decadute, allontanatesi dalla natura, non ha dato stimolo alle generose illusioni, gli uomini hanno cambiato le loro gloriose occupazioni con gli ozi oscuri e nudi.

A questa strofa, che è certamente la più impegnata e in certo modo anche

la piú ricca di spunti, svolti poi nella poesia futura, segue la quarta in cui è ripresa piú direttamente la dimensione di carattere storico. Come si è visto, nell'abbozzo in prosa di questa canzone, Leopardi insisteva su un certo moto di speranza piú vicino al finale della canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*, che, almeno attraverso l'esempio di Virginia e quello implicito di Lucrezia, finiva in un movimento di libertà, di trionfo del moto popolare a indicare che, su questi esempi, le donne italiane nuove potessero alimentare la rinascita della patria.

Nella elaborazione effettiva della canzone, invece Leopardi fu come sovrappreso dalla versione di carattere piú catastrofico, piú pessimistico: la dimensione storica applicata all'Italia lo porta a vedere una rovina crescente, addirittura il prossimo squallore delle città italiane, disabitate, abbandonate dalla vita; e da questo nascerà, nell'ultima strofa, l'invito al giovane (poiché la patria è morta) a prendere una specie di responsabilità su se stesso e sulla propria coscienza e a reagire alla vita inerte in cui son caduti la sua patria, il suo tempo, a sfidarli con il gusto del rischio e dell'azzardo.

La quarta strofa è soprattutto configurata in un quadro cupo, con tinte e passaggi assai coerenti nella loro grandiosità squallida, che possono persino far pensare a un certo recupero di questi toni da parte del Leopardi all'altezza degli ultimi canti, ma con l'avvertenza fondamentale che le tinte, i colori cupi della *Ginestra* nasceranno da un linguaggio indubbiamente molto piú profondo, piú intimo, piú "persuasivo":

Tempo forse verrà ch'alle ruine
delle italiche moli
insultino gli armenti, e che l'aratro
sentano i sette colli; e pochi Soli
forse fien volti, e le città latine
abiterà la cauta volpe, e l'atro
bosco mormorerà fra le alte mura;
se la funesta delle patrie cose
obblivion dalle perverse menti
non isgombrano i fati, e la matura
clade non torce dalle abbiette genti
il ciel fatto cortese
dal rimembrar delle passate imprese. (vv. 40-52)

Quel tipo di stile arduo a cui il Leopardi in questo momento mirava, porta anche a una specie di chiusura, di difficoltà effettiva, che ha riscontro nel carattere inameno dei paesaggi, rappresentato non con tinte sciolte e delicate, ma condensate e come brunite.

Verrà forse un tempo che gli armenti potranno insultare, cioè saltar sopra le rovine delle moli italiane e che i sette colli di Roma proveranno l'aratro: si apre un paesaggio incentrato nei versi fondamentali, i versi della «cauta volpe» e dell'«atro bosco», immagini densamente poetiche, in cui Leopardi

portava questo senso di abbandono addirittura a una vita semplicemente animale, sia attraverso la «cauta volpe», con il suo che di guardingo, di diffidente, col suo passo felpato (l'opposto in qualche modo della vita piena, che prima poteva essere nelle città); sia attraverso il mormorare dell'«atro bosco», in cui si vede come il poeta tenda a recuperare nel suo linguaggio, che pretende alla novità, stimoli della poesia che gli sembrava più congeniale, quella di Orazio, con il suo stile energico e conciso, quella di Virgilio, per la suggestione anche misteriosa di questo squallido quadro, o quella del preromantico *Ossian* (da cui indubbiamente vengono elementi precisi, persino nell'immagine della volpe: «Ed affacciarsi alle fenestre io vidi / la volpe, a cui per le muscose mura / folta e lung'h'erba iva strisciando il volto» – *Cartone*, vv. 157-159). Ma di questo procedimento piuttosto singolare del poeta, il quale riprende latini e preromantici, va ben avvertito che la sua è una via molto diversa da quella del neoclassicismo più dorato e levigato, soprattutto per il suo tipo di linguaggio sempre più denso, più folto, più ricco di suggestione e di sensibilità.

Alla patria infelice, o buon garzone,
sopravviver ti doglia.
chiaro per lei stato saresti allora
che del serto fulgea, di ch'ella è spoglia,
nostra colpa e fatal. Passò stagione;
che nullo di tal madre oggi s'onora:
ma per te stesso al polo ergi la mente.
Nostra vita a che val? solo a spregiarla:
beata allor che ne' perigli avvolta,
se stessa obblia, né delle putri e lente
ore il danno misura e il flutto ascolta;
beata allor che il piede
spinto al varco leteo, più grata riede. (vv. 53-65)

Quest'ultima strofa è certamente quella che porta la poesia alla sua punta decisiva e più alta, quella che ci rivela più in profondo come dalla prospettiva nazionale e pedagogica il Leopardi tenga a toccare un tema più profondo e più intimo.

Il poeta dice: vista la morte della patria, il buon giovane deve dolersi di sopravvivere a essa.

La soluzione qui affacciata è quella appunto dell'uomo che in tanta miseria e desolazione esercita la sua dignità, il suo eroismo nell'incontro con il pericolo, nell'azzardo e nel rischio. Dice appunto il poeta: tu saresti stato «Chiaro per lei», illustre a favore della patria, quando essa rifulgeva del suo serto, di cui è spoglia adesso per colpa nostra e del fato; ma «Passò stagione», ma è passato quel tempo. Leopardi si immerge totalmente in questa dimensione di un presente scaduto, disperato, nel pieno della sua delusione storica. «Che nullo di tal madre oggi s'onora»: perché nessuno si onora di

questa madre; «Ma per te stesso al polo ergi la mente»: ma, poiché non puoi agire per la patria, perlomeno alza i tuoi intendimenti al cielo, a più ardua meta, cioè agisci per te stesso.

«Nostra vita [...] spregiarla»: a che ti serve, che valore intrinseco ha la vita se non è ricca, eroica? Serve solo a essere disprezzata.

«Beata [...] obblia»: beata, felice (ma evidentemente la parola scelta proprio per suono vuol rendere questa improvvisa piena espansione, replicata dall'uso del doppio «Beata»), quando avvolta nei pericoli dimentica se stessa in quanto vita inerte, priva delle generose illusioni; «né delle putri [...] ascolta»: questo rischio del pericolo volontario, la distrae da quella suprema miseria (che poi Leopardi chiamerà la noia), di dover stare a misurare il danno di ore lente e putri.

La frase veramente poetica è fortissima; Leopardi ha reso il senso di un tempo senza vita, di una vita senza vita, che è peggio della morte, che consiste solo nell'adeguarsi al marcire delle ore, «putri ore»; non solo lente (laddove le ore vitali, piene d'intensità, sono celeri e rapide), ma «putri»: una ripresa della parola latina per accentuare e quasi fisicizzare, materializzare (come tante volte fa il grande Leopardi, la cui parola è tutt'altro che semplicemente trasparente e aerea) questa impressione del tempo inerte, del tempo morto, delle ore che marciscono in cui si putrefanno e marciscono gli uomini, come un corpo senza sangue è destinato a putrefarsi e a marcire. Un ridursi della vita a una tremenda auscultazione del passare inutile delle ore, su cui Leopardi nelle lettere tante volte ha insistito («La mia vita è scandita sui tocchi dell'orologio») e che qui ha reso poeticamente attraverso questa immagine del tempo inerte, paragonato a un fiume limaccioso, al flutto delle ore «putri».

Evidentemente, non può esser seguito per questa canzone il giudizio espresso da Luigi Russo, nel suo commento, secondo il quale qui non ci sarebbe ombra di poesia. Certo, la canzone nel suo insieme non è una delle maggiori realizzate dal Leopardi, ma dire che non vi compare ombra di poesia è proprio negare quello che così fortemente viene in rilievo dai movimenti poetici, di cui la canzone è piena e ricca e che si consolidano a volte in immagini alte e profonde; come questa, con cui il poeta, disperato amante della vita intensa e piena, e quindi tutt'altro che il solito personaggio idillico (il quasi Metastasio, ecc.) o il «sombre amant de la mort», come il De Musset (in questo caso piccolo romantico) chiamò il secondo lui «pauvre» Leopardi, rende appunto persino il suo disgusto morale e fisico tradotto poeticamente tramite l'immagine delle putride ore.

«Beata allor [...] più grata riede»: beata quando, toccato quasi il limite della morte, il fiume Lete, più grata riede la vita. Su questa parola «grata» ci sono delle varianti piuttosto indicative: «più bella», «più vaga», «più dolce», «più degna»; quest'ultima, pur scartata, è stata dal poeta riassorbita nella parola «grata» secondo una scelta più pertinente anche a certi elementi del severo e profondo edonismo leopardiano¹⁰.

¹⁰ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., p. 192.

Una notazione edonistica che ricorda «E il naufragar m'è dolce in questo mare», la dolcezza provocata dal sentimento dell'infinito, che non è legata a una specie di ebbrezza spiritualistica, ma è saldamente ancorata al fondo sensistico leopardiano; «m'è dolce», e qui «grata»: la felicità per il Leopardi è piacere. Di qui la preferenza in quest'ultimo verso per una parola più convincente e coerente; ma quell'esitazione sulla parola «degn» (pur riassorbita in «grata») è indicativa assai delle prospettive del Leopardi, per il quale appunto il repentaglio dell'uomo è sentito in un ritorno alla vita: in sostanza, l'uomo, mettendo a repentaglio se stesso, coglie la vita nella sua massima vitalità e insieme si prepara lealmente a una vita più degna, senza paure, senza viltà, disposta alla poesia e alle azioni.

Basterebbe riferirsi a versi di questo tipo, per smentire completamente certe immagini consuete e profondamente sbagliate del Leopardi, come quella limite, nell'attività di quel grande critico, di Benedetto Croce che non intese quale fosse il centro della personalità leopardiana, poiché il Leopardi non fu affatto uno scettico, un uomo da cui la vita non era amata¹¹.

Lo stesso confronto col Foscolo (che per il Croce diventa uno dei motivi della condanna del Leopardi), tra il Foscolo che vive, che sviluppa un pensiero concreto, che ha indubbiamente una vita ricca di avvenimenti, piena di alti gesti tutt'altro che retorici, di amori concreti, piena di rischi, che fu ferito in un combattimento ravvicinato alla baionetta, che ebbe duelli, e il Leopardi che non vive, che non ha avuto amori, che, probabilmente, come dissero i curiosi e pettegoli critici di un certo periodo, non conobbe l'amore fisico; se alla parola "agire" diamo un senso più profondo, non esteriore, non materiale, se la misuriamo nel profondo della poesia del Leopardi e del suo atteggiamento di fronte alla vita, in lui l'azione rivela qualcosa di molto più energico e oltretutto di molto più schietto, di essenziale, denso e puro, lontanissimo da ogni gusto del bel gesto che tante volte aduggia certi atteggiamenti dei poeti romantici (a parte il fatto che il Leopardi ha agito nella storia con la sua poesia e con la sua problematicità in maniera molto più profonda del Foscolo).

¹¹ Cfr. B. Croce, «Leopardi», in *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923 (1964⁷) pp. 100-116 (già pubblicato ne «La Critica», vol. XX, 1922, pp. 193-204).

III

IL «BRUTO MINORE»

Il *Bruto minore*¹, a suo modo formidabile canzone, terza del ciclo delle canzoni del '21-22, composta nel dicembre del 1821, subito richiede la considerazione della imponenza dei motivi che vi si ritrovano; anche se essa ha dei limiti interni che si ripercuotono naturalmente nella resa poetica, proprio per una certa sproporzione tra la ricchezza e anche, a volte, la complicatezza dei motivi, spesso piú esplosivi che completamente meditati, e la loro piena elaborazione poetica.

È poesia, comunque, che si impone all'attenzione di un lettore del Leopardi per il suo valore entro questo ciclo ed entro tutto lo sviluppo leopardiano. Il *Bruto minore*, rispetto alla tematica di *Nelle nozze della sorella Paolina* o di *A un vincitore nel pallone*, presenta una maggiore complessità, anche se rimangono evidenti dei legami rispetto alle due precedenti canzoni, sia per il fondo generale di pressione che c'è in tutte queste canzoni; sia per il riferimento all'azzardo, al rischio, a quel sentimento della vita intensa cui Leopardi aspira anche quando, come nel *Bruto minore*, sembra rifiutarla e negarla; sia infine per la ripresa di motivi (quali quelli emergenti dal finale di *A un vincitore nel pallone*), dove l'invito al giovane atleta a non sopravvivere alla patria caduta poteva suggerire anche una prospettiva di suicidio per la caduta della libertà, al di là della vecchia affermazione piú apertamente combattiva della canzone *All'Italia* («L'armi, qua l'armi: io solo / combatterò, procomberò sol io»).

Se dunque legami vi sono, tuttavia chi si trovi di fronte a questa nuova poesia non può non avvertire insieme che c'è stato un forte salto rispetto alle prime due canzoni e che il *Bruto minore* si apre in un ambito piú grandioso, piú ricco di temi. Si pensi al tema della caduta della civiltà repubblicana romana, della caduta del periodo delle beate e generose illusioni e dell'affiorare di un'epoca di disperata verità che annulla queste illusioni e le mostra (da un punto di vista razionalistico) inutili e vane e quindi addirittura oggetto di rifiuto e di bestemmia.

Ci sono, in questa canzone, temi profondi e complessi, come quello del suicidio o come quello della protesta contro gli dei e contro il fato, che addirittura può segnare la punta piú avanzata nella prospettiva leopardiana in questo periodo. E ancora il dubbio persino sulla credenza nell'immortalità ultraterrena, che Bruto sentirà come un dubbio che contribuisce a immisericordia la vita umana e a ostacolare la stessa affermazione del suicidio. Oppure,

¹ *Tutte le opere*, I, pp. 11-12.

il rapporto dell'uomo con la natura, in cui Leopardi tenta anche con difficoltà (e la base della canzone è proprio una base di difficoltà, di ingorgo) di salvare il suo sistema con la giustificazione storica di Bruto che pone un tempo precedente alla caduta delle illusioni, della beata natura, il tempo in cui essa era "reina e diva". Ma anche su questa giustificazione storica di un'epoca in cui la natura parlava agli uomini, preme qualcosa di più profondo, cioè il sentimento leopardiano dell'indifferenza della natura succeduta al cadere delle illusioni e al distacco da essa degli uomini: ma questo tema diventa così massiccio, così premente che sembra in qualche modo forzare e superare i limiti entro cui lo stesso Leopardi cercherebbe di circoscriverlo.

Questo ingorgo e pressione di temi può spiegare i limiti interni del *Bruto minore*, la sua difficoltà di raggiungere un equilibrio. Indubbiamente anche per le novità della metrica e del linguaggio poetico (un tentativo di lirica drammatica con raccordi a una forma quasi teatrale), la canzone appare come estremamente nuova, stimolante, originale entro il percorso della poesia e della personalità leopardiana. Anche perché a questa canzone lo stesso Leopardi dette il singolare valore di documento, autorizzato e autorevole, delle sue fondamentali opinioni di carattere filosofico, del suo atteggiamento rispetto alla vita e all'ordine delle cose.

Un amico svizzero, Luigi De Sinner, che si era molto preoccupato di confortare la fama filologica e poetica del Leopardi in Europa, scriveva nel 1832 da Parigi al Leopardi annunciandogli l'invio di alcuni numeri di un giornale tedesco, *Hesperus*, in cui si parlava del poeta e si riportavano tradotti in tedesco *Il sogno* e l'operetta *Cantico del gallo silvestre*. Il De Sinner affermava di non essere contento del tutto dei due articoli, che introducevano questi brani:

[...] le brave homme, en allemand religieux, a cru devoir vous adresser à la religion, ce que je trouve absurde, pour vos ouvrages s'entend. Vous serez plus content du second morceau qui est de mon ami Monsieur Henschel, jeune Prussien établi à Paris depuis un an et que j'aime beaucoup et pour ses qualités morales et pour son érudition solide et variée. Malheureusement le correcteur de l'*Hesperus* a encore trouvé à propos de changer et de tronquer quelques phrases de Monsieur Henschel, et d'y faire des intercalations. Ainsi la phrase où il est question de l'influence délétère de vos profondes études sur votre santé, est toute entière du correcteur de Stuttgart.²

² (Questo tedesco da buon religioso ha creduto di dover indirizzarvi verso la religione, ciò che io trovo assurdo, s'intende almeno per le vostre opere. Voi sarete più contento del secondo articolo che è dell'amico Henschel, un giovane prussiano stabilitosi a Parigi da un anno e che io apprezzo molto sia per le sue qualità morali che per la sua erudizione solida e variata. Purtroppo il correttore della rivista ha trovato modo di cambiare e di troncane alcune frasi di Henschel e di farvi alcune inserzioni, così la frase in cui si parla dell'influenza deleteria dei vostri profondi studi sulla vostra salute è tutta interamente del correttore di Stoccarda). La lettera si legge nell'*Epistolario di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Moroncini cit., VI, pp. 167-169. La citazione è da p. 167.

A questo annuncio e all'invio di questi numeri del giornale, il Leopardi rispondeva nella lettera del 24 maggio 1832, e quindi in un periodo in cui egli aveva indubbiamente usufruito di tante esperienze, di tanti complessi sviluppi di pensiero e di poetica:

Ho ricevuto i fogli dell'*Hesperus*, dei quali vi ringrazio carissimamente. Voi dite benissimo ch'egli è assurdo l'attribuire ai miei scritti una tendenza religiosa.

Leopardi continua in francese, forse volendo che il suo amico potesse servirsi della sua dichiarazione per un'eventuale pubblicazione, preoccupato anche di questo sfondo europeo della sua fama:

Quels que soient mes malheurs, qu'on a jugé à propos d'étaler et que peut-être on a un peu exagérés dans ce Journal, j'ai eu assez de courage pour ne pas chercher à en diminuer le poids ni par de frivoles espérances d'une prétendue félicité future et inconnue, ni par une lâche résignation. Mes sentimens envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*. C'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 raisonnemens plutôt que d'accuser mes maladies.³

L'appellarsi al coraggio, a una filosofia disperata ma accettata tutta interamente, il rifiutare una spiegazione bassamente patologica di tale filosofia, naturalmente ci persuade ulteriormente di certi atteggiamenti fondamentali del Leopardi, che nel '32 avevano ormai trovato un chiarimento, una persuasione ancora più profonda, donde questa forza più ferma e più calma, la forza di un uomo che è interamente "persuasivo" e che non ha bisogno di "gridare", come nel *Bruto minore*.

³ (Qualunque siano le mie sventure, che si è pensato di voler rivelare e che forse si sono anche un po' esagerate in questo giornale, io ho avuto abbastanza coraggio per non cercare di diminuirne il peso, né con frivole speranze in una pretesa felicità futura e sconosciuta, né con una vile rassegnazione. I miei sentimenti di fronte al destino sono stati e sono sempre quelli che io ho espresso nel *Bruto minore*. È stato in seguito a questo coraggio, che essendo condotto dalle mie ricerche ad una filosofia disperante, non ho esitato ad abbracciarla tutta intera; mentre che, d'altra parte, non è stato che per effetto della viltà degli uomini, che hanno bisogno di essere persuasi del merito dell'esistenza, che si son volute considerare le mie opinioni filosofiche come il risultato delle mie sofferenze particolari e che ci si ostina ad attribuire alle mie circostanze materiali ciò che non si deve se non al mio pensiero. Prima di morire protesterò contro questa invenzione della debolezza e della vulgarità e pregherò i miei lettori di impegnarsi a distruggere le mie osservazioni e ragionamenti piuttosto che accusare le mie malattie). *Tutte le opere*, I, p. 1382.

Ma questo riferimento al *Bruto minore*, che nel 1832, proprio al culmine dell'esperienza e dello svolgimento del pensiero leopardiano, è stato dichiarato dal poeta stesso documento tuttora valido, ci conferma la singolare importanza di questa canzone, proprio per quello che qui Leopardi vi sottolineava, cioè l'assurdo attribuire una tendenza religiosa ai suoi scritti, e inoltre per quello che egli esprimeva circa i suoi sentimenti di fronte al destino, al fato, insomma di fronte ai poteri superiori. Leopardi sente che col *Bruto minore* si è aperta più chiaramente in lui una prospettiva di protesta, di rivolta contro un certo ordine delle cose: questo è naturalmente molto importante per capire convenientemente quanto di nuovo, di profondo si debba trovare nella canzone.

D'altra parte, chi volesse troppo facilmente saldare questa canzone con ciò che il Leopardi dice nel 1832, accettandone l'autorizzazione a considerarlo documento permanente, potrebbe essere tratto anche in certi errori di interpretazione del fondo della poesia e del suo stesso impianto poetico.

Questo mi pare che in parte sia avvenuto al Russo nel suo importante commento⁴, a proposito di quel punto molto delicato, in cui Bruto si esalta nella sua prospettiva di eroico combattente contro il fato:

Guerra mortale, eterna, o fato indegno,
teco il prode guerreggia,
di cedere inesperto; e la tiranna
tua destra, allor che vincitrice il grava,
indomito scrollando si pompeggia,
quando nell'alto lato
l'amaro ferro intride,
e maligno alle nere ombre sorride. (vv. 38-45)

Il Russo notava acutamente una certa enfasi a proposito di questi versi e soprattutto di quel «si pompeggia», che indubbiamente colpisce, non solo per la sua aulicità, ma per quel certo che di atteggiato del personaggio e del poeta stesso e quasi di eccessivo che vi si può notare, legato com'è a un bisogno di dilatazione maggiore, eroica. Ma (pur essendo egli un critico che, legato alla prospettiva fondamentale di tipo crociano, però seppe avvertire nella personalità leopardiana certi elementi agonistici, eroici, e certi raccordi alfieriani, così importanti, come abbiamo detto e come torneremo a dire) aggiungeva poi che questa enfasi, questo bisogno di atteggiarsi quasi più del necessario, poteva essere un elemento rivelatore nel Leopardi di una certa fragilità interiore di lottatore.

Evidentemente qui il Russo ha considerato il *Bruto minore*, non solo come documento (come diceva il Leopardi), ma in qualche modo come una prospettiva globale, per cui una certa enfasi è anche corrispettiva di qualità

⁴Cfr. G. Leopardi, *I Canti*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1945.

quasi nucleari del poeta, che ha sí dell'agonismo ma gli è però insita una certa gracilità. Idea che portava il Russo a ricadere tante volte nell'opinione che, tutto sommato e malgrado questi elementi agonistici ed eroici, la zona piú intensa della poesia leopardiana restava pur sempre il nucleo di carattere idillico.

Ebbene, la poesia va letta nella sua prospettiva storica e logica non facendone la voce di tutto Leopardi, ma la voce significativa di un particolare momento. Storicizzare, cioè, il giudizio del piú maturo Leopardi del 1832, che introduce in questa poesia certi elementi importanti della sua personalità storica, filosofica, esistenziale, maturati successivamente, che in questa fase, in questa poesia non sono ancora tutti interamente posseduti; e storicizzare questa poesia ponendola al suo giusto posto, per cogliere, degli atteggiamenti che in essa vengono rappresentati, l'aggressività, l'esplosività, che deriva dalla loro natura nuova, ma che è anche il corrispettivo di qualcosa di meno profondamente e intimamente posseduto.

La poesia va riportata entro questo muoversi leopardiano: infatti chi legga accanto al brano del '32 la canzone *Amore e Morte*, con cui il poeta realizzava quella protesta annunciata nella lettera stessa, troverà un Leopardi che non ha piú bisogno di quella che il Russo chiamava una certa enfasi, un certo turgore (senza dubbio presente nel *Bruto minore*, denunciato da parole come «si pompeggia»), perché lí quella protesta è diventata tanto piú saldamente sicura, persuasa, perché ormai poesia e pensiero sono diventati piú intimamente fusi; laddove in questo difficile, intricato periodo del '21-22 permane un certo squilibrio tra posizioni che vengono affiorando con energia e la mancanza di una adeguata, lenta e piú profonda maturazione. E ciò vale non solo sul piano espressivo, ma anche nell'ambito della riflessione filosofica: lo *Zibaldone* è ancora pieno di remore di fronte alle punte piú aggressive, che investono problemi fondamentali; nello *Zibaldone* Leopardi ancora si muove malgrado tutto nell'ambito di una concezione di carattere provvidenziale che, se pur non riferita precisamente in termini religiosi (perché egli già considera la religione come una via secondaria e comunque non la sua via), è però provvidenziale in quanto agganciata al sistema della natura.

Questa violenta protesta, questa bestemmia contro il fato, gli dei, l'ordine delle cose sopravanza ciò che egli aveva piú consistentemente maturato dentro il lavoro complesso dello *Zibaldone*; di qui un certo squilibrio provocato dalle posizioni piú aggressive del *Bruto minore*, che ne costituiscono le punte piú interessanti e piú nuove e che, nella stessa economia del pensiero leopardiano, porteranno a forzature e rotture (basti pensare alla ripresa che di certi temi di questa canzone si avrà nell'*Ultimo canto di Saffo*).

La poesia dunque va valutata in questa sua delicata posizione, che è piuttosto di apertura e di impostazione di certi temi, che non di una loro completa risoluzione e maturazione. Di qui, un certo che di come piú gridato e quasi di eccessivo nell'immagine, nel linguaggio, negli atteggiamenti del personaggio: Leopardi ha bisogno di tutto questo per vincere le difficoltà in

cui ancora si trova, per far passare nella sua poesia motivi che ancora sono pieni di contrasti, non completamente e intimamente posseduti.

Questa struttura del *Bruto minore* spiega anche i ritorni indietro di *Alla Primavera* e cioè i ritorni al sistema fondamentale della natura buona e benefica, che ancora Leopardi non aveva superato fino in fondo; così come spiega la forma più lievemente maturata e la maggiore misura poetica che gli stessi elementi di protesta e di denuncia del *Bruto minore* troveranno nell'*Ultimo canto di Saffo*.

La difficile centralità della canzone nello sviluppo poetico di questo ciclo può renderne precipitosa la valutazione; essa va letta tenendo conto di quello che porta di nuovo e della difficoltà che tale novità comporta per la stessa elaborazione poetica, come prova il tumultuoso lavoro delle varianti.

Come si può vedere, accennando a qualche caso di scelta di varianti, il Leopardi infatti ha sentito tutta la difficoltà di elaborare un linguaggio che sostenesse questi nuovi problemi più aggressivi, e che d'altra parte fosse capace, per quanto era possibile, di una certa misura pur nella tensione dello stesso sforzo e dell'eccesso provocato dallo squilibrio tra la parte consolidata del suo pensiero e questi temi nascenti.

Ecco perché l'osservazione fatta da Piero Bigongiari proprio in sede di critica delle varianti («Il *Bruto minore* è lavorato con una sapienza stilistica superiore al necessario») ⁵ è sbagliata: in effetti, è vero il contrario. Tutto lo sforzo leopardiano, testimoniato dal gran numero delle varianti, per dare espressione ai punti più dolenti e problematici, sul destino, sugli dei, era imposto dalla complessità di questi problemi la cui intrinseca difficoltà stava proprio, da una parte nel forzare i toni a una dilatazione maggiore che sostenesse questi motivi non ancora tutti maturi, e d'altra parte nel trovarvi una misura.

La tematica del *Bruto minore* più nuova, più aggressiva, più interessante per la futura rottura di certi aspetti del sistema della natura e per nuove, fondamentali persuasioni del Leopardi è dunque senza dubbio la punta della protesta e della bestemmia. Il canto cioè del suicidio, dell'isolamento, della caduta delle illusioni, su cui si è assai insistito da parte dei critici, è certo pieno di questi elementi nessuno dei quali va perso; ma è soprattutto, nella sua punta più intensa, più aggressiva e più nuova rispetto allo svolgimento leopardiano, un canto di protesta, di denuncia e di bestemmia, inizialmente contro la stessa virtù e poi contro il «fato indegno» e gli «inesorandi numi».

D'altra parte, che la centrale novità di questa canzone stia nell'elemento della protesta e della bestemmia è stato molto onestamente riconosciuto anche da un critico di ispirazione cattolica, Mario Marazzan, nel suo saggio «Leopardi e l'ombra di Bruto» ⁶.

⁵ Cfr. P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 113. Il volume era uscito precedentemente, nel 1937, come *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze, Le Monnier; poi, con aggiunte e ritocchi, Firenze, Marzocco, 1948 e Firenze, Vallecchi, 1962.

⁶ Cfr. M. Marazzan, «Leopardi e l'ombra di Bruto», in *Nostro Ottocento*, Brescia, La

Col *Bruto minore* (piú di quanto fosse avvenuto con le canzoni precedenti, per esempio *A un vincitore nel pallone*, che già poteva suggerire questi elementi), indubbiamente Leopardi dall'interno della sua posizione viene anche a inserirsi su un piano di maggior consonanza con tutta la vasta pressione di una tematica della poesia che soffrì la Restaurazione e che ha pure una prospettiva molto variegata e con giustificazioni differenti: si pensi a certi poemi di Byron, oppure a certe opere di De Vigny, di Shelley e di altri poeti europei contemporanei, nei quali è largamente attivo e vivo l'elemento della protesta, della denuncia nei confronti di un ordine, non piú accettabile, delle cose.

Carica aggressiva, protesta e denuncia contro l'ordine delle cose, che richiama anche anticipi nella ricca fermentante zona dell'ultimo Settecento, tra Illuminismo e Romanticismo; basti pensare al *Prometheus* del Goethe, quella figura titanica di uomo e di generatore di uomini, che si ribella al fato, al cielo, a Giove, ritenuto nella fanciullezza benevolo, provvidenziale e poi nella matura ragione scoperto indifferente, lontano e ostile. Un Prometeo visto da Goethe anche con un certo orgoglio di carattere umanistico-illuministico, come fondatore della civiltà, generatore di uomini, che godano e soffrano umanamente e imparino insieme a non onorare gli dei e Giove.

Su questa strada si ritrovano consonanze importanti, con testi piú torbidi quali il *Cain* e il *Manfred* di Byron; oppure con piú grandi poeti come lo Shelley del *Prometheus Unbound* (Prometeo liberato); oppure ancora, entro la piega di un atteggiamento che poi ha esiti assai diversi, con lo stesso grandissimo lirico tedesco Hölderlin del *Hyperions Schicksaalslied* (Canto del destino di Iperione), in cui si contrappongono gli uomini sofferenti e destinati a cadere lentamente, come l'acqua versata di roccia in roccia giú verso l'ignoto, con gli dei che vivono senza destino, beati, indifferenti alla sorte umana; oppure, vicino a certe posizioni leopardiane, anche se con giustificazioni molto diverse e con esiti diversi, con il De Vigny di *Les Destinées* e soprattutto di quella importantissima poesia, *Le mont des oliviers*, in cui il figlio dell'uomo (non piú il figlio di Dio), abbandonato di fronte alla morte, di fronte al dolore, trova un cielo chiuso e ostile («Se il cielo ci lasciò come un mondo imperfetto e solo abbozzato, muto, cieco, sordo al grido delle creature, il giusto opporrà il disprezzo, l'indifferenza all'assenza e non risponderà piú che con un freddo silenzio, al silenzio eterno della divinità», recitano i versi conclusivi della poesia).

De Vigny arriva, in questo silenzio opposto al silenzio degli eterni, a un atteggiamento come piú virilmente stoico; ma piú chiare appaiono le consonanze con quelle posizioni che Leopardi viene svolgendo dal *Bruto minore* in poi, quando, superata e dispersa l'enfasi e l'immatunità di questa canzone, con miti piú alti e meno atteggiati grandiosamente, egli col mito supremo dell'uomo della *Ginestra*, giungendo a una persuasione piú intima e profon-

da, piú racciordata con posizioni filosofiche, tanto piú precise e sicure, senza piú baldanza, senza piú orgoglio e senza vile rassegnazione, ancora piú profondamente si inserirà in questa mitologia della protesta cosí diffusa e variamente giustificata entro il primo Ottocento europeo. All'ambito piú vasto di tale mitologia della protesta, pur con tutta una necessaria gradazione di diversità, la poesia leopardiana appartiene, come già sentiva il De Sanctis, e in essa ha, credo si possa affermare senza veli pregiudiziali nazionali o nazionalistici, forse il posto piú alto.

Per precisare ulteriormente la posizione leopardiana nel *Bruto minore* rispetto alle successive prospettive, è bene avvertire che il Leopardi per questa poesia era partito dalla bestemmia contro la virtù, alla quale accoppia poi la bestemmia contro la divinità: ma questa attuale compresenza porterà poi a conclusioni opposte, che è bene distinguere per evitare frivole confusioni. La bestemmia della virtù nel Leopardi è una di quelle forme di negazione che nascono da un animo esasperato in reazione a certi aspetti della realtà che lo conducono anche a negare quegli stessi valori verso i quali è fermamente piú sollecitato da un'ardente e disperata aspirazione: come può verificarsi negli stessi esiti piú lontani, piú maturi e definitivi, per esempio, nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, nel passo del canto quinto relativo alla morte del capo della schiera dei topi, Rubatocchi, che, ignominiosamente abbandonato da tutti i suoi seguaci, rimane solo e preferisce immolarsi piuttosto che fuggire:

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?⁷

Dove è notevole che la virtù, immaginata come rara e forse neppure mai esistita, rappresenta tuttavia per lui la bellezza piú alta: la sua scelta non è, come in altre prospettive del romanticismo, una scelta estetica (la poesia non è il valore assoluto e superiore), ma una scelta etica, la virtù è una bellezza che supera ogni altra bellezza.

Se dunque nella via della bestemmia della virtù Leopardi proseguirà in una direzione positiva, cioè verso un vagheggiamento, un desiderio sempre piú ardente, per la bestemmia del fato, dei poteri superiori, procederà verso una sempre piú lucida e ferma condanna. Non vale cioè il sofisma per cui

⁷ C. V, st. 47-48. *Tutte le opere*, I, p. 275.

chi bestemmia Dio lo afferma, a cui d'altra parte non si prestò lo stesso Gioberti che chiamò i *Paralipomeni* il «libro terribile»⁸ proprio da un punto di vista teologico e religioso. Quindi le due vie sono, a ben guardare, non confondibili ma divergenti.

Per quanto riguarda la loro genesi nel *Bruto minore*, indubbiamente la prima forma di apostasia è quella accolta dal Leopardi attraverso la sentenza riferita dagli antichi scrittori sulla vanità della virtù come si può riscontrare nell'*Epistolario* del Leopardi. Cioè, la prima molla della poesia non è stata la protesta più alta, ma la bestemmia della virtù, la protesta dell'uomo virtuoso che spasima della virtù, come è detto in una lettera al Giordani⁹, ma che a un certo punto la sente vana, irrealizzabile nel mondo, irrealizzata dagli uomini, particolarmente dagli uomini del proprio tempo, che seguono le leggi della ragione gretta, calcolatrice, utilitaristica: è su questa strada che il Leopardi incontra la sentenza attribuita a Bruto e che avverte il fascino di questo personaggio storico.

Nella concezione della canzone, quindi, a un certo punto, sulla via più facile che era quella di riprendere Bruto come l'interprete di questo sentimento di vanità della virtù e di legarlo alla dimensione storica della caduta delle illusioni e della civiltà antica, venne a inserirsi e a prevalere all'interno dello stesso lavoro creativo questa più alta protesta, che era quel motivo che indubbiamente poteva più tardi spingere Leopardi a riconoscere la poesia come un documento essenziale dello sviluppo del suo pensiero e di iniziale rottura rispetto al sistema basilare della natura. Anche questo crescere tematico può ulteriormente spiegare quanto si è detto sulle intime difficoltà e immaturità e sull'enfasi e sul turgore linguistico di questa canzone.

Prima di affrontare la lettura si può aggiungere che l'impostazione e la costruzione di questa poesia sono nuove rispetto alle precedenti: il poeta ha scelto una forma lirico-drammatica, come poi farà, ma in maniera tanto più sfumata e più intima, nell'*Ultimo canto di Saffo*; ha scelto, cioè, un personaggio che agisce e parla su di una scena a cui certamente egli era stato sollecitato, nella continua adesione al grande Alfieri, dalla stessa impostazione tragica alfieriana; dall'Alfieri, tra l'altro, egli riprende in questa canzone anche parecchie espressioni, anzitutto quelle che descrivono Bruto, quando si presenta sulla scena, «molle di fraterno sangue» (v. 10) (che rimanda alla tragedia alfieriana *Polinice*), oppure, più avanti, quando definisce gli uomini «gl'infermi / schiavi di morte» (vv. 32-33), un calco ripreso direttamente da varie tragedie alfieriane.

D'altra parte anche dal punto di vista della costruzione metrica, come è stato indicato da Mario Fubini¹⁰, questa, rispetto alle due canzoni vicine

⁸ V. Gioberti, *Il Gesuita moderno*, 5 tomi, Losanna, S. Bonamici e Compagni, 1846-47, III, p. 484.

⁹ Cfr. *Tutte le opere*, I, p. 1076.

¹⁰ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, con introduzione e commento di M. Fubini, ed. rifatta con

(cui certamente è legata per molte ragioni, tra cui lo stile energico, conciso, anche “pellegrino”) è caratterizzata da un rarefarsi delle rime. Mentre nelle canzoni precedenti c’era un solo verso non rimato, qui su quindici versi di ciascuna strofa, nove risultano rimati, e, soprattutto, le rime vanno verso il finale, particolarmente sugli ultimi due versi a rima baciata, per creare come un suggello solenne. Nei tredici versi precedenti, questa rarefazione delle rime può indicare la volontà leopardiana di far prevalere nella canzone, al di là di una grave melodia, un più nudo, risentito e rilevato ritmo sintattico corrispondente al tipo del linguaggio che, come si è già accennato, ha spesso toni più montati ed eccessivi.

La prima strofa è quella che Leopardi dedica alla scena su cui fa ingresso il personaggio, concepita grandiosamente, con quelle tinte cupe, livide, squalide, che sono fondamentali nel colore di questa canzone non pittoresca; non si ha cioè un semplice scenario, ma un luogo desolato, dal significato profondo e trascendente la battaglia di Filippi, in cui Bruto si trova tragicamente solo: un luogo che è insieme quello della grandiosa caduta della civiltà, della libertà latina e delle generose illusioni.

Una scena, quindi, colma di allusioni sia a un tragico momento storico preciso, sia non dirò, per non forzare le cose, a Waterloo, ma a quel secolo tetto e scellerato della Santa Alleanza in cui le illusioni erano cadute ed era prevalsa la gretta ragione:

poi che divelta, nella tracia polve
giacque ruina immensa
l’italica virtute, onde alle valli
d’Esperia verde, e al tiberino lido,
il calpestio de’ barbari cavalli
prepara il fato, e dalle selve ignude
cui l’Orsa algida preme,
a spezzar le romane inclite mura
chiama i gotici brandi;
sudato, e molle di fraterno sangue,
Bruto per l’atra notte in erma sede,
fermo già di morir, gl’inesorandi
numi e l’averno accusa,
e di feroci note
invan la sonnolenta aura percote. (vv. 1-15)

Questa scena storica implica la caduta, la «ruina immensa» dell’«italica virtute», del valore italiano, latino. Al momento della caduta della libertà, la

la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1964, 2^a ed. nuovamente riveduta e accresciuta Torino, Loescher, 1971. Cfr. anche M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli, 1962, 2^a ed. riveduta e corretta Milano, Feltrinelli, 1970 (1975²).

prospettiva del futuro prepara le invasioni barbariche, la caduta intera della civiltà romana.

Il tono della scena a cui tende il Leopardi è fosco e squallido, come è provato dalle stesse varianti al verso 6 («le selve *ignude*»), fra le quali il poeta scelse proprio quella più pertinente a questo estremo squallore, a quest'assenza di vitalità¹¹.

La presentazione di Bruto introduce nel tema fondamentale della caduta dell'antica civiltà di Roma, delle sue libertà, della preparazione delle invasioni barbariche uno strappo nel sistema leopardiano della natura; l'accusa e la rivolta di Bruto infatti portano più indietro l'inizio della caduta delle illusioni, avvenuta dunque non più in tempi moderni ma in epoche sempre più lontane fino al mitico Eden primitivo di *Alla Primavera*, all'incorrotto mondo dell'*Inno ai Patriarchi*.

La figura di Bruto ha certamente un che di atteggiato, di concitato, di turgido («Sudato, e molle [...] l'averno accusa»), ma si precisa subito tuttavia negli elementi di accusa e di protesta più nuovi e aggressivi, anche se per ora meno intimamente elaborati. Per ora la denuncia sull'ordine delle cose e sul suo Autore, ha dell'esplosivo; le posizioni, raggiunte di slancio, vengono ad affiorare fortemente fin da questa prima strofa in cui gli obiettivi della rivolta sono chiaramente identificati: «gl'inesorandi / numi e l'averno accusa».

«E di feroci note / invan [...] percote»: ed egli inutilmente (la parola "invano" è estremamente importante e anticipatrice di quello che sarà lo svolgimento del motivo della natura indifferente) percuote con i suoi feroci lamenti questa sonnolenta aura, cioè quella atmosfera di inerzia, di torpore, in cui vivono ormai gli uomini e la natura.

Con la seconda strofa inizia il discorso diretto di Bruto, e inizia secondo la genesi intenzionale della poesia che si può raccogliere attraverso le lettere, lo *Zibaldone*, altri testi.

Fra certi abbozzi di operette estremamente gracili, ma che per alcuni aspetti anticipano le *Operette morali*, risalenti agli anni '20-21, ci sono scritti come il *Dialogo Galantuomo e Mondo*, o la *Novella: Senofonte e Niccolò Machiavello*, in cui Leopardi svolgeva soprattutto il motivo della virtù, che, per ragioni storiche e ormai anche per ragioni generali e universali, dimostra tutta la sua sostanziale vanità, tanto che nel *Dialogo Galantuomo e Mondo*, il galantuomo, l'uomo nato per la virtù, a un certo punto si accorgerà della inutilità della via fino ad allora seguita e, rinnegando la virtù, prenderà il nome di «Virtuoso Penitente».

Questo è il tema che viene a consolidarsi soprattutto nella seconda strofa:

Stolta virtù, le cave nebbie, i campi
dell'inquiete larve

¹¹ Per l'esame delle varianti del *Bruto minore* cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 199-226.

son le tue scole, e ti si volge a tergo
il pentimento. A voi, marmorei numi,
(se numi avete in Flegentonte albergo
o su le nubi) a voi ludibrio e scherno
è la prole infelice
a cui templi chiedeste, e frodolenta
legge al mortale insulta.
Dunque tanto i celesti odii commove
la terrena pietà? dunque degli empi
siedi, Giove, a tutela? e quando esulta
per l'aere il nembo, e quando
il tuon rapido spingi,
ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi? (vv. 16-30)

Questa strofa dunque sovrappone subito al tema della bestemmia della virtù, della «Stolta virtù», quello della protesta contro gli dei, motivata dal crollo stesso delle illusioni che coinvolge la virtù e tutta la stessa visione della vita della civiltà antica, quindi la stessa religione degli dei e del fato.

Si potrà ricordare, fra gli abbozzi di operette sopra citati, la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*, scritta dopo il *Bruto minore*, nel marzo del '22. Vi si legge a proposito della sentenza di Bruto sulla virtù:

[...] fu come un'ispirazione della calamità, la quale alcune volte ha forza di rivelare all'animo nostro quasi un'altra terra, e persuaderlo vivamente di cose tali, che bisogna poi lungo tempo a fare che la ragione le trovi da se medesima, e le insegni all'universale degli uomini, o anche de' filosofi solamente. E in questa parte l'effetto della calamità si rassomiglia al furore de' poeti lirici, che d'un'occhiata (perocché si vengono a trovare quasi in grandissima altezza) scuoprono tanto paese quanto non ne sanno scoprire i filosofi nel tratto di molti secoli.¹²

Evidentemente Leopardi era qui preoccupato di motivare anche l'eccezionalità della sentenza di Bruto, legata a questa immensa sciagura dell'uomo virtuoso, che vede crollare tutte le sue idee, tutto il suo mondo, tutta la sua civiltà.

Certamente è interessante che la stessa protesta contro il fato, che costituisce il tema più nuovo, più aggressivo, carico di futuro nello svolgimento leopardiano, sia come motivata, da una parte dall'aver risentito e rivissuto personalmente la singolare calamità di Bruto e insieme appunto dalla sua stessa idea della forza d'intuizione, del furore, dei lirici (la «calamità» e il «furore de' poeti lirici»), che quasi in un solo momento, con una sola occhiata scoprono verità che richiedono molto tempo per essere dedotte e consolidate razionalmente. Qualcosa di simile va di nuovo ribadito per quello che riguarda i temi più nuovi del *Bruto minore*, che nascono come una forma più

¹² *Tutte le opere*, I, p. 207.

impulsiva, attraverso una collaborazione piú forte da parte del furore lirico.

In questa seconda strofa si avverte il forte passaggio al tema piú urgente, la protesta: «marmorei numi». Si noti la ricchezza di motivi dell'invettiva leopardiana che si possono ritrovare entro queste poche righe: «A voi, marmorei numi», indifferenti, freddi, chiusi alla sorte degli uomini. Espressioni in cui rifluiscono anche tante sollecitazioni nell'attiva memoria del Leopardi lettore, e cioè tutta questa serie di ribellioni e di accuse al fato e agli dei, che si ritrovavano nella letteratura antica. I commentatori a volte riportano non solo celebri passi del libro IV dell'*Eneide*, soprattutto le parole di Didone morente (situazione che Leopardi risentirà anche nell'*Ultimo canto di Saffò*), ma certe affermazioni di Ovidio, di Lucano e naturalmente di Lucrezio per il quale gli dei vivono indifferenti e beati o addirittura, come qui dice il Leopardi, marmorei, insensibili alla sorte degli uomini.

«(se numi avete in Flegetonte albergo / o su le nubi)»: questa parentesi arricchisce assai l'invettiva leopardiana; qui addirittura la stessa esistenza degli dei, prima chiamati «marmorei», è posta in dubbio. Ma nella pregnanza del periodo leopardiano s'enuncia ancora una altra possibilità: con un passaggio evidentemente non logico, ma piuttosto motivato dall'accavallamento di motivi urgenti, che rendono piú complessa questa protesta leopardiana (addirittura ritornando quasi al di là del dubbio sull'esistenza degli dei e cioè riammettendo la loro esistenza), Leopardi fa un'accusa ancora peggiore della non esistenza, o della loro indifferenza: per gli dei la prole infelice, gli uomini sono oggetto di oltraggio e di scherno («a voi ludibrio e scherno / è la prole infelice / a cui templi chiedeste»). È un'ulteriore accusa: cioè quella prole infelice, a cui voi non offrite altro che ingiurie, oltraggi, scherni e persecuzioni, viceversa avete voluto che vi facesse oggetto di adorazione: «e frodolenta / legge al mortale insulta».

«Dunque tanto i celesti odii [...] pietà?»: cosí la religione, l'adorazione che gli uomini rivolgono agli dei finisce quasi per esacerbare, per irritare gli dei stessi? «dunque [...] Giove, a tutela?»: dunque, o Giove, o padre degli dei, sei tu il tutore non dei giusti, ma addirittura degli empi, quasi il protettore della malvagità del mondo?; «e quando esulta [...] stringi?»: e addirittura quando eserciti il tuo potere di Giove tonante, tu impugni e scagli (al solito il gusto della concisione energica dello stile: in una sola parola c'è appunto il senso dell'impugnare e dello scagliare), la tua fiamma, il tuo fulmine, proprio su quegli uomini giusti che piú dovrebbero essere oggetto del tuo amore, della tua benevolenza?

Si osservi qui che il Leopardi può avere anche risentito di certe sentenze presenti non solo nella poesia antica, ma anche in frasi alfieriane del *Saul*, dove si parla appunto del Dio Jeova che nella sua ira avvolge i buoni e i cattivi; ma si pensi anche a quella frase dell'*Aiace* del Foscolo, che probabilmente non gli era presente (ma qui si vogliono indicare anche le consonanze), che dice: «Gl'iniqui e i giusti un fulmin solo atterra»¹³; ma nell'*Aiace* si parlava

¹³ At. V, sc. 3, v. 73.

di iniqui e di giusti, cioè di un Dio che involge tutti senza distinzione, mentre Leopardi esclude gli iniqui che sono tutelati da Giove (la cui scellerata persecuzione si esercita viceversa solo sui giusti e pii) e individua assai più decisamente la malvagità dei poteri superiori.

D'altra parte, qui il poeta fa crescere insieme l'acutezza, la forza dei motivi aggressivi e il movimento del linguaggio, che viene sempre più accelerandosi attraverso i replicati interrogativi, «Dunque», «dunque», «e quando esulta», «quando il tuon», e che trova alla fine, nella clausola rimata «spingi» – «stringi» e nella forma più immaginosa la sua massima dilatazione.

preme il destino invitto e la ferrata
necessità gl'infermi
schiavi di morte: e se a cessar non vale
gli oltraggi lor, de' necessari danni
si consola il plebeo. Men duro è il male
che riparo non ha? dolor non sente
chi di speranza è nudo?
Guerra mortale, eterna, o fato indegno,
teco il prode guerreggia,
di cedere inesperto; e la tiranna
tua destra, allor che vincitrice il grava,
indomito scrollando si pompeggia,
quando nell'alto lato
l'amaro ferro intride,
e maligno alle nere ombre sorride. (vv. 31-45)

È la strofa che attraverso le parole di Bruto, più apertamente esprime il sentimento di eroica protesta di questa disperazione leopardiana; è la strofa che porta al suo culmine la tensione, anche eccessiva, che è al fondo del *Bruto minore* e che si consolida soprattutto nel suo finale, non privo di un che di più atteggiato, denunciabile attraverso quell'espressione già discussa «si pompeggia», ma ripeto certamente non retorico e falso.

La strofa parte ribadendo il senso dell'infelicità umana: «gl'infermi / schiavi di morte»; anche in questa espressione, il Leopardi muove dall'Alfieri, piuttosto che da un linguaggio più chiaramente levigato, di tipo neoclassico. Si pensi al Foscolo, grande poeta neoclassico, che dirà del destino degli uomini: «E dopo brevi dí sacri alla morte»¹⁴; ma Leopardi non riprende la forma, com'è quella appunto foscoliano-neoclassica, così eletta, così perfetta, ricca di un gusto acutamente musicale, riprende invece il linguaggio più ruvido, più perentorio e duro dell'Alfieri.

La strofa comincia dunque col ribadire questo senso della infelicità degli uomini, sottoposti a un destino invitto e a una efferata necessità, svolgendolo poi, in una piega assai ardita, non in una direzione fatalistica ma sulla

¹⁴ *Le Grazie, Viaggio delle api*, 1, 10.

via di una posizione di combattimento; anzi, la posizione fatalistica, quella che Leopardi chiama del «plebeo», l'uomo comune e volgare, non eroico, viene denunciata come posizione insufficiente e sbagliata. Dice appunto il Leopardi: «e se a cessar non vale / gli oltraggi lor», cioè del destino, il plebeo si consola di questi danni in quanto li considera necessari, danni contro cui è inutile rivoltarsi e combattere.

«Guerra mortale [...] inesperto»: non si tratta solo di una volontà, ma quasi di una vocazione a non cedere; l'eroe non è disposto, per la sua stessa natura, a cedere: proprio quando il destino, qualificato come indegno, senza alcun carattere di sacro, l'opprime vittorioso, proprio allora l'eroe celebra in qualche modo la sua più profonda dignità, scrollando «Indomito» da sé la «tiranna [...] destra», del fato, di Giove e menandone legittimo vanto. Evidentemente ogni distinzione tra fato e dei è impossibile per la posizione leopardiana nel *Bruto minore*. Quest'ultima espressione ne richiama una del *Saul* alfieriano sulla terribile mano di Jeova, di cui Leopardi recupera l'idea tirannica dei poteri superiori, proprio cioè una delle più avanzate punte della posizione di protesta dell'Alfieri, che tanto colpiva per esempio uomini pii, tutt'altro che sprovveduti, come il Rosmini, per i quali questa assimilazione tra Dio e il tiranno terreno, che nell'Alfieri continuamente ritorna, appare posizione assurda o per lo meno bestemmiaatrice.

Leopardi, a questo recupero profondo della lezione alfieriana, fa l'importante aggiunta del suicidio, che viene presentato come affermazione della libertà eroica e configurato con una nota di vendetta.

Bruto che si uccide celebra quasi una sua vendetta contro il fato, si vendica sfuggendo alle sue leggi naturali che impongono all'uomo di giungere alla morte naturale: «maligno alle nere ombre sorride». Non si tratta evidentemente di una semplice forma di ironia, come quella che in questo periodo il Leopardi comincia a esercitare attraverso certi scritti minori del '20-21 già ricordati (*Dialogo Galantuomo e Mondo*). Qui, coerentemente al tono del *Bruto minore*, l'ironia è feroce sarcasmo; l'aggettivo «maligno» porta un'annotazione molto più intensa, quasi eccessiva, di sarcasmo contro gli dei e il fato, per cui l'uomo, uccidendosi, si vendica e prova insieme come una «barbara allegrezza».

Spiace agli Dei chi violento irrompe
nel Tartaro. Non fora
tanto valor ne' molli eterni petti.
Forse i travagli nostri, e forse il cielo
i casi acerbi e gl'infelici affetti
giocondo agli ozi suoi spettacol pose?
Non fra sciagure e colpe,
ma libera ne' boschi e pura etade
natura a noi prescrisse,
reina un tempo e Diva. Or poi ch'a terra
sparse i regni beati empio costume,

e il viver macro ad altre leggi addisse;
quando gl'infausti giorni
virile alma ricusa,
riede natura, e il non suo dardo accusa? (vv. 46-60)

Il tema del suicidio, sempre ricordato all'invettiva contro gli dei e risentito nelle forme del sarcasmo, domina la quarta strofa, una delle piú problematiche e aggrovigliate, una delle piú ricche di problemi nascenti, e la quinta.

«Spiace [...] Tartaro»: gli dei crudeli e persecutori non amano il suicida che, irrompendo violentemente nel Tartaro, tronca il percorso delle sofferenze che essi gli hanno preposto; vogliono che l'uomo assapori tutte le sofferenze fino all'ultimo giorno della sua vita. «Non fora [...] petti»: con questa espressione eccessiva di sarcasmo, Leopardi dirà anche che questi dei con i loro eterni, ma molli petti, non possono concepire un tanto valore qual è quello del suicida, e d'altra parte essi non vogliono, come tiranni e crudeli dei neroniani che si divertono nel martirio degli uomini («e forse [...] pose?»), non vogliono che esso cessi troppo rapidamente, che l'uomo si liberi delle sue sofferenze.

Il motivo del suicidio viene poi a svolgere un'altra componente del pensiero leopardiano. Dice appunto il poeta che la natura, che nel lontano passato era stata regina del mondo e diva, non ci ha destinato a vivere fra sciagure e colpe, ma a una vita libera e pura nei boschi, in una specie di Eden primitivo, non ancora costituito in società («Or poi empio costume») e precedente alla caduta di quelle illusioni, che egli in questa zona attribuisce ancora agli uomini. In qualche modo, viene quindi a domandarsi: ma la natura non osta al suicidio? e questo motivo condurrà nella strofa seguente a notevoli svolgimenti. Si noti anche l'esitazione significativa tra sciagure e colpe: evidentemente, all'interno di questa poesia, ci sono ancora forti oscillazioni rispetto alla soluzione successiva e piú diretta delle sciagure semplicemente, per cui gli uomini sventurati piú che colpevoli, sono vittime innocenti. Poiché la natura non regola piú la nostra vita, se un'anima virile rifiuta di vivere questa vita infausta, perché la natura vuole invece improvvisamente riprendere il suo dominio sull'uomo e accusa l'uomo che si dà da sé la morte, piuttosto che attendere la morte (il «dardo») che la natura gli infliggerebbe?

Qui Leopardi è giunto veramente, non piú a una forma di moderata difficoltà, ma di intrico anche nei versi, sfiorando una singolare oscurità, che la stessa forza delle immagini, del linguaggio, non è riuscita del tutto, in questo caso, a superare.

Anche in questa strofa si muovono germi ricchissimi della posizione leopardiana; il tema, per esempio, della "seconda natura", che sarà svolto in seguito. Gli uomini, da quando la ragione è prevalsa, vivono, alienati dalla natura primitiva, in una specie di seconda e artificiosa natura dove non debbono valere piú le leggi della natura iniziale, per cui lo stesso suicidio è del tutto lecito e congeniale, consentaneo alla seconda natura.

Certo, questi sono temi nascenti, ma proprio nel loro carattere non ancora depurato e chiarito comportano tanto più le difficoltà in cui, specialmente nel finale della strofa, Leopardi si muove.

Il rapporto tra suicidio, natura e poteri superiori viene poi ulteriormente svolto dalla quinta strofa in poi:

Di colpa ignare e de' lor proprii danni
le fortunate belve
serena adduce al non previsto passo
la tarda età. Ma se spezzar la fronte
né rudi tronchi, o da montano sasso
dare al vento precipiti le membra,
lor suadesse affanno;
al misero desio nulla contesa
legge arcana farebbe
o tenebroso ingegno. A voi, fra quante
stirpi il cielo avvivò, soli fra tutte,
figli di Prometeo, la vita increbbe;
a voi le morte ripe,
se il fato ignavo pende,
soli, o miseri, a voi Giove contende. (vv. 61-75)

La strofa parte da un paragone fra gli uomini e gli esseri animati, i quali appunto hanno tutt'altra sorte, tanto più preferibile a quella dell'uomo, perché essi non hanno la coscienza tremenda della colpa, delle proprie sventure e della morte, a cui vanno incontro senza timori e senza dolore. Ma se a un certo punto gli animali e le belve avessero desiderio di suicidarsi (una frase che colpì il De Sanctis che parlò di una specie di «follia ragionante»), se dunque gli animali avessero desiderio di suicidarsi, nessuna legge si opporrebbe a loro, né la natura, né una legge arcana, né un tenebroso ingegno.

C'è dunque qui, da una parte il solito riferimento a una legge di carattere religioso che proibisce il suicidio, e dall'altra il cenno, anche filosoficamente importante, al «tenebroso ingegno», che si può riferire, sulla scorta dei successivi pensieri leopardiani e specialmente dell'operetta morale *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, al luminoso Platone. Leopardi a lungo aveva polemizzato entro lo *Zibaldone* soprattutto contro le idee innate, assolute, gli archetipi; in questo caso, e successivamente in maniera più esplicita e matura nel *Dialogo*, polemizza contro la difesa platonica dell'immortalità dell'anima. Platone ha insinuato negli uomini l'idea dell'immortalità dell'anima, una delle più supremamente scellerate, una delle maggiori maledizioni che siano capitate all'uomo, che, senza questo dubbio sulla sorte ulteriore, in qualche modo potrebbe liberarsi delle sue sofferenze e dei suoi tormenti (si ricordi il famoso monologo di Amleto).

La conclusione quindi ribadisce il tema fondamentale del *Bruto minore*, la protesta leopardiana contro il cielo, contro gli dei, che da una parte fecero

sí che gli uomini, unici fra tutte le razze esistenti, potessero desiderare di troncare la vita, e poi, dopo aver posto in loro un cosí forte desiderio, tanto piú gli dei, Giove, glielo negano completamente, contendendo a essi le rive della morte.

D'altra parte, il tema specifico dell'immortalità e della credenza in essa, troverà soluzioni sempre piú decise nel Leopardi che giungerà in anni assai tardi ('31-32) a mettere tra le piú sciocche illusioni quella dell'immortalità, per cui gli uomini non si vogliono assuefare all'idea che non hanno nulla da sperare dopo la morte.

Il *Bruto minore* è dunque gremito di temi scottanti, brucianti, ancora prospettati entro una forma piú impulsiva, piú intuitiva, secondo il carattere della canzone.

Se nella strofa quinta i motivi si erano venuti come piú ancora aggrovigliando e la poesia sembrava essere giunta ai limiti delle sue possibilità, la strofa sesta, in cui Bruto rivolge il suo sguardo alla scena e poi l'allocuzione alla luna, costituisce un certo rilancio della poesia:

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
candida luna, sorgi,
e l'inquieta notte e la funesta
all'ausionio valor campagna esplori.
Cognati petti il vincitor calpesta,
fremono i poggi, dalle somme vette
Roma antica ruina;
tu sí placida sei? Tu la nascente
lavinia prole, e gli anni
lieti vedesti, e i memorandi allori;
e tu su l'alpe l'immutato raggio
tacita verserai quando ne' danni
del servo italo nome,
sotto barbaro piede
rintronerà quella solinga sede. (vv. 76-90)

Un rilancio poetico forte e ricco, non espresso però con toni contemplativi, di vagheggiato rasserenamento. Il *Bruto minore* è canzone che non ha certamente toni di tenerezza, di serenità e non ha neppure toni di misura e di calma: la strofa sesta è, tra l'altro, costruita su di un'impostazione fortemente tesa, enfatica, con il "tu" quattro volte replicato. È il "tu" con cui Bruto si rivolge alla luna, un "tu" non affettuoso, che cela anzi un motivo di protesta, che coinvolge adesso piú direttamente la natura attraverso elementi vistosi e che solo esternamente potrebbe far pensare a un Leopardi piú contemplativo, affettuoso, idillico.

In realtà si tratta di un'aggettivazione che partendo dalla prima nota piú neutra «Candida luna», va continuamente caricandosi di un senso di protesta contro questo ente naturale sordo, indifferente; «placida» evidentemente

non è un termine di vagheggiamento tenero, è la rivelazione di questa assoluta indifferenza alla sorte degli uomini, con cui la luna contempla placidamente la felicità antica, la grandezza romana, così come contempla la rovina tremenda in cui Bruto si sente coinvolto; e il «Tacita» dice il silenzio della natura, dice quell'assenza che anche un altro poeta, il De Vigny, notava nel ciclo della natura, che dovrebbe essere al contrario termine di armonia e di conforto per gli uomini.

Anzi, lo stesso colloquio che Bruto intesse con la luna e, attraverso questa, con la natura, è un ulteriore modo di approfondire il suo assoluto e disperato isolamento, è un colloquio senza risposta e tutt'altro che un improvviso intenerirsi. «Candida luna» è immagine fortemente correlata con l'immagine grandiosa ed enfatica del primo verso, la luna candida di fronte al mare da cui sorge, mare rigato dal sangue degli uomini, dal sangue dei combattenti; è quindi semmai un modo ulteriore per accentuare la sostanziale indifferenza della luna e della natura.

A questa indifferenza della natura il poeta riporta, nella settima strofa, a ulteriore isolamento del personaggio di Bruto e dell'uomo, anche gli esseri animati che non vivono gli affanni umani:

Ecco tra nudi sassi o in verde ramo
e la fera e l'augello,
del consueto obbligo gravido il petto,
l'alta ruina ignora e le mutate
sorti del mondo: e come prima il tetto
rosseggerà del villanello industriale,
al mattutino canto
quel desterà le valli, e per le balze
quella l'inferma plebe
agiterà delle minori belve.
Oh casi! oh gener vano! abietta parte
siam delle cose; e non le tinte glebe,
non gli ululati spechi
turbò nostra sciagura,
né scolorò le stelle umana cura. (vv. 91-105)

Il genere umano è isolato nella sua assoluta miseria: gli altri animali, l'uccello o la belva dormono e ignorano questa grandiosa catastrofe storica.

«[...] e come [...] industriale»: e quando rosseggerà alle prime tinte dell'alba il tetto del villanello industriale; qui, con un movimento assai diverso dal Leopardi maturo che tenderà sempre di più a vedere senza distinzioni gli uomini, personaggi illustri ed eroici e comune umanità, il poeta considera conglobata nella natura indifferente la frazione del genere umano rappresentata dal villanello industriale, appartenente all'indifferenza della natura e degli animali.

Quando ritornerà il sole, dopo questa notte tragica che ha visto la caduta

della civiltà antica, di Roma e il suicidio di Bruto, questi esseri riprenderanno la loro tranquilla vita e l'uccellino tornerà con il suo canto mattutino a destare le valli, e la fiera continuerà con il suo istinto a perseguire gli animali più deboli e più indifesi: tutto riprenderà il corso naturale. Gli unici a non riprendere la loro vita naturale sono gli uomini, in questo caso rappresentati attraverso l'accezione di un'umanità eroica, la più colpita da questa indifferenza e ostilità della natura e del fato.

Noi «abbietta parte / siam delle cose»: il Leopardi, nella scelta dell'aggettivo, aveva esitato tra «negletta» e «abbietta», un'espressione, quella iniziale, più misurata e che potrà tornare nel clima diverso dell'*Ultimo canto di Saffo*; nel *Bruto*, egli sceglie l'espressione più forte.

«[...] abbietta [...] sciagura»: la sciagura non ha turbato quelle zolle di terreno, che pure sono state tinte col nostro sangue, e sono sordi e indifferenti quegli specchi che hanno riecheggiato dell'urlo dei moribondi e dei feriti.

«Né scolorò le stelle umana cura»: gli affanni degli uomini non hanno scolorato le stelle, non le hanno fatte impallidire, come sarebbe avvenuto se esse partecipassero in qualche modo alla sorte degli uomini. Per l'intensa ricchezza di questo verbo "scolorare", si può certo pensare a tutta un'antica tradizione poetica, in cui si parlava di stelle che impallidivano, oppure di astri che divenivano rossi in relazione a grandi avvenimenti, mettiamo per la morte di Cesare, nella poesia virgiliana; ma qui il termine rimanda soprattutto ai versi del Petrarca: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo fattore i rai» («Canzoniere», III, vv. 1-2), non senza però un intento polemico di fronte a una così diversa concezione come quella petrarchesca, per la quale appunto i raggi del sole si scoloravano alla morte di Cristo; viceversa per il Leopardi nessuna sciagura, per quanto tragica e per quanto alta, riesce più a scolorare le stelle indifferenti e ostili.

Sullo slancio di questa grandiosa ed eccessiva iperbole delle stelle, Leopardi viene a riepilogare, nella strofa conclusiva, tutte le condizioni del personaggio di Bruto come rappresentante di un eccezionale momento storico, ma anche della posizione dell'uomo e di se medesimo di fronte al fato («I miei sentimenti di fronte al destino sono stati e sono sempre quelli che io ho espresso nel *Bruto minore*»: si ricordi la dichiarazione del '32):

Non io d'Olimpo o di Cocito i sordi
regi, o la terra indegna,
e non la notte moribondo appello;
non te, dell'atra morte ultimo raggio,
conscia futura età. Sdegnoso avello
placàr singulti, ornar parole e doni
di vil caterva? In peggio
precipitano i tempi; e mal s'affida
a putridi nepoti
l'onor d'egregie menti e la suprema
de' miseri vendetta. A me dintorno

le penne il bruno augello avido roti;
prema la fera, e il nembo
tratti l'ignota spoglia;
e l'aura il nome e la memoria accoglia. (vv. 106-120)

È la strofa che rappresenta l'ergersi più eroico e insieme enfatico di Bruto, della sua voluttà di totale autodistruzione, di quella specie di «barbara allegrezza», con cui egli tende ad annullare ogni rapporto tra se stesso e ogni altro ente o superiore o della natura, o persino anche della stessa più comune e mediocre umanità.

È anzitutto ribadita la protesta contro i poteri superiori, ancora una volta indicati con un dubbio ben significativo: «d'Olimpo o di Cocito», celesti o demoniaci; non io mi rivolgo agli dei sordi, siano essi abitatori del cielo o dell'averno, e neppure alla terra indegna o alla notte (che qui soprattutto andranno intese, secondo certi passi virgiliani, come figlie del Caos e quindi risentite sempre in rapporto alla divinità contro cui si protesta) e neppure mi rivolgo ai posteri.

Qui il Leopardi viene intimamente reagendo a quelle soluzioni in qualche modo positive, pur su una base pessimistica e disperata, che erano state aperte da una tradizione poetica recente e soprattutto dal Foscolo creatore dei miti della morte «Giusta di glorie dispensiera» o della religione delle tombe. A tutto ciò il Leopardi, che ha sentito solamente il motivo più disperato del Foscolo, quello dell'*Ortis*, oppone il rifiuto di ogni possibilità di rasserenamento. La via della ricostruzione dei valori indicata dal Foscolo, la cui religione laica delle tombe ebbe una importanza poetica e di costume assai rilevante per il Risorgimento italiano, è interamente scartata dal Leopardi per il quale tale via è illusione e retorica.

Queste differenze, qui presenti in forme intuitive, sono assai importanti per distinguere le strade di questi due grandi poeti che propongono due prospettive diverse, non solo della poesia ma della stessa storia spirituale, del primo Ottocento italiano.

Nel *Bruto minore* la visione catastrofica della storia (che è una continua decadenza per cui all'uomo virtuoso non succedono altro che «putridi nepoti», tempi che vanno «In peggio»), è portata all'estremo: Bruto non vorrà neppure pensare a un futuro né ricollegarsi all'idea dei posteri, rimarrà ferocemente isolato con il corvo, il «bruno augello» che attende la sua morte ruotando sopra di lui, per pascersi del suo cadavere, e con la fiera che andrà a calpestarlo e con il nembo che insulterà la sua ignota anonima spoglia. È perfino rifiutato (in opposizione ai *Sepolcri* che avevano inteso essere la salvezza dei nomi presso la memoria dei posteri) il suo nome: Bruto vuole essere un'ignota spoglia, nient'altro: «E l'aura il nome e la memoria accoglia».

Il *Bruto minore* si conclude con questa strofa non priva di turgore e di enfasi, sulla stessa volontà poetica leopardiana di trovare, come risulta dalle varianti, l'espressione più carica, più tesa e più dura, e le immagini più iperboliche.

Per il verso 13, ad esempio, Leopardi aveva inizialmente esitato sulle parole «attesta», «appella»; dapprima aveva cioè pensato a un rivolgersi di Bruto agli dei, poi la scelta è decisa per «accusa», la parola più protestataria, la parola della bestemmia brutiana contro i poteri superiori. E così al verso 23 («A cui templi chiedeste»), inizialmente aveva a lungo esitato con forme a volte più esterne: «Che di templi v'onora», «Ch'are v'offriva ed inni» ecc.; poi, aveva cercato un'altra strada: «Ch'a voi le braccia estolle». Ma la decisione finale fu per l'espressione più dura, che chiariva bene la «frodolenta legge» degli dei che chiedono, quasi impongono questa religione per poi ripagarla con persecuzioni e sofferenze.

E ancora al verso 30 («Ne' giusti e pii»), inizialmente Leopardi aveva esitato adoperando «giusti» e «innocenti» (con un'espressione non meno importante e che in certo modo tornerà nel clima diverso dell'*Ultimo canto di Saffo*), ma poi scelse l'espressione che meglio gli permetteva di rilevare l'empietà degli dei, i quali si accanivano proprio sui loro devoti giusti e pii, cioè su coloro che esercitavano un culto verso di essi.

O ancora si può ricordare per il verso 105 («Né scolorò le stelle umana cura») l'iniziale scelta leopardiana per espressioni assai più modeste: «E pe' vestigi suoi corse natura», «E le vestigia sue calcò natura»; poi si inserisce una variante più densa: «Nè del fato mortal pianse natura», dove evidentemente il «pianse» dovette sembrare a Leopardi un'espressione sentimentale e meno immaginosamente efficace e iperbolica di quella che poi scelse.

Proprio questi passaggi, che si possono notare per esempio in questo verso così importante, indicano assai bene la tendenza leopardiana, nella stessa fase elaborativa della poesia, a un linguaggio duro e perentorio e a immagini eccitate, grandiose, quasi iperboliche, ma pertinenti al tono fondamentale di questa canzone.

IV

«ALLA PRIMAVERA». «ULTIMO CANTO DI SAFFO». «INNO AI PATRIARCHI»

Dopo il *Bruto minore*, Leopardi, nel gennaio 1822, scrisse la canzone *Alla Primavera, o delle Favole antiche*¹.

Di solito, per una tradizione antica che risale al De Sanctis, si è cercato quasi sempre di abbinare nello studio critico *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo* da una parte, e dall'altra *Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi*, rompendo la precisa cronologia che dà viceversa quest'ordine: *Bruto minore*, *Alla Primavera*, *Ultimo canto di Saffo*, *Inno ai Patriarchi*. Al De Sanctis e a tanti altri critici dopo di lui, infatti sembrò forte la somiglianza tra *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*, sia per il taglio della poesia, impostata su personaggi storici, su monologhi ecc., sia per la congruità degli elementi che si trovano in entrambe le liriche; mentre *Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi* apparivano avvicinate soprattutto dal comune riferimento a una difesa o elogio della natura primitiva.

In realtà, dal *Bruto minore* all'*Ultimo canto di Saffo* c'è, come già accennato, un fortissimo scarto tra la posizione di eccesso del Bruto e la posizione tanto più misurata, più intima e più profondamente poetica dell'*Ultimo canto di Saffo*.

La linea cronologica che intervalla fra queste due canzoni *Alla Primavera*, motiva molto meglio della collocazione ideale questo passaggio che sembrerebbe brusco. *Alla Primavera* parte infatti soprattutto dalla strofa quarta del *Bruto*, in cui si parlava della natura «Reina un tempo e Diva» (v. 55), e di un periodo lontano e fortunato in cui gli uomini vivevano secondo natura. *Alla Primavera* riprende e vuole consolidare la difesa che Leopardi fa anche del suo sistema filosofico della natura benevola e provvidenziale in parte messo in crisi dal *Bruto*. La posizione di *Alla Primavera* è infatti questa: seppure nell'epoca moderna (e magari dall'epoca di Bruto) l'uomo non vive più secondo natura, vi fu pure un'epoca in cui questa condizione si era verificata e in cui essa non era indifferente e ostile (come appariva in *Bruto minore*) ma partecipe, compagna e consolatrice, degli affanni degli uomini; sicché essa stessa in quel mitico passato aveva avuto effettiva vitalità: «Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dí» (vv. 39-40).

D'altra parte è proprio da questa difesa della natura e dal vagheggiamento poetico della bella, vaga natura, espresso in *Alla Primavera*, che l'*Ultimo canto di Saffo* ritrae una posizione di intreccio tra il vagheggiamento della natura bella e insieme il senso della estraneità di Saffo alla natura, il senso

¹ *Tutte le opere*, I, pp. 12-13.

della indifferenza; ne nascerà un tono di poesia indubbiamente piú ricco: di protesta, ma insieme di tenerezza, di toni affettuosi, capaci anche di sostenere un certo tipo di paesaggio che non in tutto coincide con quello scabro, squallido del *Bruto minore*. E anche per quanto riguarda la stessa forma poetica, evidentemente la poesia tanto piú misurata e in qualche modo tanto piú intima dell' *Ultimo canto di Saffo* ha tratto anche un conforto dalle lezioni di una poesia come quella *Alla Primavera*, tanto piú capace di eleganza, di tenerezza non solo di toni, ma anche di linguaggio, che si discosta fortemente dal *Bruto minore*.

Sicché il passaggio tra queste due canzoni, *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*, che pur hanno una loro interna continuità, risulta meglio compreso attraverso l'esame della canzone *Alla Primavera*.

La canzone *Alla Primavera* (scritta in dodici giorni nel gennaio 1822 e quindi molto vicina nel tempo al *Bruto minore*) trae, come si è accennato, il suo spunto proprio dalla strofa quarta del *Bruto* dove è posta una distinzione tra l'epoca di Bruto, in cui prevalgono la ragione e la disillusione storica, e un'epoca primitiva in cui la natura era «Reina» e «Diva».

Una dichiarazione che, in realtà, nel corso di quella impetuosa canzone, veniva travolta, perché è evidente che quando in essa il poeta parla degli uomini come dell'«abbietta parte [...] delle cose» (vv. 101-102) e della natura indifferente ai dolori umani («Né scolorò le stelle umana cura», v. 105), enuncia una specie di verità di carattere piú generale, che sembra superare quella distinzione tra il tempo della natura e quello degli uomini alienati da essa, che piú tardi chiamerà il tempo della seconda natura artificiosa.

È proprio dalla sensazione stessa di avere in qualche modo travolto certi elementi distintivi che erano tipici del suo sistema in questo periodo, che il Leopardi può essere stato indotto a concepire la canzone *Alla Primavera*. Il nucleo tematico della lirica può essere, parafrasando le parole del poeta, così definito: la vita che gli antichi immaginavano in tutte le cose di questa terra, con l'allontanamento degli uomini dalla natura e col crescere della ragione venne annullata.

Si potrebbe quindi essere indotti a credere che il problema di questa canzone si inserisca, senza nessuna difficoltà e senza nessuna rottura, direttamente nel sistema leopardiano di questo periodo, nella distinzione cioè tra l'epoca della natura e quella della ragione. In realtà chi ripercorra nel fondo la struttura della lirica, noterà che essa si muove su di una problematica piú complessa e piú difficile, che comporta tutta un'impostazione dubitativa (i «se», i «forse», i «perché»), a cui corrisponde nello stesso linguaggio, nella stessa struttura della strofa, un andamento che va verso una disposizione strofica (strofe lunghe di 19 versi), metrica e linguistica estremamente slanciata, sinuosa, elegante, quasi preziosa e raffinata e in certo modo stilizzata, lontana dalla forma impetuosa e aggressiva del *Bruto minore*.

Lo spunto iniziale è la rianimazione operata dalla primavera, dopo l'in-

verno, nella vita della natura e degli animali, che penetra negli stessi uomini per quanto delusi, malinconici e tristi, e che tenta anche il gelido cuore del poeta, quasi a invitarlo a una ripresa.

La canzone viene poi svolgendosi in una iniziale domanda: «Vivi tu, vivi, o santa / Natura?» (vv. 20-21), che però non ha subito una risposta; la risposta è come elusa e rimandata.

Segue la rievocazione, in forme raffinate e di alta eleganza (che tra l'altro preparano le forme di quel capolavoro della fine del '23, che è la canzone *Alla sua donna*), del mondo mitico antico, in cui la natura era animata e partecipe delle pene degli uomini.

Dopo questa rievocazione, Leopardi, attraverso un intrico assai delicato e sottile, torna al presente, come se dicesse: mentre una volta tutto viveva in accordo e senza sofferenza tra uomini animali e natura, nel tempo presente tutto ciò viene scomparendo.

Sicché la domanda iniziale lasciata a lungo in sospeso, si ripresenta solo alla fine della canzone, ma come di nuovo elusa da una risposta, che si cambia in una specie di preghiera, di invocazione che il poeta fa alla natura affinché essa dia ancora una certa animazione al suo stanco spirito deluso, e che anzi trova nel finale una restrizione che limita anche questa dubitosa presenza della natura a una presenza di spettatrice, ma non di consolatrice:

[...] se tu pur vivi,
e se de' nostri affanni
cosa veruna in ciel, se nell'aprica
terra s'alberga o nell'equoreo seno,
pietosa no, ma spettatrice almeno. (vv. 91-95)

Dunque, quello che poteva essere un problema abbastanza ridotto (se Leopardi avesse applicato meccanicamente lo schema del suo sistema dello *Zibaldone*), è in realtà in questa canzone costruito con una specie di rabe-sco problematico assai sottile, più perplesso, più stilizzato, quasi raffinato e prezioso, lievemente poetico e sommo, quasi opposto a quello del *Bruto minore*, cui la stessa costruzione metrica, di ritmo, di linguaggio pertiene. Come, d'altra parte, è chiaramente provato dall'esame delle varianti delle quali il Leopardi, in una via opposta a quella del *Bruto minore*, ha scelto continuamente le frasi e le parole che più spengevano il tono aggressivo e troppo violento.

Così, parlando di uno dei miti, a un precedente «disperato amplesso» il poeta preferisce «doloroso amplesso» (v. 54)², cioè la forma più misurata; oppure, per le stesse forme del paesaggio che Leopardi evoca, all'inizio, parlando di quelle ombre delle nubi che invadono il cielo durante l'inverno e

² Per le varianti di *Alla Primavera* cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 252-272.

nella primavera vengono come a essere spazzate dal vento di Zefiro (sicché la loro ombra si cala a poco a poco sulla vallata liberando il cielo), inizialmente il poeta aveva adoperato le forme «la fosca ombra» «la cieca ombra», poi dirà semplicemente «la grave ombra» (v. 4), preferendo una forma più neutra, più sommessa, che evita il colore più risentito e più fosco; oppure, ancora, nella seconda strofa, dove si parla del pastorello che sentiva, nelle ore del meriggio, il canto degli agresti Pani, mentre inizialmente il poeta aveva parlato del «meriggio cocente», con una tinta più forte e più esuberante, nella stesura definitiva dirà «all'ombre / meridiane incerte» (vv. 28-29), cioè sposterà l'immagine verso qualche cosa di più vago, di più indefinito, togliendo quanto c'era di troppo brusco, di troppo colorito nell'immagine iniziale.

Questa è la direzione in cui è costruita la canzone, che non può quindi ridursi, come parve al De Sanctis, a una poesia costruita «con animo di erudito», o come parve poi al Russo, che riprese in parte il giudizio desantisiano, a una «filologica rievocazione degli antichi miti».

Il centro di questa canzone non è infatti la frigidità erudita, ma un tono di misurato fervore: questo tono più sommo, le sue forme più stilizzate ed eleganti, il suo linguaggio che cerca di privarsi di tutto ciò che può apparire forte e perentorio nascono proprio dalla stessa posizione centrale problematica e dubitativa della canzone, dai suoi toni più pensosi, meno ardenti, che si vietano una traduzione, che sarebbe incoerente, in forme di fervore troppo aperto, come prova la stessa affermazione dei miti «Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dì» (vv. 39-40), un'affermazione presentata in termini dubitativi, di lieve vagheggiamento, più che di ardente professione di fede o di forza e di violenza quale aveva avuto la protesta del *Bruto minore*.

Toni sommessi e meno sicuri che rimandano fra l'altro alla posizione di *Alla Primavera* entro questo ciclo di canzoni; posizione di difesa del sistema della santità della natura, che tuttavia resta in qualche modo corroso dalla stessa affermazione perplessa che nel passato tra uomo e natura c'è stata corrispondenza di vita.

La canzone è costituita da cinque strofe di diciannove versi, che superano quindi la misura strofica delle canzoni precedenti oscillanti fra i tredici e i quindici; questa lunghezza, tutt'altro che fatto esterno, è il corrispettivo della ricerca di forme sinuose, articolate in forme dubitative (i «perché», i «forse», i «se»), in movimenti allungati e raffinati con spunti di melodia.

La prima strofa parte dal ritorno vivificante della primavera per giungere ad anticipare la domanda che aprirà la seconda strofa:

Perché i celesti danni
ristori il sole, e perché l'aure inferme
Zefiro avvivi, onde fugata e sparta
delle nubi la grave ombra s'avvalla;
credano il petto inerme
gli augelli al vento, e la diurna luce
novo d'amor desio, nova speranza

ne' penetrati boschi e fra le sciolte
pruine induca alle commosse belve;
forse alle stanche e nel dolor sepolte
umane menti riede
la bella età, cui la sciagura e l'atra
face del ver consunse
innanzi tempo? Ottenebrati e spenti
di Febo i raggi al misero non sono
in sempiterno? ed anco,
primavera odorata, ispiri e tenti
questo gelido cor, questo ch'amara
nel fior degli anni suoi vecchiezza impara? (vv. 1-19)

La lirica si muove naturalmente su quel piano di moderata difficoltà di cui il Leopardi parlava un po' per tutte queste canzoni, ma qui la ricerca del pellegrino, del raro, dell'arduo è assai spostata rispetto al *Bruto minore*; non va tanto verso uno stile energico e perentorio (secondo il richiamo allo stile oraziano), ma è piuttosto rivolta verso forme di un pellegrino elegante, e la stessa difficoltà è incentivo piuttosto di rarità e quasi di alta preziosità, che non di energia e di perentorietà.

Dice il poeta: per il fatto che il sole venga a riparare ai danni compiuti dal cielo invernale, per il fatto che le aure insalubri dell'inverno vengano avviate dal soffio del vento primaverile di Zefiro, sicché la grave ombra delle nubi, che prima campeggiava e oscurava il cielo, viene lentamente a scendere, spazzata e fugata dal vento verso la valle; e per il fatto che gli uccelli affidino («Credano» latinismo) il loro petto inerme gioiosamente al vento; e per il fatto che la luce del giorno venga a ridestare nelle belve, negli animali, mentre vivono nei boschi, penetrati dalla luce e tra le brine invernali sciolte dai primi caldi raggi del sole primaverile, un nuovo desiderio d'amore, una nuova speranza; per il fatto che la primavera è venuta a riportare la vita nella natura e negli animali, forse che anche per gli uomini, per le stanche menti umane, sepolte nel dolore, effettivamente ritorna la bella età delle illusioni consuete innanzi tempo dalla sciagura e dall'oscura fiaccola della ragione? forse che per il misero uomo non sono ottenebrati e spenti in eterno i raggi del sole? e forse che, o primavera voce della natura, tu hai anche la forza d'inspirare e penetrare questo mio gelido cuore che nella stessa gioventù ancora fiorente già apprende, vive un'età di vecchiaia amara?

La costruzione di questa strofa, svolta in un arduo lungo giro sintattico, è sempre sottilmente difficile, e certo la parola "sottile" pertiene assai a questa canzone legata com'è a un tema complesso e dubitativo esso stesso sottile, non così immediatamente chiaro come quello del *Bruto minore*; ma anche piena di schietta sensibilità come nella impressione del paesaggio, di questo cielo che da invernale si fa primaverile quando la sua cappa di piombo viene fugata in nubi viste non in sé e per sé ma attraverso il riflesso nell'ombra, con una prospettiva allusiva così lontana dalle forme dirette e perentorie del *Bruto minore*.

Si noti anche l'estrema eleganza dei versi finali, con spunti piú melodici, ma non di una melodia piena, espansa, ma anch'essa raffinata e assai nuova rispetto ai moduli del *Bruto minore*, da cui questa canzone tanto fortemente viene distaccandosi.

Al culmine di questi primi interrogativi si colloca poi la domanda piú ansiosa, ma in qualche modo misurata che apre la seconda strofa. È certo la domanda fondamentale di questa canzone: se, cioè, ancora la natura possa vivere, non di vita autonoma, ma in corrispondenza con l'uomo, se alle domande, dell'uomo essa sia ancora capace di rispondere:

Vivi tu, vivi, o santa
natura? vivi e il dissueto orecchio
della materna voce il suono accoglie?
Già di candide ninfe i rivi albergo,
placido albergo e specchio
furo i liquidi fonti. Arcane danze
d'immortal piede i ruinosi gioghi
scossero e l'ardue selve (oggi romito
nido de' venti): e il pastorel ch'all'ombre
meridiane incerte ed al fiorito
margo adducea de' fiumi
le sitibonde agnelle, arguto carme
sonar d'agresti Pani
udí lungo le ripe; e tremar l'onda
vide, e stupí, che non palese al guardo
la faretrata Diva
scendea ne' caldi flutti, e dall'immonda
polve tergea della sanguigna caccia
il niveo lato e le verginee braccia. (vv. 20-38)

Il poeta chiede: vivi ancora, o santa natura?, vivi?, e l'orecchio ormai non piú abituato a questo colloquio, può ancora ricevere il suono della tua voce materna? Ma la domanda viene come elusa, o, se si vuole, il Leopardi con la rievocazione che segue è come se rispondesse dicendo, in modi estremamente sottili ed elusivi: la natura viveva una volta. Alla domanda Leopardi semmai cercherà di rispondere, e anche qui in forme assai elusive, alla fine della canzone; in questo momento egli sembra piuttosto avviare un altro discorso, indiretto.

La strofa, cioè, non rispondendo immediatamente alla domanda sulla vita attuale della natura, viene prospettando una rievocazione degli antichi miti, che non è certo la semplice rievocazione del filologo e dell'erudito, ma implica anche un moderato fervore che alimenta questi antichi miti tutti sempre pertinenti al rapporto uomo-natura, non mai oziosi nel senso montiano della parola.

Dice il poeta: in lontana età, i rivi e le fonti furono albergo o specchio di candide ninfe; una rievocazione confortata da un vagheggiamento rivelato

dalle parole «Placido albergo»; un'adesione compiaciuta a questo periodo lontano della vita umana, in cui la natura era animata, aveva un rapporto, diceva qualcosa agli uomini, non era deserta, muta come nei tempi moderni. Il poeta rimanda sempre piú indietro l'età felice delle illusioni, ora non piú l'epoca della fervente libertà latina, ma un'epoca addirittura mitica.

«Arcane danze [...] gioghi / scossero»: i gioghi precipitosi e scoscesi e le selve impraticabili erano state come mosse e scosse da arcane, misteriose danze dei piedi immortali degli dei che scendevano tra gli uomini nell'età mitica; quelle selve che sono oggi solo un solitario nido dei venti, e il pastorello che conduceva alle ombre incerte del meriggio, al fiorito margine dei fiumi le sue sitibonde agnelle sentí risuonare l'arguto carme degli dei lungo le rive e vide tremare l'onda.

L'immaginazione viene sempre piú immergendosi in questa sensibile, poetica rievocazione, in questo mondo lontano, con movimenti di sottile e squisita eleganza e sensibilità, come quest'ultimo del pastorello (il primitivo che vede tremare l'onda e non vede la causa di questo tremore).

Tipico di questa canzone dall'incantevole disegno è un procedimento indiretto e allusivo nel suo insieme tenue, ma che nello svolgimento del Leopardi ha pure avuto una sua importanza, permettendogli di esprimere certi aspetti piú squisiti della sua sensibilità e del suo stesso linguaggio letterario: prima, un paesaggio in cui piú che le nubi, si vede l'ombra di esse; qui, piú che lo spettacolo diretto dell'immergersi nel bagno della dea Diana, che viene a detergersi delle tracce della caccia secondo un modulo comune della poesia neoclassica, il tremore dell'onda, questo fatto indiretto e piú misterioso.

La terza strofa viene ancora a svolgere il motivo della vita della natura in rapporto all'uomo nell'epoca mitica e il Leopardi trova la forza di prospettare piú chiaramente non la risposta decisa, ma in qualche modo l'affermazione della sua fede in una primitiva vita di scambio tra uomo e natura:

Vissero i fiori e l'erbe,
vissero i boschi un dí. Conscie le molli
aure, le nubi e la titania lampa
fur dell'umana gente, allor che ignuda
te per le piagge e i colli,
ciprigna luce, alla deserta notte
con gli occhi intenti il viator seguendo,
te compagna alla via, te de' mortali
pensosa immaginò. Che se gl'impuri
cittadini consorzi e le fatali
ire fuggendo e l'onte,
gl'ispidi tronchi al petto altri nell'ime
selve remoto accolse,
viva fiamma agitar l'esangui vene,
spirar le foglie, e palpitar segreta

nel doloroso amplesso
Dafne o la mesta Filli, o di Climene
pianger credé la sconsolata prole
quel che sommerse in Eridano il sole. (vv. 39-57)

La strofa è avviata nella forma di questa professione di fede in un lontano passato: ci fu questa vita dei boschi, dei fiori, delle erbe, perché «le molli aure, le nubi» e il sole («la titania lampa»), furono allora «Conscie» dell'umana gente. E «Conscie» è una parola chiave di questo rapporto (ebbero consapevolezza degli uomini, cioè non furono indifferenti, dialogarono con essi, ebbero una posizione di rapporto, di partecipazione alle loro pene).

Segue tutta una serie di immagini che vanno da forme piú direttamente poetiche, a forme anche eccessivamente preziose: il limite di questa poesia è, se si vuole, l'eccessiva raffinatezza, quasi un eccessivo compiacimento di questa eleganza, di questo rivivere miti cosí preziosi e suggestivi.

«[...] allor che ignuda [...] immaginò»: quando o luna, nuda e splendente, il viaggiatore seguendo nella notte deserta per le piagge e per i colli, con i suoi occhi attenti il tuo percorso celeste, t'immaginò compagna al suo viaggio e preoccupata dei mortali. La scelta è sempre per parole prive di ogni aggressività, smussate, e senza accenti troppo forti.

«Che se [...] consorzi»: in quell'epoca beata e lontana, se qualcuno fuggendo le vie e le vergogne degli impuri cittadini consorzi, abbracciò nei boschi gl'ispidi tronchi, quasi cercando qualcosa di piú schietto e di piú autentico e di piú facilmente partecipe alle sue pene, egli poté credere di aver contatto con esseri vivi, non con tronchi muti e sordi, ma animati da una viva fiamma vitale, che agitava le fibre vegetali senza sangue, e poté credere che abbracciando le foglie dell'alloro, in esse palpitasse segretamente Dafne, e che nel mandorlo alitasse la mesta Fillide, o che nel pioppo le Eliadi, figlie di Climene, piangessero la morte di Fetonte.

È tutta una trama sottile di miti evocati con un gusto di superiore compiacimento, che in questo caso giunge veramente a forme preziose e troppo squisite negli stessi suoni: «Dafne o la mesta Filli, o di Climene [...] in Eridano il sole».

La quarta strofa continua questa evocazione di miti tutti legati alla corrispondenza fra natura e uomo:

Né dell'umano affanno
rigide balze, i luttuosi accenti
voi negletti ferír mentre le vostre
paurose latebre Eco solinga,
non vano error de' venti,
ma di ninfa abitò misero spirto,
cui grave amor, cui duro fato escluse
delle tenere membra. Ella per grotte,
per nudi scogli e desolati alberghi,

le non ignote ambasce e l'alte e rotte
nostre querele al curvo
etra insegnava. E te d'umani eventi
disse la fama esperto,
musicò augel che tra chiomato bosco
or vieni il rinascente anno cantando,
e lamentar nell'alto
ozio de' campi, all'aer muto e fosco,
antichi danni e scellerato scorno,
e d'ira e di pietà pallido il giorno. (vv. 58-76)

In quell'età felice neppure le rigide balze furono colpite dai lamenti dei miseri mortali senza che ciò le turbasse.

Come si è ricordato nel commento al *Bruto minore*, Leopardi ai versi «abbietta parte / siam delle cose», aveva prima esitato sulla parola «negletta» scegliendo poi la parola più perentoria, più accusatrice «abbietta»: qui, in questo clima di fervore più misurato, ritorna, e assai più coerentemente, il «negletto».

Segue la bellissima rievocazione dell'eco, che non era un semplice inganno dei venti, un fatto di suoni, di rumori, ma piuttosto il lamento di una misera ninfa che si era tramutata, a causa del suo amore infelice per Narciso, in voce errante per le valli e che quindi esperta, per propria esperienza, delle sventure umane, poteva, attraverso il suo suono, rievocarle non freddamente, parteciparvi, dar loro quasi una risposta.

«E te d'umani [...] esperto»: e così l'usignolo poteva esprimere nel suo canto l'affanno degli uomini, essendo prima stato Filomela, una donna trasformata in usignolo dopo l'oltraggio patito da Tereo, e quindi esperto esso stesso dei dolori umani; si osservi come entro le direzioni di questa poesia venga anche pronunciandosi certa tendenza di canto di melodia, che fa pensare a conquiste tanto più tarde e mature della poesia leopardiana, degli anni '28-30, cioè ai grandi canti pisano-recanatesi.

«Antichi danni e scellerato scorno»: sicché lo stesso giorno, lo stesso sole venne a partecipare a queste sventure umane e divenne pallido d'ira e di pietà. Questa frase, la più vicina a una del *Bruto minore* («Né scolorò le stelle umana cura»), in realtà se ne distingue assai, coerentemente al diversissimo tono di questa canzone: infatti la stessa forma di colore «pallido il giorno» (il sole che diviene pallido di ira e di pietà) non è il violento e iperbolico senso dello scolorare delle stelle.

L'ultima strofa, che al solito, con estrema sottigliezza, viene raccordando i motivi fondamentali di questa tutt'altro che facile poesia, parte proprio dall'ultima immagine della strofa precedente, dall'usignolo che una volta, come l'eco, esprimeva sentimenti simili a quelli dell'uomo in virtù della sua personale precedente esperienza umana, per arrivare però a dissociare, all'interno di un'immagine poetica, l'usignolo come era da come è ora, l'usignolo dall'uomo e quindi l'uomo dalla natura. Sicché poi, per la evidente man-

canza di sicurezza dell'esistenza di questo rapporto, il Leopardi tenterà una specie di preghiera, una specie d'invocazione assurda, poi a sua volta subito, come si è già anticipato, incrinata dalla restrizione finale, cioè dal dubbio che la natura possa ancora essere, se non pietosa (cosa ormai direttamente esclusa) almeno spettatrice:

Ma non cognato al nostro
il gener tuo; quelle tue varie note
dolor non forma, e te di colpa ignudo,
men caro assai la bruna valle asconde.
Ahi ahì, poscia che vote
son le stanze d'Olimpo, e cieco il tuono
per l'atre nubi e le montagne errando,
gl'iniqui petti e gl'innocenti a paro
in freddo orror dissolve; e poi ch'estrano
il suol nativo, e di sua prole ignaro
le meste anime educa;
tu le cure infelici e i fati indegni
tu de' mortali ascolta,
vaga natura, e la favilla antica
rendi allo spirto mio; se tu pur vivi,
e se de' nostri affanni
cosa veruna in ciel, se nell'aprica
terra s'alberga o nell'equoreo seno,
pietosa no, ma spettatrice almeno. (vv. 77-95)

Dice il Leopardi: ma il tuo genere, la tua razza, quella degli animali non è in realtà veramente imparentata a quella degli uomini, quel tuo canto così delizioso non è formato dal dolore (si noti qui il tema poi usufruito nel *Pas-sero solitario*), sicché per noi uomini tu sei adesso nascosto nella valle bruna, sei per noi molto meno caro di quello che eri una volta quando tu, provenendo da una vita umana, la vita di Filomela, partecipe della colpevolezza dell'uomo, riflettevi la condizione umana; ora tu non dai nessun segno di questa consanguineità.

«[...] poscia che vote / son le stanze d'Olimpo»: poiché le stanze d'Olimpo sono vuote degli dei, poiché adesso il tuono indifferentemente, ciecamente colpisce, o perlomeno impaurisce tutti gli uomini, siano essi iniqui o innocenti.

«[...] poi ch'estrano / il suol nativo»: e poiché lo stesso suolo nativo è diventato estraneo, indifferente alla sorte degli uomini che vi nascono, e inconsapevole dei propri figli, fa crescere le anime alla mestizia («Le meste anime educa», un'espressione di alta finezza poetica) e non più a quel contatto vivificante con la natura, che era anche esaltazione di vitalità.

«Tu le cure [...] ascolta, / vaga natura»: dopo aver detto che la vita attuale degli uomini è priva ormai di quella consolazione dei miti, che è il vivo sogno della partecipazione della natura alla sorte degli uomini, il Leopardi

improvvisamente, con un movimento logicamente anche non facile, muove questa specie di preghiera alla natura, che in questo contesto ha qualcosa che sfiora l'assurdo; tu, o natura, egli dice, ascolta gli affanni infelici e i fati degni dei mortali e rendi al mio spirito la fiamma antica della gioventù e delle illusioni.

La preghiera, come si è detto, viene subito ulteriormente ridotta da questo "se", da questo dubbio finale, «se tu pur vivi [...] ma spettatrice almeno»: dato pure che tu viva, che una qualsiasi cosa nel cielo o nell'apraca terra, o nella profondità del mare si trovi che possa essere, se non pietosa (il che è escluso), almeno spettatrice dei nostri affanni.

Così, la canzone si conclude con questa restrizione di «almeno»: si potrebbe dire che Leopardi, nella difficile impresa di una certa difesa della possibilità di rapporto tra natura e uomo, sia qui, in realtà venuto sempre più logorando tale possibilità e sempre più intimamente corrodendola.

Su questa base si può trovare la genesi dell'*Ultimo canto di Saffo*, cioè della canzone che viene a portare la poesia del ciclo '21-22 alle sue mete indubbiamente più alte.

L'*Ultimo canto di Saffo*³ venne scritto nel maggio del 1822 («opera di sette giorni», come annotò Leopardi), dopo un intervallo di tempo maggiore di quello che intercorse tra le due canzoni precedenti: come una certa pausa nella creazione poetica, dal gennaio al maggio del 1822, un periodo in cui sembra che il poeta abbia raccolto più densamente, più intimamente certi suoi motivi, dando poi a questa sua lirica un carattere più profondo e più intenso rispetto alle poesie precedenti.

L'*Ultimo canto di Saffo* riprende certi grandi temi del *Bruto minore*, perché questa è certamente una canzone carica anch'essa di denuncia e di protesta e anzi costituisce in tale direzione come un ulteriore passo in avanti. Perché se il *Bruto minore* impostava la protesta e addirittura l'accusa contro il fato, Giove, gli dei, l'*Ultimo canto di Saffo* viene a portare in avanti questi temi in forme che, pur meno impetuose e violente (tutto sommato anche nel linguaggio ci sarà indubbiamente una scelta per forme che non hanno la violenza del *Bruto minore*), esprimono però una posizione più matura e al fondo più drammatica.

Nell'*Ultimo canto di Saffo* la denuncia e la protesta sono diventate più ferme, in qualche modo più terribili, anche perché nel *Bruto minore* il personaggio di Bruto ha più l'aspetto di un vinto-vincitore, ha un'energia virile e individualistico-eroica meno adatta a suggerire la sorte di tutti gli uomini; è figura che meno chiede quella tinta di pietà che troveremo in Saffo. La figura di Saffo più delicata, più indifesa diventa profondamente portatrice anche di una specie di verità più generale. L'eccezionalità stessa del caso (cioè la donna brutta, la sproporzione tra la mancanza di bellezza e l'ingegno e la virtù) collabora a questa maggiore possibilità di fare del personaggio stesso

³ *Tutte le opere*, I, pp. 14-15.

il portavoce dell'umanità misera e infelice, innocente e perseguitata dal fatto crudele. Lo stesso "noi" con cui Saffo parla inizialmente sarà un *pluralis maiestatis* (il noi del personaggio eccezionale e storico), ma a poco a poco questo "noi" si confonderà con il "noi" di tutti gli uomini e Saffo esprimerà nel suo dolore un sentimento più generale.

Per ulteriormente comprendere la genesi di questo grande canto occorre ovviamente aver ben presente tutto il percorso della poesia del Leopardi e la maturazione del suo pensiero quale lo abbiamo già a lungo ricostruito nello studio delle precedenti canzoni del ciclo '21-22 e dello *Zibaldone*.

In particolare, occorre però soffermarsi su alcuni punti più precisi; anzitutto, per la situazione particolare della Saffo leopardiana, bisognerà rifarsi a un preciso pensiero dello *Zibaldone* del 5 marzo 1821:

L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata. Nella considerazione e nel sentimento della natura e del bello, il ritorno sopra se stesso gli è sempre penoso. Egli sente subito e continuamente che quel bello, quella cosa ch'egli ammira ed ama e sente, non gli appartiene. Egli prova quello stesso dolore che si prova nel considerare o nel vedere l'amata nelle braccia di un altro, o innamorata di un altro, e del tutto noncurante di voi. Egli sente quasi che il bello e la natura non è fatta per lui, ma per altri (e questi, cosa molto più acerba a considerare, meno degni di lui, anzi indegnissimi del godimento del bello e della natura, incapaci di sentirla e di conoscerla ec.): e prova quello stesso disgusto e finissimo dolore di un povero affamato, che vede altri cibarsi dilicatamente, largamente e saporitamente, senza speranza nessuna di poter mai gustare altrettanto. Egli in somma si vede e conosce escluso senza speranza, e non partecipe dei favori di quella divinità che [...] gli è [...] così presente così vicina, ch'egli la sente come dentro se stesso, e vi s'immedesima, dico la bellezza astratta, e la natura. [718-720]⁴

Questo pensiero (seppure nato in un periodo di più ardente fede nella natura) colloca assai bene l'origine particolare della situazione di Saffo (con tutte le implicite allusioni personali del Leopardi) nel singolare rapporto di tensione verso la natura e di ripulsa da parte di questa nei confronti di una persona ricca di grandi qualità umane e priva della bellezza fisica, quella bellezza che, tra l'altro, il Leopardi considerava in tutto il suo pregio (specie nella zona dello *Zibaldone* 1821), anche se ora ne vedeva meglio l'aspetto di "sembianze", ben minori rispetto all'altezza dell'animo. E la stessa precisa allusione amorosa («dispregiata amante», v. 25) si concreta nella situazione del personaggio di Saffo (tutt'altro che prestanome pretestuoso e vago), che egli

⁴ *Tutte le opere*, II, pp. 219-220.

riprendeva dalla versione ovidiana (la Saffo non bella e suicida per un amore non corrisposto), da alcuni spunti di Madame de Staël (fra la *Delphine* e la *Corinne*), e soprattutto da quel romanzo di ultimo Settecento di Alessandro Verri, *Le avventure di Saffo*, che è certo la base più ravvicinata e variamente stimolante della Saffo leopardiana.

Direttamente il Leopardi cita solo Ovidio e la Staël⁵, ma è chiaro che i maggiori suggerimenti gli vennero dal romanzo del Verri, alla cui impostazione spiritualistica e cattolicheggiante d'altra parte si contrappose decisamente e significativamente⁶.

Dal romanzo verriano Leopardi prese infatti moltissimi suggerimenti di paesaggio, di impostazione del personaggio nel suo rapporto con la natura e persino di precisi elementi di linguaggio: si pensi, per l'inizio del canto, a questo passo del Verri: «Placida è tutta la natura [...] tranquillo è il cielo [...] Sorgea la splendente luna, e già appariva 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». E per il motivo delle «sembianze» e della crudeltà dei numi, per il motivo di Faone e per il finale, si pensi a questi altri passi verriani: «Nume crudel [...] potevi tu immaginare più barbara discordia che il negarmi gli allettamenti del volto ed empirmi il cuore di così infruttuosi desideri [...] Sii pur felice ne' tuoi amori»⁸; «si mesce ad ogni presente dolcezza, il dubbio che la fortuna cangi, l'immoderato desiderio di non probabili acquisti, il timore di mali corporei, gli affanni volontari dell'animo, e per fine il più crudele persecutore di ogni attuale godimento, il timido pensiero della morte [...] tartaro caliginoso»⁹. Ma la fondamentale impostazione spiritualistica del Verri, che considera la morte di Saffo come opera scellerata dovuta alla sua incredulità negli dei¹⁰, servì certo da base di attrito e di stimolante contrasto per il Leopardi.

⁵ Cfr. *Premessa all'Ultimo canto di Saffo*, in *Tutte le opere*, I, p. 76, e *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, in *Tutte le opere*, I, pp. 56-57.

⁶ Come fu già accennato in W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1984 (1985²), e prima Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1947, poi Bari, Laterza, 1974; e come fu largamente esposto da Carlo Muscetta nel saggio «L'ultimo canto di Saffo», «La Rassegna della letteratura italiana», n. 2, 1959, pp. 194-218 (poi in Id., *Ritratti e letture*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 230-261, quindi in Id., *Leopardi. Schizzi, studi, letture*, Roma, Bonacci, 1976, pp. 49-91, e ora in Id., *Per la poesia italiana. Studi, ritratti, saggi e discorsi*, I, *Da Dante a Leopardi*, Roma, Bonacci, 1988, pp. 215-247).

⁷ A. Verri, *Le avventure di Saffo*, a cura di L. Martinelli, Ravenna, Longo, 1975, Lib. 1, cap. 8.

⁸ Ivi, Lib. 1, cap. 10.

⁹ Ivi, Lib. 1, cap. 8. Cfr. in proposito ancora W. Binni, «Leopardi e la poesia del secondo Settecento» cit., e C.F. Goffis, «Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri», «La Rassegna della letteratura italiana», n. 2-3, 1964, pp. 341-364.

¹⁰ Nel romanzo, Saffo si accinge al famoso salto di Leucade (che poteva guarire da una passione amorosa o portare alla morte) in una condizione di empietà e di incredulità e perciò il suo gesto fu effettivamente un suicidio e non punizione divina per una colpa.

Il quale capovolve la interpretazione della morte suicida di Saffo in una forma di suprema protesta dell'innocente vittima della persecuzione della natura, del fato e degli dei (che l'avevano fatta nascere grande di animo e brutta di corpo): protesta e denuncia che nella confluenza attiva di altri motivi della poesia di ultimo Settecento si alimentavano anche della sublime lezione della *Mirra* alfieriana, vittima innocente della persecuzione divina che impresse nel suo animo innocente la scellerata passione per il padre; della *Mirra* ritornano persino echi di linguaggio in precisi momenti del canto leopardiano, come là dove Saffo parla del suo vano amore disperato per Faone («E tu cui lungo / amore indarno, e lunga fede, e vano / d'implacato desio furor mi strinse», vv. 58-60), riecheggiando il piú sintetico verso alfieriano: «Io disperatamente amo, ed indarno» (At. v, sc. 2, v. 103).

Ecco: l'incontro con la Saffo del Verri e con la *Mirra* dell'Alfieri aiuta a capire meglio la scelta leopardiana di un'impostazione protestataria, atea, la sua forza di rottura di ogni concezione di *pietas* religiosa e provvidenzialistica.

Al potente nucleo drammatico del canto corrisponde una nuova originalità di struttura, di linguaggio, di metrica, che potremo meglio considerare nella rilettura della canzone. Basti notare, in anticipo, il taglio della canzone (tutto lo svolgimento drammatico entro la parlata di Saffo); la sicurezza possente del suo crescere di poesia; la novità del linguaggio che riassorbe potentemente tenerezza e vigore, salendo, specie nel finale, a forme di sobrietà e di sintesi estrema; la sintassi, pur ardua, che si fa meno complicata e ravvolta; la stessa novità metrica: quattro strofe di 18 versi tutti endecasillabi sciolti tranne il settenario al penultimo posto e in rima baciata (le sole rime della strofa) con l'ultimo endecasillabo. Metrica che corrisponde alla compattezza severa del discorso poetico e che pure tiene alla misura di strofe vere e proprie, suggellate dal piú musicale accordo finale rimato e formato del settenario e dell'endecasillabo. E che cosí corrisponde alla volontà leopardiana di inventare strutture metriche nuove, coerenti alle singole poesie, sempre piú lontane dalle forme liriche tradizionali, convenzionali.

Il Leopardi sembra veramente aprirsi piú direttamente la strada verso un linguaggio piú maturo, che porterà, con tutto il rifiuto sempre persistente della via piú tipicamente neoclassica, verso forme sobrie, caste, essenziali in cui il "vago" e il "reale" vengono a fondersi profondamente.

Rileggiamo la canzone ripercorrendola nelle sue quattro strofe. La prima (scartata la soluzione del *Bruto* di una preliminare delineazione esterna della scena) imposta il colloquio di Saffo con la natura, con gli aspetti del paesaggio, in una forma di intenso vagheggiamento, in cui ritornano certi aggettivi già adoperati nel *Bruto minore*, privati però dell'accezione piú immediatamente aggressiva che avevano in quella canzone.

«Placida notte» ricorda appunto la «placida luna» («tu sí placida sei?»), «la tacita selva» può ricordare il «Tacita verserai». Queste espressioni, che nel *Bruto minore* erano adoperate come espressioni della protesta contro la sor-

dità della natura, qui invece sono adoperate in una forma di vagheggiamento della sua bellezza, della sua purezza, della sua castità, sottolineata anche dai profondi aggettivi iniziali. Tutto ciò però porta immediatamente a una dissociazione del vagheggiamento iniziale del bel paesaggio e della placida notte dall'effettivo stato d'animo disperato di Saffo:

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; oh dilette e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
quando per l'etra liquido si volve
e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti, e quando il carro,
grave carro di Giove a noi sul capo,
tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
natar giova tra' nembì, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda. (vv. 1-18)

La strofa è tutta chiusa tra paesaggio e paesaggio, tra quello casto e vagheggiato nella sua purezza, con cui si apre, e quello tempestoso e adatto ai «disperati affetti», con cui si chiude.

Spesso la critica ha insistito sull'altezza dell'iniziale paesaggio notturno, rappresentato con squisita e profonda sensibilità (anche in questa specie d'incontro tra il raggio della luna cadente e la luce della stella Venere che sorge), e quindi con tutto un alto acquisto poetico dell'accresciuta sensibilità leopardiana entro il ciclo delle canzoni del '21-22, acquisto che può aver avuto appoggi, come si è già detto, anche nelle forme più raffinate, squisite, fortemente sensibili della canzone *Alla Primavera*.

Ma in questa prima delineazione del paesaggio vagheggiato nella sua purezza, essenziale è che il «verecondo raggio / della cadente luna», questo raggio pudico e casto subito viene riportato allo stato d'animo di Saffo. Va dunque evitato il facile errore in cui, nell'epoca della valutazione della poesia leopardiana unicamente idillica, era più facile cadere: va evitato il pericolo di considerare questa apertura come se non avesse poi nessun rapporto effettivo, dinamico con il resto della canzone, come se fosse il segno di quella unica vocazione idillica contemplativa del Leopardi, che troverebbe qui un alto esito e poi verrebbe come a infrangersi nel resto della canzone ragnativo o troppo appassionato e disperato.

È evidente, con un procedimento che può richiamarci all'inizio della *Sera del dì di festa*, che questa contemplazione affettuosa della bella natura, del paesaggio notturno o crepuscolare da parte di Saffo è giustificata poeticamente proprio nel suo legame di contrasto e tanto più vagheggiata quanto più Saffo la sente ormai lontana dal suo stato presente, quanto la sente piuttosto come parte delle sue illusioni giovanili, quando essa non aveva ancora fatto la dura esperienza della vita, quando credeva ancora che non si trattasse semplicemente di "diletteose sembianze" (parola estremamente importante in questa canzone), ma di realtà; mentre adesso questa bella natura è già qualificata appunto come "sembianze diletteose", care, ma sostanzialmente "sembianze".

Questa parola è molto importante nel canto perché in fondo le sembianze della natura così bella, ma sostanzialmente così indifferente e così ostile a persone come Saffo, dotate di alto animo, ma prive della bellezza fisica, si raccordano con quello stesso «regno» che il «Padre» Giove (sempre più così poco "paterno", così effettivamente malvagio) ha dato «nelle genti» solo alle «amene sembianze» del bel corpo (vv. 50-52). Il "mondo" è un mondo di sembianze, d'inganni, in cui prevale l'apparenza sulla sostanza. E questa è una delle prospettive profonde che fin dall'inizio si deve seguire entro quella continua, acuta diagnosi negativa della situazione umana che si viene approfondendo in questa canzone.

Saffo rappresenta anzitutto quanto le è stato caro, diletto nella fanciullezza, finché «ignote mi fur l'erinni e il fato», finché le fu ignota la realtà della vita e cioè la cecità o la perversità del fato e le furono ignote le Erinni, cioè la drammatica passione amorosa, che s'esercita tanto più negativamente su di lei, a causa di quella bruttezza fisica, che è ulteriore riprova della "non paternità" del «Padre» Giove, della cecità o della malignità del fato.

D'altra parte, questo accenno alle Erinni, legate al lacerante tormento amoroso, apre, in maniera estremamente cauta, parca, a un tema che verrà ripreso solo alla fine della canzone, con un procedimento che in qualche modo richiama l'esemplare procedimento della tragedia alfiariana, la *Mirra*, dove (anche se con un'altra prospettiva e motivazione) l'identificazione del preciso sentimento amoroso viene fatta solo alla fine della tragedia, viene come continuamente taciuta, velata, anche se essa anima con la forza della sua qualità peccaminosa elementi del linguaggio di *Mirra* anche quando essa non parla di amore.

Così, egualmente, qui si può notare che come un sottile sottinteso alla passione amorosa (tanto pertinente tra l'altro alla situazione particolare e generale di Saffo, «dispreziata amante» della natura) viene a circolare sottilmente e profondamente entro lo sviluppo della canzone (si pensi a quel passo della seconda strofa in cui si parla del «Candido rivo» che fugge di fronte a Saffo, con qualcosa che negli stessi aggettivi, le «flessuose linfe» e il «Lubrico piè» – vv. 33-34 –, sembra quasi portare una sottile, allusiva coloratura di carattere amoroso), per poi rivelarsi come motivo vero e proprio dell'amore per Faone solo verso la fine della canzone, che raccoglie potentemente e severamente tutti gli elementi del dramma di Saffo.

Questa prima parte della strofa trova poi il suo più aperto contrasto con

la situazione presente di Saffo, con i suoi disperati affetti che non possono trovare la consolazione di un sorriso da parte di uno spettacolo «molle» (che è già un altro modo con cui quello stesso paesaggio, inizialmente vagheggiato, viene riportato in una accezione più limitativa e negativa entro la nuova situazione presente di Saffo), da cui scaturisce la violenta affermazione della sua attrazione per spettacoli della natura sconvolta e tempestosa.

Indubbiamente nella rappresentazione del paesaggio tempestoso si può avvertire una certa maggiore esuberanza di toni, una certa fosca enfasi, più vicina alla base letteraria cui il Leopardi qui si rifa: quei soliti *Canti di Ossian*, in cui proprio gli spettacoli della natura tempestosa, in tensione, venivano legati anche con una specie di godimento, di piacere dell'orrido, degli spettacoli terribili, con una specie di piacere congeniale alle anime infelici.

La seconda strofa porta poi più direttamente al centro del tema profondo della canzone, il tema della «dispregiata amante» della natura:

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
vile, o natura, e grave ospite addetta,
e dispregiata amante, alle vezzose
tue forme il core e le pupille invano
supplichevole intendo. A me non ride
l'aprigo margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta: e dove all'ombra
degli inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico piè le flessuose linfe
disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge. (vv. 19-36)

Qui la poesia viene assumendo i suoi toni più precisi e originali, a sviluppare i suoi motivi più interni, quello appunto della «dispregiata amante», con un più rapido ed efficace contrasto tra la riaffermazione del «bel» manto, del «divo» cielo, della «bella» terra «rorida» e l'impressione, la sicurezza di Saffo di essere esclusa assolutamente da questa bellezza.

Al tema della «dispregiata amante» consegue inevitabilmente il tema della denuncia, da parte di Saffo, del rapporto tra il suo caso personale di esclusa e la sorte e i numi che la hanno volontariamente o ciecamente esclusa, sicché la protesta di Bruto ritorna ad affiorare, nelle forme meno gridate, meno violentemente aggressive e tanto più convincenti, attive poeticamente.

Si noti anche come nella costruzione di questa nuova strofa, il Leopardi

sia venuto arricchendo la sua inventiva e sensibilità poetica, attraverso un ritmo che non si affida (come piú avveniva nelle canzoni precedenti) tanto alle rime, al giuoco tra endecasillabo e settenario, quanto a un ritmo piú interno, che tende in generale a costituire dei versi piú lunghi mediante l'arcatura fra verso e verso e le spezzature al centro di un verso, sí da costituire un discorso, tanto piú libero, tanto piú spontaneamente aderente ai moti supremi dell'animo del personaggio che il Leopardi vuole poeticamente esprimere. Si veda in proposito come egli possa con la semplice collocazione di una parola dare un'eco profonda al movimento e al significato della sua poesia: «Ahi di cotesta / infinita beltà parte nessuna / alla misera Saffo i numi e l'empia / sorte non fenno». Quel «nessuna» pone in estremo rilievo questo carattere di esclusione assoluta con la sua collocazione alla fine del verso e mostra appunto come il Leopardi anche con altri e coerenti accorgimenti stilistici sappia dare un fortissimo risalto agli elementi piú interni della sua poesia.

«A me non ride»: si noti che una delle caratteristiche di questa canzone, in analogia con certi atteggiamenti del *Bruto minore*, è il continuo passaggio (con a volte quasi una certa apparente ambiguità) tra il caso personale di Saffo, che costituirebbe una specie di "eccezione" legata a una situazione particolarissima, e il senso piú generale che se ne può ricavare. Se nel *Bruto* c'è sempre una prospettiva storica, che viene però continuamente come a superarsi in una prospettiva universale, tanto piú ciò avviene nell'*Ultimo canto di Saffo*, dove il caso personale è da una parte conferma di un'esperienza vissuta e dall'altra diventa simbolo di una condizione generale, esistenziale.

La terza strofa porta ancora avanti i motivi della denuncia e coerentemente la poesia viene acquistando come una sua intensità maggiore nello stesso linguaggio, nella sua ferma perentorietà, nel suo carattere piú essenziale, piú conciso e non enfatico, che è uno dei caratteri nuovi di questa canzone:

Qual fallo mai, qual sí nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sí torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovanezza, e disfiolato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame? Incaute voci
spande il tuo labbro: i destinati eventi
move arcano consiglio. Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. Oh cure, oh speme
de' piú verd'anni! Alle sembianze il Padre,
alle amene sembianze eterno regno
diè nelle genti; e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto. (vv. 37-54)

La strofa esprime una diagnosi ferma e implacabile della sorte di Saffo (e tanto piú terribile, proprio nella sua mancanza di enfasi), ricollegata ai responsabili di quella sorte con espressioni che, a mano a mano che la strofa procede, vanno diventando sempre piú assolute, intense, drammatiche e insieme ferme, pudiche, antiretoriche.

A voler azzardare un passaggio da un fatto di linguaggio ai suoi motivi piú interni, il linguaggio sempre piú si adegua alla stessa essenzialità e assolutezza di una situazione dell'esistenza umana che non chiede piú ornamenti, formule enfatiche ed eloquenti.

È evidente che qui il Leopardi, nella serie delle domande e delle denunce dei lamenti di Saffo, è venuto addensando e svolgendo posizioni estreme, come quella, quasi paradossale, che ci si possa macchiare di un fallo, di un peccato addirittura in una zona prenatale, sicché poi appunto il cielo e il volto della fortuna dovessero essere così "torvi" rispetto a Saffo. E poi si noti la forza estrema dell'accordo di due parole in quel «peccai bambina», da cui risulta la paradossalità e quindi l'implicita protesta contro l'efferatezza del fato e dei poteri superiori; in che modo può "peccare" una "bambina" in un'età ignara di misfatto; che non solo non può compiere, ma di cui non può avere neppure coscienza? Sicché se sarebbe in qualche modo pur comprensibile che gli dei punissero una colpa, la prova della loro scelleratezza o sordità è data dal fatto che ogni radice di colpa è recisa, dato che Saffo non può presentarsi che come una vittima assolutamente innocente, "incolpevole".

«Incaute [...] labbro»: a metà della strofa c'è questa battuta come d'arresto, come di controllo da parte di Saffo su se stessa, e quasi l'avvertimento suo della vanità di questi suoi lamenti. Perché, chi è tenuto a rispondere a essi? Sì, sarebbero tenuti a farlo certi poteri superiori, ma ella sa ormai dalla sua esperienza (che da caso personale s'innalza a caso universale), sa che non esiste alcuna comprensibile, spiegabile risposta: «i destinati eventi / move arcano consiglio. Arcano [...] dolor».

Dopo questa battuta che Saffo oppone al suo stesso bisogno di confessarsi e di lamentarsi, le parole che seguono diventano sempre piú essenziali, piú sobrie. E sembrano prospettarsi come poetiche sentenze di assoluta verità, con posizioni che il Leopardi poi verrà espandendo nei suoi pensieri, nelle sue opere poetiche (l'idea appunto che l'uomo conosce solo il proprio dolore, che l'uomo è nato solo per soffrire).

«Oh cure, oh speme»: attraverso anche il richiamo delle illusioni giovanili, su cui già si era impostata la prima strofa (cioè le dilette e care sembianze della natura quando Saffo era ancora fanciulla) viene portato piú a fondo questo nuovo elemento di denuncia contro il «Padre», Dio o gli dei, secondo tutta una tradizione che va dal padre Giove e giù giù fino a tempi piú recenti. Il «Padre» qui è colui che agisce "non paternamente" e compie l'estremo inganno di dare nel mondo il regno, la forza, il successo solamente alle «amene sembianze», sicché le cose piú sostanziose, l'eroismo, le virili imprese e tutto quello che Saffo o uomini alti possono avere, non basta per appartenere al regno delle «amene sembianze» e la virtù non può splendere in un «disadorno ammanto».

L'ultima strofa porta direttamente alla decisione del suicidio. Si è detto piú volte dalla critica: dov'è il suicidio nell'*Ultimo canto di Saffo*? Evidentemente, qui esso non è materialmente rappresentato, ma in questa prospettiva cosí intima di Saffo c'è la decisione del suicidio, che è tutta quanta identificata nella nudità della parola «Morremo»:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi. E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal. Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove, poi che perír gl'inganni e il sogno
della mia fanciullezza. Ogni piú lieto
giorno di nostra età primo s'invola.
Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
della gelida morte. Ecco di tante
sperate palme e dilettoni errori,
il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e l'atra notte, e la silente riva. (vv. 55-72)

Questa strofa è il supremo risultato di una tensione poetica crescente. È chiaro che la poesia è andata approfondendosi nel suo stesso interno attrito e veramente questa ultima strofa la porta alla sua massima altezza, alla sua direzione piú profonda e ai suoi toni di linguaggio piú coerenti.

Dopo la parola della decisione del suicidio (che raccordava questa a tutta una lunga storia del suicidio nella poesia: c'è l'*Ortis*, c'è il *Werther*, ma dietro ancora c'è la Didone del quarto libro dell'*Eneide*, a cui una simile espressione sembra richiamare per il «moriatur» del personaggio virgiliano), tutto viene a chiarirsi ulteriormente.

«Il velo indegno [...] de' casi»: la decisione sicura, ferma, a suo modo eroica (essendo il tipo di eroismo piú misurato, piú intimo di Saffo che sente con il suo gesto di correggere gli errori del fato cieco e crudele) permette la comparsa in primo piano di quel motivo a lungo sottaciuto, a lungo vibrante nelle allusioni amorose dei rapporti tra Saffo e la natura («dispregiata amante» ecc.): il motivo della sventurata passione per Faone, che arricchisce (tutt'altro che incoerentemente) la situazione di Saffo, il cui amore è stato non corrisposto a causa della sua bruttezza, è a sua volta conseguenza «del cieco / dispensator de' casi»; cosí come la stessa frase adoperata per Faone («Vivi felice, se felice in terra / visse nato mortal»), in quella luce di generosità, di magnanimità di Saffo che vuole essere superiore e diversa rispetto

alla crudeltà del fato e degli dei anche in questo momento decisivo, porta a un'ulteriore diagnosi sulla situazione umana.

Si notino appunto le ricche implicazioni di una simile frase: «E tu cui lungo [...] mortal»: persino in questa frase Saffo trova come un ulteriore modo di risalire attraverso il suo atteggiamento di generosità (l'amato non ha corrisposto, ma ella in qualche modo gli augura una vita felice, quasi dissociandosi dalla crudeltà delle cose, della sorte) a una ulteriore forma di diagnosi della vita infelice degli uomini; «se felice in terra / visse nato mortal»: se pure è possibile la felicità per gli uomini, che nati per morire, non possono mai veramente essere felici.

«Me non asperse»: attraverso un ulteriore richiamo alla sua situazione di esclusa, che Giove non ha asperso con quel liquore della felicità di cui egli è così avaro con gli uomini, e attraverso questo poeticamente doloroso richiamo alla fanciullezza, la prospettiva si apre più immediatamente in una forma di assoluta verità universale: «Ogni più lieto [...] s'involò». I primi giorni che s'involano della felicità sono quelli della fanciullezza, che è il piccolissimo lembo di felicità concesso agli uomini e che fugge rapidissimamente. «Sottentra [...] morte»: qui il Leopardi ha trovato proprio la forza di far aderire la forma del linguaggio alle forme più interne del suo pensiero poetico, scartando ogni ornamento inessenziale. Così il solo aggettivo della frase «l'ombra / della gelida morte» colora intensamente un'immagine che proietta su tutti gli uomini quest'ombra, che offusca, appanna ogni loro pensiero, ogni loro azione. A ciò basta quel «gelida» e tutta l'immagine sobria o severa vuole e sa tradurre la verità nuda di una situazione universale che Leopardi, attraverso il caso di Saffo, è venuto delineando e fermando nella sua poesia.

«Ecco di tante»: ecco di tutte le illusioni giovanili che cosa rimane? Il Tartaro, la morte e l'averno. E quest'ultimo paesaggio infernale, muto e squallido («atra notte», «silente riva» dell'Acheronte) è come una risposta poetica agli inganni delle «amene sembianze» del bel paesaggio iniziale. La verità è la morte, come dice il Leopardi stesso in una nota alla parola «Tartaro»: «Il Tartaro è forse una palma, o un error diletto? Tutto l'opposto, ma ciò appunto dà maggior forza a questo luogo, venendoci ad entrare una come ironia. Di tanti beni non m'avanza altro che il Tartaro, cioè un male. Oltracciò si può spiegare questo luogo anche esattamente, e con un senso molto naturale. Cioè, queste tante speranze e questi errori così piacevoli si vanno a risolvere nella morte: di tanta speranza e di tanti amabili errori, non esce, non risulta, non si realizza altro che la morte»¹¹.

La poesia evidentemente ha portato il ciclo del '21-22 alla sua massima altezza e misura poetica e alle sue punte più intimamente drammatiche. *L'inno ai Patriarchi*, scritto nel luglio 1822, rappresenta in un certo senso l'esaurimento della forza poetica leopardiana in questo periodo.

L'inno ai Patriarchi è l'ultima canzone del ciclo '21-22, e si presenta come

¹¹ Cfr. *Premessa all'Ultimo canto di Saffo* cit.

un'estrema difesa del sistema leopardiano della natura, difesa che peraltro ha un carattere eccessivamente programmatico e volontaristico. È difficile ritrovarvi una reale tensione poetica. Essa si articola piuttosto come un ragionamento in difesa della santa natura: le posizioni assunte nel *Bruto minore* e soprattutto nell'*Ultimo canto di Saffo* erano ormai troppo interne al pensiero leopardiano per non influire anche su questa poesia. È così la difesa della natura deve essere ancora arretrata nel tempo per trovare un estremo lembo in cui raccogliersi e si viene a fermare nella prima età dell'uomo, fino ai tempi dei patriarchi, anche se in questa prima età rimane una contraddizione: la colpa di Caino infatti oscura la stessa età patriarcale.

Questa vita primitiva dei patriarchi viene esaltata come una vita inconsapevole e senza passioni, in contrasto con l'esaltazione della vita degli antichi che Leopardi aveva fatto in *Alla Primavera*, dove gli antichi erano esaltati per le loro poetiche illusioni e per il loro scambio di affetti con la natura. Qui invece il vagheggiamento assume un colore idillico, poiché è vagheggiamento di una vita puramente istintiva e troppo placida.

Certo il tema poteva comportare in Leopardi implicazioni profonde, come una fondamentale esigenza di autenticità, una ricerca a lungo perseguita di ciò che non ha ancora subito deformazioni. Ma in effetti in questo inno la difesa della natura e della vita patriarcale-naturale rimane troppo volontaria e programmatica, sa troppo di battaglia di retroguardia. La concezione più drammatica dell'*Ultimo canto di Saffo* si contrappone all'esaltazione di questa zona più intatta della vita dei primi uomini biblici e sembra che il Leopardi voglia persuadere anzitutto se stesso, sicché alla poesia manca un taglio sicuro, il fluire del motivo, la forza di un ritmo ed essa si presenta piuttosto come sutura di scene giustapposte.

Il poeta in questo caso si appoggia troppo direttamente, e con troppa meccanicità a un abbozzo del '22¹². Per i raccordi di questa canzone col pensiero leopardiano si può indicare un pensiero del 9-15 dicembre 1820 dello *Zibaldone* in cui il Leopardi spiega certi aspetti del suo sistema riportandoli ad aspetti del cristianesimo e fra l'altro insistendo sul fatto che un elemento fondamentale dell'accordo tra il suo sistema e il cristianesimo è la comune indicazione della corruzione dell'uomo: la colpa delle miserie umane è attribuita all'uomo che ha abbandonato la natura, corrompendo così se stesso¹³. Ma questo punto di vista diviene sempre più inconciliabile con quelle posizioni leopardiane fondamentali che si vanno maturando in poesia (*Bruto minore*, *Ultimo canto di Saffo*) e che sempre più insistono sulla incolpevolezza dell'uomo. Anche l'esaltazione finale di uno stato primitivo e della vita dei selvaggi delle «californie selve», cui scelleratamente gli europei (magari attraverso i missionari, come è detto nell'abbozzo in prosa del '22) vogliono portare il dubbio dono della civiltà, si cambierà presto nella diver-

¹² Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 74-76.

¹³ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 146-153.

sa posizione rintracciabile nell'operetta morale *La scommessa di Prometeo*, dove i selvaggi cannibali vengono guardati solo sotto una luce di orrore.

Il componimento presente si ricollega in realtà, attraverso lo schema del '22, a un primo abbozzo precedente, compreso tra gli abbozzi ricordati di *Inni cristiani*, e così rimanda a una tematica che il Leopardi intendeva tradurre in poesia, ma che lasciò irrisolta mostrando che la stesura dell'inno è legata, per così dire, a uno stato ambiguo. Infatti quegli abbozzi di inni cristiani (genere tipico della Restaurazione e del neocattolicesimo di quell'epoca, di cui fu interprete soprattutto lo Chateaubriand, col suo *Génie du Christianisme*) comportavano per il Leopardi la scelta di temi assunti dall'esterno. La religione in questi inni è sentita o come matrice di poesia per la sua novità, e quindi come qualcosa di poeticamente utilizzabile, oppure è legata ad altri motivi, ad esempio al motivo patriottico.

L'ambiguità di questa impostazione si riflette anche nell'*Inno ai Patriarchi*. L'elaborazione dell'inno fu lunga (anzi è la più complicata, la più ricca di varianti e correzioni di tutti i *Canti*) e ne riuscì un componimento di alta fattura tecnica, un decoroso esercizio di stile.

Il canto si presenta opaco e meccanico e il metro stesso, l'endecasillabo sciolto, è qui espositivo e didascalico, lontano dal carattere tipicamente lirico della poesia leopardiana. La lirica è costruita con passaggi meccanici e presenta una specie di successione di quadri, senza possibilità di costruire un compiuto componimento poetico.

Per questa poesia si è tratti a ricorrere a un gusto antologico, e a isolarne certi passaggi: Adamo, la terra misteriosa, o il vagheggiamento della quiete dei primi patriarchi presso i loro pozzi. Ma anche ricorrendo a tale gusto antologico, si deve dire che questi singoli brani non riescono a essere espressione di un nucleo centrale unitario. Inoltre vi sono forti squilibri di tono; si passa da toni più esasperati e drammatici (come la descrizione dell'averno che viene a occupare la terra: «e violento / emerse il disperato Erebo in terra», vv. 20-21) a toni preziosi, quasi compiaciuti e rispecchianti lontani atteggiamenti di fattura pariniana («e delle antiche / nubi l'occiduo Sol naufrago uscendo, / l'atro polo di vaga iri dipinse», vv. 62-64) che mal si conciliano insieme.

Con l'*Inno ai Patriarchi*, con cui Leopardi aveva come esaurito la grande forza poetica espressa nel ciclo delle canzoni, si chiude il formidabile periodo 1821-22.

IL PERIODO ROMANO

Nell'autunno del 1822, dopo tanti vani tentativi di uscire dalla "prigione" paterna (dalla mancata fuga del 1819 alle successive ricerche di un impiego fuori di Recanati), improvvisamente si presentò al Leopardi l'occasione di un soggiorno a Roma presso gli zii materni, gli Antici-Mattei, alla cui tutela (specie dell'ottimo e "benpensante" Carlo) Monaldo si indusse ad affidarlo.

Così il Leopardi poté, per la prima volta, uscire da Recanati e passare cinque mesi lontano da casa (dal 23 novembre 1822 al 3 maggio 1823), nella capitale dello Stato Pontificio e del mondo cattolico.

Le speranze che avrebbe potuto avere il Leopardi più giovane erano certo già diminuite ed egli non nutriva molte illusioni sulle più precise offerte di quella Roma a proposito della quale (specie come sede della curia pontificia) già il 9 aprile 1821 in una lettera al cugino Perticari aveva scritto: «Le corti, Roma, il Vaticano? Chi non conosce quel covile della superstizione, dell'ignoranza e de' vizi?»¹.

E d'altra parte, al termine del soggiorno romano, il poeta scrivendo ad Giordani giustificherà la sua conclusione negativa sull'esperienza romana e sul suo primo contatto con il "mondo" e la società (pur rimpiangendo quel tanto di maggiore libertà avuto fuori della casa paterna) in base a una più generale ragione: la sfasatura cronologica fra il suo tardivo ingresso nel mondo e la sua incapacità a vivere in società, a causa della deformazione del suo carattere nella troppo lunga solitudine forzata di Recanati:

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. Quando io mi sentiva già vecchio, anzi decrepito, innanzi di essere stato giovane, ho dovuto richiedere a me stesso gli uffici della gioventù ch'io non aveva mai conosciuta.²

Troppo tardi dunque giungeva il contatto con il "mondo". E d'altra parte come non ricordare (pur senza esagerare nel senso di una frase del *De Sanctis*: «Il torto non era di Roma, ma era tutto suo») anche per il Leopardi quella tipica disposizione alla delusione rispetto a ogni cosa e a ogni espe-

¹ *Tutte le opere*, I, p. 1119.

² Lettera da Recanati del 4 agosto 1823, in *Tutte le opere*, I, pp. 1169-1170. La citazione è da p. 1169. Più tardi, nel 1827, il Leopardi giungerà a considerare anche come suo errore quel certo amore della solitudine sviluppatosi in lui al contatto con un mondo piccolo e vile. Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 1135-1136.

rienza, sempre limitate se comparate alle aspettative della immaginazione e del desiderio; disposizione che è di tanti spiriti preromantici e romantici? Così per l'Alfieri la desideratissima Parigi è del tutto impari alle aspettative proprio in significativo contrasto con il Goldoni che trova sempre la realtà superiore alla immaginazione, Parigi o Roma superiori a come se le era immaginate (si ricordino in proposito le pagine nei *Memoires*).

Ma, a ben vedere, nella profonda delusione provata nel soggiorno romano (e che sarà elemento di esperienza molto importante per il crescente pessimismo leopardiano rispetto alla vita associata, al "mondo", alla vita *tout court*)³, non si trattava solo di quella disposizione e di quel «troppo tardi».

Ché poi il Leopardi dimostrerà in diversi periodi aperture alla vita di società, ai rapporti con gli uomini, mentre del resto nello stesso soggiorno romano non mancò di apprezzare convenientemente la conversazione di certi salotti di studiosi stranieri e la loro amicizia per lui.

La delusione aveva una base assai concreta nella sua interpretazione durissima della realtà romana che, oltre tutto, viene continuamente messa in contrasto con il suo profondo bisogno di amore e di entusiasmo («Ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita» dice al fratello Carlo in una lettera del 25 novembre 1822)⁴.

Non solo Roma appare al Leopardi una città dispersa, dispersiva e alla fine inadatta agli stessi rapporti fra gli uomini, per le sue immense distanze; e in questo senso si trattava anche di un'avversione per tutte le capitali e le grandi città sproporzionate alla misura di abitabilità e di socievolezza, avversione aumentata dalla condizione della città allora tanto vasta e spopolata e composta come di tante piccole città isolate fra loro. Ma su Roma cadeva un giudizio reciso e particolareggiato, spinto magari a chiari eccessi (fino al giudizio sulla volgarità e indifferenza delle donne romane)⁵, eppure assai motivato dalla sproporzione fra l'intransigenza, l'altezza spirituale e culturale del poeta e una società e cultura in quegli anni di livello per lo meno mediocre.

Anzitutto la recisa antipatia per la corte pontificia e i suoi uomini e burocrati o corrotti o inetti, tutti presi in una vita di scandali, veri, o comunque considerati probabili da una mentalità piccola, pettegola, contaminata dall'illibertà e dal servilismo, dalla frivolezza.

³ Già in una lettera alla sorella Paolina del 28 gennaio 1823 da Roma scriveva: «Dopo tutto questo non ti ripeterò che la felicità umana è un sogno, che il mondo non è bello, anzi non è sopportabile, se non veduto come tu lo vedi, cioè da lontano; che il piacere è un nome, non una cosa; che la virtù, la sensibilità, la grandezza d'animo sono, non solamente le uniche consolazioni de' nostri mali, ma anche i soli beni possibili in questa vita; e che questi beni, vivendo nel mondo e nella società, non si godono né si mettono a profitto, come sogliono credere i giovani, ma si perdono intieramente, restando l'animo in un vuoto spaventevole». *Tutte le opere*, I, p. 1145.

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 1130.

⁵ Oltre alla lettera già citata del 25 novembre, si veda quella, sempre indirizzata a Carlo, del 6 dicembre (*Tutte le opere*, I, pp. 1131-1133).

Sì che il Leopardi poteva insieme colpire, in una prosa lucidissima di matrice illuministica, i propalatori di notizie, di scandali, corruzioni, superstizioni e la base di corruzione e di oppressione di ogni pubblica libertà, che permetteva la stessa amplificazione e credibilità dei pettegolezzi e dei compiaciuti rendiconti della vita dei protagonisti della Roma papale. Come avviene nella lettera del 16 dicembre 1822 (così spregiudicata che poi Giacomo si atterrì al pensiero che potesse esser caduta in mano di Monaldo):

Cancellieri mi diverte qualche volta con alcuni racconti spirituali, verbigrizia 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 i figli 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 Lebzelttern, 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 improvvisamente (come si lesse nelle gazzette) dalla sordità, restando più sordo di prima.⁶

Mentre in una lettera a Paolina, del dicembre 1822, il poeta intesseva un'argutissima satira sulla frivolezza dell'ambiente romano, incentrato nella vita dei cerimoniali ecclesiastici, degli abati e prelati; quegli stessi che l'Alfieri aveva chiamato, nella sua autobiografia, i «pretacchiuoli» della corte romana, fra i quali aveva pur dovuto dolorosamente aggirarsi per salvare il rapporto con la Stolberg e a cui lo stesso Leopardi doveva rivolgersi, e invano, per tentare di ottenere un impiego:

S'io vi 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 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.

⁶ Lettera al fratello Carlo, in *Tutte le opere*, I, p. 1135.

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.⁷

I giudizi negativi si infoltiscono sul clima culturale romano a cui il Leopardi (malgrado alcune sue precedenti diagnosi negative) pur aveva guardato con una certa ammirazione e anzi con vero entusiasmo almeno per quel che riguarda personaggi come Angelo Mai. Adesso, da vicino, egli verifica la mediocrità, l'angustia dell'orizzonte romano, in proposito del quale sarebbero citabili varie precise lettere da Roma. In una di queste, indirizzata al padre Monaldo, il 9 dicembre 1822, egli dice:

Secondo loro [cioè gli uomini della cultura romana], 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.⁸

È un quadro quanto mai scuro, ripreso anche in altre lettere al fratello. Giudizi tanto negativi andranno considerati esclusivamente come effetto d'"umor nero"? Effettivamente no, perché la cultura romana proprio in quegli anni appare assai angusta, chiusa, anche dal punto di vista erudito, filologico. Ormai erano scomparsi certi vecchi e più alti protagonisti di una grande erudizione, come, per esempio, Ennio Quirino Visconti o Gaetano Marini, mentre per quanto riguarda la letteratura, questa è l'epoca in cui non abbiamo ancora il grande Gioachino Belli, attivo dal '30 in poi con i suoi formidabili sonetti e abbiamo semmai il Belli che ancora si muove nell'ambito dell'Accademia Tiberina, di certi piccoli giornali come *Il giornale arcadico*, le *Effemeridi letterarie*, in un mondo di piccola erudizione e letteratura, chiuso ai fermenti nuovi, romantici e privo d'altra parte di una forte eredità illuministica.

Anche se si dovranno escludere da questo quadro così scuro certi uomini colti stranieri che il Leopardi conobbe e che furono per lui lo spiraglio più vivo o l'unico di questo soggiorno romano.

Non si tratta dei grandi stranieri, che erano passati a Roma pochi anni prima, Keats o Shelley, ad esempio. Ma pure vi erano in Roma certe figure

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 1131.

⁸ *Tutte le opere*, I, pp. 1133-1134.

di alti studiosi, veri e grandi filologi e storici che tra l'altro poterono confortare in lui quella ripresa di studi filologici, che pure egli considerava allora assai meno importanti della sua attività poetica e filosofica.

Basti ricordare il Bunsen e il Niebuhr, con cui egli ebbe forti contatti. Così che il suo giudizio tanto duro sul mondo culturale romano trovava poi una verifica di validità anche nella diversa maniera con cui egli ebbe rapporti, valutò e fu valutato da questi personaggi stranieri che non avevano un'opinione molto diversa dalla sua circa Roma e la cultura romana: il Niebuhr aveva detto in una sua lettera «Che la cosiddetta Roma» (quasi per dire che era una Roma, non più Roma) «che una volta era stata il capo del mondo, adesso era diventata la coda del mondo». E proprio il Niebuhr quando conobbe il Leopardi (secondo la testimonianza di una lettera della vedova del Bunsen, amico e successore del Niebuhr come ministro di Prussia a Roma) avrebbe detto di lui che in una città popolata di fantocci rappresentava l'unico uomo moderno degno degli antichi.

Ci furono incontri e ci furono, da parte dello stesso Leopardi, alti riconoscimenti (mantenuti poi attraverso amicizie e scambi epistolari) della diversità di quegli stranieri che si trovavano a Roma, rispetto al mondo romano.

Per esempio, in una lettera alla sorella Paolina egli dice circa certe conversazioni in case straniere (in questo caso nella casa del ministro di Olanda, il Reinhold) che finalmente ha potuto trovare «una conversazione di buon tuono, spiritosa ed elegante, e quasi paragonabile a una conversazione francese»⁹. Ciò che dimostra anche come Leopardi non fosse né un misantropo né un uomo incapace di desiderare e gustare rapporti effettivi e socievoli con uomini veramente colti e civili.

La conclusione di questo periodo è certamente un fortissimo senso di delusione, una convalida di certe sue opinioni sul “mondo”, sulla frivolezza, sulla falsità di una società, come quella romana, in contrasto con la sua eccezionale tensione ai valori veri e alla vita fondata sul “vero”. E tutto ciò trova la più alta traduzione nella lettera sulla tomba del Tasso, del 20 febbraio 1823, indirizzata a Carlo¹⁰. La lettera costituisce il documento più alto del periodo romano, è in certo senso la “poesia” scritta da Leopardi in questo periodo, documento di eccezionale importanza, di una profonda e severa bellezza, chiave per noi per capire tanti punti essenziali di questa grande personalità.

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»

⁹ *Tutte le opere*, I, p. 1138.

¹⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, p. 1150. Le pagine seguenti, relative alla lettura di questa lettera, sono tratte da un articolo dal titolo «La lettera del 20 febbraio 1823» uscito ne «La Rassegna della letteratura italiana», n. 2, 1963, pp. 193-199, poi pubblicato in W. Binni, *La protesta di Leopardi cit.*, pp. 239-246.

fuori della casa paterna è spia della convinzione leopardiana che, malgrado ogni delusione, la vita piena, libera dalla prigionia domestica, occupata di cose e di affetti è pur sempre desiderabile), il tema più vero si apre contrapponendo subito la delusiva esperienza della società e delle “magnificenze” di Roma a questo unico piacere provato nella capitale cattolica. È il piacere delle lagrime, anche se breve, 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 se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire 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’ingratitude umana che aveva misconosciuto la grandezza tassesca offrendogli un così povero sepolcro, il tema si rafforza nella individuazione centrale dell’eccezionale significato di quella tomba e della grandezza del Tasso, del contrasto fra la «magnificenza e vastità de’ 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 neppure il nome, o si domanda non come nome 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 soffrì di guardare il suo monumento, temendo di soffocare le sensazioni che avevo provate alla tomba del Tasso.

Quel sepolcro, tanto più affascinante perché così nudo, e che tanto più esalta l’animo leopardiano per la sproporzione sua con la grandezza del ca-

davere che contiene, è certo il centro potente e mesto-luminoso di questa grande pagina, in cui l'onda delle sensazioni dell'animo sale fino al moto vibrante della «trista 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 che avrebbe costituito un elemento di pesante retorica nella successiva tradizione nazionalistica, è qui risolta in esteriorità; Leopardi rifiuta sia la grandezza della Roma antica sia il fasto della Roma barocca. Ma piú mi preme qui portare l'attenzione, di fronte alla comune lettura che tende a 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 Dante)¹¹, 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 raccordo delle «impressioni del sentimento» e, soprattutto, il piú potente raccordo circa la comune origine delle lagrime 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 tali 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 semplice e 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'intrigo, d'impostura e d'inganno, come la massima parte di questa popolazione. Lo spazio mi manca: t'abbraccio. Addio addio.

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 e attiva. Da quelle case escono rumori di lavoro, strepito di telaio e canto (e chi non ricorda subito l'associazione, in *A Silvia*, del rumore del telaio e del canto?) e tutto suggerisce una impressione di commozione e di bellezza senza apparente bellezza (piú tardi nel 1828, il Leopardi scriverà nello *Zibaldone*: «In letteratura, tutto quello che porta scritto in fronte *bellezza*, è bellezza falsa, è bruttezza» [4329])¹², tutto

¹¹ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 1134.

¹² *Tutte le opere*, II, p. 1165.

conduce a 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 minima 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 di questo poeta del vago fondato sul vero e non sul falso.

Quale lezione per i lettori leopardiani che non vogliono fermarsi al poeta di un idillio evasivo misticheggiante o adoratore del nulla e solo immerso nella noia esistenziale! Elementi questi ultimi pur presenti nella formidabile esperienza storica leopardiana, ma sorretti, e alla fine superati, da una forza di verità e di moralità senza di cui si perde il valore intero di quell'esperienza.

Così di quest'ultima parte, di cui non sto a sminuzzare tutta la perfetta bellezza, il ritmo profondo che sale dal vero al bello salda tutto il circolo possente e complesso della grande lettera e stimola a 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 sue pur diverse posizioni ideali e poetiche.

Questa lettera è il documento più alto del periodo romano e ne riassume le conclusioni più profonde. Ma nello stesso periodo si dovrà ricordare ancora un altro motivo, cioè quello del bisogno dell'amore, che si trova spesso nelle lettere a Carlo, le più confidenziali, quelle in cui il Leopardi poteva esprimersi in maniera del tutto sincera, a volte molto aperta e con linguaggio anche pesante, se occorreva. Questo motivo, che deriva dalla stessa formazione del Leopardi (pensate al *Diario del primo amore* del '17, al canto *Il primo amore*), si riaccentua ora e diventa un ulteriore elemento di disaccordo con tutto ciò che a lui sembrava gli potesse offrire il mondo romano, visto assai crudamente nella volgarità e apatia delle donne romane.

Persino in una lettera a Carlo del 5 aprile 1823 («Veramente non so qual migliore occupazione si possa trovare al mondo, che quella di fare all'amore, sia di primavera o d'autunno; e certo che il parlare a una bella ragazza vale dieci volte più che girare, come io fo, attorno all'Apollo di Belvedere o alla Venere Capitolina»)¹³, e pure detto in forma scherzosa, vibra questo prepotente bisogno di amore; un bisogno di amore che, complicandosi con un estremo platonismo e con la suprema delusione della realtà, porta in direzione di quella grande poesia che il Leopardi scriverà nel settembre 1823 a Recanati, cioè *Alla sua Donna*.

¹³ *Tutte le opere*, I, p. 1158.

Tornato a Recanati nel maggio del 1823, il Leopardi si rimmergeva nella stesura dello *Zibaldone*, di cui nel periodo romano aveva scritto ben poche pagine, così come non aveva scritto nulla di letterario se non quel *Martirio de' Santi Padri* che è in realtà una traduzione e un esercizio di prosa di tipo trecentesco, mentre aveva atteso a qualche importante saggio filologico (soprattutto le *Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio*, che certamente sono un contributo notevole per la conoscenza dell'alta filologia leopardiana). Pure quelle poche pagine dello *Zibaldone* non sono prive di significato, soprattutto per la raccolta di sentenze pessimistiche di scrittori classici greci estratti dal *Voyage du jeune Anacharsis* del Barthélemy (uno scrittore dell'ultimo Settecento) che era stato molto presente allo stesso Foscolo e che, nella descrizione di un viaggio in Grecia, associava una specie di erudizione classico-archeologica con una sintomatica e preromantica silloge di pensieri del pessimismo antico.

Questo scrittore aveva raccolto moltissimi pensieri pessimistici degli antichi quasi a contrapporre all'idea comune dell'antichità tutta saggia, serena, felice, l'idea dell'antichità anche percorsa da questi elementi che potevano raccorderla più facilmente con certa sensibilità tardo-settecentesca.

Ebbene, il Leopardi, in queste pagine dello *Zibaldone*, non fa altro che estrarre accuratamente da questo libro un'ulteriore silloge più ristretta. Da quella raccolta, che nel libro del Barthélemy era tanto vasta (cioè tutte le sentenze possibili degli antichi sulla infelicità della vita), nello *Zibaldone* dei mesi romani si trovano citate frasi di Sofocle come questa: «Le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir» [2672], oppure un pensiero di Erodoto, secondo cui «le jour de la naissance d'un enfant est un jour de deuil pour sa famille» [2671], oppure la famosa frase di Pindaro: «La vie [...] n'est que le rêve d'une ombre» («image sublime», dice il Barthélemy, «et qui d'un seul trait peint tout le néant de l'homme») [2672], o finalmente certe famose narrazioni erodotee, come quella dei due figli della sacerdotessa Cidippe, così buoni, che la madre chiese agli dei che a essi fosse data la maggiore felicità, e gli dei li fecero immediatamente morire¹⁴.

A parte queste pagine, lo *Zibaldone* riprende, come dicevo, la sua vera e forte fertilità e alacrità solo dopo il ritorno a Recanati. Anzi si può dire che i mesi seguenti, dal maggio fin verso la fine dell'anno, prima dell'inizio delle *Operette morali* (che è del gennaio 1824) sono quasi interamente occupati da questa sterminata stesura di pensieri, ultimo grande periodo (quanto a quantità e organicità) dello *Zibaldone*, se si pensa che dal 1824 in poi esso comprende circa quattrocento o cinquecento pagine e che invece al 1823 (nel giro di non molti mesi) appartengono quasi ottocento pagine.

¹⁴ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 679-680.

VI

«ALLA SUA DONNA»

In questo periodo il Leopardi scrisse un'unica, ma grande poesia, la canzone *Alla sua donna*¹. La canzone provocò in generale un'impressione sconcertante fra i lettori contemporanei: da una parte l'amico del Leopardi, il Giordani, ne cercò una spiegazione, ripresa poi anche in periodo più tardo, in chiave di allegoria politica, per cui la donna del poeta sarebbe la libertà: è un fraintendimento piuttosto curioso e senza nessuna giustificazione interna, ma che può indicare un certo disorientamento da parte del lettore del tempo, anche provveduto, di fronte a questa singolarissima poesia leopardiana, che per noi è meno inspiegabile e isolata nello sviluppo leopardiano, sol che si pensi al *Coro di morti* del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* che di *Alla sua donna* riprende e sviluppa certe tonalità. D'altra parte, il Manzoni, in una discussione avuta a Stresa con il De Sanctis², affermava di non riuscire né a capire questa canzone, né a comprendere la qualifica di poeta data all'autore.

Quasi certamente l'incomprensione dei contemporanei, tanto macroscopica nel caso del Manzoni, fu provocata dai toni di questa poesia così apertamente non immaginosi, quasi rarefatti e scorporati, che potevano sembrare intellettualistici e in qualche modo metafisici. Solo il De Sanctis, nel saggio del 1855 e nelle pagine del saggio monografico dell'83, seppe intravedere l'eccezionale altezza di questo canto e non solo per la sua coerenza, per la sua suprema e sublime eleganza, ma per il fondo stesso che tutto ciò sosteneva, cogliendone sia la diagnosi sicura del «secol tetro» sia la tensione alle illusioni. La poesia *Alla sua donna* non è intellettualistica, ma è piuttosto animata da un impeto profondo, e la sua estrema lucidità di espressione manifesta la forza della sintesi leopardiana tra potenza razionale e forza lirica. De Sanctis intese anche meglio degli immediati contemporanei quello che lo stesso Leopardi aveva indicato nelle *Annotazioni* premesse a questa canzone nel *Nuovo Ricoglitore* di Milano del settembre 1825. In queste *Annotazioni* il Leopardi scriveva:

La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara

¹ *Tutte le opere*, I, p. 22.

² Come narrano lo stesso De Sanctis e poi il suo allievo Augusto Camillo De Meis nel discorso commemorativo tenuto a Bologna nel gennaio 1884 (cfr. F. De Sanctis, *Pagine di vita*, raccolte per le persone colte e per le scuole da M. Scherillo, precede la *Commemorazione del De Sanctis* di A.C. De Meis, Napoli, Morano, 1915).

volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine è la donna che non si trova. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può né dare né patir gelosia, perché, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio.³

Il Leopardi conduceva un lettore avvertito assai bene al centro di questa canzone, perché, mentre da una parte la qualificava come amorosa e parlava della sua donna come dell'unica da lui amata, insieme avvertiva: «La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi»: cioè la donna a cui egli si rivolge, pur legata indubbiamente anche al potente bisogno amoroso del Leopardi (quello che si era espresso sin dal *Diario del primo amore* fino agli accenni delle lettere romane del '23) è insieme, inscindibilmente, questa donna che non si trova, con cui si fa l'amore col telescopio, dal Leopardi disperatamente ricercata come emblema sensibile e sostegno profondo di tutte le illusioni personali e storiche, nel crollo stesso delle illusioni aggravato ulteriormente dalle recenti delusioni romane.

Indubbiamente, questa canzone nella sua estrema tensione anche intellettuale è il frutto di un poeta che è "insieme" un pensatore, che ha affinato fino in fondo, nello *Zibaldone*, la sua capacità di elaborazione concettuale.

Ma *Alla sua donna* non è una pura costruzione intellettualistica e neppure quella «poesia della mente» di cui parlò il Russo con un'intuizione molto sollecitante, ma incompleta, perché questa donna suprema «che non si trova» è insieme il simbolo vivo delle illusioni e l'immagine, seppure scorporata, della donna e di un intenso bisogno di amore.

La poesia cioè, pur così ardua e quasi metafisica, nasce dal denso dell'esperienza leopardiana da cui estrae uno dei nuclei più profondi e non è neppur priva di raccordi con l'intera delusione storica leopardiana ora approfondita in direzione esistenziale e come accelerata e aggravata sempre più (senza con ciò accettare la pesante allegoria politica che vi scorgeva il Giordani). Come di colpo rivela il verso «Nel secol tetro e in questo aer nefando» (v. 42), che coinvolge le prospettive storiche del Leopardi, i suoi dissensi col secolo, in cui la vita ristagna, privo com'è di ogni fervore politico e spirituale, e quindi sommamente impoetico, e del quale proprio in questi mesi aveva ripreso nello *Zibaldone* la severa diagnosi. Così in un pensiero del novembre 1823 dove parla della lingua e letteratura dell'Italia e della Spagna, approfondendo i legami fra lingua e letteratura e indicando la loro debolezza causata dalla "nullità politica" di queste nazioni, il Leopardi arriva a concludere, dietro la delusione della tragica fine dei moti italiani del '20-

³ *Tutte le opere*, I, p. 57.

21 e della ricaduta recentissima della Spagna nell'assolutismo dopo il breve affiorare della libertà, che ora la Spagna e l'Italia «sono immobili e gelate, e nel pieno dominio della morte» [3860]⁴. Oppure, per capire come, pur soffrendo la negatività del periodo in cui viveva, egli non mancasse mai di impulsi, di volontà, di speranze, si veda il suo pensiero sulla Spagna che aveva saputo liberarsi in altra epoca dal dominio dei Mori e che viene paragonata alla Grecia dominata dai Turchi: «E voglia Dio che anche in quest'ultima parte [la liberazione dal dominio straniero] la storia de' greci rispetto a' maomettani sia conforme a quella degli spagnuoli, com'ella è nel resto, e come i greci oggi procurano» [3583]⁵.

D'altra parte, nei pochi pensieri che il Leopardi scrisse nel periodo romano, si assiste, nella piccola antologia di passi di antichi che insistevano sulla miseria dell'infelicità umana, a un allargarsi del sentimento della negatività della vita che investe il mondo piú lontano, quello classico, la cui visione positiva era stata dal Leopardi già in sede poetica (*Bruto minore*, *Ultimo canto di Saffo*), come sappiamo, profondamente incrinata.

Al centro di questa canzone sta proprio la difficoltà leopardiana di far vivere le illusioni anche concepite come "illusioni", come vanità, mentre precedentemente egli si era sforzato di far vivere le illusioni pur sapendo che erano "illusioni".

La canzone dunque ha anche una pregnanza storica e personale non circoscrivibile in una pura e semplice costruzione intellettualistica e metafisica.

Un'ulteriore precisazione sulla base effettiva di questa poesia è data da una lettera che il Leopardi scrisse il 23 giugno del 1823 al giovane letterato belga Jacopssen conosciuto a Roma. A lui il Leopardi aveva mandato precedentemente una lettera, andata perduta, alla quale lo Jacopssen rispose a sua volta il 2 giugno 1823 insistendo su alcuni temi in qualche modo vicini alle posizioni leopardiane, e cioè l'infelicità della vita, la bellezza e la vanità delle illusioni, per cui l'uomo, vista la loro irrealizzabilità, dovrebbe rassegnarsi a una specie di saggezza stoica⁶. D'altra parte, la lettera dello Jacopssen insiste su di una specie di tentativo leopardiano, espressogli nella lettera perduta, di ricerca di saggezza, di non sofferenza, nell'impossibilità di attingere la felicità. Su questa via parve al Leopardi che lo Jacopssen lo seguisse anche troppo. Di qui la lunga risposta in francese, del 23 giugno.

Questa lettera spiega assai bene, e da vicino, la situazione da cui nasce *Alla sua donna*, la difficoltà di far vivere le illusioni anche come tali e d'altra parte l'aspirazione, portata a un livello sempre piú radicale, piú intimo e piú personale, a un'immagine suprema da salvare da questa delusione totale e tanto piú lontana e irraggiungibile nella condizione della vita mortale;

⁴ *Tutte le opere*, II, p. 974. L'estrema battaglia dei liberali spagnoli contro la tensione della Santa Alleanza (Trocajero) è del 1° settembre 1823.

⁵ *Tutte le opere*, II, p. 895.

⁶ Cfr. *Epistolario di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Moroncini cit., III, pp. 9-11.

immagine a cui il poeta sente l'intimo bisogno di rivolgersi in un colloquio senza risposta, in una forma di adorazione.

La parte centrale di questa lettera allo Jacopssen chiarisce anche come il Leopardi sulla via dell'astensione, del non soffrire, si muovesse assai male, sentendola come una via non personalmente congeniale.

Anche nel periodo successivo alle *Operette morali*, nel '25-26, quando tradusse il *Manuale di Epitteto*, riaffiorerà piú fortemente nella prospettiva leopardiana la morale dell'astensione, ma anche allora, nella premessa a quella traduzione, risalta chiaramente come egli, accettando momentaneamente questa morale in qualche modo rinunciataria, le contrapponesse il desiderio ardente, e tanto piú suo, di una morale invece combattiva, eroica, di impegno, di lotta che è certamente la morale piú "leopardiana":

Sans doute, mon cher ami, ou il ne faudrait pas vivre, ou il faudrait toujours sentir, toujours aimer, toujours espérer. La sensibilité ce serait le plus précieux de tous les dons, si l'on pouvait le faire valoir, ou s'il y avait dans ce monde à quoi l'appliquer. Je vous ai dit que l'art de ne pas souffrir est maintenant le seul que je tâche d'apprendre. Ce n'est que précisément parce que j'ai renoncé à l'espérance de vivre. Si dès les premiers essais je n'avais été convaincu que cette espérance était tout-à-fait vaine et frivole pour moi, je ne voudrais, je ne connaîtrais même pas d'autre vie que celle de l'enthousiasme. Pendant un certain temps j'ai senti le vide de l'existence comme si ç'avait été une chose réelle qui pesât rudement sur mon âme. Le néant des choses était pour moi la seule chose qui existait. Il m'était toujours présent comme un fantôme affreux; je ne voyais qu'un désert autour de moi, je ne concevais comment on peut s'assujettir aux soins journaliers que la vie exige, en étant bien sûr que ces soins n'aboutiront jamais à rien. Cette pensée m'occupait tellement, que je croyais presque en perdre ma raison.

En vérité, mon cher ami [tutta la lettera è intessuta su questo tono malinconico e affettuoso, uno dei toni piú profondi della cordialità umana leopardiana, che riporta poi anche a quel senso degli altri, che sarà così importante nello svolgimento successivo], le monde ne connaît point ses véritables intérêts. Je conviendrai, si l'on veut, que la vertu, comme tout ce qui est beau et tout ce qui est grand, ne soit qu'une illusion. Mais si cette illusion était commune, si tous les hommes croyaient et voulaient être vertueux, s'ils étaient compatissants, bienfaisants, généreux, magnanimes, pleins d'enthousiasme; en un mot, si tout le monde était sensible (car je ne fais aucune différence de la sensibilité à ce qu'on appelle vertu), n'en serait-on pas plus heureux? Chaque individu ne trouverait-il mille ressources dans la société? Celle-ci ne devrait-elle pas s'appliquer à réaliser les illusions autant qu'il lui serait possible, puisque le bonheur de l'homme ne peut consister dans ce qui est réel [È evidente che in questo stesso momento in cui Leopardi riafferma la vanità delle illusioni tende però continuamente a esse come condizione che renderebbe l'uomo felice nell'impossibilità del piacere reale]?

Dans l'amour, toutes les jouissances que éprouvent les âmes vulgaires, ne valent pas le plaisir que donne un seul instant de ravissement et d'émotion profonde. Mais comment faire que ce sentiment soit durable, ou qu'il se renouvelle souvent dans la vie? où trouver un cœur qui lui réponde? Plusieurs fois j'ai évité pendant quelques jours de rencontrer l'objet qui m'avait charmé dans un songe délicieux.

Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet mais je ne le considérais d'après ce qu'il était; je le contemplais dans mon imagination, tel qu'il m'avait paru dans mon songe. Était-ce une folie? suis-je romanesque? Vous en jugerez.

Il est vrai que l'habitude de réfléchir, qui est toujours propre des esprits sensibles, ôte souvent la faculté d'agir et même de jouir. La surabondance de la vie intérieure pousse toujours l'individu vers l'extérieure, mais en même temps elle fait en sorte qu'il ne sait comment s'y prendre. Il embrasse tout, il voudrait toujours être rempli; cependant tous les objets lui échappent, précisément parce qu'ils sont plus petits que sa capacité. Il exige même de ses moindres actions, de ses paroles, de ses gestes, de ses mouvemens, plus de grâce et de perfection qu'il n'est possible à l'homme d'atteindre. Aussi, ne pouvant jamais être content de soi-même, ni cesser de s'examiner, et se défiant toujours de ses propres forces, il ne sait pas faire ce que font tous les autres.

Qu'est-ce donc que le bonheur, mon cher ami? et si le bonheur n'est pas, qu'est-ce donc que la vie? Je n'en sais rien; je vous aime, je vous aimerais toujours aussi tendrement, aussi fortement que j'aimais autrefois ces doux objets que mon imagination se plaisait à créer, ces rêves dans lesquels vous faites consister une partie du bonheur. En effet il n'appartient qu'à l'imagination de procurer à l'homme la seule espèce de bonheur positif dont il soit capable. C'est la véritable sagesse que de chercher ce bonheur dans l'idéal, comme vous faites. Pour moi, je regrette le temps où il m'était permis de l'y chercher, et je vois avec une sorte d'effroi que mon imagination devient stérile, et me refuse tous les secours qu'elle me prêtait autrefois.⁷

⁷ (Senza dubbio, mio caro amico, o bisognerebbe non vivere, o bisognerebbe sempre sentire, sempre amare, sempre sperare. La sensibilità sarebbe il più prezioso dei doni, se si potesse farlo valere, o se ci fosse nel mondo qualcosa a cui applicarlo. Io vi ho detto che l'arte di non soffrire è adesso la sola che io cerco di imparare; e ciò avviene perché ho rinunciato alla speranza di vivere. Se fin dalle prime prove non fossi stato convinto che questa speranza era interamente vana e frivola per me, non vorrei, non conoscerei altra via che quella dell'entusiasmo. Durante un certo tempo ho sentito il vuoto dell'esistenza come se fosse stato una cosa reale che pesasse rudemente sulla mia anima. Il niente delle cose era per me la sola cosa che esistesse. Mi era sempre presente, come un terribile fantasma; non vedevo che un deserto intorno a me, non concepivo come ci si possa assoggettare alle cure giornaliere che esige la vita, essendo sicuri che queste cure non condurranno a nulla. Questo pensiero mi occupava talmente, che credevo quasi di perderne la ragione.

In verità, mio caro amico, il mondo non conosce i suoi veri interessi. Converrei, se si vuole, che la virtù come tutto quello che è bello e come tutto quello che è grande, non sia che un'illusione. Ma se questa illusione fosse comune, se tutti gli uomini credessero e volessero essere virtuosi, se fossero compassionevoli, benevoli, generosi, magnanimi, pieni d'entusiasmo; in una parola, se tutto il mondo fosse sensibile (perché io non faccio nessuna differenza tra la sensibilità e quello che si chiama virtù), non si sarebbe più felici? O, un individuo non troverebbe mille risorse nella società? Questa non dovrebbe applicarsi a realizzare le illusioni quanto le sarebbe possibile, poiché la felicità dell'uomo non può consistere nella realtà?

Nell'amore, tutte le gioie che provano le anime volgari, non valgono il piacere che può dare un solo istante di rapimento e di emozione profonda. Ma come fare perché questo sentimento sia durevole, o che si rinnovi spesso nella vita? dove trovare un cuore che gli risponda? Molte volte ho evitato, durante alcuni giorni, d'incontrare l'oggetto che mi aveva incantato in un sogno delizioso. Sapevo che quell'incanto sarebbe stato distrutto avvicinan-

In questo discorso, pieno d'implicazioni e di apparenti contraddizioni, il Leopardi viene profilando quella che sarà l'associazione di base della canzone *Alla sua donna*, cioè (nella mancanza della realtà e nella difficoltà di far vivere persino le illusioni) il proiettarsi almeno con l'immaginazione alla ricerca di questo piacere non durevole. Va anche ricordato, a ulteriore comprensione della genesi di questa canzone, che, nello stesso periodo, nel 1823, il Leopardi aveva intrapreso e portava avanti una più intera lettura di Platone, sollecitato anche da ragioni pratiche (l'allestimento di una edizione integrale di Platone per conto dell'editore De Romanis), ma con prospettive assai diverse da quelle per le quali Platone aveva in quel periodo un forte rilancio nella cultura occidentale ed europea, non cioè per le ragioni spiritualistiche, che spingevano a una ripresa di Platone contro il materialismo; e Leopardi, infatti, in tutto il suo *Zibaldone* non fa altro che attaccare Platone (suo costante termine di polemica come si riscontra nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*), il suo sistema delle idee, tutto ciò che conduce a idee di assoluto, proprio da un punto di vista sostanzialmente materialistico.

Ma in questo stesso periodo la fortissima attrazione del Leopardi verso Platone era relativa non solo al fascino poetico della prosa platonica, che in qualche modo sarà uno degli elementi di stimolo entro certo tono delle *Operette morali*, nell'anno successivo, ma anche a quella che egli chiamava la sublime capacità di "astrazione" platonica, cioè la creazione di un mondo che considerava filosoficamente assurdo ma di cui sentiva il fascino, appunto, di una "sublime astrazione".

Anche questi elementi platonici sorreggono ulteriormente il tono e la costruzione di *Alla sua donna*, non solo per l'esplicito ricordo degli archetipi

dosi alla realtà. Tuttavia pensavo sempre a quell'oggetto, ma non lo consideravo nella sua base reale; lo contemplavo nella mia immaginazione, come m'era apparso nel sogno. Era una follia? una fantasticheria? Ne giudicherete voi.

È vero che l'abitudine di riflettere, che è sempre propria degli spiriti sensibili, toglie spesso la facoltà di agire e anche di godere. La sovrabbondanza della vita interiore spinge continuamente l'individuo verso l'esterno, ma nello stesso tempo fa in modo che egli non sappia come regolarsi. Egli abbraccia tutto, vorrebbe essere sempre riempito e tuttavia tutti gli oggetti gli sfuggono, proprio perché sono troppo piccoli per la sua capacità. Egli esige anche dalle sue minime azioni, dalle sue parole, dai suoi gesti, dai suoi movimenti, più grazia e perfezione che non sia possibile all'uomo di raggiungere. Così, non potendo mai essere contento di se stesso, né cessare d'esaminarsi, ed essendo sfiduciato sempre sulle proprie forze, non sa fare quello che fanno tutti gli altri.

Cos'è dunque la felicità, mio caro amico? e se la felicità non esiste, che è dunque la vita? Non ne so nulla: vi amo, vi amerò sempre così teneramente, e così fortemente come ho amato un tempo quei dolci oggetti che la mia immaginazione si compiaceva di creare, quei sogni in cui voi fate consistere una parte di felicità. Infatti non appartiene che all'immaginazione di procurare all'uomo la sola specie di felicità positiva di cui sia capace. La vera saggezza consiste nel cercare questa felicità nell'ideale, come voi fate. Quanto a me, rimpiango quel tempo in cui m'era permesso di cercare questa felicità, e vedo con una sorta di paura che la mia immaginazione diventa sterile, e mi ricusa tutti i soccorsi che essa mi prestava un tempo). *Tutte le opere*, I, pp. 1165-1166.

platonici («Se dell'eterne idee / l'una sei tu, cui di sensibil forma / sdegni l'eterno senno esser vestita», vv. 45-47), che è una delle tante ipotesi (come quella del mitico Eden e addirittura dell'Aldilà cristiano, per indicare un avvenire ignoto e lontano e non è quindi un'adesione filosofica al sistema platonico delle idee) che il Leopardi si prospetta per allontanare più possibile questa suprema immagine della realtà presente.

La canzone *Alla sua Donna* trova dunque uno stimolo nelle letture platoniche proprio per l'altissimo tono e il sublime processo di astrazione, per far vivere questa specie di immagine pura, la donna «che non si trova», la donna che appartiene a mondi diversi da quelli terreni.

Naturalmente questo chiaro raccordo non deve far pensare a qualcosa di unicamente e puramente filosofico e intellettualistico; nella lirica Leopardi ha come più intimamente fuso sensibilità e intelletto, le sue capacità poetiche e le sue raffinate, sottili capacità di enucleare concetti, e li ha fusi in una zona più interna del "cuore", per riprendere un'espressione desanctisiana, li ha portati in qualche modo in condizioni ancora più intime e assolute, così che egli si vieta ogni forma di effusione, di sentimentalismo esplicito ed eloquente.

Questa canzone è infatti la più lontana dalle forme della lirica eloquente per cui tanto Leopardi si era battuto in precedenza: essa abolisce ogni forma di colore e ogni elemento corposo e plastico, tutta ridotta a disegno, a ritmo, a una specie di luce con qualcosa di misterioso e di impalpabile.

Ma tutto ciò avviene non perché Leopardi abbia separato crudamente l'intelletto dal cuore, dalla sensibilità; secondo lo schema desanctisiano egli li ha portati alla fusione più interna e non ha privato se stesso di una forma di tensione. Sicché questa canzone non è una poesia gelida, come poteva apparire nel giudizio del Manzoni, è una poesia che ha una specie di "calore bianco", il calore dell'incandescenza, a cui il poeta ha portato gli elementi sensibili del cuore e della passione, bruciandoli e purificandoli fino a una fusione più intima, e soprattutto togliendo ogni "più" di effusione, di sentimentalismo, di pittoresco, di corposo: donde la natura di questa canzone, che si profila in un inno tutto ritmo, tutto disegno e non colore, di armonia interiore, in una specie di voce più profonda e più pura nell'animo.

A questa specie di processo di asceti interiori (che non è tanto rinuncia preventiva di sentimento e di passione, quanto il loro riassorbimento e purificazione più interna) corrispondono anche il tono, il linguaggio, la stessa metrica.

Per questa canzone Leopardi ha inventato ulteriori forme metriche, scegliendo una stanza fissa quanto a numero di versi (cinque stanze di undici versi), ma all'interno di queste stanze ha sconvolto ogni ordinamento metrico precedente e tradizionale, operando l'incontro di endecasillabi e settenari in modo estremamente variato, non concordante di strofa in strofa, ma assecondante il più possibile il movimento delle singole strofe: ora più slanciato (come nella prima strofa) con il prevalere dei settenari, ora più compatto e meditativo, come nella seconda strofa in cui prevalgono gli endecasillabi: un giuoco metrico in cui si vede come il Leopardi sia andato in questa poesia

tanto piú distaccandosi dalle forme tradizionali delle canzoni e sia venuto cercando una forma anche metrica tutta sua originale e tanto piú aderente ai movimenti complessi e sinuosi di questa singolare canzone.

Per quanto riguarda il linguaggio, egli tende il piú possibile a rifiutare tutto quello che ci può essere di troppo esteriormente sentimentale e plastico, e adopera le forme piú pertinenti a questa ricerca di ritmo, di armonia e di disegno.

Gli accenni paesistici che nella prima e nella quarta strofa non mancano, sono infatti completamente privi di ogni colore e di ogni tocco pittoresco: il paesaggio iniziale dove si parla dei campi («O ne' campi [...] il riso», vv. 5-6) risolve la bellezza di un paesaggio in una espressione piú interna; e, nella quarta strofa, dove si parla delle valli e dei poggi, è evitato tutto quello che potrebbe essere particolareggiatamente pittoresco.

Anche lo studio delle varianti conferma questa ricerca⁸. Il penultimo verso è quanto mai indicativo; Leopardi ha tolto i toni troppo apertamente drammatici che suggeriva l'aggettivazione degli anni («anni vernali», anni invernali, o «luridi») giungendo all'espressione piú assoluta, piú priva di colore o di aperta drammaticità: «Di qua dove son gli anni infausti e brevi».

Il De Sanctis, che impose l'attenzione e la valutazione di questa canzone, parlò di una «vagabonda fantasticheria», come se essa mancasse di una specie di filo conduttore, di organizzazione. In realtà, le strofe non fanno che portare avanti il modulo fondamentale (la lontananza estrema di questa immagine da salvare da ogni contaminazione terrena e mortale, ribadita nel finale delle strofe) riprospettandolo non in una forma di vagabonda fantasticheria ma con una sua interna coerenza e saldezza.

Fin dall'inizio, nella prima strofa, «Cara beltà [...] viso», quello che preoccupa Leopardi è di mostrare anzitutto la lontananza assoluta dell'immagine di bellezza, la sua non chiarezza, lontana e mal perfettamente rappresentabile, come di qualcosa che si cela continuamente. L'unica presenza di questa immagine è nel sonno («Fuor se nel sonno»), quando essa viene come a destare il cuore del poeta, oppure nella meditazione solitaria, nei campi «ove splenda / piú vago il giorno e di natura il riso», insomma in momenti eccezionali, e comunque il piú lontano possibile dalla vita associata, di cui il Leopardi sentiva ora sempre piú la limitatezza e la negatività.

Nell'ultima parte Leopardi tende infatti a separare questa immagine da ogni possibilità di vita nel presente (forse tu besti il secolo dell'oro), e a proiettarla in un passato lontano e mitico, in un ignoto avvenire. Nel presente questa immagine non ha vita concreta:

Cara beltà che amore
lunge m'inspiri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core

⁸ Le varianti di *Alla sua donna* si leggono in G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 458-475.

ombra diva mi scuoti,
o ne' campi ove splenda
piú vago il giorno e di natura il riso;
forse tu l'innocente
secol besti che dall'oro ha nome,
or leve intra la gente
anima voli? o te la sorte avara
ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara? (vv. 1-11)

La strofa ha una singolare eleganza e perfezione di taglio, una snellezza che fa ripensare, in sede di precedenti esperienze leopardiane, alla canzone *Alla Primavera*: questa, con le sue forme dubitative, ipotetiche, la ricchezza d'incisi e d'inversioni, rappresentava un'esperienza che qui viene ripresa, non però solo per un'eleganza esterna, ma a rendere il movimento stesso come dubitoso, meditativo, coincidente con questa sublime astrazione.

Viva mirarti omai
nulla spene m'avanza;
s'allor non fosse, allor che ignudo e solo
per novo calle a peregrina stanza
verrà lo spirto mio. Già sul novello
aprir di mia giornata incerta e bruna,
te viatrice in questo arido suolo
io mi pensai. Ma non è cosa in terra
che ti somigli; e s'anco pari alcuna
ti fosse al volto, agli atti, alla favella,
saria, cosí conforme, assai men bella. (vv. 12-22)

La seconda strofa viene a ripresentare questo senso dell'impossibilità di vita reale dell'immagine, legata piú fortemente alla situazione personale del poeta che non ha piú nessuna speranza di poterla contemplare. Inizialmente Leopardi aveva scritto «E veder viva», poi scelse la parola, tanto piú sua e piú tardi applicata ancora molte volte nella sua poesia, «mirarti», che implica un vedere con una volontà di contemplare.

«Nulla spene m'avanza»: il Leopardi scelse «spene», invece di «speme», non solo per evitare una cacofonia, ma in armonia con la ricerca di forme pellegrine, rare, auliche, che egli perseguiva, coerentemente a tutto un lungo esercizio svoltosi durante le canzoni del '21-22. Qui tuttavia non c'è né ricerca di maggiore eloquenza, né quella di una maggiore difficoltà che Leopardi nelle canzoni precedenti motivava come un incentivo a far pensare il lettore, a suscitare in lui impressioni piú vive, piú sostanziose. Qui lo stile "pellegrino" è coerente a queste forme di suprema intima perfezione ed eleganza, di una rarità di linguaggio che compete alla stessa rarità del tema trattato.

«S'allor non fosse [...] mio»: è un'altra di queste ipotesi; e questa è appunto una canzone colma di forme ipotetiche, in cui il "se" domina, cosí come nell'uso dei modi predominano il condizionale e il congiuntivo, le forme

del possibile e dell'eventuale, del desiderato, non dell'esistente, che il poeta sviluppa sulla base della constatazione dell'impossibilità ormai d'incontrare una donna che fosse interamente coincidente con questa suprema immagine (un "ormai" denso di significato per Leopardi, perché evidentemente presuppone una zona giovanile tra infanzia e gioventù in cui egli aveva avuto la speranza di vederla viva).

Già il De Sanctis, nel saggio su questa canzone, osservava molto chiaramente che qui non vi è nessuna adesione del Leopardi a precise credenze (della leggendaria età dell'oro o dell'aldilà cristiano) che sono anzi ulteriormente negate in quanto ridotte a pure ipotesi di uguale valore.

«Già sul novello [...] men bella»: al centro della stanza Leopardi sviluppa quel motivo dell'"ormai", riferendolo a un periodo precedente della sua vita e addirittura all'inizio della sua «giornata incerta e bruna»: una determinazione del suo passato, misurata e priva della violenza che altre volte simili ricordi nostalgici e accorati presero nella sua poesia, ma da sentire su di un'interna tensione, in una forma intensissima di ascesi e purificazione, non certo gelida e unicamente razionale.

Egli dice: all'inizio della mia vita io t'immaginai come guida e compagna in questo «arido suolo»; un'espressione in cui Leopardi è giunto a un'assolutezza intensamente sobria ed essenziale, come successivamente nelle altre determinazioni negative (il «secol tetto», l'«aer nefando», la «funerea vita», vv. 42 e 49), in modo analogo alle forme espressive dell'ultima parte dell'*Ultimo canto di Saffo*, dove l'espressione di stati assoluti e profondi dell'esistenza umana richiedeva un tipo di linguaggio ugualmente assoluto ed essenziale.

Il Leopardi ha compiuto tutta un'opera di riassorbimento delle forme più violente da cui era partito nelle canzoni del '21-22, *Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore nel pallone* o già prima in *Ad Angelo Mai*, che traducevano poeticamente la risoluta squalifica e a volte ripugnanza morale per i disvalori contro cui combatteva.

«Ma non è cosa in terra»: appena il poeta ha indicato tale speranza della sua gioventù, di poter avere compagna una donna, come questa che non si trova, ecco che subito il movimento tipico della canzone riporta immediatamente all'estrema e sottile negazione della possibilità di una sua vita in terra. Non c'è cosa in terra che ti possa somigliare e se anche qualcuna ti fosse simile o addirittura pari nel volto, negli atti, nel linguaggio, tuttavia anche così, quasi coincidente, sarebbe assai meno bella, perché farebbe parte di questa realtà che tutto contamina e sarebbe presa nelle spire della vita mortale che tutto deturpa.

Fra cotanto dolore
quanto all'umana età propose il fato,
se vera e quale il mio pensier ti pinge,
alcun t'amasse in terra, a lui pur fora
questo viver beato:
e ben chiaro vegg'io siccome ancora

seguir loda e virtù qual ne' prim'anni
l'amor tuo mi farebbe. Or non aggiunse
il ciel nullo conforto ai nostri affanni;
e teco la mortal vita saria
simile a quella che nel cielo india. (vv. 23-33)

«Fra cotanto [...] il fato»: la terza strofa viene così a sviluppare, in forma di ipotesi e con un'apparente contraddizione, la negazione della vita in terra di questa immagine di donna; Leopardi in un primo tempo aveva scritto «Quanto all'umana età prescrisse il fato», che era forma se non violenta certo più dura e perentoria, poi scelse questa forma più indiretta, vuotata di ogni enfasi.

«Se vera [...] beato»: sarebbe beato questo vivere; «E ben chiaro vegg'io»: io vedo chiaramente come ancora in questa mia situazione dolente e disperata l'amore tuo mi farebbe seguire la lode e la virtù come avveniva nei miei primi anni.

Anche ciò è prospettato in forma di pura ipotesi, chiusa con un movimento più complesso e più sinuoso dagli ultimi versi, dove il Leopardi precisa che il cielo non ha aggiunto nessun conforto ai nostri affanni; nessun conforto, come sarebbe la tua presenza e sí che la vita mortale sarebbe con te «Simile a quella che nel cielo india». In questo intreccio del finale, dove si avverte come per la canzone Leopardi abbia ripreso coscientemente moduli stilistici soprattutto dal Petrarca e dal linguaggio più scorporato del *Paradiso* e di certe zone del *Purgatorio* di Dante, egli riprospetta continuamente quello che sarebbe e quello che non è, quello che potrebbe dare la presenza in terra di questa donna che non si trova e la sua impossibilità a vivere effettivamente.

Per le valli, ove suona
del faticoso agricoltore il canto,
ed io seggo e mi lagno
del giovanile error che m'abbandona;
e per li poggi, ov'io rimembro e piango
i perduti desiri, e la perduta
speme de' giorni miei; di te pensando,
a palpitar mi sveglio. E potess'io,
nel secol tetro e in questo aer nefando,
l'alta specie serbar; che dell'imago,
poi che del ver m'è tolto, assai m'appago. (vv. 34-44)

«Per le valli [...] per li poggi»: la quarta strofa viene inizialmente riportando a una zona come più sensibile, tanto che vi si è indicato un ritorno di forme più idilliche, paesistiche. In realtà anche questa strofa, e persino i suoi primi versi, mostrano ulteriormente come il paesaggio, qui richiamato dalla prima strofa, è sentito in una direzione del tutto antipittorresca. Basti

pensare alla nudità delle parole che vengono adoperate: non c'è neppure l'appoggio di un aggettivo ed è evitato ogni tocco di colore.

«Per le valli [...] m'abbandona [...] e per li poggi [...] giorni miei»: anche qui non c'è tanto il ritorno di elementi apertamente elegiaci quanto l'insistenza dei perduti «desiri» e della perduta speranza; il riprospettarsi cioè dell'esperienza leopardiana in questo momento è visto in coincidenza con la prospettiva della canzone come una dolente autoassicurazione della totale perdita delle illusioni.

«[...] di te pensando, / a palpitar mi sveglio»: anche qui i movimenti più intensi hanno perduto, proprio con una forma di riassorbimento interno, ogni possibile foga e impeto, vibrano delicatamente e profondamente in quanto si precludono ogni forma troppo espansiva.

«E potess'io [...] assai m'appago»: in questi versi si esprime non tanto la speranza quanto il desiderio portato avanti fino all'assurdità, il desiderio paradossale, vietato proprio da ciò che il Leopardi conseguentemente dice e cioè che da questo suolo tetro e da questo aere nefando, da questo mondo corrotto (di cui egli ha condensato nuovamente con una parola così intensa e sobria tutte le qualità negative: «tetro», privo di ogni vivacità, di ogni vitalità e «aer nefando»), non può venire una speranza, ma solo l'assurdo desiderio («che dell'imgo [...] m'appago»: sono ridotto ad appagarmi della sola immagine, il che comporta un accenno tutto di mestizia e non di consolazione) di poter almeno conservare durevolmente questa vaga immagine che è messa in dubbio non solo nella sua consistenza reale, ma anche nella sua durevolezza, poiché essa è appunto qualcosa che compare di quando in quando e non si può neppure mantenere saldamente nel proprio animo.

Se dell'eterne idee
l'una sei tu, cui di sensibil forma
sdegni l'eterno senno esser vestita,
e fra caduche spoglie
provar gli affanni di funerea vita;
o s'altra terra ne' superni giri
fra' mondi innumerabili t'accoglie,
e più vaga del Sol prossima stella
t'irraggia, e più benigno etere spiri;
di qua dove son gli anni infausti e brevi,
questo d'ignoto amante inno ricevi. (vv. 45-55)

L'ultima strofa porta la canzone alla sua più alta conclusione: è una strofa di taglio perfetto, costruita in un unico periodo che va avanti fino ai due penultimi versi prospettando ancora per l'ultima volta l'ipotesi più lontana, che questa immagine sia addirittura una delle idee platoniche, un archetipo, qualcosa che vive in altri mondi, illuminati da altre stelle, ma il cui incanto assurdo e paradossale, proprio dagli ultimi due versi, con il loro suono melanconico e freddo, è mostrato nella sua impossibilità di vivere in contatto,

in un colloquio. Tanto che Leopardi chiuderà la canzone con un atto di pura adorazione senza risposta, con la preghiera che venga al massimo raccolto questo suo inno, che la donna corrisponda in un modo qualsiasi.

«Se dell'eterne [...] vestita»: se tu sei una delle eterne idee (si osservi la forma al solito peregrina ed elegantissima con cui si svolge il discorso intessuto di richiami, delle forme piú platoniche del Petrarca e di Dante: «l'eterno senno», «ne' superni giri»), a cui il senno divino, quasi sdegnandosi di far scendere in terra una cosa di tanto valore, ha vietato di vestirsi di forma sensibile e di provare in corpi destinati alla morte gli affanni della vita. E qui la vita è tutta vista in funzione della morte, tutta investita della sua ombra, ormai totalmente e senza distinzione di età, come invece nell'*Ultimo canto di Saffo* in cui l'ombra della morte calava sulla vecchiaia.

«O s'altra terra [...] t'accoglie»: o se una terra diversa dalla nostra ti accoglie nei superni giri dei cieli, tra mondi innumerabili e t'illumina una stella piú vaga del sole prossima a quella terra.

Il Leopardi ha portato sino in fondo questa ipotesi, fino al punto in cui egli al regno incontaminato in cui vive la donna contrappone il "di qua", la dimensione terrena in cui egli vive, dove la vita è così infausta, caduca e breve.

«Questo d'ignoto amante inno ricevi»: espressione che si allontana persino da quelle forme presenti ancora nell'*Ultimo canto di Saffo*, in cui il bisogno della corrispondenza era portato semmai al senso della «dispregiata amante» della natura, Saffo. Qui c'è addirittura un «ignoto amante» che non vuole neppure far conoscere la sua precisa esistenza e che si consuma tutto in questa specie di adorazione. Donde quel tono, quasi liturgico, che ha la canzone, anche se di una singolarissima religione. Proprio all'altezza di questa lirica, nello *Zibaldone* il Leopardi infatti, pur meditando su temi come l'imperfezione del mondo, non accetta la soluzione religiosa che altre personalità potevano trarre come conseguenza di simili meditazioni (il mondo è imperfetto, dunque si deve credere in un'altra realtà perfetta).

VII

LO «ZIBALDONE» DEL '23

Alla sua donna si riannoda a tutto il movimento così importante dello *Zibaldone* di questi mesi del 1823, che va considerato in relazione non solo alle *Operette morali*, ma anche a tutta l'esperienza leopardiana, sin nello stesso valore della prosa dello *Zibaldone*.

Lo *Zibaldone* ha infatti non solo valore di documento di pensiero, ma anche di elaborazione in sé e per sé, una sua forza di prosa.

La zona più interessante dello *Zibaldone* del '23 va dall'agosto al novembre. Come ho già accennato, dopo l'interruzione del '22, e le poche pagine scritte a Roma, nel '23, e dopo il ritorno a Recanati, nel maggio del '23, compaiono tra il maggio e il luglio pensieri importanti, ma assai sporadici in mezzo a prevalenti notazioni di carattere linguistico in forma molto spesso perfino di scheda. Solo in seguito lo *Zibaldone* prende una consistenza di nuovo maggiore e, tra l'agosto e il novembre, comincia a esprimere una nuova crisi e dei cambiamenti di posizione molto importanti, i cui sviluppi continuano e si attuano alacremente dentro le *Operette morali*, né in quelle si esauriscono, riprendendo poi negli anni successivi di nuovo nello *Zibaldone*.

Che questa fase dello *Zibaldone* apra un nuovo momento di crisi molto importante nel pensiero e nell'esperienza del Leopardi, con una elaborazione tutt'altro che improvvisata e dilettesca, ma acuta e sottile in punti molto delicati delle posizioni leopardiane, è stato visto con molta finezza dal Luporini¹.

Si è già notato come le stesse canzoni del '21-22, e specialmente l'ultima zona tra *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*, avessero consumato i margini di certi punti fondamentali del sistema della natura su cui Leopardi aveva precedentemente costruito tutta la sua attività. Ma senza dubbio in questa nuova fase dello *Zibaldone* la crisi di logoramento dell'elemento ottimistico, presente prima nel pensiero leopardiano (Leopardi nel periodo precedente aveva soprattutto approfondito un pessimismo di carattere storico legato all'antitesi natura-ragione, antichi-moderni, dove la vita degli antichi era vista ottimisticamente legata alla fervida vitale natura), viene accentuandosi in vario modo, per approdare a un pessimismo tanto più radicale, che costruirà la spina dorsale di tutta la sua successiva attività filosofica e poetica.

Prima della comparsa della zona più intensa di pensieri filosofici dell'agosto-novembre, nello *Zibaldone* ci sono tuttavia almeno due pensieri sulla ragione assai notevoli (uno del 21 maggio e l'altro del 12 agosto), come an-

¹ Cfr. C. Luporini, *Leopardi progressivo* cit.

tipico importante dello spostamento successivo dall'antitesi natura-ragione alla identificazione della natura come nemica e matrigna (non come amica e madre dell'uomo) e alla riconsiderazione della ragione non più come corruttrice e causa dell'infelicità presente, ma come valida arma per quel tanto di positivamente negativo, rispetto a frivole e false credenze filosofiche che essa può operare: per cui la nuova contrapposizione sarà tra natura e uomo, o meglio tra la vita piena a cui l'uomo aspira e l'esistenza in cui è posta la natura, che sta dalla parte del male, non della vita. La ragione ha essenziale valore negativo (e questo è qui chiaramente anticipato), in quanto ha una funzione formidabile di distruzione di errori, di falsi sistemi, di miti, di frivole speranze, per cui l'uso del suo strumento, sebbene qui appaia ancora timidamente, permetterà più tardi a Leopardi di giungere a quel tanto di eroicamente e desolatamente positivo su cui fondare la solidarietà tra gli uomini, ma sulla base chiara della consapevolezza da parte di essi della loro miseria, della loro infelicità, dell'ostilità della natura, della persecuzione da parte dei poteri superiori.

Il primo pensiero insiste appunto sulla grande forza che ha la ragione non nel costruire sistemi complicati e artificiosi («poemi della ragione» come qualche volta dice svalutandoli Leopardi), ma nel distruggere gli errori, le sistemazioni illusorie degli uomini².

L'altro pensiero dice:

Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, né l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza. Quando egli considerando la pluralità de' mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo ch'è minima parte d'uno degl'infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola e intentamente riguardandola, si confonde quasi col nulla, e perde quasi se stesso nel pensiero della immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprendibile dell'esistenza; allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e della immensa capacità della sua mente, la quale, rinchiusa in sí piccolo e menomo essere, è potuta pervenire a conoscere e intender cose tanto superiori alla natura di lui, e può abbracciare e contenere col pensiero questa immensità medesima della esistenza e delle cose. [3171-3172]³

È un pensiero molto importante, tra le varie offerte di questo periodo, perché fa capire come più tardi, consumatasi la positività del concetto di natura, il Leopardi potesse riprendere, con più fiducia, quella nozione di ragione che gli era apparsa precedentemente come la causa di tutte le rovine dell'uomo e che finirà per apparirgli invece come l'unica arma che l'uomo ha nelle sue mani, non per costruire miti e sistemi irrisori, ma per arrivare

² Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 687-688.

³ *Tutte le opere*, II, pp. 793-794.

a quella nudità, a quella consapevolezza coraggiosa della vera condizione umana che diventerà l'unica base di ogni possibile costruzione futura, anche se minima, faticosa e tormentosa.

Uno dei punti piú importanti di questo filone filosofico è anzitutto il problema, sempre piú assillante per Leopardi, della felicità e del piacere: felicità e piacere che in questo periodo vengono prevalendo sul motivo dell'eroismo, delle generose, eroiche e poetiche illusioni e prendendo una funzione di meta cui l'uomo tende perché egli ha appunto per suo istinto fondamentale il desiderio della felicità e del piacere, considerati naturalmente in una prospettiva tutta umana e tutta terrena, materialistica, legata cioè al sensismo e al materialismo sempre piú crescente. Su questo tema si possono ricordare almeno due pensieri fondamentali.

Il primo, del 23 settembre 1823, è molto lungo e complesso, espresso in una prosa consequenziale, densa, sicura, ferrea, purtroppo qui citabile solo in parte. Esso verte sulla speranza dell'aldilà:

Le speranze che dà all'uomo il Cristianesimo sono pur troppo poco atte a consolare l'infelice e il travagliato in questo mondo, a dar riposo all'animo di chi si trova impediti quaggiú i suoi desideri, ributtato dal mondo, perseguitato o disprezzato dagli uomini, chiuso l'adito ai piaceri, alle comodità, alle utilità, agli onori temporali, inimicato dalla fortuna. La promessa e l'aspettativa di una felicità grandissima e somma ed intiera bensì, ma: 1. che l'uomo non può comprendere né immaginare né pur concepire o congetturare in niun modo di che natura sia, nemmeno per approssimazione; 2. ch'egli sa bene di non poter mai né concepire né immaginare né averne veruna idea finché gli durerà questa vita; 3. ch'egli sa espressamente esser di natura affatto diversa ed aliena da quella che in questo mondo ei desidera, da quella che quaggiú gli è negata, da quella il cui desiderio e la cui privazione forma il soggetto e la causa della sua infelicità; una tal promessa, dico, e una tale aspettativa è ben poco atta a consolare in questa vita l'infelice e lo sfortunato, a placare e sospendere i suoi desideri, a compensare quaggiú le sue privazioni. La felicità che l'uomo naturalmente desidera è una felicità temporale, una felicità materiale, e da essere sperimentata dai sensi o da questo nostro animo tal qual egli è presentemente e qual noi lo sentiamo; una felicità insomma di questa vita e di questa esistenza, non di un'altra vita e di una esistenza che noi sappiamo dover essere affatto da questa diversa, e non sappiamo in niun modo concepire di che qualità sia per essere. La felicità è la perfezione e il fine dell'esistenza. Noi desideriamo di esser felici perocché esistiamo. [3497-3498]

E su questa via il Leopardi giungerà a dire che la felicità ultraterrena è così lontana dai veri bisogni, dalle vere necessità degli uomini come sarebbe appunto la felicità di un cavallo per un uomo, o quella di una pianta per un animale, cioè non corrisponde alla natura, alla tendenza dell'uomo che vuole la felicità concreta, in questa vita mortale. Il pensiero si dispiega successivamente con alcune altre osservazioni molto importanti:

[...] la felicità ch'ei [l'uomo] desidera è così terrena. Quell'infinito medesimo a cui tende il nostro spirito (e in qual modo e perché s'è dichiarato altrove), quel

medesimo è un infinito terreno, bench'ei non possa aver luogo quaggiù, altro che confusamente nell'immaginazione e nel pensiero, o nel semplice desiderio ed appetito dei viventi. [3500]

Stabilito che l'uomo desidera tutte cose terrene e materiali, persino in quello slancio verso l'infinito che, come dice il Leopardi, non si trova quaggiù, ma che noi vogliamo usufruire quaggiù nella vita mortale, egli dirà che il cristianesimo all'uomo

[...] promette la beatitudine di una tutt'altra esistenza e vita, di cui questo solo gli si dice, ch'ella è sommamente e totalmente e più ch'ei non può immaginare diversa dalla sua presente, e ch'ei non può figurarsi per niun conto qual ella sia. Come l'uomo non può né collo intelletto né colla immaginazione né con veruna facoltà né veruna sorta d'idee oltrepassare d'un sol punto la materia, e s'egli crede oltrepassarla, e concepire o avere un'idea qualunque di cosa non materiale, s'inganna del tutto; così egli non può col desiderio passare d'un sol punto i limiti della materia, né desiderar bene alcuno che non sia di questa vita e di questa sorta di esistenza ch'ei prova [...]. [3503]

Insistendo su questa prospettiva di un'altra realtà, di un'altra vita, così diversa che l'uomo non può trovarci nessuna consolazione, il poeta dice che l'uomo desidera anche nel futuro, anche nei suoi sogni, anche nei suoi deliri, pur sempre una felicità usufruibile per lui, una felicità congeniale alla sua natura, sicché (continua):

[...] oso dire che la felicità promessa dal paganesimo (e così da altre religioni), così misera e scarsa com'ella è pure, doveva parere molto più desiderabile, massime a un uomo affatto infelice e sfortunato, e la speranza di essa doveva essere molto più atta a consolare e ad acquietare, perché felicità concepibile e materiale, e della natura di quella che necessariamente si desidera in terra.

Osservisi che di due future vite, l'una promessa l'altra minacciata dal Cristianesimo, questa fa sul mortale molto maggior effetto di quella. E perché? perché ci s'insegna che nell'inferno (e così nel Purgatorio) avrà luogo la pena *del senso*. [3506]

Il Leopardi in sostanza dice che la promessa di felicità, corrispondente all'idea cristiana del paradiso, è troppo diversa, smaterialata, è troppo fuori dalle condizioni terrene, sicché coloro che proposero le pene dell'inferno, per correggere ed educare gli uomini al bene, alla giustizia, agirono più logicamente e coerentemente (proprio in quanto dettero a questa prospettiva di pena un carattere sensibile), di coloro che proposero l'idea del paradiso che non suscita nessuna possibilità di piacere neppure raggiungibile con l'immaginazione; tanto che il Leopardi giungerà, con una interpretazione discutibile, a sostenere che «Dante che riesce a spaventar dell'inferno, non riesce né anche poeticamente parlando, a invogliare punto del Paradiso» [3507]⁴.

⁴ *Tutte le opere*, II, pp. 872-875.

Questa diagnosi estremamente densa della condizione dell'uomo, che sottoposto alla persecuzione della fortuna, rigettato, «ributtato dal mondo», come dice con parole energiche e quasi fisiche, infelice e misero, non può trovare alcuna vera consolazione nella speranza dell'aldilà, è estremamente importante per ribadire che le prospettive leopardiane sono terrene, umane, mondane; è il quaggiù che gli preme, senza possibilità di uscita diversa dai limiti della vita dell'uomo, limiti sensistici e materialistici. Questo è il fondo di pessimismo estremo sulla condizione tragica dell'uomo che, infelice e misero, vive per la morte e per il nulla: pessimismo che tocca toni nichilistici che hanno una qualche consonanza con gli atteggiamenti esistenzialistici che affioreranno con Kierkegaard una ventina d'anni dopo nella cultura europea, rispetto ai quali però il Leopardi si è volontariamente preclusa ogni evasione religiosa, ogni appello al divino nato dalla disperazione e dall'angoscia; la via del Leopardi è assolutamente materialistica e atea ed egli la percorrerà fino in fondo.

Il secondo pensiero, del 18 novembre, con uno scatto polemico contro coloro che, teologi o filosofi spiritualistici, vogliono consolare gli uomini dicendo che le cose di questa vita hanno poca importanza, afferma:

Quelli che ci dicono che le cose di questa vita, la gloria, le ricchezze e l'altre illusioni umane, beni o mali ec. nulla importano, convien che ci mostrino delle altre cose le quali importino veramente. Finché non faranno questo, noi, malgrado i loro argomenti, e la nostra esperienza, ci attaccheremo sempre alle cose che non importano, perciò appunto che nulla importa, e quindi nulla è che meriti più di loro il nostro attaccamento e sia più degno di occuparci. E così facendo, avrem sempre ragione, anche, anzi appunto, parlando filosoficamente. [3891]⁵

Nella crisi profonda del suo pensiero, il Leopardi in questo periodo traccia chiaramente la sua prospettiva proprio con questo scarto di fronte a possibilità di doppia esistenza, di doppia realtà, della vita religiosa: donde l'errore in cui sono caduti alcuni interpreti anche in sede filosofica, per esempio il Vossler, che parlò del Leopardi poeta religioso del mistero e del nulla⁶, o lo stesso Luporini che, accennando a una consonanza in questo caso più positiva con posizioni esistenzialistiche, scrisse in un saggio più giovanile: «Se nella disperazione, come io credo, troviamo Dio e ne siamo redenti, il pessimismo leopardiano, l'ateismo leopardiano è una delle più alte testimonianze di Dio che siano uscite dall'animo umano»⁷. Il Luporini ha corretto questa errata interpretazione nel saggio del 1947. In realtà, come io in contrasto affermai nella *Nuova poetica leopardiana* e come lo stesso Luporini ha ben visto successivamente, questa non era la via del Leopardi, a essa ostando la sua chiara impostazione materialistica e terrena⁸.

⁵ *Tutte le opere*, II, p. 984.

⁶ Cfr. K. Vossler, *Leopardi* cit.

⁷ Cfr. C. Luporini, «Il pensiero di Leopardi», in Aa.Vv., *Studi sul Leopardi*, Livorno, Belforte, 1938, pp. 43-69.

⁸ Cfr. W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947 (nuove edd. accre-

Oltre a questi pensieri che fanno coincidere la felicità con la felicità terrena e addirittura materiale, si ritrovano nello *Zibaldone* numerosissimi pensieri sul piacere e sulla felicità: il piacere non riesce mai a essere interamente posseduto poiché è sempre o passato o futuro e per questo l'uomo vive sempre in stato di pena.

Sicché in un pensiero del 30 giugno il Leopardi scrive:

In ciascun punto della vita, anche nell'atto del maggior piacere, anche nei sogni, l'uomo o il vivente è in istato di desiderio, e quindi non v'ha un solo momento nella vita (eccetto quelli di totale assopimento e sospensione dell'esercizio de' sensi e di quello del pensiero, da qualunque cagione essa venga) nel quale l'individuo non sia in istato di pena, tanto maggiore quanto egli o per età, o per carattere e natura, o per circostanze mediate o immediate, o abitualmente o attualmente, è in istato di maggiore sensibilità ed esercizio della vita, e viceversa. [2861]⁹

L'individuo purché viva è sempre dunque in stato di pena, e tanto maggiore è il suo desiderio di pienezza di vita e di felicità, tanto più egli è ripagato in dolore. Il Leopardi dal suo precedente forte slancio alla vitalità, alle illusioni, alle sensazioni violente, e cioè da una concezione parzialmente ottimistica, viene ora approfondendo la negazione radicale della felicità e della vitalità umane.

In un altro filone di queste riflessioni filosofiche, il poeta pone l'uomo di fronte alla società, prima alla società presente, e in qualche modo legata agli schemi di contrapposizione antichi-moderni; ma, a un certo punto, alla società *tout court* di ogni epoca, anch'essa incentivo all'infelicità umana; l'uomo è infelice per sua natura in quanto tende a un piacere che non può conseguire, ma lo è anche perché la società e il suo uso non lo alimentano di felicità, ma lo portano al dolore e all'isolamento.

Mai, come forse in questa fase, che poi supererà, il Leopardi approda a una specie di forte individualismo anarchico; sicché, tra i vari tentativi di agganciare il poeta ad atteggiamenti più moderni, non sono mancati un tempo anche i tentativi di ascriverlo a prospettive di individualismo anarchico di tipo stirneriano.

In questa fase egli come certamente tocca un certo nichilismo e quasi certe forme di esistenzialismo, così tocca anche delle forme di individualismo esasperato: l'uomo non trova conforto e appoggio nella natura e così non lo trova nella società; donde l'insistenza sulla società moderna in cui avverte il sempre maggior prevalere di fronte all'«amor proprio» o «amor di sé» (che portava l'uomo, in altre condizioni storiche, al desiderio della gloria, all'esaltazione di se stesso per il bene pubblico), dell'egoismo divenuto il vincolo fatale della società e degli uomini¹⁰.

sciute Firenze, Sansoni, 1971 e 1984).

⁹ *Tutte le opere*, II, p. 722.

¹⁰ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 823-825, 828-829, 857-858.

Accanto a questi pensieri se ne svolgono altri piú profondi che portano la discussione di Leopardi a un livello meno legato alla diagnosi piú immediatamente storica, per porre in causa ogni tipo di societ  i cui vincoli sono sentiti come qualcosa che contribuisce non alla felicit , alla vitalit  dell'uomo, ma viceversa al suo egoismo e alla sua infelicit . In un lungo pensiero (quasi un saggio) del 25-30 ottobre, sui vari tipi di societ  e sul modo con cui essi condizionano l'uomo all'infelicit , il Leopardi, tentando il solito ricorso a una felicit  primordiale, edenica, sostenuta nell'*Inno ai Patriarchi*, aggiunger  che «dell'uomo in natura [...] noi pochissimo conosciamo» [3804]¹¹.

Si tratta di un breve inciso, ma assai sintomatico del logoramento a volte minuto delle precedenti posizioni leopardiane: la situazione edenica e mitica non   piú adatta a costruire le certezze cui il poeta tendeva.

Altri pensieri sono piú direttamente legati al progredire del sensismo materialistico e al suo sempre piú forte riallacciarsi, come chiaramente avverr  anche nelle *Operette morali*, al pensiero dell'illuminismo materialistico dell'ultimo Settecento, ben distinto da altre versioni illuministiche che approdavano a soluzioni di tipo teistico e in qualche modo provvidenzialistico.

Il materialismo e il sensismo portano il Leopardi da una parte a continuare la vecchia lotta, diventata sempre piú inesorabile e sicura, contro ogni assoluto, ogni idea innata (quindi, anche nella stessa estetica, al rifiuto totale dell'idea del bello esistente di per s  e del bello ideale) e dall'altra, a un progressivo logoramento del suo sistema della natura anche quando, apparentemente, egli pu  sembrare ancora proteso a salvarne i principi essenziali.

L'uomo, costituito di essenza materiale, ha, a parte l'istinto alla felicit , una sua prerogativa fondamentale di conformabilit  e di assuefazione alle circostanze ambientali, a quelle fisiche e persino climatiche (lo stesso ingegno e genio sono soltanto un frutto delle circostanze), che lo staccano dalla natura per sottoporlo a una specie di "seconda natura" dovuta appunto all'assuefazione a tali circostanze. L'uomo diventa cos  un prodotto derivato da questo fortissimo condizionamento, ma (e questo   il punto piú delicato e acuto che comincia a mettere in crisi la bont  della natura) tale condizionamento deriva dalla natura stessa che ha inserito nell'uomo simile conformabilit ¹².

Il Leopardi cercher  disperatamente ancora di restringere il piú possibile le responsabilit  della natura: cio , egli dir  che essa non aveva creato l'uomo infelice, che il suo unico errore (che, si comprende bene,   un errore capitale)   quello di aver messo nell'uomo questa conformabilit , questo germe di imperfezione, questa disposizione a essere esposto alla corruzione, a uscire da quello stato naturale in cui sarebbe stato felice.

Scrive in un pensiero dell'8 settembre: l'uomo «non divien tale», cio  conformabile, e quindi esposto a tutti i dolori e all'infelicit ,

¹¹ *Tutte le opere*, II, p. 953. Circa la posizione dell'uomo nella societ  si vedano i pensieri alla p. 943 ss.

¹² Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 731 ss., 802-803, 825 ss., ecc.

[...] per natura, benché questa disposizione sia naturale: perocché essa disposizione non era ordinata a questo ch'ei divenisse tale, ma era ordinata ad altre qualità, molte delle quali affatto contrarie a quelle che egli ha per detta disposizione acquistato. Bensì s'egli non avesse avuto naturalmente questa disposizione, egli non sarebbe potuto divenir tale. Questa è tutta la parte che ha la natura in ciò che tale ei sia divenuto. [3375-3376]¹³

Per Leopardi dunque la natura ha fatto l'uomo in modo che egli poteva anche diventare diverso; ma si contraddice immediatamente perché riconosce che la natura stessa ha dato all'uomo questa radice di conformabilità, di imperfezione, aprendosi la strada alla radicale successiva attribuzione alla natura di tutta l'infelicità dell'uomo.

Queste riflessioni sulla colpevolezza indiretta della natura rispetto all'infelicità umana e soprattutto i pensieri sul condizionamento di ogni azione e qualità umana da parte di elementi fisici inevitabili, venivano anche a privare l'uomo di quegli elementi volontaristici sui quali, nel ciclo del '21-22, e in particolare sulle canzoni *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, Leopardi aveva puntato: ora l'uomo, e addirittura l'ingegno e il genio, appaiono come prodotti delle circostanze e perfino del clima.

Tali pensieri indirettamente richiamano la responsabilità della natura, che ha da una parte inserito nell'uomo questo germe di conformabilità e quindi di "snaturamento", dall'altra lo ha circondato di tali condizionamenti fisici (che evidentemente a loro volta sono pure opera della natura); e quindi l'idea della natura "madre" benigna entra sempre più in crisi.

Accanto a questi pensieri, si può anche ricordare un pensiero sul creato, importante anche per le conseguenze su certi temi della poesia leopardiana. Precedentemente, Leopardi aveva molto insistito sui "miracoli", sulle "meraviglie" del creato, che in qualche modo erano la prova della potenza della natura, che aveva dato vita appunto a cose così stupende. In questo pensiero egli conferma la sua primitiva impressione sulla stupenda opera del creato, però inserendo il tema della felicità dell'uomo, e chiedendosi: in sostanza contribuisce quest'opera mirabile a risolvere il problema più importante dell'uomo e del vivente in genere, il problema appunto della felicità? a che serve questo creato? Cosicché egli finisce anche su questo punto per mettere in crisi il precedente entusiasmo per la bontà della natura generatrice di illusioni generose.

Scrive infine in questo pensiero del 10 luglio del '23:

Le cose ch'esistono non sono certamente per se né piccole né vili: né anche una gran parte di quelle fatte dall'uomo. Ma esse e la grandezza e le qualità loro sono di un altro genere da quello che l'uomo desidererebbe, che sarebbe, o ch'ei pensa esser necessario alla sua felicità, ch'egli s'immaginava nella sua fanciullezza e prima gio-

¹³ *Tutte le opere*, II, p. 843.

ventú, e ch'ei s'immagina ancora tutte le volte ch'ei s'abbandona alla fantasia, e che mira le cose da lungi. Ed essendo di un altro genere, benché grandi, e forse talora piú grandi di quello che il fanciullo o l'uomo s'immaginava, l'uomo né il fanciullo non ne è giammai contento ogni volta che giunge loro dappresso, che le vede, le tocca, o in qualunque modo ne fa sperienza. E cosí le cose esistenti, e niuna opera della natura né dell'uomo, non sono atte alla felicità dell'uomo. [2936]

Poi continua nello stesso giorno:

Non ch'elle sieno cose da nulla, ma non sono di quella sorta che l'uomo indeterminatamente vorrebbe, e che egli confusamente giudica, prima di sperimentarle. Cosí elleno son nulla alla felicità dell'uomo, non essendo un nulla per se medesime. E chi potrebbe chiamare un nulla la miracolosa e stupenda opera della natura, e l'immensa egualmente che artificiosissima macchina e mole dei mondi, benché a noi per verità ed in sostanza nulla serva? poiché non ci porta in niun modo mai alla felicità? Chi potrebbe disprezzare l'immensurabile e arcano spettacolo dell'esistenza, di quell'esistenza di cui non possiamo nemmeno stabilire né conoscere o sufficientemente immaginare né i limiti, né le ragioni, né le origini; qual uomo potrebbe, dico, disprezzare questo per la umana cognizione infinito e misterioso spettacolo della esistenza e della vita delle cose, benché né l'esistenza e vita nostra, né quella degli altri esseri giovi veramente nulla a noi, non valendoci punto ad *esser felici?* ed essendo per noi l'esistenza cosí nostra come universale scompagnata dalla felicità, ch'è la perfezione e il fine dell'esistenza, anzi l'unica utilità che l'esistenza rechi a quello ch'esiste? e quindi esistendo noi e facendo parte della università della esistenza, senza niun frutto per noi? [2936-2937]¹⁴

Il Leopardi, mentre è preso dallo stupore per la magnificenza dell'universo, delle opere della natura, viene però insinuando questo profondo dubbio: a che serve? Sarà la domanda del pastore nel *Canto notturno* a cui, al di là delle stesse risposte negative di quella poesia, risponderà il poeta ancora piú decisamente nei suoi ultimi canti, come in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, definendo la natura «illaudabil maraviglia» (v. 46). Il creato dunque è certamente qualcosa che colpisce e stupisce, ma è «illaudabile» perché non solo non porta al bene, ma «per uccider partorisce e nutre» (v. 47). Cosí nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* darà la formidabile, poetica rappresentazione della natura come una statua gigantesca di donna dal volto tra bello e terribile in cui è espresso, in forma condensata e drammatica, il concetto qui impostato.

Un ultimo punto da considerare entro questa nuova impostazione di problemi con cui Leopardi va cambiando le proprie prospettive fondamentali (passando, come si è detto, dall'antitesi natura-ragione, natura-civiltà all'antitesi natura-uomo, natura-vita dove la vita, tutta legata nel periodo precedente alla natura che generava illusioni, stimoli alla poesia, all'eroismo, alla

¹⁴ *Tutte le opere*, II, pp. 740-741.

libertà, si viene ora identificando con l'esistenza nel senso più sopra chiarito), è appunto questa distinzione per cui la natura dà l'esistenza ma non la vita; distinzione che si fa avanti nel novembre del '23¹⁵ e quindi al culmine di questi intensi mesi di crisi, subito prima del dicembre, che è il mese di più immediata preparazione delle *Operette morali*.

Scriva infatti a questo proposito con molta decisione: «La natura non è vita, ma esistenza, e a questa tende, non a quella»¹⁶ [3936]. Si riscontri questa affermazione con la risposta data, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dalla natura all'infelice islandese che l'assedia di domande: io mi preoccupo soltanto della legge dell'esistenza, della continuazione dell'esistenza, mi preoccupo solamente della trasformazione della materia; questa è l'unica mia responsabilità.

È un pensiero, anche questo, che il Leopardi lascia alla successiva elaborazione delle *Operette morali* e alle riflessioni successive a quest'opera e che tornerà ad affiorare ad altre altezze con più forza, sicurezza e decisione.

Questa fase dello *Zibaldone* si presenta dunque come una fase assai importante per i futuri svolgimenti del Leopardi, ma per ora, come si è visto, si può parlare solo della crisi crescente di un pessimismo più profondo che mette in discussione il sistema della natura e delle illusioni contro la ragione corrottrice, non certo (come si diceva un tempo) di deciso e totale passaggio dal pessimismo storico al pessimismo cosmico. Il processo è infatti molto più lungo, più complesso e drammatico e le conclusioni più consolidate si preciseranno tra le *Operette morali* e i successivi pensieri dello *Zibaldone* del 1826 e in alcuni casi addirittura del 1829.

E dunque lo *Zibaldone* pone molti problemi capitali più che risolverli; non offre, come da alcuni è stato detto, una materia di pensiero già tutta elaborata e risolta alle *Operette morali* che ne sarebbero soltanto l'espressione artistica o la stilizzazione. Anzi le *Operette*, che non a caso il Leopardi considerò sempre come il libro della sua filosofia, tutt'altro che innocuo e solo "artistico", ma esplosivo e pericoloso e che poté dispiacere proprio come "filosofia" «ai preti», alla censura ecclesiastica¹⁷, sono invece un libro insieme poetico e di pensiero, che prende posizioni su problemi supremi e che trae alimento e forza, come tutte le grandi opere poetiche, da un moto di pensiero che non traduce meccanicamente ma che porta avanti e consolida artisticamente problemi tuttora in atto, che lo *Zibaldone* aveva impostato ma non risolto.

D'altra parte, in questo stesso periodo, chi voglia rendersi conto dell'intero sviluppo della personalità del Leopardi (sottraendosi ai due pericoli più vistosi, uno di considerarlo un puro artista che trae la sua poesia non si sa da dove, un poeta la cui poesia sarebbe folgorazione indifferente al suo pensie-

¹⁵ Cfr. ad esempio *Tutte le opere*, II, pp. 969, 995-997, 1000.

¹⁶ *Tutte le opere*, II, p. 1000.

¹⁷ Cfr. la lettera a Luigi De Sinner del 22 dicembre 1836, in *Tutte le opere*, I, p. 1415.

ro e alla sua esperienza; l'altro di considerare le *Operette morali* unicamente come un nudo documento intellettuale)¹⁸, dovrà tener conto anche di altri aspetti di questa importantissima fase dello *Zibaldone* del 1823, cioè di tutta quella ricca messe di pensieri riguardanti la lingua, lo stile, la poesia, che costituiscono dei settori articolati ma unitari e specificamente assai importanti, legati a esperienze concrete del Leopardi, di linguista vero e proprio, di tecnico dello stile e di grande poeta.

I pensieri linguistici hanno un vario livello di elaborazione; c'è infatti una parte piuttosto ingente di appunti valorizzati dagli storici della lingua per il loro carattere scientifico, su certe parole, su etimologie, sui caratteri di certi verbi della lingua latina, che si collegano a tutta la precedente formazione leopardiana che nel periodo romano, come si è visto, ebbe una ripresa filologica; ma ci sono anche i materiali preparati per un'opera di largo respiro, immaginata ma non realizzata, il *Parallelo delle cinque lingue*, che doveva dimostrare fra l'altro l'originaria unità di tutte le lingue. Tali pensieri si collegano ad altri aspetti del pensiero leopardiano di questo periodo, per cui la lingua è continuamente riportata alle condizioni storiche, politiche, climatiche delle singole nazioni: si ricordi l'idea del condizionamento delle circostanze sull'uomo e sul suo pensiero, e il rapporto istituito fra la lingua e la letteratura della Spagna e dell'Italia e la loro decadenza politica e nazionale.

Scriveva infatti il poeta in un pensiero del 30 giugno: «Ogni lingua perfetta è la più viva, la più fedele, la più totale immagine e storia del carattere della nazione che la parla, e quanto più ella è perfetta tanto più esattamente e compiutamente rappresenta il carattere nazionale» [2847]¹⁹.

Ma questi pensieri linguistici interessano anche per la loro forma tutt'altro che frettolosa o abbozzata, anzi serrata, consequenzialista, estremamente analitica, che tende a tradurre il pensiero in tutte le sue minute articolazioni senza perderne alcun particolare; essi sono dunque intimamente collegati all'impegno di scrittore del Leopardi che intendeva foggarsi uno strumento linguistico moderno, tale da permettergli di esprimere tutte le sue concezioni filosofico-poetiche, aperto ai contemporanei e ai loro problemi, ma che insieme avesse dietro la forza della tradizione letteraria della lingua italiana.

Naturalmente questo ideale di prosa rientra anzitutto nella prospettiva della poetica personale con cui Leopardi si apprestava a comporre le *Operette morali*, ma rientra anche in un ambito più generale. Leopardi prosatore intende infatti assolvere a una missione di scrittore e riflettere le esigenze di un possibile scrittore italiano contemporaneo.

In un importante pensiero del 1-2 settembre, partendo dal paragone fra la situazione dello scrittore italiano e quella di scrittori di altri paesi moderni, il Leopardi scrive:

¹⁸ In questo errore cadde lo stesso De Sanctis che definì le *Operette* «il momento dell'intelletto e non del cuore».

¹⁹ *Tutte le opere*, II, p. 719.

Un francese, un inglese, un tedesco che ha coltivato il suo ingegno, e che si trova in istato di pensare, non ha che a scrivere. Egli trova una lingua nazionale moderna già formata, stabilita e perfetta, imparata la quale ei non ha che a servirsene. [...] Ben diverso è oggidì il caso dell'Italia. Come noi non abbiamo se non letteratura antica, e come la lingua illustre e propria ad essere scritta non è mai scompagnata dalla letteratura, e segue sempre le vicende di questa, e dove questa manca o s'arresta, manca essa pure e si ferma; così fermata tra noi la letteratura, fermossi anche la lingua, e siccome della letteratura, così pur della lingua illustre si deve dire, che noi non ne abbiamo se non antica. Sono oggimai più di centocinquant'anni che l'Italia né crea, né coltiva per se verun genere di letteratura, perocché in niun genere ha prodotto scrittori originali dentro questo tempo, e gli scrittori che ha prodotto, non avendo mai fatto e non facendo altro che copiare gli antichi, non si chiamano coltivatori della letteratura, perché non coltiva il suo campo chi per esso passeggia e sempre diligentemente l'osserva, lasciando però le cose come stanno [...]. [3318-3320]²⁰

Da una parte c'è qui una posizione polemica che rimanda anche ad altri pensieri tra cui quello del 27 maggio 1823, in cui il Leopardi accusa il Bembo di aver formato la lingua sugli esempi di Petrarca e di Boccaccio e polemizza contro i pedanti cruscanti, i puristi, che volevano restringerla alle posizioni fissate dal Bembo e ai termini di una perfezione già attuata soprattutto nel Trecento, producendo una "stagnazione" della lingua, che coinvolge la letteratura italiana, non più originale, non più feconda di scrittori capaci di rinnovarla²¹. D'altra parte, qui è analizzata la situazione dello scrittore italiano del suo tempo, cioè praticamente la sua propria situazione, perché questi pensieri vanno soprattutto visti in rapporto a ciò che il Leopardi si impegnava ad attuare nella prosa artistica.

Egli dice, riferendosi alle letterature europee:

Elle sono sorte, e in breve spazio hanno avanzato e passato i termini da noi già tocchi, e il progresso universale della letteratura e delle cognizioni umane ne' centocinquant'anni ultimi è stato così rapido e così grande, ch'egli equivale per così dire a quello fatto per tutti i secoli addietro infino all'epoca nominata. Ciò singolarmente si può dire in quanto alla filosofia, la quale rinata dopo la detta epoca, e tutta nuova, fa parere più che pigmea la filosofia di tutti gli altri secoli insieme. Ella è divenuta la scienza, il carattere, la proprietà de' moderni; ella regge, domina, vivifica, anima tutta la letteratura moderna; ella ne è la materia e il subbietto; ella in somma è il tutto oggidì negli studi, e in qualsivoglia genere di scrittura; o certo nulla è senza di lei. [3321]

Si osservino in questo passo le implicazioni non solo letterarie e linguistiche, ma anche di carattere più generale, come l'affermazione così interessante sull'importanza (anche se magari più distruttiva che positiva) della fi-

²⁰ *Tutte le opere*, II, pp. 829-830.

²¹ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 690-691.

losofia moderna di fronte alla quale la passata appare addirittura pigmea; di questa filosofia moderna che nel Settecento dal razionalismo all'illuminismo e all'illuminismo materialistico, è diventata il nervo stesso della letteratura. Il pensiero citato così continua:

Fra queste generali vicende e questo progresso della letteratura, l'Italia [...] nulla ha fatto per sé. Gli scrittori alquanto originali ch'ella ha prodotti in questo tempo [...] non sono stati sufficienti, né per originalità né per numero, a darle una lingua nazionale moderna, nello stesso modo ch'ei non sono stati sufficienti a fare ch'ella avesse una letteratura moderna nazionale.

E quanto alla lingua, l'insufficienza loro a far che l'Italia n'avesse una moderna sua propria, è venuta principalmente da questa cagione. Trovando interrotta in Italia la letteratura, essi hanno trovato interrotta la lingua illustre; antica quella, antica ancor questa. Una lingua antica non può esser buona a dir cose moderne, e dirle, come devesi, alla moderna: né la nostra lingua in particolare era buona ad esprimere le nuove cognizioni, a somministrare il bisognevole a tanta e sí vasta novità. Introducendosi fra noi appoco appoco la notizia delle letterature e discipline straniere, que' pochi italiani ch'eccitati da queste nuove cognizioni si trovarono un capitale di mente da poter loro aggiungere qualche cosa di loro; quei molti piú che invaghiti della novità, o mossi da qualunque altro motivo, deliberarono, senza però aver nulla di proprio da scrivere, d'introdurre o divulgare, come si doveva, in Italia i nuovi generi, le nuove letterature e discipline, la nuova filosofia, anzi per meglio dire, la filosofia [si noti sempre questo puntare sulla filosofia, identificata ad un certo punto con quella illuministico-materialistica], non bastando a ciò la lingua italiana antica, intieramente la dismessero, e come di facoltà e di pensieri, così di lingua andarono a scuola dagli stranieri [...]. [3321-3323]

Il Leopardi nota che i nostri scrittori, che pure avvertono la novità delle letterature straniere e della filosofia contemporanea, quando cercarono di portare qualcosa di proprio, dimisero la lingua italiana; di qui la battuta sul loro "invaghimento della novità". Ché il Leopardi è stato sempre pronto a cogliere le differenze tra le persone che hanno dei problemi seriamente nuovi e quelle che semplicemente si "aggiornano" alla novità, come chiaramente è detto in queste parole: questi aggiornatori, fossero solo dei curiosi, o fossero delle persone piú profonde, si trovarono uno strumento insufficiente in mano, e non potendo adoperare la lingua nazionale perché rimasta allo stato antico e quindi incapace a poter esprimere le cose moderne, andarono a scuola dagli stranieri. La polemica serrata di Leopardi si profila da una parte contro i puristi, i pedanti, che credevano di poter dire cose nuove con una lingua vecchia; dall'altra, pur comprendendone le ragioni, contro quegli scrittori italiani che per dire cose moderne finivano per accettare la lingua altrui.

Di qui la difficilissima situazione dello scrittore italiano che ha dei problemi effettivi, filosofici da esprimere e che d'altra parte vuole esprimerli in una lingua concreta, nazionale, capace di avere una sua virtù artistica:

Noi abbiamo una lingua; antica bensí, ma ricchissima, vastissima, bellissima, potentissima, insomma colma d'ogni sorta di pregi; perocché abbiamo una letteratura, antica ancor essa, ma vasta, varia, bellissima, abbondantissima di generi e di scrittori, splendidissima di classici, durata per ben tre secoli e piú, tale che rispetto all'età ch'ella aveva quando fu tralasciata, l'età che hanno presentemente l'altre letterature, è affatto giovanile. [3324]²²

Quindi il Leopardi propone di non seguire né l'esempio dei cruscanti, che volevano adoperare la lingua antica incapace di esprimere cose moderne, né quello dei francesizzanti, che avevano accettato la lingua altrui o direttamente, o con un certo adattamento dell'italiano alle forme straniere; di fronte a essi egli propone un programma di "rimodernamento" della lingua antica di cui la moderna deve essere una continuazione, anzi l'antica medesima continuata, arricchita, portata alle moderne esigenze. Un impegno strenuo e pieno di difficoltà, come lo stesso Leopardi sottolinea:

Ella è cosa certa che la vera cognizione e padronanza di una lingua come l'italiana, domanda, per non dir troppo, quasi una metà della vita, e dico di quella cognizione e padronanza ch'è indispensabile a chiunque debba veramente ristorarla. [3330]

Un complesso programma che richiede per rimodernare la lingua italiana il totale ed enorme possesso della lingua antica, a cui bisognerebbe dedicare metà della vita, ma non scisso, anzi congiunto col possesso della scienza e della cultura, che richiede paradossalmente tutta la vita: il Leopardi non è mai un puro linguista o un puro stilista, ma sempre insieme un integrale uomo di cultura, anzi un filosofo, come dice egli stesso:

Ma la scienza, la sapienza, lo studio dell'uomo, non domandano tutta la vita? e quella immensa molteplicità di cognizioni piccole e grandi, quella universalità che si richiede oggidí quasi generalmente a ogni uomo di lettere, ma ch'è sommamente necessaria al filosofo [...] domandano poca parte di tempo? [3330-3331]²³

Quest'ultimo pensiero sull'enorme impegno richiesto allo scrittore italiano moderno, ci apre alla rapida considerazione di un altro filone di pensieri che riguardano piú propriamente lo stile, e anzitutto al pensiero del 30 maggio 1823, molto citato:

Chiunque si è veramente formato un buono stile sa che immensa fatica gli è costato l'acquisto di quest'abitudine, quanti anni spesi unicamente in questo studio, quante riflessioni profonde, quanto esercizio dedicato unicamente a ciò, quanti confronti, quante letture destinate a questo solo fine, quanti tentativi inutili, e

²² *Tutte le opere*, II, pp. 830-831.

²³ *Tutte le opere*, II, p. 832.

come solamente a poco a poco dopo lunghissimi travagli, e lunghissima assuefazione gli sia finalmente riuscito di possedere il vero sensorio del bello scrivere, la scienza di tutte le minutissime parti e cagioni di esso, e finalmente l'arte di mettere in opera esso stesso quello che non senza molta difficoltà è giunto a riconoscere e sentire ne' grandi maestri, arte difficilissima ad acquistare, e che non viene già dietro per nessun modo da se alla scienza dello stile; bensì la suppone, e perfettissima, ma questa scienza può stare e sta spessissimo senza l'arte. [2725-2726]

Il Leopardi mette qui in rilievo quello che egli poco dopo definisce: «La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza» [2728]²⁴.

A questo si ricordano altri pensieri che ci mostrano con chiarezza come il Leopardi si preparasse profondamente alla complessa elaborazione delle *Operette morali*. La sua prospettiva polemica contro i contemporanei si muove su due fronti: da una parte infatti egli punta sulla valorizzazione dello stile contro ogni tentazione di puro contenutismo privo di attenzione alla realizzazione artistica, caratteristica dei romantici; dall'altra, contro le tentazioni diremo formalistiche, di puro stile, egli oppone la necessità della profondità e della novità di pensieri che nutrono lo stile.

Per l'importanza risolutiva dello stile, va segnalato il pensiero del 19 giugno che parla della difficoltà per uno scrittore, che abbia speso «immense fatiche» per dare ai suoi scritti «la bellezza della lingua», ad avere un effettivo riconoscimento sia tra gli stranieri, i quali, non conoscendo perfettamente la lingua, non possono gustare attraverso le traduzioni le sottili sfumature dello stile, sia tra i connazionali, che, inesperti nello scrivere la propria lingua, non possono giudicarne gli stili. Tale pensiero sviluppa a fondo la considerazione che un'opera validissima per le cose che dice e i problemi che agita, se però è priva di realizzazione artistica e stilistica si svaluta anche nel contenuto. Scrive il Leopardi:

Dunque neppure i pregi dello stile di un perfetto scrittore possono esser valutati dagli stranieri, e tanto meno quanto egli è più perfetto, divenendone i pregi del suo stile come oggetti finissimi che sfuggono interamente alle viste deboli e ottuse, laddove se essi fossero stati più grossolani sarebbero potuti esser veduti. Ora quanta parte di un'opera è lo stile! Togliete i pregi dello stile anche ad un'opera che voi credete di stimare principalmente per i pensieri, e vedete quanta stima ne potete più fare. [2797-2798]²⁵

Ma questa esaltazione dei pregi dello stile, attraverso la mediazione del pensiero del 16-17 luglio²⁶, è implicitamente limitata, per altre esigenze polemiche, dal pensiero del 9 settembre:

²⁴ *Tutte le opere*, II, p. 691.

²⁵ *Tutte le opere*, II, p. 706.

²⁶ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 749-751.

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; che l'arte e la facoltà e l'uso dell'immaginazione e dell'invenzione è tanto indispensabile allo stile poetico, quanto e forse ancor più ch'al ritrovamento, alla scelta, e alla disposizione della materia, alle sentenze e a tutte l'altre parti della poesia [...] Onde non possa mai esser poeta per lo stile chi non è poeta per tutto il resto, né possa aver mai uno stile veramente poetico, chi non ha facoltà, o avendo facoltà non ha abitudine di sentimento di pensiero di fantasia, d'invenzione, insomma d'originalità nello scrivere. [3388-3389]²⁷

Il Leopardi qui è veramente arrivato a una estrema densità di pensiero nel concepire l'opera poetica, non priva di insegnamento anche per una odierna critica, che veda unilateralmente separato il movimento dell'invenzione dei nuclei poetici che sorreggono un'opera, da quello della loro traduzione stilistica, in cui non manca mai la presenza dei temi di fondo. Egli polemizza soprattutto contro i classicisti italiani del tempo (con un chiaro riferimento al Monti, che in questo periodo continuamente attacca come poeta tutto affidato allo stile in senso astratto), soprattutto perché vede inseparabili l'invenzione e l'esecuzione artistica dell'opera letteraria, là dove dice che uno scrittore non può possedere un buono stile poetico senza la forza interna di un pensiero e un sentimento originali.

Di questo senso molto alto e molto intero della poesia e della letteratura con cui il Leopardi si preparava con piena maturità e fortissima consapevolezza alla costruzione delle *Operette morali*, danno prova anche i pensieri sulla poesia che anzitutto vanno valutati all'interno dello sviluppo leopardiano, ma dei quali non si può non avvertire la fertilità di indicazione, di avvertimenti profondi proprio sul senso della poesia, che ne fanno un contributo tra i più alti alla meditazione sulla poesia.

Per giudicare del valore di questo filone di pensieri vanno senza dubbio evitati due errori e cioè di chiedere al Leopardi formulazioni sistematiche di estetica o una definizione della poesia in sede teoretica, definizione che al Leopardi non importava affatto ricavare, curandosi egli solo del sentimento della poesia, dei suoi effetti nel lettore, della sua origine nel poeta; l'altro errore, più evidente, è quello di considerare queste meditazioni come precorrenti dell'estetica crociana alla cui luce poi vengono giudicati, fino a ritenerli erronei o deficienti se non si inquadrano in essa.

²⁷ *Tutte le opere*, II, p. 846.

Nei pensieri sulla poesia di questo periodo il Leopardi non si occupa, come aveva fatto nella fase di preparazione del ciclo di canzoni del '21-22, della poesia, dello stile dei poeti lirici. Ora la sua attenzione viene spostandosi sui poemi, sulle opere organiche e architettoniche, le tragedie, i drammi, appunto con la prospettiva di un'opera organica, cui il Leopardi teneva, proprio come libro costruito, come sarà il libro delle *Operette morali* anche se articolato in singole composizioni.

Si può anzitutto ricordare il lungo saggio comparativo fra l'*Iliade* e la *Gerusalemme liberata*, che mostra anche le notevoli qualità d'intervento del Leopardi su un problema critico di fondo. Omero nell'*Iliade* ha perseguito un intento legato alla sua posizione storica e personale; cioè, ha espresso da una parte l'idea dell'eroe vittorioso e fortunato, Achille, l'eroe della lingua e della civiltà greca, e dall'altra la compassione per l'eroe straniero e vinto, Ettore, pervenendo così a un'unità per contrasto, che è la molla stessa della poesia; un'unità più ricca e poetica di quella che i cinquecentisti vi ricercavano, in base alle regole pseudoaristoteliche, nell'azione predominante di un solo personaggio.

In proposito è da citare questo passo: Omero desta

[...] quel vivo contrasto di passioni e di sentimenti, quella mescolanza di dolore e di gioia e d'altri similmente contrarii affetti che dà sommo risalto agli uni e agli altri, e ne moltiplica le forze, e cagiona nell'animo de' lettori una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni che lascia durevoli vestigi di se, e in cui principalmente consiste il diletto che si riceve dalla poesia, la quale ci dee *sommamente muovere e agitare* e non già lasciar l'animo nostro in riposo e in calma. [3139]²⁸

Ancora in questo pensiero-saggio, e poi nel pensiero sui drammi "a lieto fine", che secondo lui sarebbero contraddittori, perché con il lieto fine spengono la tensione e la drammaticità presente in un dramma tutto tragico, il Leopardi dice sull'effetto della poesia:

L'effetto poetico si è che un dramma così formato [cioè un dramma interamente tragico] lascia nel cuore degli uditori un affetto vivo, gli fa partire coll'animo agitato e commosso, dico agitato e commosso ancora, non prima commosso e poi racchetato, prima acceso e poi spento a furia d'acqua fredda, come fa il dramma di lieto fine; insomma, produce un effetto grande e forte, un'impressione e una passione viva, né la produce soltanto ma la lascia, il che non fa il dramma di lieto fine; e l'effetto è durevole e saldo. Or che altro si richiede al totale di una poesia, poeticamente parlando, che produrre e lasciare un sentimento forte e durevole? [...] una poesia che lascia gli affetti de' lettori o uditori in pienissimo equilibrio, si chiama poesia? produce un effetto poetico? che altro vuol dire essere in pieno equilibrio, se non esser quieti, e senza tempesta né commozione alcuna? e qual altro è il

²⁸ *Tutte le opere*, II, p. 786.

proprio ufficio e scopo della poesia se non il commuovere, così o così, ma sempre commuover gli affetti? [3454-3456]²⁹

Il Leopardi dunque insiste sul fatto che l'effetto della poesia in genere è un effetto energetico: la poesia non rasserena né calma l'anima, ma viceversa la muove in profondo.

Qui egli, ormai lontano dalle sue idee precedenti sulla poesia direttamente pragmatica, che spinge direttamente all'azione o a certe azioni, è giunto a un'idea più profonda: la poesia agita l'animo del lettore proprio nelle sue scaturigini più interne, lo muove a qualcosa di più profondo che può essere ansia indiscriminata di nuova poesia o di azione.

Sono pensieri molto importanti e che senza dubbio portano assai lontano da un tipo di poesia descrittiva o idillica, o da precorrimenti di poesia pura o di lirica pura; e gli stessi pensieri più tardi del '27 e '28 sulla lirica, sulla *Divina Commedia* come «lunga Lirica»³⁰, che potrebbero sembrare pertinenti quasi a un precorrimento di certe nozioni della lirica in senso moderno, sono da vedere anche in rapporto a questi precedenti pensieri, che li caricano di un senso della poesia tutt'altro che rasserenate delle passioni dell'animo.

Su questo forte effetto poetico, che deriva dal contrasto fra i personaggi concreti, non interamente buoni né interamente malvagi, Leopardi insiste anche in altri pensieri: nei personaggi della *Gerusalemme liberata* e dell'*Eneide* (il pio Goffredo, il pio Enea) egli vede una certa tendenza all'astrazione, priva della natura complessa e quindi del forte effetto poetico che hanno i personaggi omerici, veri uomini concreti³¹.

In un pensiero riferito in questo caso alle arti figurative, in contrasto con una affermazione di Madame de Staël, il Leopardi insiste sul fatto che, anche a parità di perfezione, ha un effetto molto più intenso, artistico e poetico, una statua che abbia in sé qualcosa di più mosso, quasi di tormentato che non una statua che riposa in perfetta calma³². Dove si può notare il solito distacco del Leopardi dalle affermazioni più generali di tipo neoclassico (la nobile calma), a cui molto spesso anche scrittori romantici come la Staël, quando si occupavano di arti figurative, sostanzialmente aderivano.

Va qui ricordato anche un pensiero assai suggestivo e molto profondo sul coro delle tragedie greche, che tra l'altro può condurre a capire meglio la funzione del *Coro di morti* che si trova nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Il Leopardi afferma che i tragici greci usavano il coro come una delle parti più suggestive dei loro componimenti, perché attraverso il coro esprimevano una specie di voce anonima e collettiva e perciò in qualche modo tanto

²⁹ *Tutte le opere*, II, p. 862.

³⁰ *Tutte le opere*, II, p. 1195.

³¹ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 896 ss.

³² Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 1034.

più profondamente poetica, dato che l'individuo singolo è sempre più limitato rispetto a questa specie di coscienza corale, che pur fatta di tanti singoli uomini (ognuno di per sé misero e disprezzabile), nella sua coralità attinge come a una coscienza più profonda e più "vaga", suggestiva, profonda, capace di esprimere verità essenziali alla generale condizione umana:

[...] questo attore ignoto, innominato, questa moltitudine di mortali, prendeva a far delle profonde o sublimi riflessioni sugli avvenimenti ch'erano passati o dovevano passare sotto gli occhi dello spettatore, piangeva le miserie dell'umanità, sospirava, malediceva il vizio, eseguiva la vendetta dell'innocenza e della virtù, la sola vendetta che sia loro concessa in questo mondo, cioè l'esecrare che fa il pubblico e la posterità agli oppressori delle medesime [...]. [2806-2807]³³

È una posizione, quella che scaturisce da questi pensieri (in cui il Leopardi non accetta la via più consueta della poesia come serenità, come purificazione, come catarsi, ma postula nella natura e negli effetti della poesia qualcosa di più intenso e di più complesso e tale da provocare sempre ulteriore vita poetica e non solo poetica) che trova delle analogie con il grande lirico tedesco Hölderlin per il quale «la poesia è quella in cui tutte le forze sono in movimento» (si ricordi quel «gorgogliamento» di cui parlava il Leopardi nel pensiero citato sull'*Iliade*).

Analogie, si badi bene, non certo concordanze e tanto meno derivazioni, perché, semmai, per certe più storiche derivazioni, bisognerebbe rifarsi a certe estetiche e poetiche settecentesche fra Gravina e Conti o a certi aspetti del sensismo del Beccaria e del Verri.

Infine, tema di grande centralità nello *Zibaldone* del 1823 è la riflessione sul rapporto tra filosofia e poesia. Già nello stesso *Zibaldone* precedente alle canzoni del '21-22 si poteva osservare un certo passaggio del Leopardi da una tesi più pertinente al suo sistema della natura (inimicizia e assoluta inconciliabilità della natura con la ragione, della filosofia con la fantasia)³⁴ a quel singolare pensiero in cui egli stabiliva che si può essere sommo filosofo anche «poetando perfettamente»³⁵. Ma in quella fase un simile pensiero assumeva soltanto il valore di una formidabile eccezione alla regola. Ora, in questa fase del '23 e nella prospettiva che conduce alle *Operette morali*, si trovano alcuni pensieri in cui il Leopardi ritorna su questo tema e insiste sul fatto che tra le due attività, filosofica e poetica, c'è singolare affinità, non più assoluta diversità e inimicizia; anzi esse sono:

[...] le facoltà più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi né l'uno né l'altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più

³³ *Tutte le opere*, II, p. 708.

³⁴ Cfr. in particolare *Tutte le opere*, II, pp. 357-358 (26 giugno 1821).

³⁵ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 400 (24 luglio 1821).

che mediocrementemente dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione. [...] La poesia e la filosofia sono entrambe del pari, quasi le sommità dell'umano spirito, le più nobili e le più difficili facoltà a cui possa applicarsi l'ingegno umano. [3382-3383]³⁶

È un avvicinamento assai significativo: il Leopardi non accetta né la via del primato della filosofia, né quella del primato della poesia; le vede come sullo stesso piano, come le sommità delle attività umane, come le facoltà più affini fra loro. E un simile pensiero non può non ricondurre alle intenzioni leopardiane rispetto alle *Operette morali*, un'opera in cui egli tendeva a far vivere il più possibile insieme queste due somme attività dello spirito umano.

È notevole a questo proposito anche un pensiero su Platone, che il Leopardi combatteva in sede filosofica (anche in alcune lettere del '24-25) come costruttore di un sistema metafisico a cui egli era contrario, ma che tuttavia lo interessava in quanto era stato insieme filosofo e poeta nei suoi dialoghi, che gli apparivano come un altissimo esempio dell'accordo di queste due facoltà: «Platone [...] ardì concepire un sistema il quale abbracciasse tutta l'esistenza, e rendesse ragione di tutta la natura, fu nel suo stile, nelle sue invenzioni ec. così poeta come tutti sanno» [3245]³⁷.

³⁶ *Tutte le opere*, II, p. 845.

³⁷ *Tutte le opere*, II, p. 812.

VIII

LE «OPERETTE MORALI»

Dai pensieri letti e in particolare dall'ultimo deriva che in Leopardi in questo periodo non c'era solo l'intima tensione a un'opera filosofica e poetica insieme, ma anche la consapevolezza di questa possibile fusione tra poesia e filosofia, tra fondo e disposizione filosofica e problematica e coerenti qualità artistiche e poetiche. E tutto ciò prova l'infondatezza della considerazione delle *Operette morali* sia come pura e semplice alta elaborazione artistica di un materiale filosofico pretestuale e non necessario, già tutto elaborato nello *Zibaldone*, sia come pura filosofia o tensione concettuale e intellettuale, cui l'arte aggiungerebbe degli ornamenti non intrinsecamente necessari. A questo proposito può essere interessante ricordare anche quello che il Leopardi ha avuto occasione di dire *a posteriori* sulle *Operette morali*, da lui sempre comunque considerate come momento fondamentale della sua esperienza e, come dice in una lettera, «il frutto di tutta la [sua] vita»¹ fino a quel punto².

C'è una dichiarazione tanto più tarda, che può trarre in inganno se presa troppo alla lettera, nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, che dunque risale al 1832. A un certo momento del dialogo, quando l'amico gli domanda, perplesso di fronte all'atteggiamento, da una parte di palinodia apparente e dall'altra di apologia del suo pensiero: «che s'ha egli a fare di questo libro?» (cioè le *Operette morali*), Tristano (cioè Leopardi), dirà: «Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore: perché in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo; e tale mi credo; e tutti i giornali de' due mondi non mi persuaderanno il contrario»³.

Qualche volta si è assunto questo giudizio come esplicativo della natura e della stessa intenzione del Leopardi nello scrivere le *Operette morali*; esse sarebbero appunto un libro di «sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici». In realtà, il giudizio è tutto funzionale al discorso che il Leopardi svolge in quella operetta col quale gli preme soprattutto di rispondere, scartando provvisoriamente ogni giustificazione: pensate pure come volete, siate

¹ *Tutte le opere*, I, p. 1244.

² Delle *Operette morali* si hanno le seguenti edizioni critiche: a cura di F. Moroncini, 2 voll., Bologna, Licinio Cappelli, 1928; a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

³ *Tutte le opere*, I, p. 184.

felici come vi pare, la mia esperienza, quello che piú m'importa, mi dice che sono infelice.

Ma questa pur suggestiva definizione delle *Operette morali* (che indubbiamente sottolinea quel tanto di "sogno poetico", e a volte anche di "capriccio malinconico", che è presente in alcune operette le quali hanno anche, si noti, toni, impostazione e taglio tra di loro non tutti meccanicamente coerenti, né sono riportabili in maniera assoluta a una totale unità) risulterebbe parziale se venisse applicata senz'altro alle *Operette* nella loro profonda radice di volontà, di verità e di diagnosi filosofica e potrebbe contribuire a sviare l'attenzione del lettore dall'intenzione leopardiana di esprimere poeticamente nelle *Operette* posizioni di valore filosofico.

Lo possono dimostrare le dichiarazioni contenute in alcune lettere del Leopardi, scritte nel periodo in cui egli si preoccupò di pubblicare le *Operette morali* in forma di libro.

Esse vennero inizialmente pubblicate nel '26, in maniera frammentaria nell'*Antologia* del Vieusseux, a Firenze, prima, e nel *Nuovo Ricoglitore* dello Stella a Milano poi (il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* e il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*), per provare non tanto le reazioni del pubblico in sede artistica, ma soprattutto le reazioni della censura, cercando di far passare anzitutto tre dialoghi non tra i piú vistosamente pericolosi. Successivamente, il Leopardi si preoccupò della pubblicazione intera del libro, che ebbe luogo nel 1827 presso l'editore Stella di Milano. Poi, nel '34, ci fu una seconda edizione presso l'editore Piatti di Firenze e finalmente, nel '35, Leopardi cercò di far pubblicare tutte le operette (comprese le ultime) dallo Starita di Napoli, lo stesso editore che in quel periodo pubblicava i *Canti*; ma incontrò allora lo scoglio della censura ecclesiastica napoletana, per cui il primo tomo già uscito venne ritirato dal commercio.

Dalle lettere che si riferiscono a queste edizioni delle *Operette*, risultano alcune interessanti dichiarazioni che possono dimostrare, da una parte, la consapevolezza leopardiana che le *Operette* non erano soltanto un libro di sogni e di capricci, ma avevano per lui un valore di verità assai importante, e che esse rappresentavano un impegno e una vocazione anche filosofica. E, dall'altra, provano quanto egli stesso fosse consapevole dell'aggressività del suo pensiero e come desse alle *Operette* e soprattutto al gruppo delle prime venti (cioè quelle del 1824, concepite e scritte in un arco di tempo piuttosto breve), un valore di libro organico e non di raccolta di singoli componimenti, un valore di unità; anche se non si tratta affatto di un'unità così facile e così meccanica come è potuto sembrare ad alcuni critici.

Nella lettera del 31 maggio 1826 allo Stella, il Leopardi insiste anzitutto sull'organicità delle *Operette*; all'editore infatti, che le voleva inizialmente pubblicare non come libro ma sparse entro la sua rivista *Nuovo Ricoglitore*, egli rispose che voleva fossero un libro: «O potrò pubblicarle altrove [interamente], o preferisco il tenerle sempre inedite al dispiacer di vedere un'opera

che mi costa fatiche infinite, pubblicata a brani in un Giornale, come le opere di un momento e fatte per durare altrettanto»⁴.

In un'altra lettera, indirizzata sempre allo Stella, del 6 dicembre 1826, poiché lo Stella, per ragioni editoriali e anche (benché fosse uomo coraggioso) per sviare le attenzioni della censura e di un certo pubblico che avrebbe potuto opporsi alle posizioni sostenute nell'opera leopardiana, proponeva di pubblicarle in una collezione di letteratura amena, il Leopardi risponde protestando:

[...] un libro di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico, trovandosi in una Biblioteca per Dame, non può che scadere infinitamente nell'opinione, la quale giudica sempre dai titoli piú che dalla sostanza. La leggerezza di una tal collezione è un pregio nel suo genere, ma non quando sia applicata al mio libro. Finalmente l'uscir fuori a pezzi di 108 pagine l'uno [erano tometti misurati tutti sullo stesso numero di pagine], nuocerà sommamente ad un'opera che vorrebber esser giudicata dall'insieme, e dal complesso sistematico, come accade di ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente.⁵

Sono dichiarazioni tutte assai importanti non solo per l'affermazione dell'organicità e della sistematicità del libro cui Leopardi tanto teneva, ma anche perché attestano la coscienza della serietà profonda che egli riconosceva alla sua opera filosofica, "metafisica" nel senso che toccava problemi fondamentali, supremi, «benché scritta con leggerezza apparente».

All'altezza dell'ultimo tentativo fatto per pubblicare presso lo Starita tutte le *Operette* (quindi anche le piú pericolose, come poteva essere il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* che chiariva in maniera assoluta l'intera prospettiva materialistica leopardiana), in una lettera del 22 dicembre 1836 al De Sinner, suo amico e corrispondente svizzero, il Leopardi annuncia: «L'edizione delle mie *Opere* è sospesa, e piú probabilmente abolita, dal secondo volume in qua, il quale ancora non si è potuto vendere a Napoli pubblicamente, non avendo ottenuto il *publicetur*. La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui ed in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e potranno eternamente tutto»⁶.

A parte l'accento della posizione leopardiana contro i «preti» (non solo i preti di una religione ma quelli di tutte le religioni), è importante il fatto che qui Leopardi veda chiaramente come il suo libro avesse delle profonde implicazioni di carattere filosofico, pericolose, aggressive, tali da dispiacere a ogni posizione tradizionale e confessionale. Tutto ciò apre, alla luce delle intenzioni leopardiane, un discorso sulle *Operette morali* che deve presupporre, contro certe valutazioni che su di esse si sono date come opera sol-

⁴ *Tutte le opere*, I, pp. 1254-1255.

⁵ *Tutte le opere*, I, p. 1274.

⁶ *Tutte le opere*, I, p. 1415.

tanto artistica o viceversa soltanto filosofica, i pensieri del '23 sull'unione di filosofia e poesia. Le *Operette* non possono essere giudicate prescindendo dal fatto che la stessa forza della prosa poetica leopardiana deriva dalla profondità delle posizioni che Leopardi vi esprime e che gli stessi caratteri dello stile sono tutt'altro che indifferenti al movimento interno, problematico che è alla base di ciascuna operetta: i due fatti sono assolutamente inscindibili, inseparabili.

Bisogna ricordare anche che le *Operette*, frutto del periodo del '24 e quindi legate ai presupposti dello *Zibaldone* del '23, sono d'altra parte precedute da lontane intenzioni leopardiane fin dal 1819, periodo in cui Leopardi scriveva magari l'*Infinito* o *Alla luna*. Fra i *Disegni letterari* del '19-20 si trova infatti anche quello di scrivere «Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti o moderni, e non tanto tra morti, giacché di Dialoghi de' morti c'è molta abbondanza» (evidentemente qui Leopardi pensa a certe riprese lucianesche del Settecento, per esempio i *Dialogues des morts* del Fontenelle o i *Göttergespräche* – Dialoghi fra gli dei – del Wieland) «quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo, fra animali [...] insomma piccole commedie, o Scene di Commedie»⁷.

Risale quindi al '19 una prima intenzione di scrivere dialoghi: non a caso l'aggancio lucianesco si avvertirà di più soprattutto in alcune delle prime *Operette*, venendo poi a dissolversi di fronte a prospettive più complesse e più profonde che supereranno la misura formale dei dialoghi satirici di Luciano.

Al di là di questi proponimenti del '19 sarà da ricordare una lettera del 4 settembre 1820 del Leopardi al Giordani in cui c'è un interessante accenno autobiografico in riferimento ai primi abbozzi delle future *Operette*: «In questi giorni, quasi per vendicarmi del mondo, e quasi anche della virtù, ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche»⁸.

Proprio di questo periodo sono infatti alcune «prosette» e precisamente la *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*⁹, che, non in forma di dialogo ma appunto di novella, svolge, in modo assai acuto e in un certo senso anche paradossale, il tema di Machiavelli.

Questi confessa come, scrivendo *Il Principe*, non abbia guardato solo alla politica, ma anche al comportamento morale dei singoli individui e come egli, che era stato uno «spasimante della virtù», dopo aver conosciuta la realtà della vita e del mondo, abbia voluto scrivere questo trattato per insegnare a comportarsi nel «mondo», a separarsi dalla responsabilità di quei retori che insegnano tutta una serie di virtù, spegnendo le quali l'individuo si muove in modo errato, poiché la realtà è del tutto diversa.

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 368.

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 1109.

⁹ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 189-192.

Quindi, spirito di verità “e quasi vendetta della virtù”, ma con la conclusione che in questa maniera il Machiavelli si mostrava, paradossalmente, non un misantropo, ma un amico degli uomini in quanto li aveva stimolati a conoscere la verità e a comportarsi di conseguenza. È una novella che ha punte assai acri, come là dove Leopardi parla della virtù che è il «patrimonio dei coglioni»: è una prosa non atteggiata in forme precisamente artistiche, ma svolta in una maniera acutamente dimostrativa e discorsiva.

Più interessanti per le prospettive del Leopardi verso questa ricerca di dialoghi satirici possono apparire il *Dialogo tra due bestie p.e. un cavallo e un toro*, e il *Dialogo di un cavallo e un bue*¹⁰. Nel primo, il Leopardi tende a muovere artisticamente la sua dimostrazione attraverso le forme del dialogo, precedente delle forme dialogiche delle *Operette morali*, e viene svolgendo un motivo tipico che troverà accoglimento nelle *Operette morali*, specialmente nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*: cioè la vana presunzione degli uomini, la loro sciocca idea che il mondo sia fatto per loro, satireggiata e ridicolizzata dalle due bestie, un cavallo e un toro, che invece affermano che gli uomini sbagliavano in quanto il mondo è fatto, uno dice per i tori e l'altro per i cavalli. Come elemento più fantastico e suggestivo comparirà l'idea della scomparsa degli uomini dalla terra: le bestie dialogano tra di loro dopo che gli uomini sono scomparsi, cercano di rievocarne la presenza, fantasticano sui loro strani costumi, le loro strane idee e per ricordarli più facilmente li paragonano alle scimmie tuttora esistenti. Questo dialogo è ripreso poi dal poeta nella forma più diretta del *Dialogo di un cavallo e un bue*.

C'è poi il *Dialogo: Filosofo greco, Murco senatore romano, Popolo romano, Congiurati*¹¹ che, dal punto di vista della capacità organizzativa, per quanto ancora gracile e acerba, è quello che appare più celere, brioso, animato dal movimento di battute dialogiche rapidissime, e sorretto anche da un chiaro riferimento ai politici del tempo. Un filosofo greco e Murco senatore romano si trovano in mezzo alla scena tumultuosa dell'uccisione di Cesare sul Campidoglio: è una satira molto acuta, brillante, pungente di uomini vili e conformisti che, tolti al loro quieto vivere, si trovano improvvisamente a dover prendere posizioni su fatti così impegnativi e così impellenti.

Si può rileggere, entro la preistoria delle *Operette morali*, la parte in cui i due personaggi si trovano di fronte al Popolo, che grida:

Viva la libertà. Muoiano i tiranni.

MURCO e FILOSOFO: Viva la libertà. Muoiano i tiranni.

MURCO: Bisogna studiar la maniera di regolarsi (seguano altri discorsi).

POPOLO: Muoiano i traditori. Viva la dittatura.

MURCO e FILOSOFO: Muoiano i traditori. Viva la dittatura¹².

¹⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 194-196.

¹¹ Il dialogo si può attribuire all'agosto del '20. Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 102-104.

¹² Il Leopardi qui, in un momento in cui sente il fascino delle individualità eroiche, satireggia la mutevolezza delle moltitudini.

MURCO: Qui non istiamo bene. Casa mia sta lontana. Ritiriamoci in Campidoglio. (Entrati in Campidoglio, altri discorsi).

MURCO: Che tumulto è questo?

PARTE DEL POPOLO: Viva la libertà.

ALTRA PARTE: Viva la dittatura.

MURCO e FILOSOFO: Viva la libertà. Viva la dittatura.

FILOSOFO: Viene avanti uno che porta un cappello in cima a una picca, e dietro una processione di togati. Vengono a dirittura qua.

MURCO: Oh me tristo.

I CONGIURATI: Ci siamo. Non c'è tempo da fuggire.

FILOSOFO: Tengono ciascuno un pugnale in alto.

MURCO: Portate nessun'arma indosso?

FILOSOFO: Porto uno stilo da scrivere.

MURCO: Date date, anche questo farà. Mi cacerò tra la folla, e mi crederanno uno de' congiurati.

FILOSOFO: A meraviglia: l'amico di Cesare.

MURCO: Strigne piú la camicia che la sottana. Tu che sei forestiero, e non hai carica né dignità, non corri nessun rischio¹³.

BRUTO: Il tiranno è morto. Viva il popolo romano. Viva la libertà.

MURCO e CONGIURATI: Viva il popolo romano. Viva la libertà.

BRUTO: Sbarrate le porte.

MURCO: Sí per Dio, sbarratele bene.

POPOLO: Viva la dittatura. Muoiano i congiurati.

MURCO: Muoiano i congiurati.

BRUTO: Come? dov'è? chi di voi grida, muoiano i congiurati? Sei tu quello?

MURCO: Perdonate: è stato uno sbaglio: mi diverto a far da scrivano, e per questo sono avvezzo a ripetere quello che sento dire.

BRUTO: Ma come stai qui fra noi?

MURCO: Forse che non sono de' vostri?

BRUTO: Non so niente. Chi si è curato d'un vigliacco tuo pari?

MURCO: Anzi io son quello che gli ho dato la prima pugnolata.

CASCA: Bugiardo: la prima gliel'ho data io.

MURCO: È vero: ho fallato: voleva dir la seconda.

CONGIURATO: La seconda gliel'ho data io.

MURCO: Dunque la terza.

ALTRO CONGIURATO: Signor no: sono io che gli ho dato la terza.

MURCO: Insomma io gli ho dato una pugnolata, ma non mi ricordo quale.

CONGIURATO: E il coltello è rimasto nella piaga?

MURCO: No, ma l'ho ferito con quest'arma che porto in mano.

CONGIURATO: Questa? è imbrattata di cera ma non di sangue.

MURCO: Non gli avrò passata la veste.

BRUTO: Abbiate l'occhio a costui. Disponiamo i gladiatori.

¹³ Si noti tra l'altro l'inserimento di questa battuta popolareggiante, che evidentemente corrispondeva all'intenzione leopardiana di portare in questi suoi dialoghetti forme dell'uso comune o recuperate attraverso le sue letture di prosa cinquecentesca fiorentina.

Il *Dialogo Galantuomo e Mondo*¹⁴ riporta al tema della virtù: il Mondo insegna al Galantuomo il suo errore: la sua educazione, tutta sbagliata, alla virtù lo porterà solo a errori e calamità nella vita, sicché alla fine il Galantuomo entrerà rapidamente a servizio del Mondo, proclamandosi, con la parola che chiude il dialoghetto, «Aretofilo Metanoeto», cioè «Virtuoso Penitente».

Al di là di questi documenti, Leopardi ancora una volta parlerà delle sue intenzioni satiriche in un pensiero dello *Zibaldone* del 27 luglio '21:

A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio, e d'importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle, e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta, e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec. Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l'andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell'uomo, lo stato delle nazioni ec. E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell'affetto, dell'immaginazione, dell'eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento, benché oggi assai forti. Così a scuotere la mia povera patria, e secolo, io mi troverò avere impiegato le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione nella lirica, e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere; le armi della ragione, della logica, della filosofia ne' Trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando. [1393-1394]¹⁵

Qui Leopardi indica delle possibili, diverse direzioni al suo lavoro letterario; una, che stava per esercitare proprio nelle canzoni del '21-22, si appoggia alle armi della lirica, della passione; le altre, alle armi del ragionamento, in forme di trattato più strettamente filosofico, e a quelle del ridicolo, nelle novelle e nei dialoghi lucianeschi che va preparando. L'indicazione più importante di questi pensieri, guardando proprio alle *Operette morali* del '24, è che evidentemente il poeta ha scartato in questo periodo la via dell'entusiasmo, della lirica eloquente come l'avrebbe esercitata nelle canzoni del '21-22¹⁶.

Per quello che riguarda le due vie (il ragionamento: i trattati filosofici; le armi del ridicolo: le prosette e le novelle), il Leopardi, attraverso i pensieri dello *Zibaldone* del '23 e soprattutto quelli sull'affinità di filosofia e poesia,

¹⁴ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 199-205.

¹⁵ *Tutte le opere*, II, p. 402.

¹⁶ Del resto già abbandonata fin dalla canzone *Alla sua donna*: dove appunto mancano gli aspetti propri della lirica di carattere eloquente.

viene operando, rispetto a questa prospettiva ancora incerta del '21, uno sforzo di maggiore fusione e concentrazione. Così, le *Operette* non nasceranno solo sulla via del ridicolo separato dal ragionamento filosofico, allo stesso modo che, abbandonando la via della lirica e soprattutto della lirica eloquente, Leopardi non mancherà di riportare anche dentro le *Operette morali* immaginazione e affetto.

Il trattato filosofico piú nudo (e se non filosofico diremo piú semplicemente ragionativo) non fu d'altra parte del tutto escluso, se si pensa che in quello stesso anno, 1824, il Leopardi, accanto alle *Operette morali*, scrisse anche un *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*¹⁷, importante anche per mostrare come egli, nel periodo in cui è soprattutto preso da forme letterarie filosofico-artistiche e da alcuni gravissimi problemi sulla vita e sull'esistenza, non manca di attenzione alle condizioni del presente. Infatti, se nelle *Operette morali* non vi sono precisi riferimenti all'Italia, in questo *Discorso* il riferimento al presente, alla condizione della società (e piú precisamente della società italiana), è preminente e fondamentale.

L'attenzione alle condizioni del suo tempo si raccorda allo scambio epistolare breve ma intenso con Giampietro Vieusseux, che in quel periodo a Firenze affrontava l'impresa, così importante, dell'«Antologia». Il Leopardi, che ne aveva avuto notizia dal Giordani, così scriveva al Vieusseux in data 5 gennaio 1824:

Io so bene che l'Italia ha grandissime necessità d'esser sovvenuta e beneficata, com'Ella ha preso a fare; non so già dire se ne sia degna; ma posto ancora che niuna sua virtù presente lo meritasse, potrebbe pur meritargli la memoria delle sue virtù antiche; e oggi la sua medesima indegnità, la quale è senza sua colpa, dee muovere gli animi buoni a compatirla e soccorrerla per pietà, se non per merito.¹⁸

Alla risposta del Vieusseux il quale, tra l'altro, cercava d'impegnarlo a una collaborazione, il Leopardi risponderà a sua volta con una lettera del 2 febbraio 1824, assai significativa non solo per l'apertura e il contatto con uno dei piú attivi promotori di rinnovamento nella cultura italiana in quel momento, ma pure in rapporto a questa sua costante attenzione al presente e alla stessa condizione italiana, anche quando egli era piú impegnato in problemi riguardanti l'uomo in generale e il suo pessimismo si veniva facendo sempre piú radicale e universale. Leopardi scrive:

Fra le massime eccellenti significate nella sua Lettera proemiale [all'«Antologia»], alcune delle quali meriterebbero di essere scolpite in marmo, trovo quella, che un Giornale deve promuovere principalmente il progresso e la propagazione delle scien-

¹⁷ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 966-983. Edizioni autonome del *Discorso* sono state pubblicate a cura di N. Bellucci, Roma, Delotti, 1988; a cura di A. Placanica, Venezia, Marsilio, 1989; a cura di M. Moncagatta, con introduzione di S. Veca, Milano, Feltrinelli, 1991.

¹⁸ *Tutte le opere*, I, p. 1177.

ze morali. Ora queste scienze e tutte quelle che oggi si comprendono sotto il nome di filosofia, parte principale del presente sapere in tutto il resto d'Europa, e particolarmente propria del nostro secolo, sono appunto, com'Ella sa, lo studio meno coltivato in Italia, anzi vi sarebbero affatto ignote, se non fosse per mezzo de' libri stranieri e delle traduzioni. Di modo che volendo dar conto delle produzioni recenti degl'Italiani, non si avrebbe mai campo di parlare né di morale né di filosofia.¹⁹

Qui il poeta prende posizione su una situazione non solo culturale, ma generale dell'Italia, mostrando appunto (in una prospettiva europea e in relazione anche ai suoi piú forti interessi di questo periodo) che l'Italia mancava di scritti di scienze morali e filosofiche. Perciò, alla proposta del Vieusseux di diventare il relatore, l'informatore, nell'«Antologia», di quello che avveniva nello Stato Pontificio, Leopardi risponde che, a parte la nullità della cultura di questa provincia (si ricordino le lettere del periodo romano)²⁰, manca nella situazione italiana quel tipo di cultura scientifica e filosofica, e che dunque sarebbe piú utile «che un Giornale italiano si distendesse molto nel dar notizia e ragguaglio delle opere importanti che vengono uscendo fra gli stranieri, ma facendolo con articoli originali, e adattati ai bisogni d'Italia, sí per la scelta delle opere, e sí per le occasioni che se ne potrebbero trarre di ragionare sopra quello che ci conviene»²¹.

È uno spiraglio importante per indicare la presenza di un'attenzione alla cultura e alla società italiana che si esercita all'interno di questo *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, in una diagnosi non priva di certe punte paradossali (è evidente che Leopardi parla sulla base di un'esperienza che ha pure dei limiti, specie quando tocca i costumi degli italiani e la loro mancanza di società e di conversazione: si pensi infatti, per esempio, allo Stendhal che vorrà chiamarsi Arrigo Beyle «milanese», trovando proprio in Milano tante delle cose che per Leopardi erano assenti in Italia). Ma l'interesse di questo intervento nella vita del suo tempo non sta nel suo essere pienamente attendibile, quanto nel mostrare che, anche nel periodo in cui elabora le *Operette morali*, il Leopardi non è staccato dalla vita contemporanea, né tanto meno vive in uno stato di atonia e di assoluto distacco dalla situazione presente (a parte i profondi attacchi alle credenze persistenti o risorgenti nell'epoca della Restaurazione).

Il *Discorso* corre su punti tutti interessanti; anzitutto il rifiuto degli elogi che l'Italia in questi ultimi tempi aveva avuto da scrittori stranieri (si parla infatti della *Corinne* di Madame de Staël e di altri scritti, tutti favorevoli all'Italia, ispirati a «una opinione vantaggiosa di noi, la quale ardisco dire che supera di non poco il nostro merito, ed è in molte cose contraria alla verità»)²². A questi elogi motivati da varie ragioni, il Leopardi vuole oppor-

¹⁹ *Tutte le opere*, I, p. 1179.

²⁰ Cfr. W. Binni, *La protesta di Leopardi* cit., pp. 78-84.

²¹ *Tutte le opere*, I, pp. 1179-1180.

²² *Tutte le opere*, I, p. 967.

re una diagnosi a parer suo piú esatta sulle vere condizioni degli italiani e dell'Italia.

Egli vede la condizione di minorità dell'Italia di fronte ad altre nazioni europee come soprattutto dovuta al fatto che in Italia, nella generale corruzione della civiltà (motivo che Leopardi persegue pur con forti contrasti e contraddizioni), mancano poi certi surrogati dei costumi, presenti in altre nazioni come la Francia, l'Inghilterra, la Germania, basati sulle forti illusioni vissute dall'antichità. In Italia mancano alcuni principi di costumi, di morale che permettono una vita nazionale: manca la società stessa che porta gli uomini perlomeno a tendere all'onore e all'amor proprio, il che costituisce un vincolo, uno stimolo e in qualche modo un fondamento di pubblica moralità e vitalità. Oltre a ciò, l'Italia è priva dello stimolo potente della pubblica opinione, che funziona da controllo contro i vizi e gli errori nelle altre nazioni, in cui gli individui sono spinti da essa ad acquistare onore. Tutti questi sono per Leopardi surrogati di altri motivi piú potenti che agirono nell'antichità; ma tuttavia surrogati importanti al punto che a un certo momento questa società, questa civiltà, che egli vedeva ancora in parte legata alla corruzione della ragione, gli appare però così attiva e sollecitata di vita nazionale, che egli dirà: «non può farsi cosa piú utile ai costumi oramai che il promuoverla [la civiltà] e diffonderla piú che si possa, come rimedio di se medesima da una parte, e dall'altra di ciò che avanza della corruzione estrema e barbarie de' bassi tempi, o che a questa appartiene, e corrisponde al di lei spirito, e all'impulso impresso e ai vestigi lasciati da lei nelle nazioni civili»²³.

Sentendo che ciò che in questo momento può salvare un residuo o una ripresa di vita civile in Italia, è confortare e diffondere la civiltà, egli se ne fa a un certo punto fautore e promotore, quasi in contrasto con le posizioni da cui era partito.

Sono interessanti anche le recise prese di posizione del Leopardi contro i «bassi tempi»: egli, in contrasto diretto con i romantici, non vagheggia affatto il medioevo, per lui illuministicamente età di barbarie e quindi incapace di stimolare immaginazioni e credenze tali da sorreggere la vitalità.

Questo antimedievalismo leopardiano è anche legato ai passi dello *Zibaldone* sulla filosofia moderna, intesa come arma potente di distruzione di errori e superstizioni. Tale motivo ritorna anche in questo *Discorso*:

Il grandissimo e incontrastabile beneficio della rinata civiltà e del risorgimento de' lumi²⁴ si è di averci liberato da quello stato egualmente lontano dalla coltura e dalla natura proprio de' tempi bassi, cioè di tempi corrottissimi; da quello stato che non era né civile né naturale, cioè propriamente e semplicemente barbaro, da quel-

²³ *Tutte le opere*, I, p. 981.

²⁴ Si noti come, pur partendo da una filosofia che Leopardi identifica nei suoi inizi come quella rinascimentale e soprattutto con Galileo da una parte e Cartesio dall'altra, egli la interpreta in chiave illuministica: i «lumi».

la ignoranza molto peggiore e piú dannosa di quella de' fanciulli e degli uomini primitivi, dalla superstizione, dalla viltà e codardia crudele e sanguinaria, dall'inerzia e timidità ambiziosa, intrigante e oppressiva, dalla tirannide all'orientale, inquieta e micidiale, dall'abuso eccessivo del duello, dalla feudalità dal Baronaggio e dal vassallaggio, dal celibato volontario o forzoso, ecclesiastico o secolare, dalla mancanza d'ogn'industria e deperimento e languore dell'agricoltura, dalla spopolazione, povertà, fame, peste che seguivano ad ogni tratto da tali cagioni, dagli odii ereditarii e di famiglia, dalle guerre continue e mortali e devastazioni e incendi di città e di campagna tra Re e Baroni, Re e sudditi, Baroni e Baroni, Baroni e vassalli, città e città, fazioni e fazioni, e suddivisioni di partiti, famiglie e famiglie, dallo spirito non d'eroismo ma di cavalleria e d'assassineria, dalla ferocia non mai usata per la patria né per la nazione, dalla total mancanza di nome e di amor nazionale patrio, e di nazioni, dai disordini orribili nel governo, anzi dal niun governo, niuna legge, niuna forma costante di repubblica e amministrazione, incertezza della giustizia, de' diritti, delle leggi, degl'instituti e regolamenti, tutto in potestà e a discrezione e piacere della forza, e questa per lo piú posseduta e usata senza coraggio, e il coraggio non mai per la patria e i pericoli non mai incontrati per lei, né per gloria, ma per danari, per vendetta, per odio, per basse ambizioni e passioni, o per superstizioni e pregiudizi, i vizi non coperti d'alcun colore, le colpe non curanti di giustificazione alcuna, i costumi sfacciatamente infami anche ne' piú grandi e in quelli eziandio che facean professione di vita e carattere piú santo, guerre di religione, intolleranza religiosa, inquisizione, veleni, supplizi orribili verso i rei veri o pretesi, o i nemici, niun diritto delle genti, tortura, prove del fuoco, e cose tali. Da questo stato ci ha liberati la civiltà moderna [...].²⁵

In simili passi, pur inseriti in un contesto assai complicato e non privo di contraddizioni, la presa di posizione cosí decisa, e cosí tumultuosa nell'incalzare continuo di condanne, è chiaramente lontana dai vagheggiamenti di una parte del romanticismo per il medioevo feudale, imperiale, cavalleresco o cortese: anzi qui i miti dell'Europa feudale e cortese, che tanto successo avevano nel romanticismo, vengono tutti capovolti dal Leopardi, tanto che egli identifica «cavalleria» e «assassineria». Da tutto questo «ci ha liberati la civiltà moderna». Un motivo importante, quest'ultimo, che il Leopardi porterà avanti sempre piú decisamente e chiaramente, specie nell'ultimo periodo della sua vita.

In questo scritto, la diagnosi della situazione italiana è dunque dura e negativa: gli italiani hanno perso i pregi della «natura», ma non hanno acquistato minimamente i pregi della «civiltà», per cui essi non hanno «costumi» ma semplicemente «abitudini» e vivono una vita gretta, dominata dal «cinismo», dall'«egoismo», dalla «misantropia». Alla diagnosi negativa della particolare situazione italiana contemporanea corrisponde nelle *Opere morali* una tanto piú vasta, profonda diagnosi negativa della situazione dell'uomo in generale.

²⁵ *Tutte le opere*, I, pp. 978-979.

IX

DALLA «STORIA DEL GENERE UMANO» AL «TIMANDRO»

Le *Operette morali* si aprono con la *Storia del genere umano*, scritta tra il 19 gennaio e il 7 febbraio 1824. È un'operetta di grosso impegno poetico, un'operetta-epitome che il Leopardi concepì come preambolo a tutto il lavoro successivo e in cui egli riprendeva e rifondeva gli importanti problemi già precedentemente affrontati nello *Zibaldone*, armonizzandoli nella forma di un mito, sorretto da esempi di Platone, di Esiodo, di Ovidio.

Ma anche in questa operetta, che potrebbe sembrare la più probante per certe tesi su tutte le *Operette* (quella per esempio del *De Robertis*, e cioè di miti poetici elaborati su di una materia già tutta espressa in sede intellettuale nello *Zibaldone*), vengono in realtà elaborati con più chiarezza e precisione temi centrali e fecondi, come quello dell'infelicità degli uomini e della loro incolpevolezza. Il Leopardi aveva infatti molto insistito nel periodo precedente sulla volontaria corruzione degli uomini, su di un loro volontario "snaturamento", tanto che egli trovava un'analogia tra il suo sistema della natura e il peccato originale sostenuto dal cristianesimo: ora invece, per il poeta, gli uomini sono infelici per le loro effettive calamità, non perché si siano distaccati volontariamente e peccaminosamente da uno stato di felicità provvidenziale e naturale.

Il grandioso mito-allegoria svolto nell'operetta è appunto quello dell'infelicità dell'uomo: su di esso il Leopardi non farà che ritornare, in una serie di circoli a spirale, che continuamente riattingono il punto tragico dell'esistenza umana e il suo squilibrio fondamentale. L'uomo ha in sé un innato, insopprimibile, disperato istinto alla felicità, ma questo istinto contrasta con un'altrettanto invincibile impossibilità di raggiungere questa condizione per lui indispensabile. C'è così un errore di fondo nella creazione dell'uomo, una discordanza tragica, che poi sarà meglio identificata nello squilibrio fra la natura umana e l'ordine dell'universo, preoccupato solo della trasformazione della materia e del mantenimento delle specie, non mai della felicità dei viventi.

Per ora, la decisa chiarezza con cui questo tema così fondamentale viene dal Leopardi messo al centro della sua ricerca e portato avanti ci indica come l'operetta, anche nelle riprese di elementi annunciati e trattati già precedentemente, si appoggi alla meditazione non ancora tutta consolidata e svolta dello *Zibaldone*, interna ai grandi temi dell'infelicità umana, della distinzione tra vita ed esistenza ancora prementis, urgenti nella mente del poeta e comunque tutt'altro che esauriti nella loro carica di novità.

La *Storia del genere umano* si configura in forma di cicli (le età del genere

umano, due presociali e due sociali e storiche) e il suo ritmo poetico consiste appunto nel continuo ritorno a spirale, dal desiderio della felicità alla sua inattuabilità, cioè al punto dolente, drammatico, tragico della situazione umana; sicché per questa operetta certe definizioni generali e livellanti, come quella del distacco sorridente, appaiono assai improprie, poiché semmai si potrà sentire nel suo tono, nella sua atmosfera più generale, radicata su un motivo profondamente drammatico, un senso di profonda malinconia, una luce di sconsolata compassione per l'uomo e per la sua sorte.

Questa partecipazione e compassione per la drammatica e infelice condizione esistenziale dell'uomo (frutto non di sua colpa, ma di uno sbaglio d'origine) vanno ben sottolineate anche nei confronti delle accuse di misantropia fatte al Leopardi, rivoltegli in parte anche dal De Sanctis, che parlò per le *Operette* di un che di acre e di misantropico. Invece già questo testo ci dice quale fosse l'atteggiamento leopardiano verso l'uomo e la sua condizione.

Infatti i molti attacchi che troveremo in altre operette contro gli uomini, le loro assurde speranze, le loro presunzioni, l'orgoglio di essere il genere per cui il mondo è stato fatto, non sono attacchi all'uomo in sé, ma a certe concezioni dell'uomo e sull'uomo, a certe filosofie di carattere provvidenzialistico, ottimistico o teologico.

La prima età dell'uomo è quella della creazione e della infanzia umana, avvolta in un clima favoloso, un'età di meraviglia, di stupori, di dilette, che si legano unicamente al senso. I primi uomini infatti, come i bambini, vivono una vitalità pura, in questa specie di smemorata zona senza tempo e senza storia. Essi non hanno la coscienza dell'esistenza, da cui scaturisce la loro infelicità.

Già l'inizio del componimento differenzia la posizione di questa operetta da quella, per esempio, che lo scrittore aveva sostenuto all'interno dell'*Inno ai Patriarchi* (nel luglio del '22), dove si parlava di un'età primitiva in cui l'uomo era felice. Qui Leopardi fa una restrizione iniziale con un acuto gusto della cautela, della graduazione e della sfumatura, così lontano dall'eccesso sentimentale cui spesso giungevano le canzoni. Nell'epoca dell'infanzia, dello stupore in un mondo che è stato creato con certi limiti, ma con i dilette del senso sufficienti a procurare dei piaceri, gli uomini tuttavia non vivevano veramente felici. Essi «crescevano con molto contento, e con poco meno che opinione di felicità»¹. Inoltre, quando cominciano a passare, quasi fisiologicamente, all'età matura e poi alla vecchiaia, gli uomini avvertono assai presto la limitatezza degli oggetti che prima li stupivano e contentavano; si avvedono che il mondo è piccolo (è il ritorno di un motivo di *Ad Angelo Mai*), che ha dei termini certi, non infiniti, che le cose sono sempre uguali e che l'esperienza ripropetta sempre le stesse situazioni. E per tutto questo:

[...] cresceva la loro mala contentezza di modo che essi non erano ancora usciti della gioventù, che un espresso fastidio dell'esser loro gli aveva universalmente

¹ *Tutte le opere*, I, p. 79.

occupati. E di mano in mano nell'età virile, e maggiormente in sul declinare degli anni, convertita la sazietà in odio, alcuni vennero in sí fatta disperazione, che non sopportando la luce e lo spirito, che nel primo tempo avevano avuti in tanto amore, spontaneamente, quale in uno e quale in altro modo, se ne privarono.²

Il suicidio, la morte volontaria (un altro dei grandi temi che qui ritornano) riempiono di stupore e quasi di orrore gli dei: personaggi che compaiono in questa operetta in una luce singolarmente complessa: non immediatamente aggrediti, come in altre posizioni leopardiane, ma visti in una luce di tolleranza, a volte quasi di simpatia. Essi stessi in realtà sono limitati e insufficienti, né possono violare le leggi dell'universo e si affannano inutilmente a capire le ragioni di questa singolare e orrenda eccezione della natura, per cui una specie vivente tende a sopraffare in sé l'istinto naturale della conservazione cercando la morte volontaria.

Giove allora delibera di migliorare lo stato umano ingrandendo e variando il mondo. È un altro degli aspetti poetici di questa operetta: Giove, gli dei limitati e di per sé lucrezianamente contenti, sono turbati dalla situazione tragica dell'uomo, per cui cercano di porvi rimedio, ma non ci riescono completamente, perché i loro provvedimenti sono come sfasati, impacciati, non colgono mai e non possono mai cogliere il centro preciso del problema umano; sicché essi stessi risultano in qualche modo umanizzati, a volte per l'eccessivo sdegno, a volte per l'eccessiva compassione.

È una pagina alacre di motivi suggestivi e profondamente poetici: Giove crea mari, fiumi, foreste, monti, in maniera che gli uomini non abbiano la possibilità di cogliere subito la limitatezza del mondo; poi carica gli uomini di bisogni, di fatiche e insieme cerca di dare loro la possibilità di compensi dell'immaginazione, perché quanti più ostacoli ci sono tanto più la vita può assumere interesse e l'uomo può crearsi «immagini perplesse ed indeterminate» e quindi essere condotto, se non alla «felicità», alla continuazione dell'esistenza.

Per questo nella seconda età gli uomini vissero un certo «buono stato», che è già qualcosa di meno dell'iniziale contentezza. «Ma in progresso di tempo tornata a mancare affatto la novità, e risorto e riconfermato il tedio e la disistima della vita» (si noti come le parole vengano al solito crescendo e centralizzando i grandi motivi leopardiani del sentimento della limitatezza dell'esistenza e del suo vuoto) «si ridussero gli uomini in tale abbattimento, che nacque allora, come si crede, il costume riferito nelle storie come praticato da alcuni popoli antichi che lo serbarono, che nascendo alcuno, si congregavano i parenti e loro amici a piangerlo; e morendo, era celebrato quel giorno con feste e ragionamenti che si facevano congratulandosi coll'estinto»³.

Cresce qui la profonda e dolente musica tipica di questa operetta. Il Leopardi viene a prendere posizione contro importanti atteggiamenti foscoliani

² *Tutte le opere*, I, p. 79.

³ *Tutte le opere*, I, pp. 80-81.

che egli aveva ben presenti, o viene a capovolgere richiami virilmente e orgogliosamente umanistici. La prima origine del congregarsi degli uomini nasce da occasioni ugualmente luttuose e rivelatrici dell'umana miseria, dato che ci si felicita e ci si congratula con l'estinto non perché questo va in un mondo migliore ma perché cessa per lui la pena del vivere, e si celebra con funerali e con lutti la nascita di un bambino sapendo che a lui si apre la pena del vivere.

A questo punto gli dei protestano, reagiscono in una delle maniere sbagliate che il Leopardi a loro attribuisce, dopo aver ben chiarito (in netto contrasto con tutte le teorie del peccato originale) che l'infelicità umana non nasce da altro che da una situazione tragica: «Perciocché s'ingannano a ogni modo coloro i quali stimano essere nata primieramente l'infelicità umana dall'iniquità e dalle cose commesse contro agli Dei; ma per lo contrario non d'altronde ebbe principio la malvagità degli uomini che dalle loro calamità»⁴. Si pensa già, in modo diverso, ma ben convergente, al grande «noi» di tutti gli uomini destinati, senza colpa e senza volontà, alla pena suprema dell'esistenza, come recitano i sublimi versi della canzone *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*: «A tutti noi che senza colpa, ignari, / né volontari al vivere abbandoni» (vv. 77-78). Così gli dei reagiscono con il diluvio universale, ripreso dalla tradizione classica e dalle *Metamorfosi* ovidiane.

Un altro degli elementi singolarmente poetici è la rappresentazione che il Leopardi fa, sempre in chiave pessimistica, del mito di Deucalione e Pirra, i quali hanno il compito di ricreare la razza umana dopo la distruzione provocata dal diluvio, da cui solo loro sono scampati.

Ora, mentre nel mito ovidiano Deucalione è tutto preso dall'altezza di questo compito («magari potessi io sopperire a quella distruzione, rimettere in vigore la razza umana ecc.»), sicché la stessa scelta del lancio delle pietre da cui nascono, dalla mano di Deucalione, gli uomini, e dalla mano di Pirra, le donne, è giustificata dal fatto che dal semplice atto creativo di una singola coppia non poteva ricrearsi immediatamente la razza umana, nella prospettiva leopardiana invece i protagonisti vivono il mito in una luce di estrema infelicità: «Deucalione e Pirra, affermando seco medesimi niuna cosa potere maggiormente giovare alla stirpe umana che di essere al tutto spenta, sedevano in cima a una rupe chiamando la morte con efficacissimo desiderio, non che temessero né deplorassero il fato comune»⁵. Questi due personaggi, visti in una luce così poetica di disperata solitudine, non desiderano affatto il rinnovamento dell'uomo; per loro il vero giovamento sarebbe di spengerlo totalmente e quindi di sopprimere se stessi, per cui non fanno altro che chiamare la morte con un desiderio intensissimo di partecipare al fato comune di dissoluzione della razza umana. «Non per tanto, ammoniti da Giove di riparare alla solitudine della terra; e non sostenendo, come erano sconfortati e disdegnosi della vita, di dare opera alla generazione; tolto

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 81.

⁵ *Tutte le opere*, I, p. 81.

delle pietre della montagna, secondo che dagli Dei fu mostrato loro, e gittatose dopo le spalle, restaurarono la specie umana»⁶.

Il Leopardi capovolge il mito: Deucalione e Pirra rifiutano volontariamente l'atto vitale della procreazione e l'atto stesso del lancio delle pietre, con cui essi saranno costretti dalle leggi di Giove a rinnovare comunque la razza umana, è sentito come qualcosa di forzato e di doloroso.

Dopo che gli uomini sono così ritornati alla loro triste esistenza, Giove crede, ancora una volta, di sopperire all'infelicità, alla scontentezza di questa singolare razza vivente, anzitutto cercando di introdurre i mali e di mescolarli ai beni per allontanare gli uomini dal conversare col proprio animo, cioè per distrarli da quella presa di coscienza del proprio essere che li porta al suicidio. Giove cerca di «divertirli quanto più si potesse dal conversare col proprio animo, o almeno col desiderio di quella loro incognita e vana felicità»⁷. E si noti come questo termine «felicità» venga arricchendosi fra vagheggiamento e delusione anche attraverso l'aggettivazione, diventando un motivo sempre più intensamente poetico persino nelle parole che lo costituiscono e che quasi gli danno un suono diverso e privilegiato dentro la prosa in cui tante volte ritorna.

Così Giove introduce i mali, in maniera che essi portino gli uomini a sentire qualche piacere, perché la cessazione dei mali provoca un momento, seppure non duraturo, di piacere. E, d'altra parte, in quest'operazione più complessa che Giove svolge, tra pietosa e crudele insieme (operando, coerentemente alla nota teoria leopardiana del piacere, in maniera che da questi rischi e minacce gli uomini traggano desiderio di vita e non la fuggano), egli minaccia l'umanità: crea il fulmine, il tuono, li spaventa e insieme manda sulla terra delle larve, dei fantasmi: «mandò tra loro alcuni fantasmi di sembianze eccellentissime e soprumane, ai quali permise in grandissima parte il governo e la potestà di esse genti: e furono chiamati Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio e con altri sí fatti nomi. Tra i quali fantasmi fu medesimamente uno chiamato Amore»⁸. È questa l'epoca dei greci, dei romani che tanto Leopardi aveva vagheggiato e sostenuto specialmente nel ciclo di canzoni del '21-22 e che qui è qualificata come età di «fantasmi», di illusioni, di splendide larve che dettero indubbiamente grandi effetti, perché:

[...] dagli uomini furono riputate ora geni ora iddii, e seguite e culte con ardore inestimabile e con vaste e portentose fatiche per lunghissima età; infiammandoli a questo dal canto loro con infinito sforzo i poeti e i nobili artefici; tanto che un grandissimo numero di mortali non dubitarono chi all'uno e chi all'altro di quei fantasmi donare e sacrificare il sangue e la vita propria.⁹

⁶ *Tutte le opere*, I, p. 81.

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 81.

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 82.

⁹ *Tutte le opere*, I, p. 82.

È come un ritorno a quell'inno alle illusioni che il Leopardi aveva più direttamente cantato nel periodo precedente, ma che qui è visto non più tanto come qualcosa di partecipato e di rinnovabile nel mondo presente, ma come qualcosa di rimpianto entro una luce di mestizia e di nostalgia.

Gli uomini in questa maniera vivono un lungo periodo, in un progressivo logoramento di quell'iniziale spinta vitale che nasceva da tutto ciò che Giove aveva loro inviato: i mali da cui scaturiva il piacere, le illusioni che li portavano addirittura a spargere il sangue, la vita eroicamente vissuta; sicché a poco a poco cominciano a sentir rinnovarsi in loro «quell'amaro desiderio di felicità ignota ed aliena dalla natura dell'universo»¹⁰. Ed è un'altra sottolineatura di questo motivo poetico e filosofico insieme della felicità, disperatamente desiderata dagli uomini, ma ignota e aliena dalla natura dell'universo.

A questo punto gli uomini sono presi dalla passione per uno solo di quei fantasmi che Giove aveva inviato, la sapienza, e seguendo questo fantasma e la sua promessa di dar loro la verità cominciano a chiedere direttamente la verità stessa. Giove, sdegnato da queste pretese umane, invierà allora in terra la Verità stessa: è la quarta e ultima epoca, in cui gli uomini sono dominati dalla verità, che funziona come rivelazione ulteriore e definitiva del loro stato infelice, tale da condurli a quella coscienza dell'esistenza che si traduce in tedio, in noia, in disperazione.

Infine Giove, non sapendo più cosa fare con gli uomini, domanderà agli dei se qualcuno di loro è disposto a scendere effettivamente in terra. Risponde solo il dio Amore, per la sua natura compassionevole. L'operetta si conclude con quest'ultimo motivo poetico dell'Amore, che però non introduce una soluzione di carattere positivo che ne rompa il clima di mestizia, perché esso appare come un'eccezione rarissima, non tale da compensare l'effettiva miseria umana.

È un mito supremo legato alle prospettive poetiche della canzone *Alla sua Donna*, la quale precede di pochi mesi l'operetta, anche se indubbiamente nella prosa poetica di questa è mitigato il fondo di tensione più energica che si poteva avvertire nella canzone, fino a quella specie di "calore bianco" che distingue il capolavoro in versi:

Quando viene in sulla terra, [l'amore] sceglie i cuori più teneri e più gentili delle persone più generose e magnanime; e quivi siede per breve spazio; diffondendovi sí pellegrina e mirabile soavità, ed empiendoli di affetti sí nobili, e di tanta virtù e forza, che eglino allora provano, cosa al tutto nuova nel genere umano, piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine. Rarissimamente congiunge due cuori insieme, abbracciando l'uno e l'altro a un medesimo tempo, e inducendo scambievolmente ardore e desiderio in ambedue; benché pregatone con grandissima istanza da tutti coloro che egli occupa: ma Giove non gli consente di compiacerli, trattone

¹⁰ *Tutte le opere*, I, p. 83.

alcuni pochi; perché la felicità che nasce da tale beneficio, è di troppo breve intervallo superata dalla divina. A ogni modo, l'essere pieni del suo nume vince per se qualunque più fortunata condizione fosse in alcun uomo ai migliori tempi. Dove egli si posa, dintorno quello si aggirano, invisibili a tutti gli altri, le stupende larve, già segregate dalla consuetudine umana; le quali esso Dio riconduce per questo effetto in sulla terra, permettendolo Giove, né potendo essere vietato dalla Verità; quantunque inimicissima a quei fantasmi, e nell'animo grandemente offesa del loro ritorno: ma non è dato alla natura dei geni di contrastare agli Dei. E siccome i fati lo dotarono di fanciullezza eterna, quindi esso, convenientemente a questa sua natura, adempie per qualche modo quel primo voto degli uomini, che fu di essere tornati alla condizione della puerizia. Perciocché negli animi che egli si elegge ad abitare, suscita e rinverdisce per tutto il tempo che egli vi siede, l'infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri.¹¹

L'Amore quindi non conduce in realtà a un'attuale felicità, ma rinverdisce la speranza per pochi uomini di eccezione, sicché questo stesso carattere eccezionale non fa che confermare la regola comune della infelicità umana.

L'operetta è certamente una delle più complesse e delle più perfette. La luce di mestizia che la pervade le dà una singolare unità che non è affatto un puro e semplice prodotto di abilità di letterato o di artista, perché la sua atmosfera poetica nasce dall'intimo dei grandi temi che Leopardi vi ha inserito ed espresso.

A questa prima grande operetta seguono il *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, il *Dialogo della Moda e della Morte*, la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, più un quarto testo, che Leopardi nel 1835 rifiutò, il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*.

Si tratta di un gruppo poeticamente meno alto, perché in esso il Leopardi viene svolgendo temi e problemi ben legati certo alle sue prospettive e non privi di rapporti con le operette seguenti, ma in qualche modo come più marginali, come meno organici e centrali, quasi che egli, dopo la prima grandiosa operetta, avesse voluto come riaggredire a poco a poco la materia dolente e bruciante dei grandi temi delle *Operette morali*, attraverso questi testi meno direttamente impegnati.

Il *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, scritto tra il 10 e il 13 febbraio, è incentrato sul tema della decadenza e morte dell'uomo, o addirittura della morte del mondo: un tema che il Leopardi riprenderà nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* con maggiore profondità e complessità. In questo dialogo il tema ha qualcosa di più limitato ed è anche più realizzato secondo l'intenzione lucianesca presente nel Leopardi fin dal '19. Di qui la sua forma sollecitante alla lettura briosa, satirica, che tende anche al grottesco e al surreale, come già fu avvertito dal Russo.

Il Leopardi vi attua una specie di satira o commedia satirica in forma di dialogo con personaggi costruiti non come interi e complessi personaggi drammatici (lo desiderava, secondo il suo gusto romantico-realistico, il De

¹¹ *Tutte le opere*, I, p. 86.

Sanctis, che nella sua richiesta non comprendeva le vere intenzioni leopardiane), ma tuttavia non privi di vivacità e vitalità nella loro funzione di “voci” caratterizzanti un giuoco di situazioni e di atteggiamenti.

La voce di Ercole indica appunto un personaggio giovanile, spavaldo, sommario, deciso, dalla cui iniziativa parte tutta la breve azione. La voce di Atlante è una voce che appare più smarrita, più opaca, corrispondente a una situazione diversa e che compare in tanti personaggi delle *Operette morali*. Il conformista Atlante è una specie di funzionario di Giove, a cui è stato dato l’incarico di reggere la terra e che quindi è continuamente preoccupato dalla sua responsabilità, timoroso di sbagliare e di essere punito: la sua è la voce del sentimento mediocre degli uomini mediocri che Leopardi riprenderà poi molte volte, con una graduazione di maggiore energia o di maggior consapevolezza e individuazione, realizzandovi effetti artistici anche molto notevoli.

L’operetta ha soprattutto il pregio di un sottile giuoco a due voci, di battute assai rapide e intonate alla minore drammaticità del tema.

La stessa breve ed esile azione verte su di una specie di giuoco del pallone fatto con la sfera terrestre (si ricordi la canzone *A un vincitore nel pallone*, che dotava questo giuoco di significati eroici, mentre qui il giuoco è risolto in forme del tutto ironiche e grottesche) e che a un certo punto viene proposto da Ercole ad Atlante per risvegliare la terra che gli appare morta o semimorta. Ne risulta appunto un tono di tipo surreale e insieme un po’ libresco. Sono queste infatti le operette in cui più si avverte, anche dal punto di vista della prosa, il pericolo di un eccessivo ricorso leopardiano all’esempio di certa prosa cinquecentesca, piuttosto che alla più ardita e serrata prosa del Settecento illuministico, da cui viceversa egli trarrà l’appoggio non solo ideologico, ma persino formale per alcune delle sue operette più intense e più avanzate.

Ci sono battute più vivaci come quando Ercole, avvertendo che la terra è ridotta a una «sferuzza» schiacciata e senza vita¹², dice soppesandola: «L’altra volta che io la portai, mi batteva forte sul dosso, come fa il cuore degli animali; e metteva un certo rombo continuo, che pareva un vespaio. Ma ora quanto al battere, si rassomiglia a un oriuolo che abbia rotta la molla; e quanto al ronzare, io non vi odo un zitto»¹³.

Ma ci sono anche cadute dai margini più gustosi e surreali nel gracile e nel libresco, in quello che è stato detto un tipo di “scherzo da tavolino”. Come, ad esempio, quando Ercole, parlando della terra e replicando ad Atlante (timoroso della punizione di Giove) che egli non ha nessuna paura qualunque cosa Giove faccia, dice:

¹² Si noti tra l’altro l’implicazione polemica, qui non sviluppata, di questa riduzione della terra, centro dell’universo di un sistema geocentrico e antropocentrico, a una pallottola; questa terra che invece Monaldo Leopardi desiderava fosse ricollegata al centro dell’universo: «venisse» un nuovo Copernico che rimettesse la terra e l’uomo al centro dell’universo.

¹³ *Tutte le opere*, I, p. 87.

Ma sta sicuro che quando anche mi venisse fantasia di sconfiggere cinque o sei stelle per fare alle castelline, o di trarre al bersaglio con una cometa, come con una fromba, pigliandola per la coda, o pure di servirmi proprio del sole per fare il giuoco del disco, mio padre farebbe le viste di non vedere. Oltre che la nostra intenzione con questo giuoco è di far bene al mondo, e non come quella di Fetonte, che fu di mostrarsi leggero della persona alle Ore, che gli tennero il montatoio quando salí sul carro; e di acquistare opinione di buon cocchiere con Andromeda e Callisto e colle altre belle costellazioni, alle quali è voce che nel passare venisse gittando mazzolini di raggi e pallottoline di luce confettate [...].¹⁴

Le stesse considerazioni si possono fare per il *Dialogo della Moda e della Morte*, dove Leopardi pone di nuovo come tema centrale la decadenza del mondo: prima esso è apparso del tutto morto, del tutto spento, adesso appare nel suo invecchiamento e nel suo avvicinarsi alla morte, sicché la Moda e la Morte dialogano su questo tema riconoscendosi sorelle, figlie della caducità, collaboratrici nel progressivo decadere della vitalità umana.

Come sempre, anche queste operette meno impegnative sono sottese dai grossi temi leopardiani, ma questi verranno piú direttamente inseriti solo nelle operette seguenti e con ben altra forza. Per ora vengono come sfiorati in punti marginali: ciò è particolarmente evidente in questa operetta che, anche come taglio, dopo una prima parte piú vivace, piú animata di battute rapide e piú capace di certe sfumature ironiche (la Moda «con quella vocina da ragnatelo», quasi a indicare l'esilità della voce di una cosa cosí frivola come è la Moda; e la Morte, chiamata dalla Moda «Madama Morte», con un gusto francesizzante che il Leopardi riteneva inerente a certe mode italiane del tempo), viene poi assumendo una certa pesantezza che risulta dallo scarso impegno interno su questo tema reso, tutto sommato, un po' troppo superficiale.

Tutto ciò può comportare al massimo alcune punte piú intense e piene anche di sottintesi come quando la Moda, parlando (nel secolo della Morte, e proprio per la stessa voracità della Moda) della gloria e della immortalità di cui tanto si sono vantati gli uomini attualmente, dice: «io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè non morire interi»¹⁵. È un'espressione che poteva, di fronte ad altre orgogliose affermazioni (per esempio, nell'epitaffio del Camposanto di Pisa sulla tomba dell'Algarotti, il verso oraziano a cui molto probabilmente pensava il Leopardi: *Non omnis moriar*), richiamare il Leopardi al senso della scomparsa totale dell'individuo, sia nella storia successiva sia in senso piú assoluto. Il sentimento leopardiano della morte dell'individuo è quindi piú vicino all'epigrafe materialistica del Cremonini, che fece scrivere sulla sua tomba: *Hic iacet Cremoninus totus*.

Questa minor tensione si fa ancora piú chiara, a indicare il logorarsi di questa prospettiva piú marginale e piú apertamente ironico-satirica, e di

¹⁴ *Tutte le opere*, I, pp. 87-88.

¹⁵ *Tutte le opere*, I, p. 90.

questa non capacità o non volontà del Leopardi di assumere più centralmente i suoi grandi problemi, quando si passa alla *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (che, tra l'altro, abbandona la forma dialogica per presentarsi come una breve narrazione). In essa (pur essendo presenti degli spunti notevoli, sempre schiettamente leopardiani, in particolare quello della decadenza del mondo presente in cui mancano certe virtù fondamentali dell'uomo) tutto viene però troppo ridotto a una satira delle accademie del tempo, alle scienze e al cosiddetto "progresso" delle scienze e dell'uomo, contro cui il Leopardi prende posizione, ma non così decisamente come farà più tardi, fino agli esiti della *Palinodia* del '35.

Egli immagina che questa accademia proponga tre premi per inventori di tre macchine (di quelle macchine in cui il secolo tanto fidava da pensare a una sostitutività dell'uomo da parte di automi): la macchina dell'amico fedele, la macchina dell'uomo magnanimo e infine la macchina della donna fedele e virtuosa.

Quanto al verso inizialmente citato («Del fortunato secolo in cui siamo, come dice un poeta illustre»)¹⁶, si può ricordare che, contrariamente all'ipotesi del più importante e acuto commentatore delle *Operette*, il Fubini¹⁷ (il quale, di fronte agli insuccessi dei precedenti studiosi sull'identità di quel «poeta illustre», ha pensato a un'invenzione leopardiana di un verso volutamente ridicolo e prosaico, attribuito, anche per farsi beffa di altri reali e falsi pseudoversi, a un poeta non solo reale ma «illustre»), esso appartiene al poema *Gli animali parlanti* del Casti¹⁸, dove aveva già un senso ironico-aggressivo contro il falso progressismo e ottimismo. Il Leopardi l'ha ripreso lievemente modificandolo (con il passaggio al singolare da «Dei fortunati secoli in cui siamo» a «Del fortunato secolo in cui siamo»), e attribuendolo direttamente all'Ottocento. L'importante di questa precisa ripresa è che essa è derivata da uno scrittore dell'illuminismo più antiottimistico, aggressivo, antimitologico e antidogmatico.

Il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*, composto subito dopo la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, era stato pubblicato nell'edizione delle *Operette* del '27 e del '34. Ma nel '35 a Napoli, nella revisione finale del libro, il Leopardi lo esclude, e giustamente, proprio perché il suo ultimo giudizio su questa operetta troppo debole e periferica e che finisce in una satira di tipo grammaticale-retorico era diventato tanto più chiaro e severo.

Un lettore d'umanità (c'è un'implicita ironia su questa eccezione retorica della parola «umanità») rimprovera a Sallustio, redivivo, il fatto che, introducendo

¹⁶ *Tutte le opere*, I, p. 91.

¹⁷ Cfr. G. Leopardi, *Operette morali, seguite da una scelta dei "Pensieri"*, Studio introduttivo e commento di M. Fubini, Firenze, Vallecchi, 1933, 3^a ed. riveduta e corretta Torino, Loescher, 1966.

¹⁸ Cfr. W. Binni, «Contributo minimo al commento delle *Operette morali*», «La Rassegna della letteratura italiana», n. 1, 1963, p. 129.

il discorso di Catilina per infiammare i suoi guerrieri, egli aveva elaborato l'esortazione nella forma retorica della gradazione, secondo la quale le cose piú importanti vanno messe in fondo come culmine. Ma, dice il retore, Sallustio ha compiuto un errore grossolano perché prima ha messo le ricchezze, poi l'onore, poi la gloria, infine la libertà e la patria, sicché sembrerebbe che le cose piú importanti fossero queste ultime; viceversa nella realtà umana le cose sono tutte al contrario, al punto che Sallustio avrebbe dovuto mettere le ricchezze in fondo e, al primo posto, la libertà e la patria come piú insignificanti.

Si è già detto che la ragione dell'esclusione di questa operetta è certamente di gusto. Ma non certo perché, come pure si è pensato, al Leopardi piú maturo questo dialogo potesse dispiacere in quanto insolentiva la libertà e la patria: esso al contrario ci conferma al solito la sua potente aspirazione a valori che egli trovava decaduti nel mondo presente.

La pressione maggiore delle *Operette morali* ricomincia con il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, scritto dal 2 al 6 marzo del 1824. È un'operetta che viene riprendendo un problema già preso in considerazione nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante* (il tema della scomparsa degli uomini dalla terra), ma lo approfondisce e lo porta a un esito tanto piú intenso e tanto artisticamente piú efficace in quanto direttamente ricondotto al motivo piú importante per il Leopardi di questo periodo: la polemica contro concezioni superbe e presuntuose per le quali il mondo sarebbe fatto per l'uomo, non solo centro dell'universo, ma padrone di tutte le cose del mondo. L'operetta elabora perciò un tema aggressivo, bruciante e profondo e da questo certamente essa ricava una piú forte resa artistica, connessa, appunto, alla maggiore complessità e pressione del problema trattato e fatto agire poeticamente (pur mantenendo certi aspetti piú briosi, favolosi e suggestivi, recuperati dalla vecchia prospettiva lucianesca; si fanno parlare esseri fantastici, come un folletto e uno gnomo, servendosi, specie all'inizio, di battute assai rapide e vicine a quelle dell'*Ercole e Atlante*).

Intanto lo stesso tema della morte degli uomini assume in questo dialogo un senso poeticamente piú suggestivo e piú vasto: quest'improvvisa scomparsa dell'uomo (di cui si parla come di cosa lontana, come di un ricordo) già crea una dimensione internamente fantastica. Nella seconda parte poi, quando lo Gnomo e il Folletto parlano delle vane e superbe presunzioni degli uomini e giungono tra loro a un battibecco:

FOLLETTO: E non volevano intendere [gli uomini] che egli [il mondo] è fatto e mantenuto per li folletti.

GNOMO: Tu folleggi veramente, se parli sul sodo.

FOLLETTO: Perché? io parlo bene sul sodo.

GNOMO: Eh, buffoncello, va via. Chi non sa che il mondo è fatto per gli gnomi?¹⁹

Il Leopardi aggressivamente estende la frivolezza degli uomini a tutte le

¹⁹ *Tutte le opere*, I, p. 93.

possibili immaginarie specie viventi, qualora vengano intese antropomorficamente; sicché anche gli animali, i folletti, gli gnomi direbbero superbamente e frivolamente che il mondo è fatto a loro misura e per loro.

Quando poi il discorso torna sulla sciocchezza degli uomini, che vedono le cose fatte per i loro fini, Leopardi porta avanti tutta una rappresentazione della presunzione umana assai efficace anche nel suo “crescendo”:

GNOMO: Anche le zanzare e le pulci erano fatte per beneficio degli uomini?

FOLLETTO: Sí erano; cioè per esercitarli nella pazienza, come essi dicevano.

GNOMO: In verità che mancava loro occasione di esercitar la pazienza, se non erano le pulci.

FOLLETTO: Ma i porci, secondo Crisippo, erano pezzi di carne apparecchiati dalla natura a posta per le cucine e le dispense degli uomini, e, acciocché non imputridissero, conditi colle anime in vece di sale.

GNOMO: Io credo in contrario che se Crisippo avesse avuto nel cervello un poco di sale in vece dell'anima, non avrebbe immaginato uno sproposito simile.²⁰

La frase ironica su Crisippo è carica di sensi assai complessi: meglio un po' piú di ragione, di «sale» (che distrugge gli errori, i deliri, come li chiamerà piú tardi Leopardi, della mente umana) che non quell'«anima» di cui si diceva che anche i porci erano dotati per mantenerli in vita e per non imputridire.

Rispetto alla zona precedente, in cui si sentiva veramente un che di libresco, questi “scherzi” cominciano ad assumere un senso piú interno e una piú coerente funzionalità artistica, per cui il “riso” leopardiano diventa qualcosa di profondamente serio e drammatico, e tutt'altro che distaccato e sorridente, come poi avverrà, a livello piú alto, soprattutto nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dove anche certe battute ironiche e certe trovate satiriche saranno strettamente funzionali in una direzione artistica piú profonda.

Il dialogo finisce con il quadro della scomparsa degli uomini:

FOLLETTO: Ma ora che ei sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia piú da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si raschiughi.

GNOMO: E le stelle e i pianeti non mancano di nascere e di tramontare, e non hanno preso le gramaglie.

FOLLETTO: E il sole non s'ha intonacato il viso di ruggine; come fece, secondo Virgilio, per la morte di Cesare: della quale io credo ch'ei si pigliasse tanto affanno quanto ne pigliò la statua di Pompeo.²¹

Il Leopardi, nell'espressione sull'oscurarsi del sole per la morte di Cesare, sembra riprendere volutamente dalle sue stesse canzoni certe prospettive piú

²⁰ *Tutte le opere*, I, p. 94.

²¹ *Tutte le opere*, I, p. 94.

ardenti come quella espressa nel verso «Né scolorò le stelle umana cura»²². Ma qui tutto quanto viene rivolto contro la presunzione e la superbia umana. Non è affatto vero, dunque, che là dove Leopardi assume posizioni decise e aggressive sfiora il pericolo dell'oratoria e dell'astratta polemica. Anzi, la forza artistica del suo stesso discorso poetico, la forza della sua prosa nella sua direzione specifica, è tanto maggiore quanto più questi elementi interi premono e premeranno entro la prosa delle *Operette*.

Dopo il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, c'è nel marzo del '24 un'interruzione nella scrittura delle *Operette*, che riprende nell'aprile, dall'1 al 3, con il *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, col quale si apre una nuova grande zona delle *Operette morali*.

Nel *Dialogo di Malambruno e di Farfarello* il Leopardi riaffronta, con energia più serrata e drammatica che non nel mito poetico e filosofico della *Storia del genere umano*, il grande tema della felicità. C'è anche qui, d'altra parte, l'uso di elementi ironici, ma sempre condotti a un livello più aggressivo e sarcastico, e più direttamente rapportati al fondo drammatico e disperato di questa operetta.

Il suo *leitmotiv* è costituito dalla richiesta disperata di felicità di «un momento», di un solo e puntuale «istante» di felicità da parte degli uomini, e dalla constatazione della impossibilità di ottenerlo.

Il ritmo che traduce questo grande tema è singolarmente efficace, intenso, lucido e serrato, tra i più tipici delle *Operette morali*. Mentre nelle prime operette potevamo avvertire di più certe consonanze del Leopardi con una base letteraria cinquecentesca (ad esempio il Gelli e la sua *Circe*) e altrove potremo trovare consonanze con un tipo di prosa morale settecentesca, per esempio quella di Gasparo Gozzi, più alleggerita e meno profonda, qui invece si avverte che il Leopardi ha fortemente risentito e utilizzato la lezione anche stilistica di certo illuminismo, soprattutto francese. C'è qui la presenza del Voltaire più duro e più consequenziario del *Candide* o di certe voci del *Dictionnaire philosophique* e della prosa degli illuministi materialisti francesi come il D'Holbach.

La giusta considerazione della presenza della prosa illuministica francese giova fra l'altro a spostare il giudizio sulla scrittura delle *Operette morali* rispetto all'accusa desanctisiana di un'eccessiva aulicità; accusa dovuta, oltretutto alla prospettiva romantico-realistica del critico, anche alla sua impressione di un raccordo della prosa leopardiana solo con la tradizione di certo Cinquecento e di certo Settecento esclusivamente italiano.

Il *Dialogo di Malambruno e di Farfarello* è impostato su due voci. Una è quella di Malambruno. A questo uomo esperto della vita e tuttavia ancor più teso al desiderio supremo della felicità, risponde la voce del diavolo Farfarello che viene sulla terra ai servizi del mago per aiutarlo (in un colloquio rapido, serrato, con battute fortemente espanse) a condurre la sua pessimistica esperienza della vita

²² *Bruto minore*, v. 105.

alle estreme conseguenze: e cioè che per gli uomini è impossibile cogliere la felicità anche per un solo attimo. Tanto che la conclusione del dialogo sarà (proprio «assolutamente parlando», come dice Malambruno, cioè rifiutando gli aspetti speciosi o piú superficiali della vita, ma mirando alle verità nude e supreme) che «il non vivere è sempre meglio del vivere»²³.

Malambruno comincia dunque evocando (con un tono ansioso, tipico di questa figura dell'uomo che, avendo fatto tutte le esperienze particolari, ha l'ansia suprema di tentare almeno la ricerca dell'*attimo* di felicità) gli spiriti infernali, di abisso. A lui risponde Farfarello, che compare magicamente sulla scena e (in una scala di domande e risposte, estremamente efficaci e artisticamente potenti) gli farà una serie di proposte (prima che Malambruno renda esplicito il suo preciso desiderio della felicità) alle quali Malambruno replicherà solo con secchi rifiuti, di una forza drammatica eccezionale, colmi di implicazioni inquietanti:

FARFARELLO: [...] Che vuoi? nobiltà maggiore di quella degli Atridi?

MALAMBRUNO: No.

FARFARELLO: Piú ricchezze di quelle che si troveranno nella città di Manoa quando sarà scoperta?²⁴

MALAMBRUNO: No.

FARFARELLO: Un impero grande come quello che dicono che Carlo quinto si sognasse una notte?

MALAMBRUNO: No.

FARFARELLO: Recare alle tue voglie una donna piú salvatica di Penelope?

MALAMBRUNO: No. Ti par egli che a cotesto ci bisognasse il diavolo?²⁵

FARFARELLO: Onori e buona fortuna cosí ribaldo come sei?²⁶

MALAMBRUNO: Piuttosto mi bisognerebbe il diavolo se volessi il contrario.²⁷

Dopo questa serie di battute, in cui Malambruno non fa altro che opporre questi «No», emerge la domanda piú intensa e drammatica del dialogo

²³ *Tutte le opere*, I, p. 96.

²⁴ Cioè ricchezze maggiori del famoso Eldorado. Le battute leopardiane sono in questi dialoghi gremite di ricordi e di implicazioni. Qui Leopardi aveva presente una pagina volterriana sull'Eldorado, ricordata anche dal Fubini, cui reagisce, con una satira amara e sarcastica, come a qualcosa di mitico e introvabile.

²⁵ È un accenno misogino, uno "scherzo" che altrove, specialmente nelle prime operette, poteva apparire "da tavolino"; ma che qui ha delle risonanze piú amare. Si ricordi d'altra parte che proprio nel periodo in cui il Leopardi scriveva la canzone *Alla sua Donna* egli aveva tradotto la satira di Simonide sopra le donne. In lui c'era cioè questa base di esperienza delusiva nei confronti delle donne (che tornerà nell'ultimo periodo, nello squilibrio tra la tensione amorosa de *Il pensiero dominante* o di *Amore e Morte* e la posizione profondamente misogina di *Aspasia*) e che ci indica le implicazioni piú profonde e quindi tutt'altro che libresche di queste battute.

²⁶ È un'altra annotazione importante, Malambruno è un uomo che ha fatto esperienza di tutto, anche della malvagità umana.

²⁷ *Tutte le opere*, I, p. 95.

quando Farfarello dice: «In fine, che mi comandi?» e Malambruno risponde: «Fammi felice per un momento di tempo»²⁸.

Enunciata questa domanda fondamentale, si capovolge, con grande efficacia artistica, il rapporto del dialogo: adesso sarà Farfarello a opporre i suoi “no”. Ma mentre le risposte negative di Malambruno erano dettate dalla volontà, queste di Farfarello indicano la sua insufficienza. Persino gli spiriti dell’inferno hanno infatti dei limiti, possono dare all’uomo tante cose, apparentemente importanti, ma non gli possono dare ciò che costituisce il fine stesso della vita umana: la felicità.

FARFARELLO: Non posso.

MALAMBRUNO: Come non puoi?

FARFARELLO: Ti giuro in coscienza che non posso.

MALAMBRUNO: In coscienza di demonio da bene.

FARFARELLO: Sí certo. Fa conto che vi sia de’ diavoli da bene come v’è degli uomini.

MALAMBRUNO: Ma tu fa conto che io t’appicco qui per la coda a una di queste travi, se tu non mi ubbidisci subito senza piú parole.

FARFARELLO: Tu mi puoi meglio ammazzare, che non io contentarti di quello che tu domandi.

MALAMBRUNO: Dunque ritorna tu col mal anno, e venga Belzebú in persona.²⁹

Farfarello risponderà che anche se venisse Belzebú in persona, questi non potrà far felice né Malambruno né altri della specie umana. Malambruno domanderà allora, aprendo la seconda parte del dialogo: «Né anche per un momento solo?» e Farfarello risponde: «Tanto è possibile per un momento, anzi per la metà di un momento, e per la millesima parte; quanto per tutta la vita»³⁰.

Giunto di fronte a questo ostacolo assoluto, Malambruno ripiegherà su di un’altra possibilità: che almeno il demonio gli conceda di liberarlo dall’infelicità. È la seconda parte del dialogo, in cui è perseguita con ferma coerenza questa dimostrazione disperata e lucida di una verità suprema; l’uomo è chiuso in un circolo assoluto, costrittivo, nel quale non può né avere la felicità, neppure per un momento, né esser libero dall’infelicità. Così la conclusione del dialogo sarà: «assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere». E quando alla fine Malambruno domanderà: «Dunque?» e Farfarello risponderà: «Dunque se ti pare di darmi l’anima prima del tempo, io sono qui pronto per portarmela»³¹, l’unica soluzione possibile per uscire dall’infelicità apparirà essere la morte.

²⁸ *Tutte le opere*, I, p. 95.

²⁹ *Tutte le opere*, I, p. 95.

³⁰ *Tutte le opere*, I, p. 95.

³¹ *Tutte le opere*, I, p. 96.

Il dialogo alza enormemente il tono e il livello dei problemi che il Leopardi viene svolgendo e a cui è legato il successivo *Dialogo della Natura e di un'Anima*. Questo si imposta sempre sul problema felicità-infelicità, a cui sottostà il tema vita-esistenza già abbozzato nello *Zibaldone* degli ultimi mesi del '23. Qui il Leopardi rivede il problema (con forti implicazioni autobiografiche) nella prospettiva di un uomo eccezionale, di un'anima grande, che proprio per la sua eccezionalità partecipa non solo della sorte di tutti gli uomini, ma è caricata ulteriormente di una disposizione particolare all'infelicità.

Il dialogo è anche animato dal contrasto tra la voce dell'uomo grande e la voce della natura, chiamata direttamente in causa, con un giuoco più complicato di quello che avrà luogo poi nel decisivo *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in cui l'evidente forte ripresa degli elementi di rottura verso la natura benefica, già apparsi nell'*Ultimo canto di Saffo*, verranno portati a conclusioni più esplicite e più aggressive. Qui la natura è presentata ambigualmente: l'Anima si rivolge a lei come a una madre ed essa la chiama «figliuola mia», ma questa maternità e figliolanza vengono rivelandosi come assurde:

NATURA: Va, figliuola mia prediletta, che tale sarai tenuta e chiamata per lungo ordine di secoli. Vivi, e sii grande e infelice.

ANIMA: Che male ho io commesso prima di vivere, che tu mi condanni a cotesta pena?

La natura è, come avviene per gli dei della *Storia del genere umano*, sempre un po' sfasata rispetto alle domande dell'anima-uomo. Non c'è corrispondenza e la natura è estranea, malgrado la sua asserita condizione di maternità, ai veri problemi dell'uomo. Tanto da rispondere:

NATURA: Che pena, figliuola mia?

ANIMA: Non mi prescrivi tu di essere infelice?

NATURA: Ma in quanto che io voglio che tu sii grande, e non si può questo senza quello. Oltre che tu sei destinata a vivificare un corpo umano; e tutti gli uomini per necessità nascono e vivono infelici.³²

Quest'operetta inoltre (contrariamente ad alcuni giudizi correnti su di essa) non tocca solo il problema dell'uomo grande ed eccezionale e perciò infelice. In realtà non è che gli altri uomini possano essere mediocri e felici. Tutti sono infelici. Anzi, la prima ragione per cui l'anima grande è infelice, è la sua partecipazione alla condizione umana: ma in più, essa, appartenendo a una particolare condizione (cioè essendo dotata di una maggiore sensibilità e intensità di sensazioni), sente la sproporzione tra i suoi infiniti desideri di felicità e la miseria della vita.

³² *Tutte le opere*, I, p. 96.

L'operetta sviluppa questo tema centrale con apparenti deviazioni su altri temi che si raccordano con quelli di altre operette. Così il tema della gloria, su cui la natura insiste per mostrare quale importante compenso essa darebbe all'uomo infelice ma grande, e che sarà direttamente ripreso e approfondito nel *Parini, ovvero della gloria*. Già qui Leopardi dice che la gloria è un bene superficiale e vano, contrapposto all'unico bene consistente, a cui l'uomo tende (la sua felicità) e che gli è viceversa negato.

In realtà anche qui il Leopardi riprende la sua continua opera di distinzione tra vanità e realtà, tra le consolazioni effimere e insufficienti e ciò che veramente preme all'uomo; come avviene nel finale là dove la voce opaca e neutra della natura afferma che l'uomo grande dopo morto avrà tanti onori e magari riposerà con le sue ceneri in una «sepoltura magnifica» (ripresa chiara della grande lettera sulla tomba del Tasso)³³.

Questa operetta va al di là delle conclusioni del *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, giungendo a ipotizzare varie soluzioni: l'anima dotata di qualità eccezionali chiederà infatti l'abbruttimento, dato che la sensibilità, la ricchezza di vita interiore quanto maggiori sono, tanto più portano all'infelicità; oppure chiederà di essere privata della radice stessa della sensibilità e quindi della richiesta di felicità; o infine, chiederà una morte rapida e rifiuterà l'immortalità della gloria.

A questa operetta, che viene svolgendo e approfondendo i temi impostati nel *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, segue il *Dialogo della Terra e della Luna*, che Leopardi compose dal 24 al 28 aprile 1824.

Il dialogo è sembrato, specialmente al Fubini, diverso dai precedenti e ambiguo, tale che, pur contenendo temi profondi, ricondurrebbe a un gusto ironico, quasi di divertimento, dal sapore lucianesco.

In realtà, chi voglia comprendere questa operetta dovrà notare che la sua diversità è tutta apparente e che in effetti essa è percorsa da un filo interno assai solido. Il brio della prima parte (più divertita che intensa) approfondisce infatti, attraverso la voce vana e frivola della Terra, le forti implicazioni con cui il Leopardi combatte il geocentrismo e l'antropocentrismo, la stolta superbia dell'uomo che intende misurare sul suo metro tutto l'universo. Leopardi, con la carica aggressiva del suo illuminismo, vuole liberare l'uomo da ogni falsa e stolta credenza per arrivare a verità sconsolanti, ma che sono le sole che possono, proprio perché vere, condurre a un minimo di positività, impossibile se l'uomo non si libera da questi frivoli miti e stolte superbie. La Terra crede che tutto il mondo sia fatto sulla sua misura e su quella dell'uomo e in tal modo parla alla Luna con un linguaggio per questa quasi incomprensibile; donde anche la bellezza del contrasto di toni che non s'incontrano. La Luna viceversa, che sembra la voce più profonda di una condizione generale, universale, non capisce e risponde sostenendo

³³ Cfr. W. Binni, «La lettera del 20 febbraio 1823» cit.

che i mondi sono diversi tra di loro e smentendo l'idea sciocca che in ogni parte dell'universo si ritrovi la condizione dell'uomo. Questa prima parte non è dunque un puro divertimento ma vibra della satira aggressiva contro l'antropocentrismo.

La saldatura fra la prima e la seconda parte è costituita dalla risposta della Luna sulla condizione di infelicità profonda che è l'unico punto in comune tra gli esseri (diversissimi dall'uomo) degli altri mondi, e l'uomo stesso. Poi nell'ultima parte, che introduce il motivo più nuovo e più grande, la Terra domanderà:

Almeno mi saprai tu dire se costí sono in uso i vizi, i misfatti, gl'infortuni, i dolori, la vecchiezza, in conclusione i mali? intendi tu questi nomi?

LUNA: Oh cotesti sí che gl'intendo; e non solo i nomi, ma le cose significate, le conosco a meraviglia: perché ne sono tutta piena, in vece di quelle altre che tu credevi.³⁴

La Luna non aveva capito né accettato gli strani miti antropocentrici e geocentrici secondo cui tutti gli altri esseri viventi sarebbero come gli uomini, e tutti gli altri mondi come la Terra.

C'era prima un'impossibilità di comprensione fra le due voci, ma adesso, quando la Terra nomina i mali, la Luna dice di comprendere e conoscere tutto ciò perfettamente:

TERRA: Quali prevalgono ne' tuoi popoli, i pregi o i difetti?

LUNA: I difetti di gran lunga.

TERRA: Di quali hai maggior copia, di beni o di mali?

LUNA: Di mali senza comparazione.

TERRA: E generalmente gli abitatori tuoi sono felici o infelici?

LUNA: Tanto infelici, che io non mi scambierei col più fortunato di loro.³⁵

Si apre qui il tema più nuovo e aggressivo di questa operetta: l'universo pur così vario e così diverso da come l'uomo l'ha concepito o seguita a concepirlo (cioè un universo umanizzato, mondanizzato, simile alla terra e all'uomo) ha però in comune con l'uomo il dolore, anzi tutto l'universo ha un unico denominatore comune, il dolore e l'infelicità.

L'operetta conduce, con un filo organico e centrale, a questo tema profondo (prima muovendo dalla satira ironica della frivolezza umana che ha risorse perfino grottesche e surreali, emerse già nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, come quando la Terra immagina che sulla Luna avvenga tutto ciò che avviene sulla Terra, anche le azioni più domestiche dell'uomo, e che magari anche sulla Luna si stenda «un bucato al sole»): il tema dell'infelicità universale che può avere punti di contatto (ma con una direzione assai

³⁴ *Tutte le opere*, I, p. 101.

³⁵ *Tutte le opere*, I, p. 101.

diversa) con il *Weltschmerz*, il dolore universale, presente in particolare nel romanticismo tedesco. Ma in Leopardi, pur in questa consonanza, non c'è nessun compiacimento, come avveniva per esempio nell'*Ortis* foscoliano: egli non chiede più che tutto l'universo "gema" con l'individuo, vuol solo disperatamente e lucidamente evidenziare con intera forza poetica una verità che coinvolge l'uomo e l'universo insieme.

Da questa estensione del dolore dell'uomo a tutti i possibili viventi dell'universo, il Leopardi ritorna a più fortemente rappresentare l'assoluta imperfezione umana e la stoltezza di ogni superbia religiosa o umanistica.

Il problema fondamentale della *Scommessa di Prometeo* (scritta dal 30 aprile all'8 maggio) è infatti la completa imperfezione dell'uomo, fin dalla sua origine. Al solito, anche in questa operetta non si tratta tanto di misantropia, quanto di una denuncia d'ogni concezione ottimistica sia di carattere religioso o trascendente (qui certo l'uomo non appare fatto "a immagine di Dio"), sia di carattere prometeico-umanistico. Il supporto della polemica è dato da elementi illuministici antiottimistici: la teoria dell'armonia prestabilita del Leibniz, cui si allude esplicitamente, è assalita infatti da una prospettiva assai simile a quella espressa dal *Candide* di Voltaire.

L'operetta è centrata su questo importante e profondo tema polemico (secondo la linea delle *Operette morali* che, come fu già accennato, sono legate nei loro svolgimenti artistici, non di pura fantasia evasiva o di capriccio malinconico, a temi consistenti di battaglia culturale e ideologica) cui corrispondono una forte efficacia, un'alacrità e fertilità artistiche che rinnovano, in questa zona più intensa, l'impostazione e il taglio, qui mescolando procedimenti narrativi con procedimenti dialogici.

La prima parte è una esposizione della scommessa con Momo, il dio della calunnia, a cui Prometeo è stato costretto per difendere la sua invenzione, l'uomo, dalla sconfitta in un concorso fra gli dei che avessero inventato la cosa più utile e più perfetta: hanno avuto il premio Bacco per l'invenzione del vino, Minerva per quella dell'olio, e Vulcano per una pentola di rame detta economica perché serve a cuocere qualsiasi cosa con piccolo fuoco e speditamente; ma non è stato premiato Prometeo, che perciò è molto scontento.

Uno degli obiettivi evidenti del testo è la degradazione delle mitologie, non solo delle più moderne ma anche delle più antiche; gli dei sono ridotti a paragoni estremamente umili e volgari. E d'altra parte è colpito il mito rappresentato dall'orgoglio umanistico di Prometeo, che ritiene di aver fatto la cosa più degna creando l'uomo, donandogli la scintilla divina, civilizzandolo: a Momo, che non è affatto convinto di tutto ciò, egli propone una scommessa e, volendo dimostrargli con esempi concreti che la sua creatura è veramente perfetta, lo invita a intraprendere un viaggio sulla terra abitata, alla verifica della condizione dell'uomo.

Alla parte espositiva segue allora, in questa operetta più mossa anche

come impostazione artistica, una parte narrativa che, acuta, analitica, lucida com'è ha quasi il tono di un romanzo settecentesco.

Prometeo e Momo, anzitutto, vanno verso il continente nuovo, l'America, verso quel continente che «per non avervi posto piede insino allora niuno degl'immortali, stimolava maggiormente la curiosità»³⁶. È una battuta piena di tensione aggressiva: il Leopardi allude satiricamente al fatto che, mentre i vecchi continenti sono stati visitati dagli antichi dei della mitologia o magari dalle discese del Cristo o di Budda, l'America è l'unica dove gli immortali non hanno ancora posto piede.

Dopo di ciò, essi cominciano il viaggio. Si apre una pagina molto efficace su cui in genere la critica (il Fubini e altri) ha puntato lo sguardo, tendendo al recupero di elementi più schiettamente poetici e suggestivi.

In realtà la poesia di questa pagina sul viaggio che Momo e Prometeo fanno in America, per esattezza nella Columbia, nasce in forza degli elementi intellettuali di critica e di satira filosofica che sollecitano e arricchiscono artisticamente lo stesso senso dolente, malinconico e misterioso del paesaggio nuovo e disabitato che si presenta agli occhi di questi due visitatori mitologici. Il Leopardi narra che i due:

Fermarono il volo nel paese di Popaian, dal lato settentrionale, poco lungi dal fiume Cauca, in un luogo dove apparivano molti segni di abitazione umana: vestigi di cultura per la campagna; parecchi sentieri, ancorché tronchi in molti luoghi, e nella maggior parte ingombri; alberi tagliati e distesi; e particolarmente alcune che parevano sepolture, e qualche ossa d'uomini di tratto in tratto. Ma non perciò poterono i due celesti, porgendo gli orecchi, e distendendo la vista per ogn'intorno, udire una voce né scoprire un'ombra d'uomo vivo. Andarono, parte camminando parte volando, per ispazio di molte miglia; passando monti e fiumi; e trovando da per tutto i medesimi segni e la medesima solitudine. Come sono ora deserti questi paesi, diceva Momo a Prometeo, che mostrano pure evidentemente di essere stati abitati?³⁷

Il senso misterioso e suggestivo di questo paesaggio desolato (ma che insieme reca i segni di una precedente abitazione umana) è ricordato all'impressione che ne trarrà Momo: questo essere perfetto che una volta abitava questi paesi, com'è scomparso? Come mai in questi paesi troviamo ancora delle razze inferiori di esseri viventi, i pappagalli, i formichieri? Dunque queste razze sono più resistenti, più valide di questa creatura "perfetta"?

La suggestione fantastica che qui si crea non è qualcosa a se stante, ma è legata al movimento polemico-satirico, che Leopardi esprime attraverso questa rappresentazione:

Prometeo ricordava le inondazioni del mare, i tremuoti, i temporali, le piogge strabocchevoli, che sapeva essere ordinarie nelle regioni calde: e veramente in quel

³⁶ *Tutte le opere*, I, p. 103.

³⁷ *Tutte le opere*, I, p. 103.

medesimo tempo udivano, da tutte le boscaglie vicine, i rami degli alberi che, agitati dall'aria, stillavano continuamente acqua. Se non che Momo non sapeva comprendere come potesse quella parte essere sottoposta alle inondazioni del mare, così lontano di là, che non appariva da alcun lato; e meno intendeva per qual destino i tremuoti, i temporali e le piogge avessero avuto a disfare tutti gli uomini del paese, perdonando agli sciaguari, alle scimmie, a' formichieri, a' cerigoni, alle aquile, a' pappagalli, e a cento altre qualità di animali terrestri e volatili, che andavano per quei dintorni.³⁸

Si passa continuamente dal tono narrativo a un tono piú suggestivo e infine a un tono satirico. Ma tutti questi elementi sono tra di loro interdipendenti, coerenti e non permettono l'isolamento di uno solo di essi, perché qui la poesia nasce da un impianto organico e da un movimento piú intenso:

In fine, scendendo a una valle immensa, scoprirono, come a dire, un piccolo mucchio di case o capanne di legno, coperte di foglie di palma, e circondata ognuna da un chiuso a maniera di steccato: dinanzi a una delle quali stavano molte persone, parte in piedi, parte sedute, dintorno a un vaso di terra posto a un gran fuoco. Si accostarono i due celesti, presa forma umana; e Prometeo, salutati tutti cortesemente, volgendosi a uno che accennava di essere il principale, interrogollo: che si fa?³⁹

Nella narrazione si inserisce questo dialogo serrato, minuto, fatto di piccole battute, che arricchiscono originalmente la stessa composizione artistica dell'operetta:

SELVAGGIO: Si mangia, come vedi.

PROMETEO: Che buone vivande avete? [Di fronte alla sciocca cordialità di Prometeo, il selvaggio funzionerà come rivelatore della vera natura umana].

SELVAGGIO: Questo poco di carne.

PROMETEO: Carne domestica o salvatica? [Prometeo pensa naturalmente ad animali].

SELVAGGIO: Domestica, anzi del mio figliuolo.

PROMETEO: Hai tu per figliuolo un vitello, come ebbe Pasifae?

SELVAGGIO: Non un vitello ma un uomo, come ebbero tutti gli altri.

PROMETEO: Dici tu da senno? mangi tu la tua carne propria?

SELVAGGIO: La mia propria no, ma ben quella di costui [...].

Non solo qui viene distrutto il mito rousseauiano del "buon selvaggio", che è presentato come malvagio divoratore del proprio figlio, ma c'è insieme anche un giuoco sottile e acre: non la carne propria, la sua, ma quella del figliuolo:

³⁸ *Tutte le opere*, I, p. 103.

³⁹ *Tutte le opere*, I, p. 103.

SELVAGGIO: Che meraviglia? E la madre ancora, che già non debbe esser buona da fare altri figliuoli, penso di mangiarla presto.

MOMO: Come si mangia la gallina dopo mangiate le uova.

SELVAGGIO: E l'altre donne che io tengo, come sieno fatte inutili a partorire, le mangerò similmente. E questi miei schiavi che vedete, forse che li terrei vivi, se non fosse per avere di quando in quando de' loro figliuoli, e mangiarli? Ma invecchiati che saranno, io me li mangerò anche loro a uno a uno, se io campo.⁴⁰

Con un movimento che coinvolge subito altri motivi della profonda carica aggressiva e illuministica del Leopardi (è inevitabile il richiamo a Voltaire, che tante volte aveva insistito sulla ostilità tra popolazioni vicinissime), Prometeo domanda di quali schiavi si tratti:

Dimmi: cotesti schiavi sono della tua nazione medesima, o di qualche altra?

SELVAGGIO: D'un'altra.

PROMETEO: Molto lontana da qua?

SELVAGGIO: Lontanissima: tanto che tra le loro case e le nostre, ci correva un rigagnolo.⁴¹

A questo punto Prometeo, deluso dalla prima verifica della perfezione delle sue creature (tra l'altro avendo scorto una «cotal guardatura» da parte dei selvaggi assai poco incoraggiante, come se questi cominciassero a pensare di divorare anche i divini scesi sulla terra), se ne vola via insieme a Momo. Si allontanano e vanno nel continente più vecchio, l'Asia, e lì scendono a terra

[...] presso ad Agra in un campo pieno d'infinito popolo, adunato intorno a una fossa colma di legne: sull'orlo della quale, da un lato, si vedevano alcuni con torchi accesi, in procinto di porle il fuoco; e da altro lato, sopra un palco, una donna giovane, coperta di vesti sontuosissime, e di ogni qualità di ornamenti barbarici, la quale danzando e vociferando, faceva segno di grandissima allegrezza. Prometeo vedendo questo, immaginava seco stesso una nuova Lucrezia o nuova Virginia, o qualche emulatrice delle figliuole di Eretteo, delle Ifigenie, de' Codri, de' Menecei, dei Curzi e dei Deci, che seguitando la fede di qualche oracolo, s'immolasse volontariamente per la sua patria.⁴²

Prometeo è sempre disposto a seguire la logica della retorica, si entusiasma, crede si tratti di un sacrificio eroico, crede che la donna possa appartenere alla categoria dei personaggi eroici come Virginia (da Leopardi esaltata in poesia, nella canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*).

Intendendo poi che la cagione del sacrificio della donna era la morte del marito, pensò che quella, poco dissimile da Alceste, volesse col prezzo di se medesima,

⁴⁰ *Tutte le opere*, I, pp. 103-104.

⁴¹ *Tutte le opere*, I, p. 104.

⁴² *Tutte le opere*, I, p. 105.

ricomperare lo spirito di colui. Ma saputo che ella non s'induceva ad abbruciarsi se non perché questo si usava di fare dalle donne vedove della sua setta, e che aveva sempre portato odio al marito, e che era ubbriaca, e che il morto, in cambio di risuscitare, aveva a essere arso in quel medesimo fuoco; voltato subito il dosso a quello spettacolo, prese la via dell'Europa [...].⁴³

Dopo questa seconda delusione dovuta all'imperfezione degli uomini e alle loro stolte usanze e credenze, Prometeo fa un ultimo tentativo (dopo che Momo ha tratto delle amare riflessioni su questa perfezione dell'uomo, investendo con una precisa critica l'ottimismo della *Teodicea* del Leibniz), ripromettendosi molto, di contro alle sperimentate usanze dei selvaggi, dalla condizione civile dell'Europa, e in particolare della civilissima Londra, su cui scendono:

[...] veduto gran moltitudine di gente concorrere alla porta di una casa privata, messisi tra la folla, entrarono nella casa; e trovarono sopra un letto un uomo disteso supino, che avea nella ritta una pistola; ferito nel petto, e morto; e accanto a lui giacere due fanciullini, medesimamente morti. Erano nella stanza parecchie persone della casa, e alcuni giudici, i quali le interrogavano, mentre che un ufficiale scriveva.

E qui si inserisce di nuovo un rapido dialogo:

PROMETEO: Chi sono questi sciagurati?

UN FAMIGLIO: Il mio padrone e i figliuoli.

PROMETEO: Chi gli ha uccisi?

FAMIGLIO: Il padrone tutti e tre.

PROMETEO: Tu vuoi dire i figliuoli e se stesso?

FAMIGLIO: Appunto.

PROMETEO: Oh che è mai cotesto! Qualche grandissima sventura gli doveva essere accaduta.

FAMIGLIO: Nessuna, che io sappia.

PROMETEO: Ma forse era povero, o disprezzato da tutti, o sfortunato in amore, o in corte?

FAMIGLIO: Anzi ricchissimo, e credo che tutti lo stimassero; di amore non se ne curava, e in corte aveva molto favore.

PROMETEO: Dunque come è caduto in questa disperazione?

FAMIGLIO: Per tedio della vita, secondo che ha lasciato scritto.

PROMETEO: E questi giudici che fanno?

FAMIGLIO: S'informano se il padrone era impazzito o no: che in caso non fosse impazzito, la sua roba ricade al pubblico per legge: e in verità non si potrà fare che non ricada.

PROMETEO: Ma, dimmi, non aveva nessun amico o parente, a cui potesse raccomandare questi fanciullini, in cambio d'ammazzarli?

FAMIGLIO: Sí aveva; e tra gli altri, uno che gli era molto intrinseco, al quale ha raccomandato il suo cane.⁴⁴

⁴³ *Tutte le opere*, I, p. 105.

⁴⁴ *Tutte le opere*, I, pp. 106-107.

Tutto viene denudato e crudamente smantellato: questi giudici compiono un'operazione grezza e misera, senz'altra preoccupazione; viene negata la stessa amicizia, alla quale può esser raccomandato solo il cane. È un caso estremo dell'imperfezione umana, di un uomo che non avendo nessuna causa d'immediata infelicità, si era soppeso per «tedio» della vita (la grande parola, tedio o noia, che viene a riportare in questa operetta i temi centrali e fondamentali: il senso della vita ridotta a esistenza secondo la distinzione leopardiana, che viene così proficuamente operando entro le *Operette morali*).

A questa operetta, che rappresenta la conclusione più dura a cui questo filone delle *Operette morali* si sta avvicinando, segue il *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, che ha al suo centro il tema della durata della vita: se essa meriti di essere lunga o viceversa se è meglio che sia breve, dato che la vita vale qualcosa solo se è intensissima e perciò breve.

Il tema recupera motivi precedenti (il senso della vita piena e intensa, del vigore) ma non rappresenta un ritorno indietro, una contraddizione con le posizioni che Leopardi veniva affermando, o una voce isolata (Fubini), una via di giustificazione positiva dell'esistenza (Sanesi)⁴⁵.

L'operetta porta invece a insistere sul tema dell'esistenza come noia, sul confronto fra quello che potrebbe essere la vita e quello che effettivamente è. Infatti ciò che il Metafisico dice (che la vita è un *dover essere*, concetto su cui tanto Leopardi aveva insistito nel periodo precedente) è un'ipotesi, alla cui luce meglio si rivela l'assurdità orrenda e terribile di quest'altra vita reale, puro "durare", semplice "esistere": tanto che l'operetta concluderà che non potendo esserci una vita piena, intensa, pienamente vissuta, «dalla vita alla morte non è divario». È la stessa approfondita conclusione del *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*: «Il che se io credessi [dice il Metafisico], ti giuro che la morte mi spaventerebbe non poco. Ma in fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di grado»⁴⁶.

Il dialogo è impostato con una serie di battute e risposte tra due personaggi: il Fisico è la voce di un uomo sostanzialmente comune, affezionato al "comunque vivere", e d'altra parte è la voce dell'ottimista che crede al progresso, alle scoperte, tanto è vero che il dialogo inizia, felicemente, con una specie di urlo gioioso e sciocco del Fisico che ha fatto una grande invenzione e che riprende la parola di Archimede: «*Eureka, eureka*».

Il Metafisico (metafisico nel senso che ha saputo individuare i problemi essenziali e supremi, e che non si fa prendere più dagli inganni del "comunque vivere") contrapporrà subito la sua diversa tonalità di voce, cioè quella dell'uomo esperto, deluso, dicendo: «Che è? che hai trovato? FISICO: L'arte di vivere lungamente. METAFISICO: È cotesto libro che porti? FISICO: Qui la dichiaro: e per questa invenzione, se gli altri vivranno lungo tempo,

⁴⁵ Cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di I. Sanesi, Firenze, Sansoni, 1931.

⁴⁶ *Tutte le opere*, I, p. 110.

io vivrò per lo meno in eterno; voglio dire che ne acquisterò gloria immortale». Si noti come il Leopardi è riuscito, in questo intreccio, a far avvertire i toni diversi delle due voci; quella del Fisico è spavalda, sicura, quella del Metafisico è malinconicamente ironica e satirica: «Fa una cosa a mio modo. Trova una cassetta di piombo, chiudivi cotesto libro, sotterrala, e prima di morire ricordati di lasciar detto il luogo, acciocché vi si possa andare, e cavare il libro, quando sarà trovata l'arte di vivere felicemente»⁴⁷.

Qui il giuoco è incentrato sulla stessa parola: l'uno aveva detto: «l'arte di vivere lungamente», l'altro replica: quando sarà trovata un'arte più difficile, «l'arte di vivere felicemente». «FISICO: E in questo mezzo? [Il Fisico non capisce l'ironia amara del Metafisico] METAFISICO: In questo mezzo non sarà buono da nulla. Più lo stimerei se contenesse l'arte di viver poco»⁴⁸. È su questo tema che s'impone una lunga parte del dialogo: poiché non si può vivere felicemente, è meglio vivere brevemente, quasi che nella brevità della vita ci possa esser una maggiore compendiosa pienezza di sensazioni.

Al Metafisico che produce queste prime ragioni, il Fisico risponde sempre secondo la sua diversa prospettiva: «Di grazia, lasciamo cotesta materia, che è troppo malinconica; e senza tante sottigliezze, rispondimi sinceramente: se l'uomo visse e potesse vivere in eterno; dico senza morire, e non dopo morto; credi tu che non gli piacesse? METAFISICO: A un presupposto favoloso risponderò con qualche favola»⁴⁹.

E Leopardi qui riporta molte favole antiche che insistono sempre sul fatto che il dono maggiore che gli dei possono fare agli uomini è quello di farli morire il più rapidamente possibile.

Nell'ultima parte l'accento del Leopardi batte, più ancora che sulla vita intensa su cui precedentemente aveva tanto insistito, sul senso di una esistenza diluita, con grandi e frequentissimi intervalli, tra poche sensazioni più intense, vuoti di ogni affezione e azione viva: è cioè chiaramente delineato il tema centrale del tedio, dell'angoscia, della disperazione e desolazione esistenziale.

Ma lo sviluppo delle *Operette* trova una possibilità di più aperta e alta drammaticità in quel *Dialogo della Natura e di un Islandese* che fu scritto tra il 21 e il 30 maggio 1824, ma che Leopardi, quando pubblicò le *Operette* in volume nel '27, pospose al *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, composto invece successivamente. Si è cercato di spiegare questa trasposizione con il fatto che il Leopardi avrebbe voluto mettere il *Dialogo della Natura e di un Islandese* più al centro delle *Operette*, al culmine di questa importante zona, pensando anche che lo stesso Leopardi nello *Zibaldone*, già nel '24, e poi nel '25 e ancora nel '26, più volte si riferirà a questa

⁴⁷ *Tutte le opere*, I, p. 107.

⁴⁸ *Tutte le opere*, I, p. 107.

⁴⁹ *Tutte le opere*, I, p. 108.

operetta come a una tappa essenziale e a una chiave di volta (come essa è effettivamente) del suo pensiero.

L'operetta, infatti, riprende chiaramente la protesta e l'accusa del *Bruto minore* e dell'*Ultimo canto di Saffo*, ma le porta a una maturazione piú sicura e piú intensa raccogliendo inoltre l'attrito della problematica leopardiana quale si era venuto muovendo e consolidando entro le operette precedenti e nello *Zibaldone* del '23.

Al centro di essa sta un problema fondamentale per Leopardi: l'uomo è posto in un netto e risoluto contrasto con la natura, che viene totalmente perdendo i suoi caratteri benefici di "madre" e perde insieme quel carattere piú alacre e poetico che il poeta prima aveva considerato come fonte del vitale, del vivace, dell'energico. La natura assume un volto implacabile, chiuso, ostile all'uomo, essendo sua unica occupazione il mantenimento della legge fondamentale dell'universo (la distruzione e trasformazione continua della materia), che comporta per i viventi una legge di sofferenze e di morte.

Qui il Leopardi ha rotto tutti gli indugi precedenti, anche quei tentativi di giustificazione della natura delle cui imperfezioni pure si era accorto nello *Zibaldone*, ma che configurava ancora in forma di inconvenienti necessari della natura⁵⁰. Se precedentemente il Leopardi aveva visto che la legge della natura comportava il sacrificio, la morte dei singoli esseri viventi, e tuttavia considerava ciò come un aspetto non solo inevitabile ma in qualche modo riconducibile alla pienezza generale della vita della natura, adesso egli scarta risolutamente questi elementi non piú coerenti alla nuova pressione drammatica dell'idea-immagine, formidabile e tremenda, di una natura nemica di tutti gli esseri viventi, ma particolarmente (poiché è un uomo che parla) anzitutto degli uomini.

Di fronte a questa natura, l'uomo tende a «snaturarsi»: un'espressione che Leopardi adoperava nel periodo precedente a riprova della corruzione dell'uomo per opera della ragione che lo snaturava appunto, che l'allontanava dalla benefica sorgente di vita, mentre qui l'uomo tende a fuggire dalla natura e a contrapporsi a essa, scoprendo (piú chiaramente di quanto sia avvenuto finora nelle *Operette morali* e nello *Zibaldone*) il contrasto che c'è tra la vita, che dovrebbe comportare la felicità e il piacere, e l'esistenza e il perdurare della specie di cui soltanto si occupa e preoccupa la natura. La natura viene quindi messa dalla parte dell'esistenza e non della vita.

Il *Dialogo della Natura e di un Islandese* approfondisce dunque altissimi problemi e fa affiorare conclusioni o avvii di conclusioni molto importanti sul rapporto tra uomini e natura. Da un iniziale giudizio negativo sugli uomini essi, dopo un'esperienza piú profonda, appariranno molto meno crudeli verso i loro simili di quanto non sia la persecuzione implacabile della natura, che non manca mai di far «patire» (la parola chiave di questo dialogo) l'uomo.

⁵⁰ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 433-434.

Gli uomini, alla luce di questo scandaglio piú profondo, appariranno meno crudeli della natura e in qualche modo addirittura incolpevoli, soggetti a una persecuzione e a una sofferenza che essi subiscono senza accettarla, che “patiscono” contro la loro volontà. La malvagità umana viene cioè prospettata come naturale, come dipendente dalla natura, non dalla volontà: è un motivo con implicazioni fondamentali per il successivo svolgimento leopardiano, che ha consonanze con le posizioni espresse dal Voltaire nello *Zadig* («gli uomini sono alla fine *naturalmente* cattivi») e confermate nel *Candide*, per cui la responsabilità ultima della malvagità umana risale alla natura e non all’uomo.

Questa operetta ha un tono profondamente drammatico, di cui si accorse (pur nella generale diffidenza verso le *Operette morali*) il De Sanctis quando scrisse: «Pauroso e altamente tragico è il *Dialogo della Natura e di un Islandese* [...]. L’impassibilità della Natura, che noi sogliamo chiamare madre, spaventa qualunque abbia cuore d’uomo. Quel sentimento che c’induce al culto e alla preghiera, è qui non messo in giuoco, ma strozzato dalla verità. Sotto l’Islandese intravediamo tutto il genere umano, alle cui sorti rimane indifferente la natura e il mondo [...]. E ci par di vedere fiele in quella tranquillità [...]. Una certa misantropia balenava in quell’anima, nata all’amore, in alcuni cattivi momenti, e gli compariva sulla faccia il verde di una ironia amara, che voleva rendere piacevole, come si vede nella fine del dialogo»⁵¹.

Lasciando per ora da parte quest’ultimo inaccettabile giudizio, importa rilevare che il De Sanctis ha ben avvertito il fondo addirittura «Pauroso e altamente tragico» di questo dialogo e ha anche sentito che qui si metteva in causa, anzi “si strozzava”, quel sentimento fondamentale dell’uomo che chiama «madre» la natura.

L’operetta dunque accentua molto lo sviluppo del pensiero leopardiano, della sua battaglia antiottimistica, antispiritualistica e nettamente antireligiosa, con chiari raccordi con posizioni del materialismo dell’ultimo Settecento. E va subito sottolineato che essa è uno dei capolavori artistici delle *Operette* proprio perché Leopardi vi esercita non la sua grandezza di stilista “puro”, ma perché raccorda internamente le soluzioni artistiche alla grandezza e alla profondità dei temi ideologici trattati.

Qui il Leopardi enuncia interamente la legge fondamentale del materialismo e meccanicismo dell’ultimo Settecento (per cui la natura non è che un perpetuo circuito di produzione e distruzione della materia teso alla conservazione della stessa materia) quale egli poteva riprenderla soprattutto dai libri del D’Holbach e di quegli altri filosofi materialisti a cui farà chiaro accenno nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, parlando di alcuni filosofi che «Quaranta o cinquant’anni addietro [...] solevano mormorare della specie umana»⁵². Il Leopardi riprende dunque la legge materialistica nelle

⁵¹ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., pp. 302-303.

⁵² *Tutte le opere*, I, p. 161.

sue conseguenze più aggressive, antiprovidenzialistiche, sostanzialmente anti-religiose⁵³.

Insieme egli riprende dal Settecento il motivo sensistico, perché qui l'uomo, l'Islandese (che non rappresenta una situazione di eccezione, ma la condizione umana generale, di tutti i viventi, di tutti i «senzienti»), sarà avvertito nella sua qualità di essere senziente: il suo patire è un patire fisico. E riprende il sensismo in chiave profondamente pessimistica, come era stato in parte anticipato, pur entro notevoli differenze, da Pietro Verri che aveva elaborato soprattutto un sensismo dolente (maggiore la somma dei mali rispetto a quella dei beni, secondo il problema aperto in Francia dal Maupertuis in direzione di un pessimismo virile ed energetico).

Altro elemento in questa operetta è la prospettiva più tipicamente illuministica, cioè l'uso aggressivo della ragione. È chiaro infatti che l'Islandese procede nella diagnosi con la forza della sua ragione, cioè con un'arma razionale che denuda la verità da tutti gli aspetti superflui, da tutti i vari ornamenti e orpelli, da tutti i miti.

Il legame con l'illuminismo è dunque complesso e profondo. D'altra parte l'illuminismo, e Voltaire in particolare, offrivano a Leopardi non solo temi ideologici fondamentali, ma anche stimoli alla costruzione della sua prosa⁵⁴. Soprattutto nel ritmo di peripezie, di disgrazie che viene come a soffocare l'Islandese, man mano che le racconta, si risente il ritmo di quella

⁵³ A ribadire queste direzioni leopardiane in svolgimento (e il capire questo è fondamentale per ogni retta interpretazione della stessa poesia leopardiana) riporto qui una parte di una lettera del Ranieri al Giordani (citata interamente da Gennaro Savarese in uno studio sui *Paralipomeni*, uscito presso La Nuova Italia, Firenze 1967, col titolo *Saggio sui «Paralipomeni» di Giacomo Leopardi*, ora in *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Padova, Liviana, 1987, pp. 27-112. La lettera del Ranieri si legge alle pp. 33-34). Ranieri, dopo la morte del Leopardi, intendeva riassumere (e riassumeva di fatto molto correttamente) i principi fondamentali della posizione leopardiana sulla base di opere leopardiane allora inedite, e sconosciute al Giordani cui scriveva; principi certo meglio chiariti e portati a estrema chiarezza e vigore nell'ultima produzione leopardiana, ma in parte già rilevabili fra lo *Zibaldone*, e le stesse *Operette morali*. Scrive appunto il Ranieri: «Basta che V.S. sappia che, salvo i volgarizzamenti, le altre cosette tutte insieme contengono una dimostrazione bella e seguita di questi cinque aforismi: 1°. che il principio pensante non è né può esser altro che materia; 2°. che le idee di anima, immortalità, Dio provvidente e somiglianti sono pretti delirii della mente umana; 3°. che l'effetto più esiziale di questi delirii è stata la religione; 4°. che l'ignoto principio della vita universale non che essere amico del genere umano, è anzi il suo principale nemico e carnefice; 5°. che la società degli uomini non può né deve avere altro fondamento che l'odio comune a questo principio, e i comuni sforzi per trovar quei compensi che si possano contro i malefici effetti di quello».

⁵⁴ Il Fubini, nel suo commento, ha avvertito la molteplicità e contraddittorietà delle tendenze illuministiche per cui, ad esempio, Voltaire ha avuto anche una direzione deistica e ottimistica (l'idea dell'architetto dell'universo con raccordi di tipo massonico); è certo tuttavia che nel fondo più intenso di Voltaire (e soprattutto nella fase di romanzi come *Candide*, *Zadig*, nel *Poème sur le désastre de Lisbonne*, in tante voci del *Dictionnaire philosophique*) c'è una aggressività consequenzialista lucidissima, che mette in discussione la stessa bontà della natura e soprattutto aggredisce ogni sistema ottimistico.

tecnica accumulativa che è tipica del Voltaire di *Candide* e che conduce poi al fondo delle sue amare e risolte sentenze sull'uomo, sulle sue sorti, sulla natura: si pensi al racconto che una vecchia (figlia immaginaria di un papa) fa delle sue sventure a Candido e a Cunegonda.

Questo rapporto coll'illuminismo (i cui stimoli Leopardi ha rimodellato originalmente sia per le sue doti naturali sia per la stessa distanza storica tra lui e Voltaire dopo l'esperienza preromantica) va dunque rilevato perché serve a dare alle *Operette morali* un significato storico tanto più forte e a spiegar meglio anche certe qualità della prosa e dell'arte.

Tornando al giudizio desantisianiano sull'"acidità" e la «misanthropia» di quegli "scherzi" che Leopardi si sarebbe sforzato invano di rendere piacevoli, va notato che in realtà anche quel tipo di ironia e di "scherzi" che potevano apparire nella zona delle prime operette più libreschi, devianti dalla linea più intensa del contesto, qui sono perfettamente coerenti coi problemi agitati e hanno un fondo tutt'altro che volutamente piacevole o divagatorio, ma anzi sempre fortemente drammatico.

In apertura, all'Islandese che dice: «vo fuggendo la Natura; e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa», la Natura risponde: «Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi»⁵⁵. Sarebbe un errore considerare questa battuta come un inserto "piacevole": è evidente che da subito la natura veniva già, e con un significato gremito di risonanze, a enunciare con un'immagine pertinente al problema centrale la sua legge fondamentale, e non a introdurre un puro scherzo macabro, tanto che la legge della natura si potrebbe immaginosamente chiamare "la legge dello scoiattolo e del serpente a sonaglio": a indicare la sorte inevitabile dell'animale piccolo di fronte a quello grosso, cioè di tutti gli esseri viventi di fronte alla morte e all'opera di distruzione della natura.

Così anche il finale, che può essere apparso al De Sanctis o ad altri puramente capriccioso, estroso, in realtà (se si faccia una lettura che tenga conto di tutto lo sviluppo dell'operetta) è la traduzione più immaginosa e dolorosamente satirica di quella risposta che la natura non dà esplicitamente. Alla Natura, che aveva ribadito la sua legge fondamentale per cui nessuna cosa può essere libera dal patimento, l'Islandese porta la sua accusa fino ai termini della più ansiosa e drammatica domanda (che ci fa pensare già alle domande del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), alla quale la Natura non risponde direttamente, ma con l'azione:

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo

⁵⁵ *Tutte le opere*, I, p. 114.

vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.⁵⁶

La Natura dà una risposta di fatto, agendo attraverso i due leoni sfiniti che divorano, per legge naturale, l'Islandese e che poco dopo moriranno di fame; anch'essi sono esseri senzienti e sottoposti al patire e destinati a una identica morte. Non si tratta quindi di un diversivo scherzoso e libresco, ma di una traduzione immaginosa e coerente della legge dell'universo.

Allo stesso modo anche l'altra soluzione prospettata, così ricca di estro, secondo cui un fierissimo vento si sarebbe levato sul deserto e avrebbe steso a terra l'Islandese e sopra gli avrebbe edificato un monumento (un «superbissimo mausoleo», con un'allusione ironica alla retorica dei mausolei), indica ancora che la Natura agisce secondo le sue leggi, casuali anche se necessarie, che ignorano la sensibilità degli esseri viventi, il loro dramma, e che possono in qualche modo livellare con la sabbia qualsiasi esistenza, come l'acqua di un fiume livella ugualmente un sasso e il volto del bimbo che vi è caduto.

È una risposta tremenda e tutt'altro che un facile giuoco; e c'è in più la sigla estrosa, capricciosa, altamente musicale dello scherzo sull'inganno dei viaggiatori che vanno a scoprire le antichissime mummie e scambiano l'Islandese per una di queste, facendone un pezzo di gran valore per un museo della civilissima Europa.

Infine va criticato il giudizio dato da Giovanni Getto sul significato poetico dell'immagine di statua femminile, con cui la Natura si presenta all'Islandese all'inizio dell'operetta. Scrive il Getto: «In questo volto bello e terribile, dagli occhi e i capelli nerissimi [...] si ritrovano i tratti caratteristici di quel tipo femminile diffuso in tutta una zona della letteratura romantica, quella, per intenderci, esplorata da Mario Praz in un capitolo del suo libro *La carne la morte e il diavolo*, capitolo significativamente intitolato, sulla scorta di Keats, *La belle dame sans merci*»⁵⁷.

Si assommano qui due errori: da una parte, il gusto frammentario del critico che isola questa immagine, non avvertendo che essa ha una grande potenza proprio perché Leopardi l'adopera in relazione alla tremenda tensione di problemi sui rapporti fra uomo e natura che viene sviluppando, e in cui la natura assume questo aspetto prima statuario, poi di donna ricca di energia, ma dal volto «tra bello e terribile»; e, d'altra parte, il critico, volto alla ricerca e alla scelta dell'immagine suggestiva, attraverso il riferimento a un tipo di romanticismo estetizzante, quale fu certamente quello di Keats, attribuisce all'immagine del Leopardi (lontanissimo da ogni gusto estetiz-

⁵⁶ *Tutte le opere*, I, p. 117.

⁵⁷ Cfr. *Poesia e letteratura nelle Operette morali*, «Lettere Italiane», n. 3, 1965, pp. 299-332, poi in *Saggi leopardiani* cit., pp. 139-192 (la cit. è tratta da p. 150).

zante e predecadente) un significato di meraviglia voluttuoso ed enigmatico. In realtà il Leopardi ha voluto esprimere, con una forza tanto più "classica" e tanto più sua, la terribilità della natura:

Un Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo, e soggiornato in diversissime terre; andando una volta per l'interno dell'Affrica, e passando sotto la linea equinoziale in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona Speranza; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo dal tentare quelle nuove acque. Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse.⁵⁸

È una pagina estremamente potente, che non può ridursi alla felicità o alla suggestione di una immagine. Sviluppa infatti problemi profondi, la cui stessa pressione sollecita la fantasia leopardiana a questa grande e nuova immagine della natura, il cui fascino è nel volto «mezzo tra bello e terribile», parola su cui si insiste e alla luce della quale la stessa bellezza naturale viene stravolta, proprio perché la natura apparirà al Leopardi la nemica e non la madre degli esseri senzienti. Poi iniziano le battute del dialogo, in cui la Natura ha una sua voce ben individuata e costante, anche se i suoi interventi sono limitati e assai brevi; una voce monotona, implacabile e fredda, che enuncia leggi di carattere meccanico e disumano mentre quella dell'Islandese è modulata con maggiore ricchezza, è umana, piena di sfumature, all'inizio quasi intimidita, per poi farsi sempre più aggressiva e sicura:

NATURA: Chi sei? che cerchi in questi luoghi dove la tua specie era incognita?

ISLANDESE: Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura; e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa.

NATURA: Così fuggè lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi.

ISLANDESE: La Natura?

NATURA: Non altri.

ISLANDESE: Me ne dispiace fino all'anima; e tengo per fermo che maggior disavventura di questa non mi potesse sopraggiungere.

NATURA: Ben potevi pensare che io frequentassi specialmente queste parti; dove non ignori che si dimostra più che altrove la mia potenza. Ma che era che ti moveva a fuggirmi?⁵⁹

⁵⁸ *Tutte le opere*, I, p. 114.

⁵⁹ *Tutte le opere*, I, p. 114.

Da questo punto inizia il lungo discorso dell'Islandese, la cui voce viene acquistando a poco a poco una consistenza e un'audacia che va crescendo, dalle constatazioni fino ai toni dell'accusa e delle domande più inquietanti e terribili.

Il lungo discorso dell'Islandese va visto nella sua progressiva animazione ed è tutt'altro che freddo, intellettualistico e puramente concettuale: le idee, le constatazioni dell'Islandese si basano, infatti, sull'esperienza "in crescendo" di un uomo medio e comune, che si avvale di una ragione istintiva e immediata, che non è un'anima «grande» vicina al Leopardi, come avverrà invece all'intellettuale Tasso del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.

Il pensiero, pur così profondo e premente, viene continuamente mutandosi in una forma di sentimento, di atteggiamento del personaggio o della sua voce, da cui si sviluppano anche meglio gli accenni di fantasia, che non sono mai puri spunti pittoreschi, ma che vogliono organicamente e coerentemente tradurre nel paesaggio stesso la fisicità di quell'esperienza che tanto premeva al Leopardi. Il paesaggio del dialogo non è, come a volte si è detto, una "cornice immaginosa", ma è l'estrinsecazione e l'espressione della legge implacabile della natura, della sua persecuzione contro gli esseri senzienti e in primo luogo gli uomini. Il suo carattere tetto, squallido, oppressivo, apportatore di mali, è strettamente legato ai problemi e alle posizioni ideologiche del testo:

ISLANDESE: Tu dei sapere che io fino nella prima gioventú, a poche esperienze, fui persuaso e chiaro della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini [...] Per queste considerazioni, depondo ogni altro desiderio, deliberai, non dando molestia a chicchessia, non procurando in modo alcuno di avanzare il mio stato, non contendendo con altri per nessun bene del mondo, vivere una vita oscura e tranquilla; e disperato dei piaceri, come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura che di tenermi lontano dai patimenti.⁶⁰

L'Islandese, dopo una prima esperienza, ha fatto una constatazione facile e comune: la vita è vana e gli uomini sono stolti in quanto perseguono dei piaceri particolari e vani; per questo egli ha scelto l'astensione. Non cerca la felicità, cerca solamente di non patire. Il problema è impostato dal Leopardi (che qui, volendo delineare un'esperienza umana di tipo comune, si vieta la richiesta ardente del desiderio della felicità come in altri dialoghi) in modo da far risultare la malvagità della natura, che non solo non dà felicità, ma non permette in nessun caso di fuggire il «patimento». L'Islandese prosegue:

Ma dalla molestia degli uomini mi liberai facilmente, separandomi dalla loro società, e riducendomi in solitudine: cosa che nell'isola mia nativa si può recare ad

⁶⁰ *Tutte le opere*, I, p. 114.

effetto senza difficoltà. Fatto questo, e vivendo senza quasi verun'immagine di piacere, io non potevo mantenermi però senza patimento: perché la lunghezza del verno, l'intensità del freddo, e l'ardore estremo della state, che sono qualità di quel luogo, mi travagliavano di continuo; e il fuoco, presso al quale mi conveniva passare una gran parte del tempo, m'inaridiva le carni, e straziava gli occhi col fumo; di modo che, né in casa né a cielo aperto, io mi poteva salvare da un perpetuo disagio.⁶¹

Scegliendo la solitudine, l'Islandese conduce il discorso al di là del tema della malvagità umana. Nonostante la volontaria rinuncia alla ricerca della felicità, infatti, l'uomo è sottoposto al patimento, configurato come fisico e immediato frutto dell'ostilità della natura:

Quasi tutto il mondo ho cercato, e fatta esperienza di quasi tutti i paesi; sempre osservando il mio proposito, di non dar molestia alle altre creature, se non il meno che io potessi, e di procurare la sola tranquillità della vita. Ma io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi in ogni dove. [...] Tal volta io mi sono sentito crollare il tetto in sul capo pel gran carico della neve, tal altra, per l'abbondanza delle piogge la stessa terra, fendendosi, mi si è dileguata di sotto ai piedi; alcune volte mi è bisognato fuggire a tutta lena dai fiumi, che m'inseguivano, come fossi colpevole verso loro di qualche ingiuria.⁶²

Tutte queste immagini dipendono sempre dalla legge della persecuzione, che la natura esercita sugli uomini, sicché le stesse cose inanimate appaiono stranamente animate da siffatto spirito di persecuzione. Il discorso prosegue: «Molte bestie salvatiche, non provocate da me con una menoma offesa, mi hanno voluto divorare; molti serpenti avvelenarmi; in diversi luoghi è mancato poco che gl'insetti volanti non mi abbiano consumato infino alle ossa»⁶³. Si dispiega così il cumulo delle infermità, il continuo incalzare dei mali, delle persecuzioni sugli uomini; e non solo «in ogni dove» ma in ogni tempo e per tutti gli uomini, secondo la tecnica accumulativa dei mali che domina l'operetta e il discorso, nient'affatto descrittivo ma ricco di una fortissima animazione, di un ritmo stringente e ossessivo che culmina nella conclusione-accusa:

In fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena; laddove io non posso numerare quelli che ho consumati senza pure un'ombra di godimento: mi avveggo che tanto ci è destinato e necessario il patire, quanto il non godere; tanto impossibile il viver quieto in qual si sia modo, quanto il vivere inquieto senza miseria: e mi risolvo a conchiudere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue [...].⁶⁴

⁶¹ *Tutte le opere*, I, p. 115.

⁶² *Tutte le opere*, I, p. 115.

⁶³ *Tutte le opere*, I, p. 115.

⁶⁴ *Tutte le opere*, I, p. 116.

È l'accusa diretta che il Leopardi muove alla natura, dopo avere implacabilmente presentato tutte le prove concrete del patimento alle quali gli uomini sono da essa sottoposti.

Non solo la natura diventa la «carnefice» della propria famiglia e dei suoi figli⁶⁵, ma è addirittura (con l'ultima altissima frase, la punta lirico-drammatica di questa parte dell'operetta) accusata non tanto di portare agli uomini la morte (che non è più il tema dominante, perché la morte è almeno la cessazione di queste pene, di questi dolori), ma quel tremendo male della vecchiaia su cui Leopardi ha tanto indagato e meditato⁶⁶. È l'ultima parte, altamente poetica, di questo discorso dell'Islandese:

E già mi veggio vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale, ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustro in là, con un tristissimo declinare e perdere senza sua colpa: in modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi che ne seguono.⁶⁷

Tutte le parole sono assolute e perentorie, perché indicano qualcosa che non ha eccezione, ma che è per legge: la legge del patimento, del male, della vecchiaia che gli uomini prevedono «dal quinto [...] lustro in là», fin dalla giovinezza, e che quindi (come già era stato intuito nell'*Ultimo canto di Saffo*) riverbera la sua ombra su tutta la vita.

Si noti la forza di queste parole che vengono a cadere ossessive sull'uomo e sulla sua sorte: «un tristissimo declinare e perdere» e poi «scadere».

L'uomo è, d'altra parte, «senza [...] colpa», cioè vittima innocente. L'ultimo Leopardi considererà gli uomini colpevoli in quanto aderiscono a inganni, a miti sciocchi e superbi, come quelli che ora combatte nelle *Operette*. Ma più profondamente gli uomini di fronte alla natura sono «i senza col-

⁶⁵ «E capital carnefice e nemica», ripeterà e amplierà nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* (c. IV, st. 12, v. 8; cfr. *Tutte le opere*, I, p. 266) condensando nell'ultimo periodo della sua esperienza e opera, in forme più assolute e pregnanti filosoficamente e liricamente, tante accuse minutamente e analiticamente espone nello *Zibaldone*.

⁶⁶ Proprio alle soglie della morte, nel *Tramonto della luna*, il Leopardi nella descrizione del necessario percorso biologico dell'uomo si indugia nella spietata diagnosi della vecchiaia, tormento crudele che immaginari dei perfidi e ingegnosi hanno escogitato come stato intermedio fra il breve sospiro vitale della giovinezza (ma «Dove ogni ben di mille pene è frutto») e la morte: «Troppo mite decreto / quel che sentenzia ogni animale a morte, / s'anco mezza la via / lor non si desse in pria / della terribil morte assai più dura. / d'intelletti immortali / degno trovato, estremo / di tutti i mali, ritrovar gli eterni / la vecchiezza, ove fosse / incolume il desio, la speme estinta, / secche le fonti del piacer, le pene / maggiori sempre, e non più dato il bene» (vv. 39-50; *Tutte le opere*, I, p. 41).

⁶⁷ *Tutte le opere*, I, p. 116.

pa”⁶⁸. E così la vecchiaia cade su di essi non perché l’abbiano meritata, ma perché è loro destinata per legge implacabile.

A questo lungo discorso la Natura oppone, con alto effetto poetico, una risposta completamente disumanizzata, impossibilitata a entrare in rapporto con le domande umane: la sua, infatti, non è volontaria crudeltà verso la sorte degli esseri senzienti, ma necessaria ottemperanza alla legge meccanicistica dell’universo. Di qui il tono freddo, implacabile, inflessibile e metodico della sua voce:

Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l’intenzione a tutt’altro, che alla felicità degli uomini o all’infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n’ avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.⁶⁹

A questo punto l’Islandese ripropone i suoi ardenti, ansiosi problemi, tentando di riagganciare ancora la Natura che sfugge alle sue accuse, di riportarla ai suoi doveri di responsabilità verso gli uomini. Ma essa è al di fuori di queste preoccupazioni, è e si sente irresponsabile del bene e del male, è estranea a questo problema morale che non la riguarda. Da questa incapacità di comunicazione, di piano comune, nasce molta della poesia di questa operetta. In essa lo scrittore riprende anche l’uso di certe immagini che era stato fatto specialmente da Voltaire, come quella del mondo paragonato a una casa in cui gli uomini sono ospiti. Leopardi immagina un signore che inviti un ospite nel suo palazzo, nella sua villa, per poi trascurarlo e lasciarlo nella situazione più penosa; e che poi, di fronte alle lamentele dell’ospite, risponda dicendo che non ha mica fatto la casa per lui. L’ospite potrà allora replicare: se non l’hai fatta per me, perché mi hai invitato qui dentro, perché mi ci hai quasi condotto a forza? È la domanda che l’Islandese rivolge direttamente alla Natura: se la Natura non ha fatto il mondo per gli uomini, perché allora ce li ha chiamati? Perché li ha voluti lì dentro involontari, senza colpa? Perché ha compiuto questa scelleraggine suprema?

L’Islandese, dopo questo lungo e ossessionante paragone, dice infatti:

So bene che tu non hai fatto il mondo in servizio degli uomini. Piuttosto crederci che l’avessi fatto e ordinato espressamente per tormentarli. Ora domando: t’ho io forse pregato di pormi in questo universo? o mi vi sono intromesso violentemente, e contro tua voglia? Ma se di tua volontà, e senza mia saputa, e in maniera

⁶⁸ Si pensi ancora al grande canto *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, ai vv. 77-78: «A tutti noi che senza colpa, ignari, / né volontari al vivere abbandonati».

⁶⁹ *Tutte le opere*, I, p. 116.

che io non poteva sconsentirlo né ripugnarlo, tu stessa, colle tue mani, mi vi hai collocato; non è egli dunque ufficio tuo, se non tenermi lieto e contento in questo tuo regno, almeno vietare che io non vi sia tribolato e straziato, e che l'abitarvi non mi nocca? E questo che dico di me, dicolo di tutto il genere umano, dicolo degli altri animali e di ogni creatura.⁷⁰

Queste domande così ansiose e supreme sono chiuse dalla clausola finale in cui l'Islandese estende la sua situazione a quella di tutti gli altri uomini e addirittura di ogni creatura vivente e senziente. Seguirà l'ultima risposta della Natura, che si arrocherà in una estrema difesa della sua impassibilità, del suo non-dovere di responsabilità rispetto agli uomini, enunciando semplicemente la nuda e cruda legge meccanicistica e materialistica:

Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascuna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento.⁷¹

L'unico punto di contatto tra l'Islandese e la Natura è appunto questa constatazione: nessuna cosa è «libera da patimento».

L'ultima domanda dell'Islandese (a cui la Natura non risponde più con parole ma con la sua azione distruttrice) cerca una risposta a questo suo dubbio: ma poiché è così, a chi giova? questa storia di distruzione, di persecuzione, di patimenti, a chi giova? Sono le domande che torneranno poi nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, di cui l'operetta viene anticipando i temi, già realizzandoli nella prospettiva più nuda e severa:

Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?⁷²

In questa grande operetta il Leopardi giunge così al centro di alcuni suoi fondamentali problemi: non solo, come si dice, alla accusa contro la natura e alla sua identificazione come nemica degli uomini, ma soprattutto all'individuazione e alla non-accettazione di tutto un ordine delle cose giudicato sbagliato, assurdo, mostruoso. È questa non-accettazione della necessità dell'ordine delle cose che distingue il Leopardi dal Foscolo, nel quale a volte c'è quasi un senso religioso della legge meccanicistica dell'universo. È una

⁷⁰ *Tutte le opere*, I, p. 117.

⁷¹ *Tutte le opere*, I, p. 117.

⁷² *Tutte le opere*, I, p. 117.

posizione che poteva riaprire prospettive di religiosità atea per una trasformazione totale, fideistica e volontaristica della realtà come è, ma che nel Leopardi non dà affatto questi esiti perché più profondamente evita ogni slancio idealistico, ogni evasione per quanto alta dalle conclusioni di un pessimismo radicale, totale, coraggiosissimo, base profonda per lui di ogni ulteriore e più matura proposta di solidarietà umana.

Il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, scritto, come si è accennato, dopo il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dal 1° al 10 giugno 1824, è un altro dei momenti alti delle *Operette morali*, così come lo era il precedente, ma rispetto a esso ha una prospettiva diversa, meno aggressiva e stringente. Mentre infatti il *Dialogo della Natura e di un Islandese* è tutto tenuto su di un ritmo crescente e incalzante, basato sulla tensione più strenua, quest'altro dialogo ha indubbiamente una misura leggermente spostata, come più varia e più apertamente fantastica. Esso è legato anche a una situazione singolare, fra più diretta esperienza autobiografica e rievocazione di quel grande poeta, il Tasso, che il Leopardi (si ricordi *Ad Angelo Mai* e l'accenno contenuto nella lettera romana sulla visita al sepolcro del Tasso) considerava come una specie di precursore delle sue posizioni e della sua poesia.

Certamente il Leopardi si è servito delle biografie tassesche e di quella del Manso, in particolare per ciò che riguarda la prigionia del Tasso a Sant'Anna, ma si è servito anche, per l'espedito del Genio familiare, di un dialogo del Tasso stesso, *Il Messaggero*: ha cioè utilizzato certi elementi dello stesso grande scrittore che qui introduce come personaggio, e che è Tasso e Leopardi insieme, un Tasso fortemente arricchito delle più tipiche esperienze leopardiane.

Il dialogo si svolge (ed è questa pure una novità) in forma quasi di colloquio interiore, con uno sdoppiamento interno fra il Tasso e il suo Genio, che è una specie di deuteragonista rappresentante una più lucida consapevolezza.

Se il dialogo si configura secondo un ritmo più vario e vago, più fantastico, meno stringente, che vuol rendere un tono di dormiveglia, tra lucidità e fantasticheria, altamente malinconico (che si avvicina alla suggestiva definizione di «alta musica malinconica» data dal Montani delle *Operette morali*), tuttavia non è un'opera priva della pressione di problemi consistenti e importanti.

Anzi il Leopardi, in questa operetta, giungerà ad alcune enunciazioni ben pertinenti alle posizioni che sta svolgendo e consolidando artisticamente nelle *Operette morali*. Basti pensare che qui tocca temi fondamentali: «Che cosa è il vero?», «Che cosa è il piacere?», «Che cosa è la noia?».

Quest'ultimo tema è il più importante contributo di quest'operetta, anche in sede di posizioni filosofiche raggiunte dal Leopardi in questo periodo: cioè il concetto della noia che sgorga, entro la distinzione tra vita ed esistenza, dai momenti della non-vita, dal sentimento puro dell'esistenza e dal desiderio puro della felicità. Per questo concetto il Leopardi, all'interno delle

Operette morali (e naturalmente con alcuni presupposti già dello *Zibaldone*), ha delle consonanze e in qualche modo si avvicina a certi temi dell'esistenzialismo kierkegaardiano. D'altra parte, per quanto riguarda la costruzione e il taglio dell'operetta, la nuova impostazione, legata ai temi della noia, del piacere, del sogno e del vero, conduce Leopardi a impostare il dialogo in forme diverse (anche con una capacità di movimento all'interno di certe fondamentali direzioni delle *Operette*), che sconsigliano formule troppo risolutive e livellanti per indicare piuttosto la ricchezza che c'è in questo libro. Il dialogo comincia infatti in una forma conversevole e spigliata con brevi battute fra il Tasso e il suo Genio che gli compare dopo la cena:

GENIO: Come stai Torquato?

TASSO: Ben sai come si può stare in una prigione, e dentro ai guai fino al collo.

GENIO: Via, ma dopo cenato non è tempo da dolersene. Fa buon animo, e ridiamone insieme.

TASSO: Ci son poco atto. Ma la tua presenza e le tue parole sempre mi consolano. Siedimi qui accanto.

GENIO: Che io segga? La non è già cosa facile a uno spirito. Ma ecco: fa conto ch'io sto seduto.⁷³

Dopo queste brevi frasi di apertura, che vogliono situare il dialogo in una situazione colloquiale, in cui bene si inseriscono le battute più ironiche (come quella dello spirito che non può sedersi), cominciano a sgorgare i temi di fondo, che hanno una loro intima coerenza ma, come si diceva sopra, coniugata a una forma più varia e fantastica, legata a uno stato tra fantasticheria e lucida ebbrezza:

TASSO: Oh potess'io rivedere la mia Leonora. Ogni volta che ella mi torna alla mente, mi nasce un brivido di gioia, che dalla cima del capo mi si stende fino all'ultima punta de' piedi; e non resta in me nervo né vena che non sia scossa. Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti, tali, che per quel poco tempo, mi pare di essere ancora quello stesso Torquato che fui prima di aver fatto esperienza delle sciagure e degli uomini, e che ora io piango tante volte per morto. In vero, io direi che l'uso del mondo, e l'esercizio de' patimenti, sogliono come profundare e sopire dentro a ciascuno di noi quel primo uomo che egli era: il quale di tratto in tratto si desta per poco spazio, ma tanto più di rado quanto è il progresso degli anni; sempre più poi si ritira verso il nostro intimo, e ricade in maggior sonno di prima; finché durando ancora la nostra vita, esso muore.⁷⁴

Di questa operetta è tipico anche un procedimento più indiretto e suggestivo, a intreccio: i temi vengono annunciati e poi svolti, l'uno intrecciandosi magari con il calare di quello precedente, in una disposizione più mossa

⁷³ *Tutte le opere*, I, p. 110.

⁷⁴ *Tutte le opere*, I, p. 110.

e libera. Così il tema dell'amore (tra l'altro legato alle immagini romantiche del Tasso, che il Leopardi interamente accettava come lo sfortunato amante della principessa di Este) si intreccia qui con la più profonda idea del logoramento della vita (che in certo modo riprospetta il tema dello scadere, del declinare, che c'era già nel dialogo precedente) visto, in maniera fortemente poetica, come un lento seppellirsi e spengersi, entro l'uomo maturo e deluso in cui ogni tanto riaffiora la scintilla vitale dell'amore.

Il Genio interviene quasi interrompendo questa prima presa di coscienza da parte del Tasso, per proporre il tema del vero e del sogno che guiderà la prima parte dell'operetta: «Quale delle due cose stimi che sia più dolce: vedere la donna amata, o pensarne? TASSO: Non so. Certo che quando mi era presente ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea»⁷⁵. Al Genio che dice che così è per tutte le donne che da lontano sembrano più affascinanti di quello che non sembrino da vicino, il Tasso consentirà, accettando l'idea che sostanzialmente la donna è più bella nel ricordo o nel sogno (parte del tema più profondo della canzone *Alla sua Donna*) che nella realtà.

Ma quando il Genio dirà che gliela condurrà davanti in sogno sicché egli potrà ricordarsene per tutto il giorno, il Tasso soggiunge: «Gran conforto: un sogno in cambio del vero. GENIO: Che cosa è il vero?»⁷⁶.

Dopo il preambolo sull'amore e sul logoramento della vita, si svolge il denso problema del vero e del sogno e dell'impossibilità di distinguere la verità dal sogno in cui l'uomo sostanzialmente vive, perché egli non può mai avere realmente l'unica cosa che aspetterebbe dalla realtà, dal vero, cioè il piacere. A questo punto si inserisce il nuovo tema («Che cosa è il piacere») del quale il Genio fa un'esposizione poetica e intensa:

GENIO: Nessuno lo conosce per pratica, ma solo per ispeculazione: perché il piacere è un subbietto speculativo, e non reale; un desiderio, non un fatto; un sentimento che l'uomo concepisce col pensiero, e non prova; o per dir meglio, un concetto e non un sentimento. [...] Però chiunque consente di vivere, nol fa in sostanza ad altro effetto né con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto; cose ambedue false e fantastiche.

TASSO: Non possono gli uomini credere mai di godere presentemente?

GENIO: Sempre che credessero cotesto, godrebbero in fatti. Ma narrami tu se in alcun istante della tua vita, ti ricordi aver detto con piena sincerità ed opinione: io godo. Ben tutto giorno dicesti e dici sinceramente: io godrò; e parecchie volte, ma con sincerità minore: ho goduto. Di modo che il piacere è sempre o passato o futuro, e non mai presente.

TASSO: Che è quanto dire è sempre nulla.

GENIO: Così pare.

TASSO: Anche nei sogni.

GENIO: Propriamente parlando.

⁷⁵ *Tutte le opere*, I, p. 111.

⁷⁶ *Tutte le opere*, I, p. 111.

TASSO: E tuttavia l'obbietto e l'intento della vita nostra, non pure essenziale ma unico, è il piacere stesso; intendendo per piacere la felicità; che debbe in effetto esser piacere; da qualunque cosa ella abbia a procedere.⁷⁷

Il Leopardi, svolgendo il concetto che il sogno è spesso un nulla poiché non si può neppure «credere mai di godere presentemente», essendo il piacere un ricordo molto insincero del passato o una vana speranza di futuro, giunge alla conclusione della vanità, della nullità, della miseria dello stato umano.

Il «Forse» del Genio suscita la protesta sdegnata e appassionata del Tasso: «Io non ci veggo forse. Ma dunque perché viviamo noi? voglio dire, perché consentiamo di vivere?»⁷⁸. E poiché su questo «perché» non si trova risposta, il dialogo passa, dopo brevi battute, al suo ultimo grande tema: la noia.

Qui la definizione di fatto è data dal Tasso stesso sulla base della sua umana esperienza, anche se essa è poi integrata e completata dal Genio che ne spiega la natura esistenziale e comune a tutti gli uomini riprendendo prima in forma piú sottile il paragone immaginoso del Tasso (noia-aria) e poi ricavandone il significato filosofico in uno svolgimento fantastico-speculativo di eccezionale densità e trasparenza:

GENIO: Che cosa è la noia?

TASSO: Qui l'esperienza non mi manca, da soddisfare alla tua domanda. A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani contenuti in ciascuna di loro; e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente. Così tutti gl'intervalli della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri, sono occupati dalla noia. E però, come nel mondo materiale, secondo i Peripatetici, non si dà vòto alcuno; così nella vita nostra non si dà vòto; se non quando la mente per qualsivoglia causa interrompe l'uso del pensiero. Per tutto il resto del tempo, l'animo, considerato anche in se proprio e come disgiunto dal corpo, si trova contenere qualche passione; come quello a cui l'essere vacuo da ogni piacere e dispiacere, importa essere pieno di noia; la quale anco è passione, non altrimenti che il dolore e il diletto.

GENIO: E da poi che tutti i vostri dilette sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, radissima e trasparente; perciò come l'aria in questi, così la noia penetra in quelli da ogni parte, e li riempie. Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere. Il qual desiderio, come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova. Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia; dall'una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell'altra. E questo non è tuo destino particolare, ma comune di tutti gli uomini.⁷⁹

⁷⁷ *Tutte le opere*, I, p. 112.

⁷⁸ *Tutte le opere*, I, p. 112.

⁷⁹ *Tutte le opere*, I, pp. 112-113.

Contro la noia non c'è rimedio (tranne «Il sonno, l'oppio, e il dolore»), e il Tasso (che non accetta questi rimedi proposti dal Genio in forma che a lui sembra paradossale) vagheggia invece «la varietà delle azioni, delle occupazioni e dei sentimenti» di contro alla sua condizione di prigioniero nuovamente rappresentata (in spaventosa coincidenza con certe dichiarazioni epistolari di Giacomo, anche lui prigioniero della prigione di Recanati e della noia) da una mirabile descrizione, lucida e fantastica, ritmata sull'inumano scorrere di un tempo senza vita, in crudeli particolari di monotonia, di oggetti inutili e paurosamente fissati nella loro disumanità:

Laddove in questa prigionia, separato dal commercio umano, toltomi eziandio lo scrivere, ridotto a notare per passatempo i tocchi dell'oriuolo, annoverare i correnti, le fessure e i tarli del palco, considerare il mattonato del pavimento, trastullarmi colle farfalle e coi moscherini che vanno attorno alla stanza, condurre quasi tutte le ore a un modo; io non ho cosa che mi scemi in alcuna parte il carico della noia.⁸⁰

A questo punto, il Genio ritiene di dover alleggerire questa situazione spaventosa (una vita non vita, una nuda esistenza carica solo di noia) con il suggerimento di cercar conforto nell'assuefazione e nella stessa solitudine che, togliendo «dalla vita stessa», ricrea lentamente una certa disposizione alle illusioni e alle speranze, riporta quasi all'epoca inesperta della gioventù.

Conforto misero ed espresso con voce delusa e impersuasiva, se alla fine il Genio (annunciando al Tasso il bel sogno che gli ha promesso) concluderà ribadendo la vanità della vita umana, la noia e l'inutilità di ogni condizione dell'uomo, la “beatitudine”, al massimo, di momenti illusorii meno penosi perché più distratti dal sentimento della pena e dal peso dell'esistenza:

GENIO: Io ti lascio; che veggo che il sonno ti viene entrando; e me ne vo ad apparecchiare il bel sogno che ti ho promesso. Così, tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita; non con altra utilità che di consumarla; che questo è l'unico frutto che al mondo se ne può avere, e l'unico intento che voi vi dovete proporre ogni mattina in sullo svegliarvi. [...]

TASSO: [...] La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son tecco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. Acciò da ora innanzi io ti possa chiamare o trovare quando mi bisogni, dimmi dove sei solito di abitare.

GENIO: Ancora non l'hai conosciuto? In qualche liquore generoso.⁸¹

Il Genio familiare risponde con questa ultima battuta, al solito così originale nell'impasto d'ironia e d'amarezza, rivelando un altro degli aspetti della

⁸⁰ *Tutte le opere*, I, p. 113.

⁸¹ *Tutte le opere*, I, pp. 113-4.

vanità della vita: anche i sogni piú alti, i colloqui interiori, le idee sublimi, sono provocati da uno stato di lieve e lucida ebbrezza causata da un liquore generoso, e quindi hanno radice nella materialità, nella fisicità stessa dell'uomo, tutt'altro che concepito come anima destinata al cielo.

Dal 14 al 24 giugno 1824 Leopardi scrisse il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, che egli stesso, in una lettera del 16 giugno 1826 allo Stella, disse di considerare come «una specie di prefazione, ed un'apologia» delle *Operette* «contro i filosofi moderni»⁸².

Questa dichiarazione è assai importante per varie ragioni. Intanto ci indica il posto particolare di questo dialogo entro le *Operette*. Il Leopardi cioè, a questo punto, ha sentito il bisogno di riconsiderare il lavoro già svolto, di prenderne coscienza, di fare un esame delle sue posizioni e delle sue intenzioni. Questo spiega l'ordine in cui fu posto dall'autore nell'edizione del '27, cioè come conclusione del libro, quasi a sottolineare la sua funzione di chiave di lettura delle *Operette*.

In secondo luogo, e soprattutto, ci chiarisce aspetti importanti delle intenzioni e delle posizioni delle *Operette* che, come abbiamo detto piú volte, vogliono essere una battaglia contro lo spiritualismo della Restaurazione e un'apologia e una ripresa polemica dell'illuminismo e del materialismo di quei filosofi settecenteschi che «Quaranta o cinquant'anni addietro [...] solevano mormorare della specie umana»: cioè Voltaire (anche se non materialista), D'Holbach, Helvétius fra gli altri. Anzi, l'espressione usata per essi («solevano mormorare») fa pensare che il Leopardi intendesse non solo riprendere la loro battaglia materialistica ma, quasi considerandola insufficiente, accentuarla e renderla ancor piú aggressiva e radicale, come avviene di fatto proprio con la battaglia antiprovidenzialistica.

Infine questa dichiarazione suona come risposta di implicita polemica alle sollecitazioni che da piú parti gli venivano (anche dall'ambiente familiare) a prendere posizione contro il materialismo settecentesco, e a mettere la sua penna al servizio di quella ripresa spiritualistica, e delle sue forme religiose e filosofiche (il rilancio, ben intenzionale, di Platone in chiave antimaterialistica), di cui viceversa il Leopardi era il piú saldo avversario in Italia. Si possono ricordare, da questo punto di vista, le lettere dello zio Carlo Antici del 1825, che chiariscono ancora come Leopardi non fosse affatto compreso dalle stesse persone a lui piú legate d'affetto e tutt'altro che incolte. In queste lettere, l'Antici sollecitava il Leopardi a fare oggetto della sua prosa e della sua poesia gli argomenti dello spiritualismo e della religione, anche per ragioni pratiche molto consistenti⁸³. Per avere una sistemazione fuori

⁸² *Tutte le opere*, I, p. 1257.

⁸³ Cfr. le lettere del 23 gennaio 1825 a p. 123, del 26 febbraio a p. 128, del 23 marzo a p. 142, del 30 giugno a p. 163 e ancora del 21 luglio a p. 166 e del 14 agosto a p. 185 dell'*Epistolario di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Moroncini cit., III. Per dare una minima idea

di Recanati e soprattutto nello Stato Pontificio, infatti, Giacomo avrebbe fatto bene ad accettare questa tematica così diversa da quella su cui effettivamente si esercitava (come diceva, in una lettera riportata dall'Antici stesso, il Cardinale Della Somaglia: se questo suddito cantasse argomenti religiosi sarebbe molto più facile dargli una sistemazione pratica nel nostro Stato)⁸⁴.

D'altra parte, se nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* si evidenzia questa posizione ideologico-culturale così importante per le posizioni future (le posizioni tanto più sicure, persuase e attive della poesia dopo il '30), vi si può trovare anche qualche piega di maggiore ambiguità e incertezza. Infatti qui il Leopardi finisce in certo modo per accedere a quella via che erroneamente il De Sanctis considerava principale del suo pensiero morale e che viceversa non può non apparire in lui secondaria; la via dell'astensione, del non-impegno, che si delinea più fortemente soprattutto negli anni fra il '25 e il '26, sulla base anche della significativa traduzione del *Manuale di Epitteto*. In questo dialogo cioè si avverte, da un lato, un chiarimento delle posizioni ideologiche che comportava anche una maggiore aggressività (quale in parte nelle *Operette* si era sviluppata specie fino all'altezza del *Dialogo della Natura e di un Islandese*), ma, d'altro lato, si avverte, in alcuni accenni, una certa inclinazione ad astenersi "dalla battaglia", ad accettare la morale stoica del *Manuale di Epitteto*.

Il dialogo va inteso dunque anche nella sua complessità. E non è un dia-

della singolare incomprensione da parte dello zio Antici del deciso carattere di Giacomo e del radicalismo inestirpabile della sua prospettiva antitetica a quella della Restaurazione e dello spiritualismo, che lo zio considerava sana e incontrovertibile, desidero qui riportare qualche lacerto dell'accorata serie di esortazioni al «carissimo e promettentissimo Nepote». Così nella lettera citata del 23 gennaio 1825, dopo essersi rallegrato per l'elogio (del Montani) delle «vostre magistrali Canzoni», aggiunge: «Ma permettete che vel dica, ma quanto più bell'incenso ancora avrebbe fumato per voi, caro Nepote, se piangendo coi vostri classici versi la degradazione d'Italia, ne aveste indicata la vera causa, cioè l'irreligione. [...] Se scriverete un'*Iliade* dopo un breve tratto di tempo non ne avrete alcun bene; se vi unirete coi pochi valorosi, che consacrano i frutti del loro ingegno a ricondurre la morale religiosa sulla terra, ne avrete un guiderdone eterno». E lodandolo perché lo sapeva impegnato a tradurre operette morali da autori greci, se ne rallegrava perché «Per fare arrossire i filosofi moderni, non ci è di meglio che controporre ad essi i moralisti antichi. Questi, meno il sozzo gregge di Epicuro, insegnavano sempre che non si può essere né vero uomo né vero cittadino senza buoni costumi derivanti dal timor degli Dei». O ancora, in quella del 23 marzo, riferendo a Giacomo gli alti elogi del Reinhold per le canzoni, aggiungeva: «Io per me credo che non lascierebbero nulla a desiderare, se aveste in ciascuna di esse accennato il motivo del vostro compianto sull'Italia. Gli animi sono vili, perché guasti da irreligione». O infine questa sulla base di presunte osservazioni del Bunsen nella lettera del 14 agosto: «Quella lettera sulle parole di Bruto – quella Canzone sull'opera scoperta da Mai – [...] quei tanti e tanti pensieri sparsi con tanta bella poesia, e con tanto poca saviezza in tutto quel volumetto, vi fanno comparire quello che non siete, e non potreste mai essere senza rendervi per sempre infelice. Ho chiesto da lui il permesso di comunicarvi queste sue osservazioni, che sono, come già vi accennai, anco le mie, giacché troppo mi preme la vostra temporanea ed eterna felicità».

⁸⁴ Cfr. *Epistolario di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Moroncini cit., III, pp. 166-167.

logo (anche se così importante per capire meglio certe posizioni ulteriori del Leopardi) che abbia la forza, la centralità, la consequenzialità e la resa poetica che avevano il *Dialogo della Natura e di un Islandese* o il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.

Il *Dialogo di Timandro e di Eleandro* è impostato su due voci: la voce del lodatore e stimatore degli uomini, Timandro (e più che degli uomini, delle concezioni antropocentriche e ottimistiche), e la voce di Eleandro, corrispondente al Leopardi. Questo personaggio, quando Leopardi iniziò il dialogo, era stato chiamato Misenore, cioè odiatore degli uomini, mentre alla conclusione assunse il nome di Eleandro, fu cioè legato all'idea della compassione verso gli uomini. È chiaro, d'altra parte, che quel nome iniziale di Misenore aveva una sfumatura ironica, non potendo il Leopardi prendere nel dialogo, come vedremo, una posizione effettiva di misantropo.

Tuttavia, è anche vero che la scelta finale del nome di Eleandro batte più su una certa indulgenza e tolleranza, propria di chi ha capito la vanità di tutte le cose, di chi non può provare sdegni e odii e amori troppo forti, coerentemente alla piega che in questa operetta si avverte verso posizioni meno decise e meno impegnative. Mentre successivamente, nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, il senso della compassione, ma soprattutto il senso degli "altri", delle persone concrete e dell'amore degli "altri" diventerà ben diversamente forte e funzionerà, come vedremo, anche come spinta verso i nuovi canti del periodo pisano-recanatese.

Il *Dialogo di Timandro e di Eleandro* (costruito su questa base più incerta che spiega anche la sua minore resa artistica rispetto ai due ultimi dialoghi esaminati) si incentra su alcuni momenti fondamentali, e anzitutto su quello già accennato: il raccordo che Eleandro fa con i filosofi non "moderni", non dell'"oggi", ma con i filosofi di un recente passato, in una posizione che egli enuncia anche come tipica di un uomo anticonformista, in un consueto atteggiamento del Leopardi (che nei *Paralipomeni* amerà chiamarsi il «Malpensante») di «fuori di moda».

A questo punto il dialogo si svolge sull'importanza che gli scritti possono avere rispetto all'utilità della specie umana: Eleandro dirà a Timandro (per il quale varrebbero soprattutto libri del genere morale) che, secondo lui, possono giovare soprattutto i libri poetici:

[...] dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora io fo poca stima di quella poesia che letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna. Ma se il lettore manca di fede al suo principale amico un'ora dopo la lettura, io non disprezzo perciò quella tal poesia: perché altrimenti mi converrebbe disprezzare le più belle, più calde e più nobili poesie del mondo.⁸⁵

⁸⁵ *Tutte le opere*, I, pp. 161-162.

È una pagina in cui il Leopardi sembra accedere a una idea più pertinente magari al giovane Leopardi (la poesia contro la ragione), ma che in realtà va molto più in profondo, legandosi a certi pensieri del 1823: la vera poesia, i libri poetici, siano essi in versi o in prosa (quindi anche le *Operette morali*), sono quelli che nel lettore muovono l'immaginazione, ma non tanto nel senso che si dice comunemente poetico, estetico, bensì in quanto hanno anche un certo risultato di carattere morale, che almeno per mezz'ora (una determinazione pessimistica, relativa sempre al senso pessimistico dei limiti della generosità umana) lascia nel lettore un sentimento nobile, impedendogli di ammettere per questo tempo un pensiero vile e di fare un'azione indegna. È dunque un pensiero che non guida il Leopardi tanto verso la contrapposizione della poesia alla filosofia, come avrebbe fatto una volta, quanto a un tipo di poesia misurabile soprattutto dai suoi effetti sublimanti, non solo in senso estetico, ma morale.

In una nuova parte del dialogo lo sciocco Timandro si attacca a singole parole dell'avversario senza capirne il nesso profondo; e così, alle dolenti considerazioni di Eleandro sui suoi personali rapporti con gli altri uomini (da cui non ha ricevuto «molto buon trattamento», ma neanche «gran male»), egli oppone un'austera risibile condanna della presunta misantropia di Eleandro che non ha scuse particolari e deve essere ricondotta (egli pensa nella sua meschinità) a un'«ambizione insolita e misera di acquistar fama dalla misantropia»⁸⁶ stessa. Ciò che permetterà a Eleandro un'altra dolente precisazione del suo stato di non odio, di incapacità di odio, soprattutto perché «il concetto della vanità delle cose umane, mi riempie continuamente l'animo in modo, che non mi risolvo a mettermi per nessuna di loro in battaglia; e l'ira e l'odio mi paiono passioni molto maggiori e più forti, che non è conveniente alla tenuità della vita. [...] Io non odio né gli uomini né le fiere»⁸⁷. «Non odio». Però, arguisce Timandro, neppure amore. E di nuovo l'obiezione del povero ottimista promuove un'altra dichiarazione amara e triste di un Leopardi che reinterpreta la propria esperienza di delusione e di delusa indulgenza: «Sentite, amico mio. Sono nato ad amare, ho amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva. Oggi, benché non sono ancora, come vedete, in età naturalmente fredda, né forse anco tepida; non mi vergogno a dire che non amo nessuno, fuorché me stesso, per necessità di natura, e il meno che mi è possibile. Contuttociò sono solito e pronto a eleggere di patire piuttosto io, che esser cagione di patimento agli altri»⁸⁸.

Allora Timandro, con la sua logica mediocre, crede di poter concludere che l'atteggiamento pessimistico di Eleandro è senza ragioni (le uniche che egli può immaginare) e si risolve a chiedergli: «che cosa vi muove a usare cotesto modo di scrivere?»⁸⁹.

⁸⁶ *Tutte le opere*, I, p. 162.

⁸⁷ *Tutte le opere*, I, p. 162.

⁸⁸ *Tutte le opere*, I, pp. 162-163.

⁸⁹ *Tutte le opere*, I, p. 163.

Siamo condotti così al centro del dialogo, alla dichiarazione leopardiana più alta e feconda anche se qui contenuta in un clima più rassegnato e malinconico rispetto all'uso che egli già ne aveva fatto in altre operette e a quello che ne farà in futuro.

Eleandro è mosso a scrivere con tanto radicale pessimismo perché così vuole il suo bisogno di verità. Bisogno e coraggio di verità (fondamentali motivi dell'animo, del pensiero e della poesia leopardiana) che qui si atteggiavano piuttosto nella «intolleranza di ogni simulazione e dissimulazione»: simulazione e dissimulazione «alle quali mi piego talvolta nel parlare, ma negli scritti non mai; perché spesso parlo per necessità, ma non sono mai costretto a scrivere; e quando avessi a dire quel che non penso, non mi darebbe un gran sollazzo a stillarmi il cervello sopra le carte»⁹⁰.

Il Leopardi prosegue affermando che gli uomini del suo tempo seguitano a parlare di valori, di progresso, di ottimismo, di virtù, di patria, a cui non credono più: una mascherata indecente agli occhi del poeta che in un luogo più intenso dice: «Cavinsi le maschere». Meglio dire le cose come stanno; meglio indicare la miseria degli uomini senza pascersi di vane illusioni:

Cavinsi le maschere, si rimangano coi loro vestiti; non faranno minori effetti di prima, e staranno più a loro agio. Perché pur finalmente, questo finger sempre, ancorché inutile, e questo sempre rappresentare una persona diversissima dalla propria, non si può fare senza impaccio e fastidio grande. [...] In verità quest'uso mi par come una di quelle cerimonie o pratiche antiche, alienissime dai costumi presenti, le quali contuttociò si mantengono, per virtù della consuetudine. Ma io che non mi posso adattare alle cerimonie, non mi adatto anche a quell'uso; e scrivo in lingua moderna, e non dei tempi troiani. In secondo luogo; non tanto io cerco mordere ne' miei scritti la nostra specie, quanto dolermi del fato. Nessuna cosa credo sia più manifesta e palpabile, che l'infelicità necessaria di tutti i viventi. Se questa infelicità non è vera, tutto è falso, e lasciamo pur questo e qualunque altro discorso. Se è vera, perché non mi ha da essere né pur lecito di dolermene apertamente e liberamente, e dire, io patisco?⁹¹

Eleandro qui passa a delineare il suo atteggiamento verso i mali degli uomini, fatto piuttosto di riso che di protesta e disperazione. E anche questa è una via accessoria, non centrale, è una via che Leopardi in seguito scarterà perché, all'altezza, per esempio, dei *Paralipomeni*, anche il suo riso acquisterà un'aggressività così terribile che la delineazione che egli ne fa qui apparirà del tutto insufficiente.

A questo punto il dialogo sembra giunto alla sua conclusione, perché Timandro (rappresentato come un uomo sostanzialmente debole, che partecipa della "mascherata" di cui Leopardi parlava, che non ha una convinzione profonda, che manifesta o sbandiera i suoi ideali ottimistici non avendone

⁹⁰ *Tutte le opere*, I, p. 163.

⁹¹ *Tutte le opere*, I, p. 163.

mai fatto una intima verifica) è travolto dalle argomentazioni di Eleandro, al quale però crede di poter opporre un estremo argomento:

Tutti siamo infelici, e tutti sono stati: e credo non vorrete gloriarvi che questa vostra sentenza sia delle più nuove. Ma la condizione umana si può migliorare di gran lunga da quel che ella è, come è già migliorata indicibilmente da quello che fu. Voi mostrate non ricordarvi, o non volervi ricordare, che l'uomo è perfettibile.⁹²

Timandro cioè sostituisce alla sua primitiva idea della felicità attuale ed effettiva dell'uomo la fiducia nella "perfettibilità" futura: dato che esso non è perfetto, può però migliorare o divenire perfetto. Questa teoria è quella che il Leopardi attaccherà più acutamente fino ai *Paralipomeni*. Anche se per l'ultimo Leopardi va però fatta la distinzione (è uno dei punti su cui ha più utilmente indagato il Luporini nel saggio ricordato)⁹³ tra la negazione radicale di questa idea della "perfettibilità" e la posizione invece successivamente enucleatasi in lui di un certo, per quanto limitatissimo, «progresso», basato sul coraggio della verità, sull'accettazione di una «filosofia dolorosa, ma vera», sulla cui sola base l'uomo potrà fondare in qualche modo la sua difficile civiltà. Ma per ora il Leopardi del 1824 nega e irride semplicemente questa perfettibilità, né pensa di opporle una soluzione in qualsiasi modo costruttiva, come potrà avvenire, in certo modo, solo più tardi.

Il dialogo è chiuso da Eleandro con un innegabile ingorgo di motivi che possono testimoniare ancora i limiti, le difficoltà in cui il Leopardi di questo periodo, malgrado la sua spietata diagnosi, si trovava quanto a conclusioni effettive. Eleandro terminerà, avvalendosi di alcuni anelli intermedi del dialogo, dicendo che se la sostanza di tutta la filosofia è l'infelicità, la vanità di tutto, si deve concludere che la filosofia stessa è inutile, anzi è dannosissima in quanto, conducendo alla conoscenza della verità, conduce anche alla conoscenza totale della vanità della vita umana: essa, quindi, porta alla dissipazione di ogni entusiasmo, di ogni illusione. Tanto che, riprendendo il tema delle illusioni, nell'ultima battuta egli dirà: «lodo ed esalto quelle opinioni, benché false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato»⁹⁴. In questa operetta (pur così importante a chiarire la posizione attuale del Leopardi) l'ingorgo è costituito dall'urto fra la necessità di una soluzione da prendere con decisione e le oscillazioni e incertezze che il poeta dimostra in proposito.

Mentre infatti l'ultimo Leopardi tirerà tutte le conclusioni dall'analisi fatta sul terreno della verità, senza ritorni a nessuna forma di illusione, qui invece egli riprende il suo vecchio tema della filosofia dannosissima alle illusioni che, per quanto vane, sono però più utili alla vita di quanto non sia la verità.

⁹² *Tutte le opere*, I, p. 164.

⁹³ C. Luporini, *Leopardi progressivo* cit.

⁹⁴ *Tutte le opere*, I, p. 165.

Il dialogo si conclude con uno dei soliti scherzi dolenti, in questo caso piú elegante e meno intenso, quando Eleandro, alla credulità di Timandro sulla perfezione o perfettibilità dell'uomo, oppone ancora una volta che, come i tempi, cosí l'uomo va sempre peggiorando (non senza un'allusione, fondamentale per il Leopardi, alla sua antipatia per le cerimonie, i monumenti d'ogni specie, le cose piú risibili dell'umanità):

Circa la perfezione dell'uomo, io vi giuro, che se fosse già conseguita, avrei scritto almeno un tomo in lode del genere umano. Ma poiché non è toccato a me di vederla, e non aspetto che mi tocchi in mia vita, sono disposto di assegnare per testamento una buona parte della mia roba ad uso che quando il genere umano sarà perfetto, se gli faccia e pronuncisi pubblicamente un panegirico tutti gli anni; e anche gli sia rizzato un tempietto all'antica, o una statua, o quello che sarà creduto a proposito.⁹⁵

⁹⁵ *Tutte le opere*, I, p. 165.

DAL «PARINI» AL «CANTICO DEL GALLO SILVESTRE»

Dopo il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, c'è un intervallo di circa mezzo mese che va dal 24 giugno fino al 6 luglio 1824 (che non può però essere considerato, come hanno creduto alcuni studiosi, come la riprova sicura della volontà leopardiana di concludere le *Operette* con questo dialogo), dopo il quale il Leopardi scrive *Il Parini, ovvero della gloria*, che occupò a lungo, anche per la stessa sua lunghezza materiale, lo scrittore: dal 6 luglio al 13 agosto.

Questa operetta (che, tra l'altro, abbandonava il taglio del dialogo su cui Leopardi aveva insistito soprattutto nella serie piú intensa delle *Operette morali* fino al *Dialogo di Timandro e di Eleandro*) è costruita come un lungo discorso-dimostrazione che un personaggio, il Parini, storico e idealizzato insieme, pronuncia ad ammonimento di un suo giovane scolaro che si volge alla letteratura e tende ardentemente alla gloria.

Il Leopardi qui si applica, attraverso la voce del Parini, a demolire, in una dimostrazione sottile, continua, esauriente, che vuol stringere tutti i particolari possibili (magari qualche volta sfiorando e toccando il paradosso) il mito, il desiderio e la speranza della gloria, che tanta importanza aveva avuto per il giovane scrittore. È quindi un'altra operetta legata al filo del "no", della demolizione e del denudamento della verità, contro illusioni e miti razionalmente insostenibili, e si conclude al solito in una forma fortemente negativa, anche se con una certa impennata virile, severa, dignitosa e stoica (l'accettazione del proprio fato «con animo forte e grande»), diversa dall'atteggiamento di decisa lotta contro il fato che sarà predominante nel Leopardi piú tardo e che in parte era stato anche del Leopardi giovanile e appassionato (si pensi al *Bruto minore* a cui il poeta si rifà per il suo atteggiamento contro il fato nella celebre lettera al De Sinner del '32).

Nell'operetta (i cui dodici paragrafi portano tutti nuovi contributi alla dimostrazione della vanità della gloria) rifluiscono anche tanti altri tipici elementi leopardiani: ma strettamente intrecciati a una specie di "esame di coscienza" del letterato Leopardi, la cui riflessione sui fatti estetici (la poesia, lo scrittore, il lettore, lo stile) raggiunge qui un'estrema acutezza, tanto che *Il Parini* è non poco significativo per la stessa poetica leopardiana di questo periodo.

La ricchezza di questa operetta è dovuta proprio all'intreccio tra il suo principale motivo (la dimostrazione della vanità della gloria con l'identificazione di tutti gli ostacoli che si frappongono al suo acquisto e, nello stesso tempo, della nullità del frutto che se ne può ricavare) e la descrizione sottilissima di tutta quella imponente meditazione sulla poesia, la lingua, lo stile,

sui rapporti tra filosofia e poesia, già affrontata soprattutto tra il settembre e il novembre 1823 nello *Zibaldone*, e che qui trova la sua traduzione piú sistemática e ulteriormente sviluppata.

La scelta del personaggio è ben significativa, perché il Leopardi aveva riconosciuto nel Parini un'alta coscienza di letterato, di artista e di uomo morale: il Parini delle grandi odi, di *Alla Musa* e della *Caduta*¹, che gli permetteva anche di aprire un'implicita ed esplicita polemica contro tanta letteratura contemporanea; da una parte, contro il formalismo di tanto classicismo e neoclassicismo, e dall'altra contro la sciatteria e la semplice fiducia nei contenuti astratti del romanticismo. Il Parini era la figura che rappresentava una tradizione (da Parini ad Alfieri attraverso Foscolo fino a Leopardi) da cui era escluso tutto il *coté* di tipo montiano e il *coté* piú tipicamente romantico.

L'operetta si apre con un breve ritratto del protagonista che enuncia esigenze tipicamente leopardiane tra loro inseparabili, come l'«eccellenza nelle lettere», la «profondità dei pensieri», la «molta notizia ed uso della filosofia presente», la conoscenza degli «uomini e le cose loro» preliminarmente e prevalente nell'«eloquenza e [...] poesia».

Il discorso del Parini è articolato in capitoletti, il primo dei quali viene a portare in primo piano il tema dei grandi ostacoli che si frappongono all'acquisto della gloria, possibile agli uomini moderni solo attraverso gli studi, mentre nell'epoca antica, fervida di attività, la gloria si poteva raggiungere anche attraverso le azioni. Si limita cosí l'ambito e il senso della gloria. Ma d'altra parte questo tema fondamentale è intrecciato e arricchito dal confronto fra antichi e moderni, che permette al Leopardi di approfondire le sue prospettive letterarie, in particolare affermando alfierianamente che gli scrittori, i veri, i grandi scrittori sono tali solo se per loro natura sono inclinati inizialmente all'agire.

Il personaggio Parini si arricchisce cosí non solo di aspetti ed esigenze del Leopardi ma anche dell'Alfieri (del quale fra l'altro qui è fatto il nome)², sebbene dell'Alfieri non ritragga l'accento impetuoso, ma si tenga al tono di saggezza, di dignità, di severità piú congeniale alla moralità pariniana:

[...] niun ingegno è creato dalla natura agli studi; né l'uomo nasce a scrivere, ma solo a fare. Perciò veggiamo che i piú degli scrittori eccellenti, e massime de' poeti illustri, di questa medesima età; come, a cagione di esempio, Vittorio Alfieri; furono da principio inclinati straordinariamente alle grandi azioni: alle quali ripugnando i tempi, e forse anche impediti dalla fortuna propria, si volsero a scrivere cose grandi. Né sono propriamente atti a scriverne quelli che non hanno disposizione e virtù di farne.³

¹ Si ricordi che ancora nella *Ginestra* una precisa traccia della *Caduta* («Né si abbassa per duolo, / né s'alza per orgoglio», vv. 97-98) tornerà a suggerire questo piú profondo rapporto fra Leopardi e Parini.

² Né si dimentichi che a questo denudamento del mito della gloria poté dare stimoli quel *Dialogo della virtù sconosciuta* che è fra gli scritti piú pessimistici e profondi del grande Alfieri.

³ *Tutte le opere*, I, p. 118.

Il grande scrittore è implicitamente un uomo che è nato per fare, per agire, il quale, non potendo agire, arricchisce così la sua letteratura: non rinuncia, si badi, al suo desiderio, ma non potendolo attuare, lo trasferisce, come un'intensificazione più energica, nell'impegno della poesia e della letteratura.

Nel secondo capitolo, alla somma difficoltà per il letterato di ottenere la gloria (a parte tutte le ragioni dovute alla «malignità degli uomini»: «le emulazioni, le invidie, le censure acerbe, le calunnie, le parzialità, le pratiche e i maneggi occulti e palesi contro la [sua] riputazione»)⁴ anzitutto perché questa presuppone l'attuazione di «opere eccellenti e perfette, o prossime in qualche modo alla perfezione»⁵, il Leopardi fa corrispondere l'altissima esigenza artistica della vera poesia in quanto essa richiede la «forza dello stile». Prima si era messa in rilievo l'esigenza della «profondità dei pensieri», ora si rileva la «forza dello stile» e della lingua: donde la rarità dei grandi scrittori e la rarità dei buoni giudici di poesia, capaci di comprendere le bellezze «delicate e riposte», di distinguerle da quelle «grosse e patenti», di separare la «verecondia» dall'«ardire»⁶.

Qui il Leopardi profila dunque un aspetto essenziale della sua poetica quale si è venuta maturando entro il lavoro delle *Operette*: il superamento della poetica dell'«ardire» eloquente, per una poetica più intima e profonda, volta a una bellezza più casta e vereconda, che pur non distingue mai la forza dello stile e della lingua (di cui qui si innalza al massimo il pregio decisivo: «E spessissimo occorre che se tu spogli del suo stile una scrittura famosa, di cui ti pensavi che quasi tutto il pregio stesse nelle sentenze, tu la riduci in istato, che ella ti par cosa di niuna stima»)⁷ dalla forza interna dei profondi pensieri.

Ma questa stessa difficile perfezione (misurata sul confronto fra la poesia di Virgilio e quella di Lucano) e la stessa difficile capacità di valutarla da parte dei lettori, comportano l'estremo rischio cui sono esposte le opere perfette, degne di gloria.

Anche perché, come è spiegato nel capitolo terzo, gli stessi effetti della poesia sui lettori più validi sono soggetti a un'estrema relatività dei giudizi, legati alla relatività e mutevolezza della disposizione di quei lettori che, in quanto uomini condizionati dalle loro qualità psicologiche e fisiche, dagli sbalzi degli umori e degli stati d'animo, ora aderiscono, magari con eccessi, agli stimoli delle opere lette, ora invece non riescono a provarne nessun effetto.

Donde, di nuovo, al filone negativo relativistico corrisponde il filone delle meditazioni sugli effetti della poesia nei lettori e sulla difficoltà della critica e della sua obbiettività. Ai tempi di freddezza e di languidezza (in cui il lettore più attrezzato non sa aderire agli stimoli dell'opera letta e pure seguita a leggere e giudicare, incorrendo così, specie per le opere lette la prima volta,

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 119.

⁵ *Tutte le opere*, I, p. 119.

⁶ *Tutte le opere*, I, pp. 120-121.

⁷ *Tutte le opere*, I, p. 119.

in grossi errori) succedono tempi di fervore, in cui i lettori «seguono ogni menomo impulso della lettura, sentono vivamente ogni leggero tocco, e coll'occasione di ciò che leggono, creano in se mille moti e mille immagini, errando talora in un delirio dolcissimo, e quasi rapiti fuori di se».

Così i più alti valori poetici sono esposti alla variabilità della disposizione dei lettori «in diverse età della vita, in diversi casi, e fino in diverse ore di un giorno»⁸.

Qui il relativismo leopardiano si esaspera e il capitolo quarto delinea, a contrasto, la situazione dei lettori giovani, che appare inizialmente la più adatta all'adesione alle cose di grande valore (e ne nasce, all'interno di una meditazione estetica, un nuovo pessimistico pensiero sul «decadimento dell'animo, prescritto dalla stessa natura alla nostra vita» nella maturità e nella vecchiaia, intrecciato con un fervido moto di appassionato vagheggiamento della gioventù che crede ai valori prima delle tristi esperienze negative della vita), e la situazione degli uomini maturi e vecchi, privi del fervore giovanile (il quale però induce a cercare nella lettura un «diletto più che umano», donde la delusione anche su opere altissime e a preferire «l'eccessivo al moderato, il superbo o il vezzoso [...] al semplice e al naturale»), ma più capaci di comprendere «la matura e compiuta bontà delle opere letterarie»⁹. In conclusione ancora una nota negativa circa l'obiettività e la durezza dei giudizi e circa la gloria letteraria, variabili a seconda che il lettore viva in una città piccola o grande.

La considerazione della difficoltà del giudizio e della gloria si approfondisce (nel capitolo quinto) attraverso l'esame dei libri contemporanei, privi dell'autorità degli antichi ed esposti alla confusione delle cose grandi e di quelle mediocri, specie per la fretolosità delle troppo numerose letture dell'accresciuta produzione moderna.

Con il capitolo settimo l'operetta risale a un altro tema possente e molto significativo per la stessa poetica delle *Operette morali*. Il Leopardi si volge dalle opere letterarie a quelle filosofiche: ma subito chiarisce il fatto che filosofia e letteratura non sono veramente separabili, che le lettere «amene» «pendono totalmente» dalla filosofia, che i grandi filosofi «sarebbero potuti essere sommi poeti; e per lo contrario Omero, Dante, lo Shakespeare, sommi filosofi»¹⁰. Poiché, oltre tutto, «è comune al poeta e al filosofo l'internarsi nel profondo degli animi umani, e trarre in luce le loro intime qualità e varietà, gli andamenti, i moti e i successi occulti, le cause e gli effetti dell'une e degli altri: nelle quali cose, quelli che non sono atti a sentire in sé la corrispondenza de' pensieri poetici al vero, non sentono anche, e non conoscono, quella dei filosofici»¹¹.

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 122.

⁹ *Tutte le opere*, I, pp. 122-123.

¹⁰ *Tutte le opere*, I, p. 126.

¹¹ *Tutte le opere*, I, p. 127.

E di nuovo (secondo il procedimento, analitico ed esauriente e l'intreccio fra le meditazioni di poetica e critica, il filone progrediente e implacabile della denudazione del mito della gloria) nel capitolo ottavo il Leopardi dimostrerà come gli stessi grandi filosofi siano esposti al misconoscimento della loro grandezza proprio perché la loro sproporzione con il proprio tempo, la loro rivoluzionarietà rispetto alle opinioni correnti e già assimilate degli altri uomini, spesso li abbassa di fronte a quegli ingegni più mediocri che riprendono, volgarizzano, diffondono le idee originali di quei grandi e così finiscono per acquistare un nome e una gloria magari maggiore di quella degli «ingegni straordinari».

Giunta a questo culmine paradossale e pessimistico, l'operetta si volge a un'ultima parte: ammesso pure che il giovane letterato, a cui si riferisce il Parini, ottenga gloria letteraria, quale frutto ne ricaverà?

Se egli vive in città piccola e stretta non potrà essere apprezzato; se egli vive in città grande sarà confuso nella folla dei letterati. In ogni caso, la sua gloria non gli darà in vita onore e felicità (Omero fu «povero e infelice») ed egli non potrà che rifugiarsi nell'immaginativa, nella speranza del riconoscimento più alto della posterità:

Laonde quelli che sono desiderosi di gloria, ottenutala pure in vita, si pascono principalmente di quella che sperano possedere dopo la morte, nel modo stesso che niuno è così felice oggi, che disprezzando la vana felicità presente, non si conforti col pensiero di quella parimente vana, che egli si promette nell'avvenire.¹²

Vana anche questa perché lo stesso mutare dei gusti e delle opinioni, causato dalle opere grandi, priva quest'ultime della gloria per passarla ad altre successive. Dunque che fare? La gloria letteraria è difficile e vana, la vita del letterato è infelice.

Eppure non si può smentire la propria vocazione, sfuggire al proprio destino, e la grandezza si esercita nel seguire questo «con animo forte e grande»:

Ma il nostro fato, dove che egli ci tragga, è da seguire con animo forte e grande; la qual cosa è richiesta massime alla tua virtù, e di quelli che ti somigliano.¹³

Con questo movimento che sta come a mezzo fra la morale eroica e la morale stoica, fra la saggezza virile e delusa e la più profonda volontà di opposizione al fato che sarà più tarda e sicura conquista, si suggella questa profonda operetta per tanti aspetti autobiografica, coerente alla profonda linea della diagnosi negativa della situazione umana perseguita in tutte le *Operette morali*.

¹² *Tutte le opere*, I, p. 131.

¹³ *Tutte le opere*, I, p. 133.

Da una simile operetta il passaggio piú logico sarebbe quello che conduce all'*Ottonieri*. Ma in mezzo alle due operette piú simili per impostazione e per taglio balza come da un impeto piú interno e piú poetico il singolarissimo *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, scritto fra il 16 e il 23 agosto.

Del resto, a ben vedere, questa operetta nasce dal confronto fra pensiero e sensibilità esercitato dal Leopardi sui temi della caducità, della vanità dell'esistenza, del rapporto fra vita ed esistenza, della qualità tutta sensibile e senziente dell'uomo, della sua organica disposizione al piacere e al dolore e della sua impossibilità di felicità.

Da questo intenso attrito (presente a suo modo anche nel *Parini*) scocca la scintilla poetica di questa originalissima operetta, che solo molto parzialmente potrebbe considerarsi come uno scherzo macabro, un divertimento ambiguo e diseguale su di un corollario del sensismo leopardiano mosso da una curiosità acuta per il momento del morire riportato alla settecentesca *querelle* sui piaceri e sui dolori. E certo quella curiosità (o, meglio, interesse profondo) si era manifestata apertamente in un pensiero dello *Zibaldone* del 17 ottobre 1820¹⁴ in rapporto alle considerazioni fatte in proposito dal Buffon nella sua *Histoire naturelle de l'homme* (che fu presente poi nella genesi del dialogo insieme all'*Éloge de M. Ruysch* del Fontenelle e all'*Éloge de Descartes* del Thomas).

Ma la radice del dialogo è piú profonda e lo "scherzo macabro" è in realtà definizione troppo parziale rispetto alla profondità e complessità dei motivi e dei toni di questa operetta, che dall'indagine sensistica sul momento del morire e sulla sua natura di piacere piuttosto che di dolore, investe addirittura i problemi piú generali della vita e della morte, della loro assoluta diversità e alterità e della loro unica comunanza nella mancanza di felicità.

Ne deriva un'opera di estrema originalità in tutta la sua interezza, nel rapporto fra il *Coro* e il dialogo, nel contrasto delle voci, nella graduazione di toni lucidi e suggestivi: prova di una inventività artistica eccezionale, sollecitata dal folto, complesso fondo di problemi che il Leopardi vi ha espresso.

Il dialogo si apre con il grande *Coro di morti*, che è certamente una delle poesie leopardiane piú singolari e inquietanti perché corrisponde alla volontà e capacità di far parlare il nulla: i morti infatti sono qui la voce del nulla; non sono le "anime" di certe concezioni religiose, ma solamente il nulla, un "esistere" privo di ogni "vita", un'«ignuda natura» che non può essere interpretata, come qualcuno ha fatto, nel senso di un'anima spogliata del corpo, ma che va intesa, coerentemente a tutto l'atteggiamento leopardiano, come un'esistenza totalmente priva di vita. In questo coro il Leopardi ha voluto porre un'antitesi irriducibile: tra la vita e la morte non c'è comunicabilità, comparabilità; c'è assoluta alterità e diversità.

¹⁴ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 116.

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
 ogni creata cosa,
 in te, morte, si posa
 nostra ignuda natura;
 lieta no, ma sicura
 dall'antico dolor. Profonda notte
 nella confusa mente
 il pensier grave oscura;
 alla speme, al desio, l'arido spirto
 lena mancar si sente:
 cosí d'affanno e di temenza è sciolto,
 e l'età vote e lente
 senza tedio consuma.
 Vivemmo: e qual di paurosa larva,
 e di sudato sogno,
 a lattante fanciullo erra nell'alma
 confusa ricordanza:
 tal memoria n'avanza
 del viver nostro: ma da tema è lunge
 il rimembrar. Che fummo?
 Che fu quel punto acerbo
 che di vita ebbe nome? Cosa arcana e stupenda¹⁵
 oggi è la vita al pensier nostro, e tale
 qual de' vivi al pensiero
 l'ignota morte appar. Come da morte
 vivendo rifuggia, cosí rifugge
 dalla fiamma vitale
 nostra ignuda natura;
 lieta no ma sicura,
 però ch'esser beato
 nega ai mortali e nega a' morti il fato.¹⁶

Da questo punto di vista può essere interessante ricordare che, su questa via, lo scrittore ha potuto trovare anche qualche sollecitazione o conforto in certi testi dell'ultimo Settecento, come la quarta e sesta «notte» delle *Notti romane* di Alessandro Verri, dove si trovano delle affermazioni (da parte dei morti, delle ombre che ricompaiono) che accentuano fortemente la totale imparagonabilità tra la vita e la morte (anche se al di là di questi raccordi, la posizione del Verri porta a conclusioni di carattere spiritualistico opposte a quelle leopardiane).

L'antitesi su cui è impiantato questo *Coro* è stata chiarita soprattutto da Adriano Tilgher, che scrisse: «La prodigiosa bellezza di questo *Coro*, che basterebbe da solo a far di Leopardi uno dei piú grandi poeti del mondo, viene dall'essere Leopardi riuscito a trasformare in emozione poetica l'idea di uno stato dell'essere che definisce se stesso come aldilà di ogni emozione, come

¹⁵ *Stupenda* non ha qui il senso di «mirabile», «bellissima», ma di «oggetto di stupore».

¹⁶ *Tutte le opere*, I, p. 134.

calma assoluta e impassibilità pura. Per riuscirci, Leopardi ha ricorso [...] a un procedimento per antitesi: i morti ricordano *senza veramente ricordarsene* il tempo in cui furono vivi. Il mistero che è ora per loro la vita mortale, la vita che è *l'essere per la morte* (come dice Heidegger) e la ripugnanza che essa loro ispira formano il tessuto emozionale del canto. Ma questo senso di mistero, questo moto di ripugnanza sono appena appena accennati, ch  a insistervi su, la vita (la vita del desiderio e del timore, la *volont  di vivere*) s'insinuerebbe nel regno della Morte e l'antitesi crollerebbe. Sulla immobile ghiacciaia della Morte corre appena un fremito di vento, tanto quanto basta perch  i morti possano parlarci e farsi capire da noi. Poi il vento cade e l'immobilit  torna a regnare. Per noi viventi, la *vita pura* dei morti   il nulla. Fare che questo nulla canti e si manifesti e definisca a noi senza distruggerlo come nulla   il miracolo che Leopardi ha compiuto in questi versi, che sono una delle vette del patrimonio poetico dell'umanit ¹⁷.

Il *Coro*, che   il punto pi  alto dell'operetta, si costruisce in un'estrema simmetria e rifiuta ogni immagine di carattere pittoresco. L'unica immagine   quella centrale, che indica uno stato di dormiveglia, di indistinzione, tipico del lattante precosciente e dei morti:

[...] e qual di paurosa larva,
e di sudato sogno,
a lattante fanciullo erra nell'alma
confusa ricordanza:
tal memoria n'avanza
del viver nostro: [...].

La poesia insiste continuamente su poche parole, quasi che il Leopardi abbia voluto dare a essa un'assolutezza pi  forte, rifiutandosi a quella alacrit  di lessico e di linguaggio a cui egli era naturalmente cos  disposto. Le parole «morte», «notte», «rifuggire», sono le rare parole che predominano in questo coro, e la sua tonalit    costante, mossa appena, al suo centro, da una lieve, pi  vibrante inflessione (in cui la ripetizione dei suoni «fummo», «fu»   tutt'altro che sciatta cacofonia, volendo accentuare il suono cupo e tetro della voce dei morti con una musica pi  profonda di ogni facile melodia e armonia eufonica) quando i morti si domandano:

[...] Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
che di vita ebbe nome?

¹⁷ Cfr. *La filosofia di Leopardi*, Roma, Religio, 1940, pp. 160-161. Naturalmente la suggestiva interpretazione del Tilgher finisce per dare al *Coro* (come all'*Infinito* e al brano centrale della *Vita solitaria*) una preminenza eccessiva rispetto ad altri grandi canti e non manca di pericolosi avvii all'idea di una poesia di "religiosit  negativa" pi  negabile che discutibile.

Infine, nel ribadire l'assoluta antitesi fra vita e morte, il *Coro* assicura il principio fondamentale dell'assoluta impossibilità di felicità in vita e in morte, tanto meglio espressa nel testo definitivo («Però ch'esser beato / nega ai mortali e nega a' morti il fato») rispetto alla primitiva stesura che diceva: «Però ch'esser beato / nega agli estinti ed ai mortali il fato»¹⁸. Così, coerentemente, il *Coro* si conclude con la totale estensione della mancanza di felicità e di beatitudine ai mortali e ai morti, accomunati persino dalla stessa radice (*morti* e destinati alla *morte*).

Se il *Coro* costituisce la punta più alta dell'operetta, non è tuttavia vero, come ha sostenuto anche il Getto nel saggio ricordato, che la parte dialogata rappresenti una caduta, pur che si pensi almeno, e subito, al grande significato poetico dell'incontro fra la voce di Ruysch e quella dei morti. Le battute prosastiche di Ruysch pertengono alla volontà leopardiana di far risaltare il contrasto tra l'uomo del "comunque vivere" (che si preoccupa di tornare a letto e che i morti siano veramente morti) e la voce dei morti; è un fortissimo espediente poetico, che si avvale anche del passaggio graduato mirabilmente tra l'inizio del dialogo, quando Ruysch comincia a parlare anzitutto con se stesso, con una voce un po' pettegola, quotidiana, prosaica, e il suo svolgimento. Tutta questa prima parte è intessuta con parole che vogliono avere un loro macabro umorismo e che non sono soltanto volontariamente volgari, ma indicano anche toni irreali e surreali (i morti che escono «pel buco della chiave») e hanno un sottinteso più profondo: «più morto di loro», «paura», «coraggio»:

RUYSCH (*fuori dello studio, guardando per gli spiragli dell'uscio*): Diamine! Chi ha insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezza notte come galli? In verità che io sudo freddo, e per poco non sono più morto di loro. Io non mi pensava perché gli ho preservati dalla corruzione, che mi risuscitassero. Tant'è: con tutta la filosofia, tremo da capo a piedi. Mal abbia quel diavolo che mi tentò di mettermi questa gente in casa. Non so che mi fare. Se gli lascio qui chiusi, che so che non rompano l'uscio, o non escano pel buco della chiave, e mi vengano a trovare al letto? Chiamare aiuto per paura de' morti, non mi sta bene. Via, facciamoci coraggio, e proviamo un poco di far paura a loro.

(*Entrando*): Figliuoli, a che giuoco giochiamo? [...] Se siete risuscitati, me ne rallegro con voi; ma non ho tanto, che io possa far le spese ai vivi, come ai morti; e però levatevi di casa mia. Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue da bere; che io non sono disposto a lasciarmi succhiare il mio, come vi sono stato liberale di quel finto, che vi ho messo nelle vene. In somma, se vorrete continuare a star quieti e in silenzio, come siete stati finora, resteremo in buona concordia, e in casa mia non vi mancherà niente; se no, avvertite ch'io piglio la stanga dell'uscio, e vi ammazzo tutti.¹⁹

¹⁸ Cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., p. 437.

¹⁹ *Tutte le opere*, I, p. 134.

A queste battute risponde la voce del Morto, che parla per tutto il coro: è una voce che sembra venire da lontananze profonde, come filtrata attraverso il velo, la cesura della morte, e che al suono fastidioso e pettegolo di Ruysch oppone un tono fermo, quasi neutro, come in un'altissima calma, e insieme suggestivo e folto, in quell'austera e sublime descrizione dei sepolcri innumerevoli che trasforma tutta la terra in un immenso cimitero. È una delle punte più alte del dialogo, ma che trova al solito la sua ragione d'essere dall'insieme dell'operetta:

MORTO: Non andare in collera; che io ti prometto che resteremo tutti morti come siamo, senza che tu ci ammazzi.

RUYSCH: Dunque, che è cotesta fantasia che vi è nata adesso, di cantare?

MORTO: Poco fa sulla mezza notte appunto, si è compiuto per la prima volta quell'anno grande e matematico, di cui gli antichi scrivono tante cose; e questa similmente è la prima volta che i morti parlano. E non solo noi, ma in ogni cimitero, in ogni sepolcro, giù nel fondo del mare, sotto la neve o la rena, a cielo aperto, e in qualunque luogo si trovano, tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato come noi quella canzoncina che hai sentita.²⁰

Il resto delle prime battute insiste su questa diversità di voci. Ruysch sottolinea la curiosità, il suo non profondo interesse, proprio di uno specialista di "pompe funebri", o di uno scienziato pratico, abituato a trattare con i corpi morti. La voce del Morto fa invece ulteriori osservazioni intorno all'interpretazione dello stato dei morti: quando Ruysch si dorrà che essi non possono parlare tra di loro (secondo l'antica leggenda dell'anno matematico, utilizzata dal Leopardi, potevano parlare se sollecitati dai vivi), il Morto risponderà: «Quando anche potessimo, non sentiresti nulla; perché non avremmo che ci dire»²¹: tra i morti non c'è vita, dialogo, comunicazione, non ci sono quei colloqui e incontri magari sublimi che la fantasia o la fede hanno immaginato.

A questo punto l'operetta viene a spostarsi su alcuni problemi precisi che potrebbero sembrare solo dei corollari delle posizioni sensistiche leopardiane, ma che in realtà portano un'ulteriore limitazione alla possibilità del piacere e della felicità: il piacere non si trova nella vita che come una forma di languidezza che conduce alla morte. A Ruysch, che vuol sapere anzitutto che cosa hanno provato al momento della morte, Leopardi, attraverso la voce del Morto, risponde (indagando su questo estremo confine tra morte e vita, con una esaustività, una sottigliezza, una profondità veramente terribili, armato di una concezione dell'uomo totalmente sensistica e materialistica, e insieme con una costanza, una sicurezza di tono morbido, misterioso e lucido, in cui la sua tipica analiticità è trasferita entro la voce dei morti, con risultati veramente

²⁰ *Tutte le opere*, I, pp. 134-135.

²¹ *Tutte le opere*, I, p. 135.

sorprendenti), che in quel punto, in cui la vita finisce e subentra la morte gradualmente e lentamente (risposta di tipo lucreziano al terrore fisico della morte), non c'è più posto per sentimenti forti e vivi, e quindi non può esserci più nessuna forma di dolore, perché il dolore è cosa viva:

MORTO: Or bene, tu domanderai da nostra parte agli uni e agli altri: se l'uomo non ha facoltà di avvedersi del punto in cui le operazioni vitali, in maggiore o minor parte, gli restano non più che interrotte, o per sonno o per letargo o per sincope o per qualunque causa; come si avvedrà di quello in cui le medesime operazioni cessano del tutto, e non per poco spazio di tempo, ma in perpetuo? Oltre di ciò, come può essere che un sentimento vivo abbia luogo nella morte? anzi, che la stessa morte sia per propria qualità un sentimento vivo? Quando la facoltà di sentire è, non solo debilitata e scarsa, ma ridotta a cosa tanto minima, che ella manca e si annulla, credete voi che la persona sia capace di un sentimento forte? anzi questo medesimo estinguersi della facoltà di sentire, credete che debba essere un sentimento grandissimo?²²

Ruysch pone allora la suprema domanda: «Ma come vi accorgete in ultimo, che lo spirito era uscito dal corpo? Dite: come conosceste d'essere morti?». I morti non rispondono, non solo perché è passato il quarto d'ora concesso (come interpreta Ruysch: «Non rispondono. Figliuoli, non m'intendete? Sarà passato il quarto d'ora»)²³, ma soprattutto perché rispondere a questa domanda equivarrebbe ad accettare in qualche modo l'idea di una "vita" ultraterrena che Leopardi esclude.

Infine le ultime parole di Ruysch («Tastiamogli un poco. Sono rimorti ben bene: non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta: torniamocene a letto»)²⁴ concludono il grande dialogo con uno "scherzo" solo apparente e pieno invece di gravi significati: la preoccupazione dell'uomo mediocre, e interessato al "comunque vivere" di fronte all'inquietante presenza dei morti, consiste nel vederli «rimorti ben bene» per potersene tornare a letto, ai suoi sonni tranquilli e senza problemi.

Dopo questa grande operetta Leopardi scrisse, dal 29 agosto al 26 settembre (quindi con un grosso impegno di lavoro, come era avvenuto per il Parini) i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*. L'impostazione di questa operetta non ha certamente la totale intensità, la pressione interna, il risultato poetico che ha il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, anche se costituisce una continuazione molto importante e interessante del filone più autobiografico delle *Operette*, svolto dal Leopardi già nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, e continuato attraverso la voce del Parini, in una specie di esame di coscienza del letterato. L'*Ottonieri* è evidentemente disposto

²² *Tutte le opere*, I, p. 135.

²³ *Tutte le opere*, I, pp. 136-137.

²⁴ *Tutte le opere*, I, p. 137.

sull'esempio di alcune opere antiche e recenti, come i *Memorabili di Socrate* di Senofonte, la *Vita di Demonatte* di Luciano e, piú da vicino, la *Notizia intorno a Didimo Chierico* del Foscolo, da cui il Leopardi trasse un tipo di battute allusive e paradossali.

D'altra parte quest'operetta è tutt'altro che inerte, articolata com'è in capitoletti, artisticamente ben calcolati perfino nel loro attenuarsi di brevità e lunghezza e intervallati, al loro interno, da parti piú distese e discorsive e da serie di battute paradossali e rapide, fino all'ultimo capitoletto piú arguto e dolentemente scherzoso.

Tuttavia nel suo insieme, malgrado gli elementi interessanti che possiamo trovarci, malgrado parti piú belle, piú intense, l'operetta, se paragonata alle piú grandi, ha qualcosa di meno premente e, a volte, fa troppa concessione a forme argute, in cui rifluiscono (senza un sicuro e pieno risultato artistico) troppe battute elaborate nello *Zibaldone* del '17-18, prive di vera pregnanza e di significato. Si veda in proposito questo giuoco un po' debole e circoscritto, nell'ultimo capitoletto:

Da giovane, avendo composto alcuni versi, e adoperatovi certe voci antiche; dicendogli una signora attempata, alla quale, richiesto da essa, li recitava, non li sapere intendere, perché quelle voci al tempo suo non correvano; rispose: anzi mi credeva che corressero; perché sono molto antiche.²⁵

Oppure quando si dice, giocando tra il luogo e la terracotta:

Ad alcuni antiquari che disputavano insieme dintorno a una figurina antica di Giove, formata di terra cotta; richiesto del suo parere; non vedete voi, disse, che questo è un Giove in Creta?²⁶

Insomma, si possono avvertire in questa operetta limiti di un gusto libresco, di un umorismo troppo letterario, che da certi critici sono stati assunti esageratamente come tipici di tutte le *Operette morali*, e che sono invece ai loro margini, anche se in questo caso si fanno sentire eccessivamente.

L'*Ottonieri*, tra l'altro, non ha un problema centrale, piú pressivo, e quindi non ha la forza organica che hanno altre operette, la forza che avrà subito dopo, per esempio, il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*.

Il Leopardi qui ha scelto una forma di ideale narrazione autobiografica attraverso Filippo Ottonieri: una figura di saggezza delusa e stoico-malinconica, costruita piú sul sentimento della vanità della vita che non sulla forza premente di grossi problemi in azione.

Sicché, entro il tessuto malinconico di una saggezza delusa che introduce a un Leopardi meno impegnativo, elusivo e malinconicamente ironico

²⁵ *Tutte le opere*, I, pp. 148-149.

²⁶ *Tutte le opere*, I, p. 149.

piú che fortemente organico, possono facilmente estrarsi zone alte e certo suscettibili di un rilievo antologico. Così, in particolare, la pagina del terzo capitolo sul supremo dolore di chi vede scomparire la persona amata per una malattia non violenta ma logorante:

In proposito di certa disavventura occorsagli, disse: il perdere una persona amata, per via di qualche accidente repentino, o per malattia breve e rapida, non è tanto acerbo, quanto è vedersela distruggere a poco a poco (e questo era accaduto a lui) da una infermità lunga, dalla quale ella non sia prima estinta, che mutata di corpo e d'animo, e ridotta già quasi un'altra da quella di prima. Cosa pienissima di miseria: perocché in tal caso la persona amata non ti si dilegua dinanzi lasciandoti, in cambio di se, la immagine che tu ne serbi nell'animo, non meno amabile che fosse per lo passato; ma ti resta in sugli occhi tutta diversa da quella che tu per l'addietro amavi: in modo che tutti gl'inganni dell'amore ti sono strappati violentemente dall'animo; e quando ella poi ti si parte per sempre dalla presenza, quell'immagine prima, che tu avevi di lei nel pensiero, si trova essere scancellata dalla nuova.²⁷

È una pagina di estrema sensibilità sulla cui scorta si capisce meglio il Leopardi dell'«eterno sospiro» di certi canti pisano-recanatesi, che nasce dalla possibilità di recuperare l'immagine intatta, colta nella radiosa giovinezza di Silvia e di Nerina. Qui egli invece avverte come ci sia una sciagura piú grande della morte: la perdita della persona amata attraverso un logoramento che le fa cambiare volto e animo, sicché l'immagine ultima che ne abbiamo è sbiadita, diversa da quella che potevamo avere se la persona fosse stata strappata dalla vita con un «accidente repentino» o con una malattia violenta e breve.

«Cosí vieni a perdere la persona amata interamente»²⁸. C'è una forza estrema e struggente in queste parole; prima il «per sempre», ora l'«interamente» che è una delle componenti essenziali della poesia elegiaca del futuro Leopardi, dal quale la morte sarà sentita soprattutto come quella che ci fa perdere la persona amata, le persone concrete con tutto il loro fisico, il loro volto, i loro tratti caratteristici. Ma qui la miseria suprema è quella di doverle perdere *interamente* perché non potremo serbare il ricordo di quello che erano, ma ne serberemo solo un ricordo logorato: «come quella che non ti può sopravvivere né anche nella immaginativa: la quale, in luogo di alcuna consolazione, non ti porge altro che materia di tristezza»²⁹.

D'altra parte, è proprio a partire da questo senso profondo che le persone siano irripetibili e con la morte completamente estinte, incapaci di qualsiasi forma di vita, separate da una barriera assoluta dai vivi, che Leopardi, nella poesia successiva, sarà tutto teso al recupero poetico di quelle persone, Nerina,

²⁷ *Tutte le opere*, I, p. 141.

²⁸ *Tutte le opere*, I, p. 141.

²⁹ *Tutte le opere*, I, p. 141.

Silvia, da cui nascerà la forza piú intima dei nuovi canti pisano-recanatesi³⁰.

Ecco perché comprendere il rifiuto leopardiano di ogni forma di immortalità è fondamentale per intendere la nuova poesia del Leopardi. Sarebbe inimmaginabile questa poesia se Leopardi avesse avuto un'altra via di uscita. Proprio l'impossibilità di credere, di sentire un'altra esistenza, ha fatto sí che la sua poesia avesse questa specie di comprensione, del limite assoluto da cui sale la lirica profonda di *A Silvia* o delle *Ricordanze* («Ad altri / il passar per la terra oggi è sortito, / e l'abitar questi odorati colli»)³¹.

Dopo l'*Ottonieri*, finito nel settembre, segue un'ultima fase della attività leopardiana nel 1824, che comprende tre operette: il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, che va dal 19 al 25 ottobre, poi, dal 29 ottobre al 5 novembre, l'*Elogio degli uccelli*, e infine, dal 10 al 16 novembre, il *Cantico del gallo silvestre*.

È una zona assai compatta, anche se il Leopardi sceglie tagli e prospettive di soluzioni artistiche piuttosto diverse: il *Dialogo di Colombo e Gutierrez* si caratterizza per la capacità di ricreare una situazione precisa e insieme fantastica, l'*Elogio degli uccelli* è tagliato in forma di elogio (con la ricerca di certe forme della prosa illustre del tempo) e il *Cantico* è profilato in una specie di inno in prosa poetica tra biblico e ossianesco.

Il *Dialogo di Colombo e Gutierrez* è uno dei dialoghi piú belli e originali, anzitutto per la sua capacità di creare un'intera situazione poetica. Ovviamente non bisogna avvicinarsi a questo dialogo con esigenze romantiche e realistiche alla De Sanctis, ma è anche vero però che la situazione anche paesaggistica di questa operetta è molto di piú di una semplice "cornice immaginosa", come è stato detto dal Getto, troppo teso, come sempre, a distinzioni e rilievi estetici.

Il dialogo si apre nel momento piú drammatico del viaggio di Colombo, quando i marinai avevano già cominciato a manifestare irrequietezza, nel dubbio e timore di essere stati condotti a una pazza avventura senza approdo. Da una parte ci sono questi timori e questo ardente desiderio del toccar terra a cui dà voce l'uomo comune, pratico, del "comunque vivere", Gutierrez. Dall'altra c'è Colombo, che esprime un profondo ideale leopardiano di uomo d'azione e insieme di fantasia, assai al di là della figurazione di Colombo nell'*Ad Angelo Mai*. Colombo va cioè visto sí come una ripresa della precedente poetica dell'"ardire" affrontata dal Leopardi soprattutto all'altezza di *A un vincitore nel pallone*, ma va da essa distinto per le piú alte qualità di intimità, misura, controllo, per l'interno fervore, che denota un approfondimento nella direzione già riscontrabile nel *Parini*: qui Leopardi parlava di certe bellezze piú caste, piú vereconde, piú riposte (di fronte alle bellezze piú «patenti» e piú ardite proprie di giovani) ma ben radicate non nel distacco o nell'astensione, ma

³⁰ Cfr. *Le ricordanze*, vv. 169-170.

³¹ *Le ricordanze*, vv. 149-151.

nella fusione di disposizione all'azione e alla fantasia; alla quale viene dato nel *Dialogo* un che di piú meditato e maturo.

Colombo è l'uomo che all'azione sa unire la poesia, la disposizione al sogno, alla meditazione, alla contemplazione, al senso dell'infinito, che non ha ovviamente alcun carattere spiritualistico (come risulterà poi dalla satira fatta nei *Nuovi credenti* dei religiosi ipocriti del suo tempo) né, come abbiamo detto, di pura contemplazione. Colombo è un poeta radicato nell'uomo d'azione.

Il paesaggio di questa operetta è poi tutt'altro che una cornice. Già la prima battuta, che evoca una bellissima notte stellata, contemplata da Colombo dalla tolda della nave, di fronte a un mare infinito, è l'espressione fantastica della situazione dell'uomo d'azione che è insieme poeta nel momento in cui non sa se potrà «verificare», come dice Gutierrez, le sue ipotesi scientifiche. Colombo è l'uomo che non chiede il risultato pratico, ma che si dispone alla vita per ideali alti, per alti sogni, per il quale (come dice una grande massima evangelica: «il resto vi sarà dato per sovrappiú») il risultato pratico, il riuscire o il non riuscire in un'impresa è un sovrappiú, l'importante è l'animo che si mette nelle cose:

COLOMBO: Bella notte, amico.

GUTIERREZ: Bella in verità: e credo che a vederla da terra, sarebbe piú bella.³²

A Gutierrez importano i risultati concreti, il terreno stabile, lo sfuggire ai pericoli della navigazione; è l'uomo della terra ferma. Colombo capisce subito quello che si cela sotto questa apparente ambiguità e dice: «Benissimo: anche tu sei stanco del navigare». Gutierrez con un discorso piú contorto lo confermerà sostanzialmente: ciò che lo assilla è sapere se anche Colombo ha ancora veramente fiducia di approdare o se ha dei dubbi.

Qui Colombo aprirà la prima parte del dialogo con un discorso profondamente limpido e folto, come è la prosa piú alta delle *Operette morali*, con un discorso sensibilissimo, fantastico e d'altra parte ricco di elementi di pensiero sviluppati con la compiutezza tipica delle *Operette morali*. Il protagonista esporrà chiaramente tutti i suoi dubbi: ciò che egli ha pensato e confortato con tutta la sua scienza e con quella degli altri scienziati del suo tempo, può anche non avere un risultato pratico, dato che vi sono troppi indizi che lo hanno deluso.

Questa introduzione mette anche in luce il modo con cui Leopardi non fa vivere il paesaggio (si noti la bellissima immagine del mare pieno di alghe che diventa quasi un prato) come una "cornice immaginosa", ma lo fa vivere all'interno dello stesso dialogo, fuso con i ragionamenti e con gli stessi dubbi, magari attraverso l'evocazione di favole antiche come quella di Annone:

COLOMBO: Ecco che noi veggiamo cogli occhi propri che l'ago in questi mari

³² *Tutte le opere*, I, p. 149.

declina dalla stella per non piccolo spazio verso ponente: cosa novissima, e insino adesso inaudita a tutti i navigatori; della quale, per molto fantasticarne, io non so pensare una ragione che mi contenti. Non dico per tutto questo, che si abbia a prestare orecchio alle favole degli antichi circa alle meraviglie del mondo sconosciuto, e di questo Oceano; come per esempio, alla favola dei paesi narrati da Annone, che la notte erano pieni di fiamme, e dei torrenti di fuoco che di là sboccavano nel mare: anzi veggiamo quanto sieno stati vani fin qui tutti i timori di miracoli e di novità spaventevoli, avuti dalla nostra gente in questo viaggio; come quando, al vedere quella quantità di alghe, che pareva facessero della marina quasi un prato, e c'impedivano alquanto l'andare innanzi, pensarono essere in su gli ultimi confini del mar navigabile.³³

Quando poi Gutierrez trae la sua conclusione di uomo pratico, e con un certo sdegno, dice: «Di modo che tu, in sostanza, hai posto la tua vita, e quella de' tuoi compagni, in sul fondamento di una semplice opinione speculativa»³⁴ (rimprovera cioè al capitano di aver messo a rischio la propria vita e l'altrui in base a una opinione speculativa su cui Colombo stesso non ha più alcuna certezza), Colombo sviluppa, nella parte centrale del dialogo, un discorso in cui viene affrontando direttamente quel motivo del rischio, dell'azzardo, per cui la vita non ha frutto nel puro esistere, ma valore ha il vero vivere, cioè i sentimenti intensi e forti. Quando la vita è così "vita" come nel momento in cui l'uomo l'arrischia? Quando l'uomo trepida per la sua sorte, non è sicuro del risultato, è il momento in cui la vita diventa ricca anche di tensione, di profonde aspettative, secondo la tesi leopardiana che il piacere non è che aspettativa, magari vana, di qualcosa che non giungerà mai.

Sicché la clausola, stilisticamente molto bella, affermerà: «se pure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte o di una foresta, o cosa tale, non capiremo in noi stessi dalla contentezza; e presa terra, solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile, e di potere andare qua e là camminando a nostro talento, ci parrà per più giorni essere beati»³⁵. Ci sarà dunque un breve lembo di felicità, ma apparente e falsa perché la felicità reale è impossibile, non è concessa dal fato né ai mortali, né ai morti (si ricordi il *Coro di morti*).

E l'unico momento di illusoria beatitudine lo si avrà nel passaggio dal pericolo al primo entusiasmo per la conquista della terra. Il fondo del dialogo è sempre negativo, sicché l'analisi del Gentile³⁶, che in questa operetta vedeva un momento di costruzione positiva, non è certamente accettabile: è un *parere* non un essere *positivo*.

³³ *Tutte le opere*, I, p. 150.

³⁴ *Tutte le opere*, I, p. 150.

³⁵ *Tutte le opere*, I, p. 151.

³⁶ Cfr. G. Gentile, «Le Operette morali», in *Manzoni e Leopardi*, 2ª ed. riveduta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 105-157. Il testo, pubblicato originariamente negli *Annali delle Università Toscane*, Pisa, 1916, apparve poi come proemio a G. Leopardi, *Operette morali*, con proemio e note di G. Gentile, Bologna, Zanichelli, 1918.

Quando poi Gutierrez risponde cercando una verità concreta: «Tutto questo è verissimo: tanto che se quella tua congettura speculativa riuscirà così vera come è la giustificazione dell'averla seguita, non potremo mancar di godere questa beatitudine un giorno o l'altro»³⁷, Colombo, con la sua ultima battuta (una delle pagine più poetiche delle *Operette*) prospetta un'immagine malinconico-luminosa di falsa e limitata beatitudine attraverso i segni che a lui in quel momento paiono indicare la possibilità della terra:

Io per me, se bene non mi ardisco più di promettermelo sicuramente, contut-
tociò spererei che fossimo per goderla presto. Da certi giorni in qua, lo scandaglio,
come sai, tocca fondo; e la qualità di quella materia che gli vien dietro, mi pare
indizio buono. Verso sera, le nuvole intorno al sole, mi si dimostrano d'altra forma
e di altro colore da quelle dei giorni innanzi. L'aria, come puoi sentire, è fatta un
poco più dolce e più tepida di prima. Il vento non corre più, come per l'addietro,
così pieno, né così diritto, né costante; ma piuttosto incerto, e vario, e come fosse
interrotto da qualche intoppo. Aggiungi quella canna che andava in sul mare a
galla, e mostra essere tagliata di poco; e quel ramicello di albero con quelle coccole
rosse e fresche. Anche gli stormi degli uccelli, benché mi hanno ingannato altra
volta, nondimeno ora sono tanti che passano, e così grandi; e moltiplicano talmen-
te di giorno in giorno; che penso vi si possa fare qualche fondamento; massime
che vi si veggono intramischiate alcuni uccelli che, alla forma, non mi paiono dei
marittimi. In somma tutti questi segni raccolti insieme, per molto che io voglia
essere diffidente, mi tengono pure in aspettativa grande e buona.

GUTIERREZ: Voglia Dio questa volta, ch'ella si verifichi.³⁸

Le due voci rimangono fino all'ultimo nettamente divise. Gutierrez tende
sempre a questo «si verifichi»; propria di Colombo è invece soprattutto l'as-
pettativa di speranza che anima questo bellissimo brano, e che è tutta intrisa
di elementi di paesaggio (l'aria che diventa tepida e dolce, le coccole fresche
e rosse, il bellissimo motivo del passare degli stormi degli uccelli e del loro
moltiplicarsi). La prosa ha l'impalpabilità di un tocco lievissimo, che riesce a
tradurre sensibilmente persino la vibrazione del ritmo e del volo degli uccelli
e sempre profondamente trae la sua forza e la sua alacrità dall'intima vita dei
temi e problemi messi in azione.

Non altrettanto, ad avviso del Fubini, e anche mio, si può dire dell'*Elogio
degli uccelli*, che fu scritto dal 29 ottobre al 5 novembre del 1824. Esso si
presenta in forma apertamente "artistica", tanto da poter apparire uno dei
momenti più tipicamente "poetici" delle *Operette morali* proprio perché in
varie direzioni si è ecceduto nell'idea che vi sia più "poesia" nelle operette in
cui sono meno presenti gli elementi speculativi e filosofici; mentre come ab-
biamo cercato di mostrare, in realtà, la maggiore poesia delle *Operette morali*
si ha quando c'è una fusione profonda, e non l'assenza, di problemi attivi.

³⁷ *Tutte le opere*, I, p. 151.

³⁸ *Tutte le opere*, I, p. 151.

Nell'*Elogio degli uccelli* manca una pressione piú intensa, tanto che di solito coloro che hanno cercato di giustificare la poeticità di questa operetta ne hanno parlato come di un «finissimo arazzo», che è formula (ammesso che sia accettabile) evidentemente assai lontana dalla vera direzione in cui si muovono le *Operette morali*.

È l'operetta in cui può apparire piú presente di quanto non sia nelle altre piú profonde, anche una maggiore vicinanza del prosatore Leopardi a certe forme della prosa "illustre" classicistica del primo Ottocento.

Tutta la grande prosa evidentemente è molto elaborata, calcolata, ma qui vi è un che di piú freddamente studiato, di piú stilizzato, quasi anche di piú agghindato e manierato. Basti pensare a certe descrizioni degli uccelli e del loro costume:

Imperocché si vede palesemente che al dí sereno e placido cantano piú che all'oscuro e inquieto: e nella tempesta si tacciono, come anche fanno in ciascuno altro timore che provano; e passata quella, tornano fuori cantando e giocolando gli un cogli altri.³⁹

Si noti questo «giocolando», una di quelle forme che il Leopardi può avere anche altrove adoperato come "aulicismo" poetico, ma che qui hanno un che di aggraziato, qualcosa che pure nel seguito («Anche si rallegrano sommentemente delle verzure liete, delle vallette fertili, delle acque pure e lucenti, del paese bello»)⁴⁰ fa pensare a certi aspetti della prosa illustre del primo Ottocento; a essa ben apparteneva la stessa forma dell'"elogio" (un genere accademico e letterario tipico di questa prosa d'arte), mentre fra i precedenti letterari a cui Leopardi ha guardato ci si può riferire a esempi alla Gasparo Gozzi, e a certa prosa cinquecentesca letteraria e stilizzata.

Si pensi anche ad altri brani, come per esempio là dove il Leopardi descrive gli uccelli nella loro mobilità: «sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano»⁴¹. Certo c'è una grande abilità, anche nella gradazione di questi verbi, ma si sente che c'è qualcosa appunto di piú abile, di piú letterario che di poeticamente profondo.

D'altra parte, come per primo ha detto il Fubini, l'operetta è anche quasi spezzata da quella lunga digressione sul riso degli uccelli e degli uomini, che giustamente il critico definisce cosa piuttosto falsa e fredda. Anche per ciò appare piú gracile, pur senza mancare di fermenti di poesia e di un tono malinconico comunque diverso da un semplice "distacco sorridente".

Lo stesso personaggio che si mette a fare l'elogio («Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co' suoi libri, seduto all'ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a

³⁹ *Tutte le opere*, I, p. 152.

⁴⁰ *Tutte le opere*, I, p. 152.

⁴¹ *Tutte le opere*, I, p. 154.

poco a poco dandosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono»⁴² si profila in un'atmosfera di carattere malinconico, l'unica veramente poetica dell'operetta, non avendo l'elogio degli uccelli come simbolo di vitalità, di movimento, di «vispezza» (come dice Leopardi), di somiglianza con i fanciulli, tanta pressione e forza da dar luogo a un vero intenso motivo di poesia.

Anche da ciò si potrebbe poi dedurre un'ulteriore conferma al rifiuto delle conclusioni che da questa operetta traeva il Gentile, per il quale essa tenderebbe a ricostituire dei momenti positivi. L'elogio della vitalità degli uccelli a suo modo contribuisce infatti a una verifica ulteriore della miseria della situazione degli uomini: sono gli uccelli, non gli uomini, i più perfetti tra gli esseri animali, sono gli uccelli quelli a cui il filosofo Amelio vorrebbe somigliare, sono essi il simbolo della vitalità e di una letizia vitale che Leopardi non riesce a trovare nell'uomo.

Nel *Cantico del gallo silvestre*, operetta del 1824, scritta dal 10 al 16 novembre, il Leopardi passa invece alla ricerca di un tono tragicamente solenne e sublime, che costituisce così l'alto epilogo delle operette del '24.

Neppure per questo testo possono essere accettate le conclusioni del Gentile sul ritmo delle *Operette* che, dopo due momenti negativi, culminerebbe in una ricostruzione positiva, in un ravvicinamento alla vita: al contrario l'operetta è l'estrema severa parola del Leopardi del '24, è la negazione della felicità, della possibilità di felicità che si estende solennemente, perentoriamente dall'uomo all'universo, coinvolti insieme in una universale caducità. Il Gentile era trasportato dalla sua tesi a forzare gli stessi brani isolati che pensava la confortassero: infatti lo stesso motivo del mattino, in cui gli uomini, riposati dal sonno, si riaprirebbero per breve momento alla vita e alla speranza (mattino paragonato alla fanciullezza), nella dialettica interna di questa operetta non è che un ulteriore mezzo per ribadire l'infelicità umana. Quello stesso mattino che ci apre alla speranza è solo un breve illusorio momento della giornata triste dell'uomo, così come la gioventù è un illusorio momento nella vita dell'uomo. In realtà, a ben vedere, esso è un inganno che ribadisce la caducità di questi brevi momenti di ripresa, e il dolore che viene all'uomo dalla continuazione così diversa dalla sua giornata e della sua vita. Non è dunque un elemento valido di ricostruzione positiva; e le *Operette* del '24 sono tutte fortemente inclinate in questa direzione di negatività, coerenti nella diagnosi della vanità e dell'infelicità dell'esistenza, che nel *Cantico* viene accentuata in forme volutamente profetiche da una voce non umana, solenne e superiore.

Questo mostruoso gallo silvestre che «sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo»⁴³ è come la proiezione gigantesca di certi mo-

⁴² *Tutte le opere*, I, p. 152.

⁴³ *Tutte le opere*, I, p. 156.

struosi animali biblici (si ricordi il coccodrillo del *Giobbe*) e ha la possibilità di una voce profetica solenne, spaventosa, che, assimilata al canto quotidiano e festoso dei galli, viene invece ad annunciare la terribile, inevitabile condanna di dolore e di morte per tutti gli uomini e per tutto l'universo.

L'operetta è impostata con una voluta grandiosità che il Leopardi stesso dichiara, presentando questo *Cantico* come una traduzione da uno scritto antico in ebraico, e quindi giustificandone il linguaggio, immaginoso come pertinente allo stile che egli chiama «d'oriente», «interrotto» e «gonfio», biblico e quasi baroccheggianti, volendo insieme, per mezzo di questo "falso", dare al suo *Cantico* una validità antica e quasi sacra.

D'altra parte in questa operetta non si avvertono soltanto certi toni della *Bibbia*, ma c'è l'eco anche di testi più vicini al Leopardi, soprattutto di due: l'*Ossian*, che gli fu tanto presente nei vari stadi della sua poesia, persino nei canti pisano-recanatesi, e l'*Ortis*, di cui specialmente il finale dell'operetta rivela presenze non solo come ripresa letteraria ma anche spirituale. Da una parte i *Canti di Ossian*, con la pressione angosciosa e dolorosa delle domande senza risposta che l'uomo rivolge al sole, alle stelle, coinvolgendo la natura e gli esseri inanimati nel terribile mistero dell'universo e nella sorte di caducità e di dolore dell'uomo; e dall'altra parte l'*Ortis*, il libro più esplosivo e drammatico-pessimistico del Foscolo.

L'operetta, dopo le prime giustificazioni, si apre con la voce solenne e spaventosa del gallo che chiama gli uomini al risveglio dal sonno:

Su, mortali, destatevi. Il dí rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desiderio: a tutti il risvegliarsi è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua.⁴⁴

Il momento del risveglio è sí pieno di speranza, ma la ripresa di coscienza porta poi l'uomo a sentire di più la miseria della sua vita. Il *Cantico* continua in questa esposizione solenne di verità tutte sostanzialmente negative, rafforzate spesso da una specie di allibito silenzio della natura animata, come quando il gallo dice:

Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, né strepito di fiere per le

⁴⁴ *Tutte le opere*, I, p. 156.

foreste, né canto di uccelli per l'aria, né sussurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l'universo sarebbe inutile; ma forse che vi si troverebbe o copia minore di felicità, o più di miseria, che oggi non vi si trova?⁴⁵

Attraverso questa rappresentazione negativa Leopardi, come di consueto, risale alla conferma di verità assolute e tutte negative: se anche la vita fosse spenta non ci sarebbe «copia minore di felicità» di quanta ve n'è oggi, cioè l'infelicità è permanente, è di tutti gli uomini, di tutti gli esseri viventi.

Dopo aver a lungo insistito su questo momento del risveglio, in cui gli uomini si aprono a illusorie e brevi speranze, il gallo passa all'analogia del mattino con la gioventù, piena anch'essa di speranze brevi e illusorie e perciò essa stessa un «povero bene»: «Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sí piccolo tempo»⁴⁶. La gioventù è non solo un «povero bene», ma cessa in «piccolo tempo»: l'accento batte sempre su queste forme negative, sul declinare, lo scemare delle forze, sulla coscienza umana di tanta caducità: «quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, né potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire»⁴⁷ (e Leopardi viene enucleando parole, come l'«appassire», che saranno fondamentali nei grandi canti pisano-recanatesi).

Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poiché non per altra cagione la vecchiezza prevale sí manifestamente, e di sí gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocché se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dí, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna: parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.⁴⁸

È il passo finale il cui stile “orientale” (dalle forme assai arcuate e gonfie)

⁴⁵ *Tutte le opere*, I, p. 156.

⁴⁶ *Tutte le opere*, I, p. 157.

⁴⁷ *Tutte le opere*, I, p. 157.

⁴⁸ *Tutte le opere*, I, pp. 157-158.

e molte immagini e non pochi temi trovano facili consonanze con l'*Ortis* e l'*Ossian*. Si pensi a certe apostrofi al sole, agli astri, dell'*Ossian*, come questa, che sembra quasi preleopardiana: «Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io / sol per un tempo, ed avran fine, o Sole, / anche i tuoi dí: tu dormirai già spento / nelle tue nubi senza udir la voce / del mattin che ti chiama»⁴⁹.

Oppure si confronti nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* questo passo, pur espresso in uno stile tanto piú ricco di residui settecenteschi, in cui Jacopo si rivolge al sole e dice: «O sole [...] tutto cangia quaggiú! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato; né piú allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti; né piú l'alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta di un tuo raggio su l'oriente ad annunziar che tu sorgi»⁵⁰.

Leopardi dà voce alta e poetica a tutta una pressione non puramente letteraria ma anche di profonde posizioni spirituali che sale dall'ultimo Settecento in poi, con le sue domande ansiose e con quel senso del mistero doloroso dell'universo che il poeta qui porta alle conclusioni piú risolte e negative: la morte del mondo, quando un alto e nudo silenzio e una quiete altissima invaderà tutto ed escluderà ogni segno di vita. Con queste note solenni e terribili si chiude il grande ciclo delle *Operette* del '24.

Come particolarissima ripresa e suggello in chiave piú direttamente filosofica del ciclo del '24 e della sua prospettiva sempre piú materialistica, si colloca nell'autunno del '25 (fuori di Recanati, a Bologna) il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* che ben pertiene, per la prevalenza della costruzione scheletrica, e come volutamente e realmente privata di ogni animazione piú accesa, a un nuovo periodo realmente successivo, per tono e forma di disposizione mentale e sentimentale, a quello del '24, l'anno del supremo sforzo filosofico-poetico del grande ciclo delle *Operette*. Non quello delle *Operette* è il periodo del massimo distacco leopardiano dall'attrazione vitale e dalla pressione sentimentale-fantastica⁵¹, da cui appunto fra '25 e '26 si muoverebbe una lenta ripresa della "sensibilità", bensí proprio quest'ultimo (prima della vera ripresa dal '27 in poi) è il periodo in cui campeggia l'adozione esplicita della morale stoica dell'astensione e del rinchiudersi in se stesso, tutto preso dal piacere dei pensieri «metafisici», sulla cui base pare ben attuarsi questa ripresa (a suo modo "metafisicamente" conclusiva) delle *Operette morali* del '24. Il *Frammento* offre cosí un'ulteriore prova di questo stato non alacre, non fantastico del Leopardi in questo periodo: è una operetta esemplata evidentemente sulla prosa scientifica da Galileo, ma estremamente fredda, composta con forte distacco. L'interesse maggiore è

⁴⁹ *Cartone*, vv. 608-612.

⁵⁰ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* cit., p. 42.

⁵¹ Secondo la tesi del Bigi in «Dalle *Operette morali* ai "grandi idilli"», in *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi* cit., pp. 81-112 (già pubblicato in «Belfagor», n. 2, 1963, pp. 129-149).

costituito dal materialismo risoluto, rigorosissimo, assoluto che Leopardi vi porta avanti (tutt'altro che passivamente accettato, come ha scritto il Fubini, se il Leopardi portò a esso un'adesione precisa, consapevole, articolata e mai più abbandonata) e che connette il *Frammento* al filone in sviluppo di pensieri speculativi dello *Zibaldone*.

I gruppi di pensieri più importanti fra questi (tra il '25 e il '26) vertono sulla riaffermazione sempre più decisa e lo sviluppo della posizione materialistica, e sullo svolgimento del suo radicale pessimismo verso la natura. Il materialismo (che era venuto prendendo vigore nelle *Operette morali* del '24, e che si era consolidato, ripeto, nel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*) nei pensieri dello *Zibaldone* di questo periodo viene ancora più rafforzandosi, fino a giungere a un pensiero del 9 marzo del 1827, in cui si afferma l'impossibilità di immaginare la separazione di materia e di spirito: perché «*la materia può pensare, la materia pensa e sente*» [4251]⁵². Il Leopardi riassume tutto nella materia: «Noi veggiamo dei corpi che pensano e sentono; e voi, che siete un corpo, pensate e sentite. Non ho bisogno di altre prove. – Quei corpi non sono essi che pensano», risponde un ideale interlocutore; «E che cos'è?», chiede Leopardi; «È un'altra sostanza ch'è in loro», dice l'interlocutore spiritualista. E Leopardi replica: «Chi ve lo dice?». Ancora l'interlocutore: «Nessuno: ma è necessario sopporla, perché la materia non può pensare». Ribatte il Leopardi: «Provatemi voi prima questo, che la materia non può pensare», e l'interlocutore: «Oh la cosa è evidente, non ha bisogno di prove, è un assioma, si dimostra da sé: la cosa si suppone, e si piglia per concessa senza più» [4252]⁵³. Nella sciocca conclusione dell'interlocutore il Leopardi mostra la vanità, l'infondatezza di un'asserzione che non ha nessuna prova, che è “supposta” senza ragione.

Pensieri di questo tipo e altri portano a questa conclusione sulla “materia pensante”, che sancisce, potenzia ed estende fuori delle *Operette morali* il lucido materialismo esposto nel *Frammento*.

⁵² *Tutte le opere*, II, p. 1132.

⁵³ *Tutte le opere*, II, p. 1132.

XI

IL PERIODO 1825-27

Il periodo che intercorre tra le *Operette morali* del '24 e la grande ripresa poetica pisano-recanatese del 1828-29 è fra i più poveri di opere nella vita del Leopardi. Trascurato in generale dalla critica, solo recentemente è stato fatto oggetto di studio da parte del Bigi¹, che ne ha tentato una prima sistemazione, interessante, ma, nelle sue linee fondamentali, poco convincente, perché tende a vedere in questi anni successivi immediatamente alle *Operette morali* del '24 (accettate in certo senso secondo la diagnosi desanctisiana, come un momento in cui è soprattutto presente l'intelletto o, meglio, vive una speciale poesia musicale corrispondente a un sostanziale atteggiamento di distacco e indifferenza) una lenta ripresa sentimentale e fantastica che verrebbe poi a preparare la zona dei grandi idilli del '28-30.

A me pare (in uno schema che richiede di essere svolto al di là di queste lezioni, con tanta maggiore precisione) che si debba giungere anzitutto a una migliore precisazione circa gli anni '25-26 come a un periodo di minore tensione e pressione intensa, quale si trovava invece nelle *Operette morali*, malgrado gli avvii, in alcune di quelle, di un atteggiamento di saggezza delusa e stoicamente meno attiva. È un periodo in cui in sostanza prosegue soprattutto l'operazione di carattere filosofico, la ricerca del «piacere dei pensieri metafisici», specialmente attraverso la riflessione dello *Zibaldone*.

Guardando anche agli aspetti della biografia leopardiana di questo periodo, assai movimentata per i molti spostamenti di luogo (Leopardi nel luglio del '25 passa a Bologna; dopo alcuni giorni va a Milano, dove ha incarichi di lavoro da parte dell'editore Stella; da Milano ritorna a Bologna nel settembre del '25 e rimane qui fino al novembre del '26; ritorna a Recanati fino all'aprile del '27; di nuovo è a Bologna per due mesi, quindi a Firenze e dal novembre del '27 a Pisa) ci si potrebbe attendere una maggiore alacrità di vita, d'incontri; ma in realtà anche gli incontri, che non mancarono, e persino l'innamoramento per una contessa residente a Bologna, Teresa Malvezzi, hanno tutto sommato uno scarso riflesso interiore.

Anzi, questa stessa tenue vicenda amorosa non può essere neppure lontanamente paragonata a quella grossa passione (stimolo non unico, ma importante della poesia e degli atteggiamenti dell'ultimo Leopardi, all'altezza del periodo '31-32 a Firenze) per Fanny Targioni Tozzetti («Aspasia»).

In alcune lettere, certo, il Leopardi parla della Malvezzi come di una donna

¹ Cfr. E. Bigi, «Dalle *Operette morali* ai "grandi idilli"» cit.

che ha ora gran parte nella sua vita; ma poi prestissimo questa infatuazione si stempera, la donna non corrisponderà al suo amore e Leopardi se ne sbrigherà definendola con una parola molto pesante².

Anche per quanto riguarda gli incontri di questo periodo si può ben notare che Leopardi ha reazioni meno intense di quelle precedenti o di quelle successive. Sì, certo le prime lettere scritte appena arrivato a Bologna o nel primo ritorno nella stessa città possono dare l'impressione di un Leopardi che giudica anche gli uomini diversamente, che si rallegra di questi bolognesi amabili, pacifici, lieti, che egli chiama «vespe senza pungolo» (gli uomini sono cioè vespe, ma questi hanno il privilegio di non avere il pungolo, di essere meno offensivi). Ma non c'è più di questo. In realtà tutto quello che si può ritrovare, anche in sede di biografia, nel periodo fiorentino dal '30 in poi (un nuovo profondo desiderio d'incontri umani e culturali), qui effettivamente manca. Basti semplicemente ricordare tra le lettere leopardiane di questi anni '25-26, una al Giordani del 6 maggio 1825, che è assai indicativa per la situazione di base di questo periodo: non una condizione di alacrità, d'impegno, di tensione, magari anche fortemente polemica, ma un atteggiamento in sostanza di delusione e anche a volte di astensione, che condurrà il Leopardi a certe significative consonanze con la morale di Epitteto.

Scriva il Leopardi: «Quanto più gli uomini mi paiono piante e marmi per la noia che io provo nell'usar con loro, tanto più di giorno in giorno io mi confermo nel pensiero che egli ci ha pure» (riferendosi al Giordani) «uno col quale vivendo e parlando, mi parrebbe vivere». E ancora: «Quanto al genere degli studi che io fo, come io sono mutato da quel che io fui, così gli studi sono mutati. Ogni cosa che tenga di affettuoso e di eloquente mi annoia, mi sa di scherzo e di fanciullaggine ridicola. Non cerco altro più fuorché il vero, che ho già tanto odiato e detestato»³.

Sono indicazioni importanti: tutto quello che è poetico, eloquente, affettuoso, lo annoia, gli sembra una cosa risibile e inutile; semmai egli cerca il vero, la sua unica tensione è speculativa e intellettuale e come meno legata a tutte le altre forze della sua personalità.

Così ancora in una lettera del 4 marzo 1826 al Vieusseux, il Leopardi dice che egli si è «assuefatto» a una specie di «assenza», sì che non riesce più a partecipare alla vita e ai rapporti umani: «Da questa assuefazione e da questo carattere nasce naturalmente che gli uomini sono a' miei occhi quello che sono in natura, cioè una menomissima parte dell'universo, e che i miei rapporti con loro e i loro rapporti scambievoli non m'interessano punto, e non interessandomi, non gli osservo se non superficialissimamente»⁴.

² Cfr. la lettera del 21 maggio 1827 ad Antonio Papadopoli: «Come mai ti può capire in mente che io continui d'andare da quella puttana della Malvezzi?» (*Tutte le opere*, I, p. 1283).

³ *Tutte le opere*, I, p. 1198.

⁴ *Tutte le opere*, I, pp. 1242-1243.

D'altra parte il Leopardi stesso analizzava la sua situazione con grande lucidità, anche per esempio in un pensiero del 12 maggio 1825, parlando dell'uomo e del filosofo bisognoso di solitudine, deluso, che sente la vanità delle cose umane e degli uomini, senza forti interessi per le persone.

Egli dice che l'uomo deluso, solitario viene portato soprattutto ai pensieri metafisici: «E in somma si può dire che il filosofo e l'uomo riflessivo coll'abito della vita sociale non può quasi a meno di non essere un filosofo di società (o psicologo, o politico ec.), coll'abito della solitudine» (da intendersi non solo nel senso materiale perché anzi in questo periodo Leopardi verrà a vivere in ambienti dove non gli mancavano possibilità di incontri) «riesce necessariamente un metafisico. E se da prima egli era filosofo di società, da poi, contratto l'abito della solitudine, a lungo andare egli si volge insensibilmente alla metafisica e finalmente ne fa il principale oggetto dei suoi pensieri e il più favorito e grato» [4139]⁵.

Affermazioni di questo genere svuotano il fatto stesso che Leopardi abbia potuto avere degli incontri a Bologna, a Milano con alcune persone di rilievo (Monti ecc.); mancava la base di interesse. È un Leopardi che è preso da una profonda delusione e semmai è volto verso una certa astensione e verso il gusto dei pensieri "metafisici"; sicché a voler dire tutto (e senza voler con ciò recare incrinature alla grandezza leopardiana), non è a caso che proprio in questo periodo, nel '25, si trovi una lettera del 3 agosto al Bunsen (l'amico tedesco del periodo romano), a cui il Leopardi acclude una lettera «ostensibile» (cioè che si poteva mostrare ad autorità della corte romana del tempo, dalla quale egli si attendeva l'offerta di un impiego) e in questa esprime effettivamente idee del tutto contrarie alle sue⁶. In questo periodo c'è dunque anche una maggior facilità alle concessioni, da cui il Leopardi evidentemente si riscatta con tutta la sua opera e con tutta la sua vita: né certe umiliazioni colpiscono tanto chi vi si può trovare eccezionalmente costretto, quanto i regimi e le istituzioni autoritarie e illiberali che chiedono solo obbedienza e negano ogni libertà di pensiero a chi pur abbia bisogno di "sopravvivere" sotto il loro dominio. Mentre, ad esempio, il Leopardi più forte e sicuro degli ultimi anni protesterà violentemente contro chiunque possa parlare di una sua concessione pratica rispetto alla fermezza delle sue idee⁷.

Questo stato di maggiore debolezza e astensione si può trovar confermato

⁵ *Tutte le opere*, II, p. 1081.

⁶ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 1206-1207.

⁷ Si veda la lettera da Roma al Vieusseux del 27 ottobre 1831, a proposito di una voce secondo cui egli si sarebbe recato a Roma per accettare la condizione prelatizia e ottenere così un impiego nella Curia: «Io ho detto costí, prima di partire, a chiunque ha voluto saperlo, e dico qui a tutti, che tornerò a Firenze, passato il freddo; e così sarà, se non muoio prima. Questo amerei che ripeteste a chi parla di prelature o di cappelli, cose ch'io terrei per ingiurie 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 principii colle mie azioni». *Tutte le opere*, I, p. 1367.

anche dalla traduzione del *Manuale di Epitteto* a cui il Leopardi si applicò in questo periodo (ed evidentemente per ragioni non tutte esterne)⁸.

C'è un'adesione alla morale di Epitteto persino nel tipo di prosa, che è diventata distaccata, calma, indifferente, senza quelle capacità di vibrazione che si colgono un po' sempre nella prosa leopardiana delle *Operette morali*, anche quando non giungono a inflessioni più profonde. Per questo il *Manuale* è assai rivelatore; soprattutto per il preambolo che il traduttore Leopardi premise in lode di quella filosofia, che egli stesso dichiara essere non una filosofia della forza, ma della debolezza e della saggezza delusa. Viene cioè prospettato uno stoicismo in questa chiave, diverso dallo stesso stoicismo, malgrado tutto, più energico che poteva apparire nel finale del *Parini*, in cui si diceva che bisogna seguire il nostro fato qualunque esso sia «con animo forte e grande»⁹.

Dice infatti il Leopardi nel preambolo: «non altro è quella tranquillità dell'animo voluta da Epitteto sopra ogni cosa, e quello stato libero da passione, e quel non darsi pensiero delle cose esterne, se non ciò che noi chiamiamo freddezza d'animo, e noncuranza, o vogliasi indifferenza». Leopardi sa dunque indicare con grande lucidità il preciso carattere di questo stoicismo che pure egli accetta in questo momento di depressione, ma che non era però la sua più profonda, più vera, più congeniale morale, cioè la morale eroica e di lotta contro il fato.

Con pagine tutte importanti in questo preambolo, Leopardi distingue chiaramente tra quello che sarebbe la sua aspirazione naturale e il suo vero atteggiamento, e ciò che accetta in questo momento. Così come nello *Zibaldone* quando parlerà a lungo della «pazienza» così utile a chi si trova in situazioni di debolezza, dirà però che la pazienza è una virtù negativa, non è la sua virtù; la accetta in questo momento ma non la ama.

Così dice ancora nel preambolo citato che non potendo ottenere certi risultati:

[...] è proprio degli spiriti grandi e forti l'ostinarsi nientedimeno in desiderarli e cercarli ansiosamente, il contrastare, almeno dentro se medesimi, alla necessità, e far guerra feroce e mortale al destino, come i sette a Tebe di Eschilo, e come gli altri magnanimi degli antichi tempi. Proprio degli spiriti deboli di natura, o debilitati dall'uso dei mali e dalla cognizione della imbecillità naturale e irreparabile dei viventi, si è il cedere e conformarsi alla fortuna e al fato, il ridursi a desiderare solamente poco, e questo poco ancora rimessamente; anzi, per così dire, il perdere quasi del tutto l'abito e la facoltà, siccome di sperare, così di desiderare.

Questa morale di astensione, «quantunque niente abbia di generoso», è tuttavia utile e profittevole a queste condizioni di stato d'animo.

Dirà infine, parlando di se stesso: «Ed io, che dopo molti travagli

⁸ Si legge in *Tutte le opere*, I, pp. 493-502. Cfr. anche G. Leopardi, *Il Manuale di Epitteto*, a cura di C. Moreschini, Roma, Salerno Editrice, 1990.

⁹ Il *Preambolo del volgarizzatore* si legge in *Tutte le opere*, I, pp. 492-493.

dell'animo e molte angosce, ridotto quasi mal mio grado a praticare per abito il predetto insegnamento, ho riportato di così fatta pratica e tuttavia riporto una utilità incredibile, desidero e prego caldamente a tutti quelli che leggeranno queste carte, la facoltà di porlo medesimamente in esecuzione». È una morale di astensione accettata «mal [suo] grado»: è un atteggiamento che non è di ripresa rispetto alle *Operette morali*, che anzi queste nel loro insieme erano molto più ricche di vitalità e di energia.

Questa caduta si avverte negli stessi pensieri dello *Zibaldone*, in cui Leopardi, mentre si applica costantemente, e con tanta lucidità, a proseguire, a parte gli studi linguistici che non mancano mai, la linea speculativa dell'indagine sul vero, a perseguire ciò che egli chiama il «piacere dei pensieri metafisici», abbandona d'altra parte quasi totalmente la linea di quei pensieri o sulla poesia o di carattere sociale, politico, storico, psicologico che erano così tipici dello *Zibaldone* precedente.

Così la linea dei pensieri metafisici è praticamente l'unica linea veramente attiva di questo periodo leopardiano perché se analizziamo l'unico documento di poesia (ma diciamo pure di versificazione) costituito dall'epistola *Al conte Carlo Pepoli*¹⁰, scritta nel marzo del 1826, e recitata a Bologna con un successo assai discutibile, certamente noi troveremo una verifica di questa situazione non adatta alla poesia, una mancanza di pressione interna da cui la poesia leopardiana non poteva sgorgare.

Basti pensare alla stessa forma che qui Leopardi accetta: è la tipica epistola in verso sciolto di tanta poesia discorsiva, descrittiva, ragionativa del Settecento. E qui il verso sciolto è veramente caduto, nell'uso leopardiano, dalla alta forza lirica che aveva avuto nell'*Infinito* e che riacquisterà nelle *Ricordanze* (dove addirittura lo sciolto sarà il verso originalissimo di un discorso poetico più libero e anticonvenzionale) allo strumento facile di una versificazione prosastica:

Questo affannoso e travagliato sonno
che noi vita nomiam, come sopporti,
Pepoli mio? di che speranze il core
vai sostentando? in che pensieri, in quanto
o gioconde o moleste opre dispensi
l'ozio che ti lasciàr gli avi remoti,
grave retaggio e faticoso? È tutta,
in ogni umano stato, ozio la vita, [...]. (vv. 1-8)

Si sente subito fin da questo inizio che sono versi inerti, che non c'è quell'alacrità sentimentale e fantastica che è del vero Leopardi e che manca nella stessa ripresa alfieriana iniziale. I primi due versi infatti richiamano chiaramente un verso della *Congiura de' Pazzi* dell'Alfieri («In questa

¹⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 22-24.

morte, che nomiam noi vita», At. V, sc. 1, v. 74), dove c'era un contrasto formidabile, pieno di implicazioni profonde: nei versi leopardiani invece, è tutto come diluito, c'è come una voce attediata, priva di ogni vera capacità immaginativa e fantastica. Certo, in sede di puri contenuti, ricorrono in questa epistola il «caro immaginar», il tema dell'amore, perfino il tema della patria, ma tutto è smorzato, privo di una partecipazione intera e profonda.

Così quando il Leopardi parla dell'amore e della donna vagheggiando la «Dolce parola di rosato labbro» (v. 74), egli scrive un verso molto convenzionale, che ricalca da certe forme settecentesche, privo di ogni capacità di reazione più interna, lontanissimo dai versi di amore e di vagheggiamento della bellezza femminile evocata, ad esempio, in tutto il suo fascino, da un semplice particolare, come nel *Risorgimento* del '28: «Ed alla mano offertami / candida ignuda mano» (vv. 61-62).

Anche quando a metà della poesia il Leopardi descrive una serie di tipi umani i quali cercano di fuggire l'ozio, il tedio, la noia, attraverso i piaceri più volgari della vita moderna, attraverso i viaggi, le guerre (e tutti però alla fine sono riportati a questo senso della noia, dell'inutilità di un'azione che essa stessa è una forma di ozio), questa descrizione si atteggia nelle forme più convenzionalmente pariniane, in una successione di quadretti-ritratti senza ritmo e animazione poetica.

Certo anche lì non mancano per noi motivi di interesse come là dove il Leopardi manifesta una sua chiara posizione di antipatia per le lotte tra gli uomini, per le «crudeli opre di marte» (v. 88), per chi «nel fraterno / sangue la man tinge per ozio» (vv. 89-90), ma questo interesse non può uscire da un ambito puramente contenutistico.

Lo stesso più mosso finale (in cui il Leopardi sostanzialmente dice che quando quel poco di sensibilità, di vita, di gioventù che ancora gli rimane sarà del tutto dileguato, non potrà fare altro che volgersi unicamente al gusto della speculazione intellettuale), è stato, mi pare, troppo esagerato nel suo valore dal Bigi, per il quale il Leopardi vorrebbe soprattutto indicare che però egli a questo stato non era ancora giunto. È un ragionamento capzioso; questo è in realtà un Leopardi ben diverso da quello che si riaprirà alla poesia col *Risorgimento*, è un Leopardi che al massimo rimpiange (e lo fa stancamente, come si sente anche nel suono degli stessi versi in modo molto diverso da alcuni celebri passi del *Passero solitario*, simili per contenuto) una vitalità in quel momento perduta o in declino.

D'altra parte il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* del 1825 offriva, come si è detto, un'ulteriore riprova dello stato non fantastico del Leopardi in questo periodo.

Si è già accennato ai pensieri tra il '25 e il '26, che vertono sulla riaffermazione e sullo sviluppo della posizione materialistica. Ancora in un pensiero del 26 settembre 1826, con una prospettiva che dice molto sul seguito dello sviluppo leopardiano, anche per certe parole che qui vengono enunciate con una maggiore calma speculativa e che in seguito

acquisteranno un senso piú vigoroso di persuasione e di polemica, il poeta afferma che il famoso spirito, di cui tanto si parla, non ha nessuna realtà: «È impossibile non deplorar la miseria dell'intelletto umano considerando un cosí fatto delirio», cioè l'idea di uno spirito che abbia una sua consistenza, una sua realtà:

Ma se pensiamo poi che questo delirio si rinnova oggi completamente; che nel secolo XIX risorge da tutte le parti e si ristabilisce radicatamente lo spiritualismo, forse anche piú spirituale, per dir cosí, che in addietro; che i filosofi piú illuminati della piú illuminata nazione moderna [la Francia], si congratulano di riconoscere per caratteristica di questo secolo, l'essere esso *éminemment religieux*, cioè spiritualista; che può fare un savio, altro che disperare compiutamente della *illuminazione* delle menti umane, e gridare: o Verità, tu sei sparita dalla terra per sempre, nel momento che gli uomini incominciarono a cercarti. [4207-4208]¹¹

Il Leopardi qui giunge non solo a questa risoluta negazione dello "spirito", ma pone le basi della sua polemica contro il neo-spiritualismo del secolo XIX contro cui si batterà fino all'estrema altissima poesia *La ginestra*.

In questo importante filone di pensieri il Leopardi conduce avanti anche una radicale negazione di ogni Dio provvidente: «È naturale all'uomo, debole, misero, sottoposto a tanti pericoli, infortuni e timori, il supporre, il figurarsi, il fingere anco gratuitamente un senno, una sagacità e prudenza, un intendimento e discernimento, una perspicacia, una esperienza superiore alla propria, in qualche persona» [4229].

Il Leopardi dice che questo avviene a vari livelli, da parte di fanciulli e di giovani rispetto ai genitori, su su fino a giungere all'idea della necessità di un Dio provvidente che non è altro che la proiezione macroscopica di questa tendenza dell'uomo, indotto dalla sua miseria a immaginarsi per contrasto qualcosa che supplisca a questa miseria, una sapienza e una provvidenza superiore:

E questa qualità dell'uomo è ancor essa una delle cagioni per cui tanto universalmente e cosí volentieri si è abbracciata e tenuta, come ancor si tiene, la opinione di un Dio provvidente, cioè di un ente superiore a noi di senno e intelletto, il qual disponga ogni nostro caso, e indirizzi ogni nostro affare, e nella cui provvidenza possiamo ripararci dell'esito delle cose nostre. [4230]¹²

D'altra parte nello *Zibaldone* uno stringente filone di pensieri converge sulla consequenzialità affermazione del male del mondo, dell'esistere, riprendendo e consolidando quella lunga meditazione cosí centrale in Leopardi sul tema vita-esistenza, sul male dell'esistere. Saltando molti passaggi intermedi¹³, va almeno ricordata, in un pensiero del 19-22 aprile

¹¹ *Tutte le opere*, II, p. 1111.

¹² *Tutte le opere*, II, p. 1121.

¹³ Cfr. almeno ancora nel 1824 il pensiero del 3 giugno (*Tutte le opere*, II, pp. 1064-

1826, questa precisa asserzione fatta in contrasto alle posizioni finalistiche del Leibniz divulgatesi in certo illuminismo ottimistico, e per esempio in Inghilterra col Pope («tutto è bene»): «tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male» [4174].

Si noti questa esaurienza estrema nel voler ribadire un pensiero tutto centrato su questa tremenda parola ridispiagata in tutte le sue pieghe:

Non v'è altro bene che il non essere: non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono; l'universo; non è che un neo, un bruscolo in metafisica. L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità. Ma questa imperfezione è una piccolissima cosa, un vero neo, perché tutti i mondi che esistono, per quanti e quanto grandi che essi sieno, non essendo però certamente infiniti né di numero né di grandezza, sono per conseguenza infinitamente piccoli a paragone di ciò che l'universo potrebbe essere se fosse infinito; e il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragone della infinità vera, per dir così, del non esistente, del nulla.

Questo sistema, benché urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse più sostenibile di quello del Leibniz, del Pope ec. che *tutto è bene*. [4174]

E ancora aggiunge:

Cosa certa e non da burla si è che l'esistenza è un male per tutte le parti che compongono l'universo (e quindi è ben difficile il supporre ch'ella non sia un male anche per l'universo intero, e più ancora difficile si è il comporre, come fanno i filosofi, *Des malheurs de chaque être un bonheur général*. [...] Non si comprende come dal male di tutti gl'individui senza eccezione, possa risultare il bene dell'universalità; come dalla riunione e dal complesso di molti mali e non d'altro, possa risultare un bene). Ciò è manifesto dal veder che tutte le cose al loro modo patiscono necessariamente, e necessariamente non godono, perché il piacere non esiste esattamente parlando. Or ciò essendo, come non si dovrà dire che l'esistere è per se un male?

Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi. [4175]

Segue la parte più alta e in qualche modo più crudele e veramente spaventosa per lucidità, la pagina più interessante di questi anni, che è come

1065), nel 1825 quello del 5-6 aprile (*Tutte le opere*, II, pp. 1077-1079), quello del 9 aprile (*Tutte le opere*, II, pp. 1079-1080), quello del 3 maggio (*Tutte le opere*, II, pp. 1080-1081), nel 1826 quelli dell'11 marzo (*Tutte le opere*, II, p. 1095): pensieri che incalzano le orribili contraddizioni della natura, prendendo per base il *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

una specie di rovesciamento di tutta l'apologetica delle "meraviglie" del creato e della natura:

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella piú mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo piú, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti piú sensibili, piú vitali. Il dolce miele non si fabbrica dalle industriose, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha piú foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi: le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben piú deplorabile che un cimitero), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. [4175-4177]¹⁴

È una pagina giustamente famosa, ma non antologicamente estraibile solo come pagina esemplare di stile, perché essa è il culmine di queste profonde riflessioni in cui il Leopardi ha portato sino in fondo e sino quasi alla crudeltà questa sua specie di smascheramento del vero dal falso, della facile infatuazione per le meraviglie del creato, di tutto ciò che sarebbe stato fatto per un fine. Tutte le parole sono qui estremamente calcolate e si noti tra l'altro il contrasto tra l'aspetto della donzelletta e ciò che essa fa o tra la saggezza del giardiniere e la sua opera di carnefice. Su questa strada Leopardi aveva portato fino in fondo la sua denuncia della sofferenza, dell'infelicità e delle mostruosità della natura. Il Leopardi ha raggiunto qui una posizione di

¹⁴ *Tutte le opere*, II, pp. 1097-1098.

estrema “non accettazione” di certe infatuazioni, e soprattutto ha capovolto il facile mito delle meraviglie della natura, che in realtà sono errori: questa organizzazione perfetta è piú orribile che se fosse imperfetta, perché comporta il patimento di tutto e di tutti¹⁵. Nel '25-26 Leopardi viene dunque consolidando queste sue importanti posizioni che sono tutt'altro che semplici posizioni da poeta, nel senso sbagliato che qualche volta si dà a questa parola, cioè di uomo irresponsabile di ciò che dice, responsabile solo della “bellezza” di ciò che dice.

È invece tra il 1826 e il '27 che si può avvertire un certo mutamento, una certa ripresa piú intera delle forze sentimentali speculative, fantastiche che può partire sempre da alcuni passi dello *Zibaldone*. Mi riferisco a un pensiero del 9 aprile del '27 sulla immortalità dell'anima che è importante non tanto per il rifiuto che Leopardi oppone alla prova del senso comune per affermare l'immortalità dell'anima, ma perché viene a rompere in qualche modo questo senso di solitudine e ad aprire un nuovo atteggiamento che è alla radice delle poesie del '28-30, i grandi canti del periodo pisano-recanatese.

Dice il Leopardi:

Allegano in favore della immortalità dell'animo il consenso degli uomini. A me par di potere allegare questo medesimo consenso in contrario, e con tanto piú di ragione, quanto che il sentimento ch'io sono per dire è un effetto della sola natura, e non di opinioni e di raziocinii o di tradizioni; o vogliamo dire, è un puro sentimento e non è un'opinione. Se l'uomo è immortale, perché i morti si piangono? Tutti sono spinti dalla natura a piangere la morte dei loro cari, e nel piangerli non hanno riguardo a se stessi, ma al morto; in nessun pianto ha men luogo l'egoismo che in questo. Coloro medesimi che dalla morte di alcuni ricevono qualche grandissimo danno, se non hanno altra cagione che questa di dolersi di quella morte, non piangono; se piangono, non pensano, non si ricordano punto di questo danno, mentre dura il lor pianto. Noi c'inteneriamo veramente sopra gli estinti. Noi naturalmente, e senza ragionare; avanti il ragionamento, e malgrado della ragione; gli stimiamo infelici, gli abbiamo per compassionevoli, tenghiamo per misero il loro caso, e la morte per una sciagura. [...] Ma perché aver compassione ai morti, perché stimarli infelici, se gli uomini sono immortali? Chi piange un morto non è mosso già dal pensiero che questi si trovi in luogo e in istato di punizione: in tal caso non potrebbe piangerlo: l'odierebbe, perché lo stimerebbe reo. [...] Da che vien dunque la compassione che abbiamo agli estinti se non dal credere, seguendo un sentimento intimo, e senza ragionare, che essi abbiano perduto la vita e l'essere; le quali cose, pur senza ragionare, e in dispetto della ragione, da noi si tengono na-

¹⁵Cfr. anche nello *Zibaldone* il pensiero del 18 febbraio 1827 (*Tutte le opere*, II, p. 1130) e quello del 21 marzo (*Tutte le opere*, II, p. 1135) che capovolge le giovanili lodi leopardiane del «magisterio» della natura e del suo creatore nell'affermazione che nell'universo c'è un «ordine», ma un ordine malvagio sí che «ciascuno di noi [...] l'avria saputo far meglio [l'universo], avendo la materia, l'onnipotenza in mano» e Leopardi “ammira” «piú degli altri» l'ordine e l'universo: ma «per la sua pravità e deformità [...] estreme» [4257-4258].

turalmente per un bene; e la qual perdita, per un male? Dunque noi non crediamo naturalmente all'immortalità dell'animo; anzi crediamo che i morti sieno morti veramente e non vivi; e che colui ch'è morto, non sia piú.

Ma se crediamo questo, perché lo piangiamo? che compassione può cadere sopra uno che non è piú? – Noi piangiamo i morti, non come morti, ma come stati vivi; piangiamo quella persona che fu viva, che vivendo ci fu cara, e la piangiamo perché ha cessato di vivere, perché ora non vive e non è. Ci duole, non che egli soffra ora cosa alcuna, ma che egli abbia sofferta quest'ultima e irreparabile disgrazia (secondo noi) di esser privato della vita e dell'essere. Questa disgrazia *accadutagli* è la causa e il soggetto della nostra compassione e del nostro pianto. Quanto è al presente, noi piangiamo la sua memoria, non lui.

In verità se noi vorremo accuratamente esaminare quello che noi proviamo, quel che passa nell'animo nostro, in occasion della morte di qualche nostro caro; troveremo che il pensiero che principalmente ci commuove, è questo: egli è stato, egli non è piú, io non lo vedrò piú. E qui ricorriamo colla mente le cose, le azioni, le abitudini, che sono passate tra il morto e noi; e il dir tra noi stessi: queste cose sono passate; non saranno mai piú; ci fa piangere. [4277-4278]¹⁶

Il pensiero continua su questo «mai piú» ma il punto piú importante è questo: attraverso questo pensiero e nello svolgimento successivo, nel Leopardi comincerà a crescere sempre piú una tensione verso le persone concrete: *questi* morti che erano *quei* vivi e che non sono piú. Anche altri pensieri insistono sul desiderio dell'uomo di comunicare con gli altri¹⁷ perché la vita è un rapporto con gli altri, come la morte è quella degli altri: non è la nostra morte che ci interessa e ci commuove, è la perdita delle altre persone che sconvolge tutta la nostra vita. Il Leopardi comincia a muoversi su questa altra onda: dalla solitudine “metafisica” dei pensieri del '25-26 scaturisce a poco a poco questa tensione verso le persone concrete, verso gli “altri”.

Rivelazione di questa ripresa sono le due operette del '27: il *Dialogo di Plotino e di Porfirio* e *Il Copernico*. Sono tutte e due importanti perché il Leopardi ricomincia a riannodare pensiero e poesia, come era avvenuto nelle *Operette morali* del 1824 e come non avveniva in quel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, che era una nuda prosa scientifica e filosofica.

Il Copernico è una nuova presa di posizione del Leopardi sulla ridicolaggine di certe presunzioni umane, di certe concezioni religiose e filosofiche come l'antropocentrismo e il geocentrismo, il quale ultimo, agli occhi del Leopardi, appare come antropocentrismo esso stesso, cioè come proiezione della interessata volontà degli uomini di essere al centro e padroni dell'universo. Tutta l'operetta è impostata su saldi e importanti motivi di battaglia ideologica

¹⁶ *Tutte le opere*, II, pp. 1144-1145.

¹⁷ Cfr. il pensiero del 1° luglio 1827 (*Tutte le opere*, II, p. 1147) in cui la tristezza della vecchiaia è fatta consistere nel dolore di «non ispirar piú nulla» agli altri, poiché «Il gran desiderio dell'uomo, il gran mobile de' suoi atti, delle sue parole, de' suoi sguardi, de' suoi contegni fino alla vecchiezza, è il desiderio d'inspirare, di comunicar qualche cosa di se agli spettatori o uditori» [4284].

aggressiva e satirica; Leopardi mostra fra l'altro come il capovolgimento copernicano dei rapporti terra-sole non ebbe solo conseguenze scientifiche, ma capovolse tutta la concezione della vita umana e della metafisica¹⁸. Ma il *Copernico* è anche un testo fantasticamente alacre. E anzi c'è quasi un certo eccesso di volontà di inventività artistica: questo dialogo si distingue infatti da quelli del '24 anche perché vi si inseriscono più presenze, più voci; l'Ora che compare di fronte al Sole, poi Copernico che fa un monologo, poi il dialogo così rapido tra l'Ora ultima e Copernico, e poi Copernico e il Sole. Ne nascono come tante piccole scene che cercano di corrispondere a questa volontà artistica leopardiana di rendere più complesso lo schema del dialogo corrispondentemente a una rinnovata alacrità artistica.

Ma più che *Il Copernico* l'operetta decisiva per l'avvio della successiva poesia è il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, che il Leopardi scrisse nel settembre del 1827. L'impostazione e il livello delle due voci che dialogano, quella di Porfirio tentato di morire volontariamente perché stanco della vita, attediato, e quella di Plotino, che cerca di opporgli ragioni contrarie al suicidio prima in sede filosofica e razionale e poi, quando vedrà di essere battuto, ragioni schiettamente umane, sono una novità ulteriore nel tipo delle operette e dei dialoghi leopardiani, perché qui si tratta di due voci di pari livello mentre tutti i dialoghi precedenti giocavano, anche con notevoli effetti artistici, tra una voce minore, la voce interprete delle comuni mortali sciocchezze e delle concezioni tradizionali, e la voce dell'uomo superiore, in certo modo la voce dei miti e quella della verità.

¹⁸ Copernico osserva «che il fatto nostro non sarà così semplicemente materiale, come pare a prima vista che debba essere; e che gli effetti suoi non apparterranno alla fisica solamente: perché esso sconvolgerà i gradi delle dignità delle cose, e l'ordine degli enti; scambierà i fini delle creature; e per tanto farà un grandissimo rivolgimento anche nella metafisica, anzi in tutto quello che tocca alla parte speculativa del sapere. E ne risulterà che gli uomini, se pur sapranno o vorranno discorrere sanamente, si troveranno essere tutt'altra roba da quello che sono stati fin qui, o che si hanno immaginato di essere» (*Tutte le opere*, I, p. 170). Né manca in Copernico il timore di «essere abbruciato vivo» per questa sua scoperta scientifica, gravida di tante conseguenze rivoluzionarie. Al che la voce ironica del Sole risponderà rassicurandolo perché se «ad alcuni i quali approveranno quello che tu avrai fatto, potrà essere che tocchi qualche scottatura, o altra cosa simile» (*Tutte le opere*, I, p. 171; amara-ironica allusione al rogo di Giordano Bruno e al processo di Galileo). Copernico non perderà neppure il suo canonicato, se avrà l'avvertenza prudente di dedicare il suo libro al papa. L'argomento dell'operetta era così aggressivo che Leopardi pensò di pubblicarla fuori d'Italia (come quella di *Plotino e Porfirio*, per il suo attacco all'idea dell'immortalità dell'anima), ed effettivamente rimase inedita (insieme al *Plotino e Porfirio* e al materialistico *Frammento di Stratone*) fino all'edizione postuma del 1845, dopo la quale, nel 1850, le *Operette* furono poste nell'*Indice dei libri proibiti* (con la solita formula del *donec corrigantur!*); mentre la rivista della Compagnia di Gesù, «La Civiltà Cattolica», definiva la filosofia sostenuta dal Leopardi come «la più perniciosa, e, aggiungiamo pure, la più leggera che sia mai uscita da penna italiana» (cfr. la recensione alla *Filosofia di Giacomo Leopardi raccolta e disaminata per Domenico Solimani D. C. D. G.*, Imola, Galeati Ignazio e figlio, 1853, ne «La Civiltà Cattolica», vol. V (2ª serie), 1854, pp. 441-456).

In questo caso invece Leopardi ha impostato il dialogo su due voci di pari livello e dignità, sicché ne è nato un vero colloquio più che un contrasto, da cui risulta non solo l'altezza quasi omogenea di tutto il discorso, ma deriva soprattutto il fatto importante che qui si ristabilisce un vero colloquio. Si tratta cioè di un Leopardi che si muove dalla solitudine al rapporto, agli "altri".

Plotino che ha capito che Porfirio sta pensando al suicidio, senza che l'amico gliene abbia parlato (e ciò riporta a questa acuita sensibilità delle persone tra di loro, a questo senso del rapporto tra gli uomini, a questo capirsi senza parlare), oppone all'amico anzitutto le ragioni del sistema platonico. È su questo terreno che si svolge la replica di Porfirio, che addirittura giungerà non solo alla giustificazione razionale del suicidio, ma anche a una forma di polemica contro Platone, estendendo quello che era solo uno spunto nel *Bruto minore* fino all'accusa della concezione religiosa di fondo cristiano.

A un certo punto entrambi giungono a capire che sul terreno razionale le ragioni di Plotino contro il suicidio non hanno una vera consistenza, e Plotino allora proverà l'ultima strada (ed è una strada che si riconnette al ricordato pensiero sull'immortalità) appellandosi al valore e al senso degli "altri".

Dice appunto Plotino a Porfirio nel finale:

Sia ragionevole l'uccidersi; sia contro ragione l'accomodar l'animo alla vita: certamente quello è un atto fiero e inumano [inumano è la parola importante che subito qui spunta]. E non dee piacer più, né vuolsi elegger piuttosto di essere secondo ragione un mostro, che secondo natura uomo. E perché anche non vorremo noi avere alcuna considerazione degli amici; dei congiunti di sangue; dei figliuoli, dei fratelli, dei genitori, della moglie; delle persone familiari e domestiche, colle quali siamo usati di vivere da gran tempo; che, morendo, bisogna lasciare per sempre: e non sentiremo in cuor nostro dolore alcuno di questa separazione; né terremo conto di quello che sentiranno essi, e per la perdita di persona cara o consueta, e per l'atrocità del caso?

Tutto si sposta sugli "altri" (non possiamo ucciderci, perché così addoloriamo gli altri, le persone care, le quali non possono non provare un dolore tremendo) e su questo senso del «per sempre» e del «mai più»:

Io so bene che non dee l'animo del sapiente essere troppo molle; né lasciarsi vincere dalla pietà e dal cordoglio in guisa, che egli ne sia perturbato, che cada a terra, che ceda e che venga meno come vile, che si trascorra a lagrime smoderate, ad atti non degni della stabilità di colui che ha pieno e chiaro conoscimento della condizione umana. Ma questa fermezza d'animo si vuole usare in quegli accidenti tristi che vengono dalla fortuna, e che non si possono evitare; non abusarla in privarci spontaneamente, per sempre, della vista, del colloquio, della consuetudine dei nostri cari.

Per Leopardi il suicidio si giustificerebbe per l'uomo solo, ma da quando è nato questo senso degli altri, l'uomo non si suicida per non voler privare

per sempre di sé i propri cari: «Aver per nulla il dolore della disgiunzione e della perdita dei parenti, degl'intrinsechi, dei compagni; o non essere atto a sentire di sí fatta cosa dolore alcuno; non è di sapiente, ma di barbaro»¹⁹.

Chiude la parte finale del discorso di Plotino la famosa perorazione, così temperata e profonda, che egli rivolge a Porfirio invitandolo a non uccidersi:

Vogli piuttosto aiutarci a soffrir la vita, che così, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono. Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non rusciamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sí bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora.²⁰

Sono parole altissime che aprono la via alla grande poesia del '28-30, che non sarà così una poesia dei puri e perfetti "miti idillici", ma sarà un modo piú profondo di collaborare da parte del Leopardi a una vita di rapporti, a una specie di recupero della vita delle persone scomparse e del tempo scomparso²¹, una poesia cioè con implicazioni profonde che l'interpretazione piú comune di tipo idillico ha quasi sempre incompreso o non valorizzato convenientemente.

¹⁹ *Tutte le opere*, I, pp. 178-179.

²⁰ *Tutte le opere*, I, p. 179.

²¹ Donde l'affiorare già nello *Zibaldone* del '27 di pensieri sul valore della «ricordanza», come quello del 23 luglio (*Tutte le opere*, II, p. 1148).

Parte III
Lezioni dell'anno accademico 1966-67

A meglio comprendere la natura e il valore dei nuovi canti, presi a comparire ad alcuni mesi di distanza dal *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, occorrerà inizialmente rifarsi alla stessa biografia del Leopardi, a ciò che le sue lettere e lo *Zibaldone* ci dicono sulla ripresa sentimentale e poetica del soggiorno pisano e sulla poetica che presiede alla costruzione dei cosiddetti “grandi idilli”.

Leopardi nell'autunno del 1827, a Firenze, comincia a preoccuparsi di un soggiorno più propizio alla sua salute, soprattutto per l'inverno che considera particolarmente rovinoso per il suo organismo ammalato. Dopo aver tentato un ritorno a Roma, dalla quale però lo allontanava l'esperienza negativa del 1822-23, e dopo aver pensato anche a Massa per il suo clima dolcissimo, decise per Pisa. Massa infatti gli apparve un luogo in cui «non vi sono uomini di merito, e il soggiorno è malinconico assai»¹.

Il Leopardi, cioè, ricercava una situazione propizia non solo per il clima ma anche per i rapporti umani («uomini di merito», persone di cultura): un ambiente e un paesaggio adiuvari, socievoli, non assolutamente solitari. Queste condizioni egli ritrovava in Pisa, allora celebre come luogo climatico e frequentata anche da intellettuali stranieri, che lo colpiva per una particolare e suggestiva mescolanza «di città grande e di città piccola», per un certo rapporto tra socievolezza e solitudine. Scrive alla sorella Paolina il 12 novembre 1827, subito dopo il suo arrivo: «Sono rimasto incantato di Pisa per il clima: se dura così, sarà una beatitudine» (parola rivelatrice di una maggiore espansione leopardiana, indizio iniziale della ripresa poetica di questo periodo). «Ho lasciato a Firenze il freddo di un grado sopra gelo; qui ho trovato tanto caldo, che ho dovuto gittare il ferraiuolo e alleggerirmi di panni. L'aspetto di Pisa mi piace assai più di quel di Firenze. Questo *lung'Arno* è uno spettacolo così ampio, così magnifico, così gaio, così ridente, che innamora» (in questa gradazione si può già cogliere l'amore per il «magnifico» e «ampio», per le larghe prospettive pisane, quel gusto degli ampi orizzonti verso cui si muove una certa parte della poesia di questo periodo: colpisce soprattutto quel «così gaio, così ridente, che innamora», cioè qualcosa che è più del bello, del magnifico) «: non ho veduto niente di simile né a Firenze né a Milano né a Roma; e veramente non so se in tutta l'Europa si trovino molte vedute di questa sorta. Vi si passeggia poi nell'inverno con gran piacere, perché v'è quasi sempre un'aria di primavera» (un'aria e un motivo della primavera che costituisce una delle

¹ Cfr. la lettera alla sorella Paolina del 30 ottobre 1827 (*Tutte le opere*, I, p. 1296).

parole tematiche della poesia di questo periodo, e che lega questa prosa a quella poesia) «sicché in certe ore del giorno quella contrada è piena di mondo, piena di carrozze e di pedoni: vi si sentono parlare dieci o venti lingue, vi brilla un sole bellissimo tra le dorature dei caffè, delle botteghe piene di galanterie, e nelle invetriate dei palazzi e delle case, tutte di bella architettura» (e anche questo del “brillare” è un motivo che troverà una precisa espansione poetica; nel *Passero solitario*: «Primavera dintorno / brilla nell’aria e per li campi esulta», vv. 5-6). «Nel resto poi, Pisa è un misto di città grande e di città piccola, di cittadino e di villereccio, un misto così romantico, che non ho mai veduto altrettanto» (anche questo elemento del suggestivo, del romantico rimanda alla prospettiva poetica di questo momento, a quel gusto dell’aulico e del popolare, del pellegrino e del familiare, dell’insueto e del consueto, dell’elegante e del comune che qui si lega già a un bisogno d’affetto anche rispetto a un paesaggio che come quello pisano lo “incanta”, lo “innamora”). «A tutte le altre bellezze, si aggiunge la bella lingua. E poi vi si aggiunge che io, grazie a Dio, sto bene; che mangio con appetito; che ho una camera a ponente, che guarda sopra un grand’orto, con una grande apertura, tanto che si arriva a veder l’orizzonte, cosa di cui bisogna dimenticarsi in Firenze»².

Se il rapporto del Leopardi con un luogo propizio costituisce un incoraggiamento concreto alla poesia del paesaggio, anche i rapporti umani che egli trova in Pisa convalidano il suo bisogno di una socievolezza che non sia sopraffazione, ma possibilità di alcune amicizie, di alcuni contatti e affetti; si tratta di relazioni che contemperano in misura piuttosto insolita il suo bisogno di solitudine e insieme di socievolezza, in un rapporto con gli altri che non aveva bisogno di difesa come gli era invece accaduto in altri ambienti.

Scriva infatti al padre Monaldo: «qui tutti mi vogliono bene, e quelli che parrebbe dovessero guardarmi con più gelosia», cioè i letterati, «sono i miei panegiristi ed introduttori, e mi stanno sempre attorno»³. Leopardi trova cioè a Pisa una situazione di rapporto equilibrato e propizio con gli altri a cui lo portava la sua nuova tensione affettiva animata dal bisogno di comunicare e di ispirare qualcosa agli altri: e su questo nuovo sentimento degli altri, sul bisogno di un rapporto (che ritornerà tra l’altro in certi passi, ad esempio, del *Passero solitario*), Leopardi già insisteva in un pensiero del 10 luglio 1827, precedentemente citato: «È ben trista quella età nella quale l’uomo sente di non ispirar più nulla» (la vecchiaia) [4284].

Questo bisogno di comunicare e insieme l’impressione di sentirsi in un ambiente propizio ai sogni e ai ricordi si ritrova in alcune lettere alla sorella Paolina, che in questo periodo diventa la maggior confidente del poeta, come nel periodo precedente era stato il fratello Carlo. Per esempio in una, la cui parte finale rimanda da vicino a certi elementi della poesia pisano-recanatese: «Che fa Carluccio? e perché non mi scrive mai mai? Luigetto?

² *Tutte le opere*, I, p. 1296.

³ Lettera del 5 marzo 1828 (*Tutte le opere*, I, p. 1308).

Pietruccio? Io sogno sempre di voi altri, dormendo e vegliando: ho qui in Pisa una certa strada deliziosa, che io chiamo *Via delle rimembranze*: là vo a passeggiare quando voglio sognare a occhi aperti. Vi assicuro che in materia d'immaginazioni, mi pare di esser tornato al mio buon tempo antico»⁴. È una lettera del 25 febbraio 1828 e chi badi alla data non potrà non ricordare che già il 15 febbraio Leopardi aveva scritto un breve e poco impegnativo componimento, lo *Scherzo* (il primo documento in versi di questo periodo), e che nell'aprile scriverà *Il risorgimento* e *A Silvia*.

Certe vie di Pisa, città mista di cittadino e di villereccio, potevano suggerire al Leopardi aspetti stessi di Recanati, un paesaggio che riaffiora nel ricordo. Il «sognare a occhi aperti», cui accenna Leopardi, non indica tanto un'astrazione nel sogno da tutto ciò che lo circonda, ma significa il sognare in un ambiente propizio dove le sensazioni offerte dal luogo presente danno avvio a un sogno, a un ricordo, a una rimembranza che non è staccata dall'occasione e dal luogo concreto che li hanno suscitati: è un sogno appunto a occhi aperti, non a occhi chiusi. L'espressione «*Via delle rimembranze*» indica poi che lo strumento poetico cui Leopardi si appoggerà nella poesia di questo periodo, e soprattutto nell'arco che va da *A Silvia* a *Le ricordanze*, è costituito dalla rimembranza, dal motivo del ricordo che anche nello *Zibaldone* viene a prendere sempre maggiore importanza, già prima del soggiorno pisano. Scriveva infatti in un pensiero del 23 luglio 1827:

Memorie della mia vita. Cangiando spesse volte il luogo della mia dimora, e fermandomi dove più dove meno o mesi o anni, m'avvidi che io non mi trovava mai contento, mai nel mio centro, mai naturalizzato in luogo alcuno, comunque per altro ottimo, finattantoché io non aveva delle rimembranze da attaccare a quel tal luogo, alle stanze dove io dimorava, alle vie, alle case che io frequentava: le quali rimembranze non consistevano in altro che in poter dire: qui fui tanto tempo fa; qui, tanti mesi sono, feci, vidi, udii la tal cosa; cosa che del resto non sarà stata di alcun momento; ma la ricordanza, il potermele ricordare, me la rendeva importante e dolce. [4286]⁵

Già qui è indicata la disposizione a recuperare il passato, a considerare importante un luogo se è capace di ricordarci qualcosa di nostro, di vissuto, di sperimentato, anche se di minima importanza, perché solo allora il ricordo è poetico.

D'altra parte, di questo maggior agio partecipa la sua scrittura, disinvolta e affabile nelle lettere. Scrive al fratello Pierfrancesco il 31 marzo 1828, appena avuta notizia che il giovinetto, avviato da Monaldo alla carriera ecclesiastica, aveva ottenuto un canonicato:

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 1308.

⁵ *Tutte le opere*, II, p. 1148.

Signor Canonico stimatissimo. Adesso sí che vi posso chiamar canonico di cuore, perché non siete piú canonico senza canonicato, ma canonico di fatto. Vi assicuro che la nuova del vostro possesso mi ha consolato infinitamente. Fate dire a Montaccini che se vuol darsi pace, non faccia digiunare la donna o il giacchetto o la gatta, ma digiuni egli dopo Pasqua per ottanta giorni, che vedrà che gli farà bene. A proposito di Pasqua, vi raccomando quelle povere uova toste, che non le strapazziate quest'anno: mangiatevele senza farle patire, e non sieno tante. Io non mangerò né uova toste, né altro; ché non posso mangiar nulla, benché stia bene, e passo le 48 ore con una zuppa: me ne dispiace fino all'anima, ma pazienza. Se provaste le *schiacciate* che si usano qui per Pasqua, son certo che vi piacerebbero piú che la crescita: io ne manderei una per la posta a Paolina (perché è roba che ci entra il zucchero), ma bisogna mangiarle calde, e io non posso mandare per la posta anche il forno.⁶

È una scrittura tra enigmatica, allusiva e scherzosa che mostra questa specie di maggior distensione in cui Leopardi si muove in questo periodo: una situazione di maggior sicurezza ed equilibrio che non dà alle lettere, anche satiriche, un tono aspramente polemico, come altre volte avremmo trovato in simili occasioni. Si veda questa lettera al Vieusseux, a Firenze, in cui Leopardi risponde su un fatto accaduto in Pisa in un monastero di monache, poi chiuso dal Granduca perché vi si vantavano dei miracoli e d'altra parte vi si trattavano assai male le educande: «Dell'affare di San Silvestro io sono poco bene informato, come di ogni altra novità, perché non esco punto di casa se non per passeggiare, e in casa non veggio nessuno» (situazione, come si accennava, non del tutto esatta ché Leopardi non mancò a Pisa di amicizie e di incontri seppur misurati in un rapporto propizio di solitudine e socievolezza). «Già saprete della Badessa taumaturga, che moltiplicava prodigiosamente l'olio di una lampada, con rifondervene di nascosto ogni notte» (in questa ironia sui presunti miracoli c'è un tono distaccato e tranquillo) «: saprete delle lusinghe, delle minacce, degl'inganni, dei mali trattamenti che si usavano alle giovani educande per indurle a far voto di verginità prima che conoscessero il significato della parola, e poi a farsi monache in quel monastero: saprete delle apparizioni che si adoperavano a questo effetto; apparizioni di angeli, e apparizioni di demonii; i demonii erano certi topi grossi, ai quali mettevano certi ferraiuolini neri, e un paio di corna (la coda l'aveano del loro), e cosí vestiti li facevano andare attorno, la notte, pel dormitorio»⁷.

Meno risentito e drammaticamente intenso, ma non privo di mestizia, di malinconia è il tono di questo periodo pisano, che è anzi tono fondamentale non solo delle lettere ma anche delle poesie, legato soprattutto allo scomparire delle speranze, al tema della morte e della felicità; ma la mestizia è sempre legata alla luminosità, è «malinconia dolce», come scrive Leopardi in una lettera indirizzata al Pepoli, a Bologna, il 25 febbraio 1828:

⁶ *Tutte le opere*, I, p. 1310.

⁷ Lettera del 3 dicembre 1827 (*Tutte le opere*, I, p. 1300).

Non prima che l'altro ieri ebbi da Firenze i tuoi versi, i quali ho letto e riletto con piacer grande, prima perché son cose tue, poi perché mi dimostrano l'amore che tu mi porti, finalmente perché mi allettano assai quella malinconia dolce, e quella immaginazione forte e calda che vi regnano. Io ti desidero di cuore il godimento perpetuo dell'una e dell'altra; e con questo credo aver detto molto; perché anche la malinconia dolce fugge le sventure reali, e la malinconia nera e solida.⁸

Il Leopardi (come osservò il De Sanctis, in un breve capitolo sul periodo pisano)⁹ mantiene nel suo fondo una diagnosi di vita disperata, una vita che è pena e noia, ma vi immette qualcosa di più dolce, un'alacrità sentimentale che si traduce quasi in melodia. In una lettera al Giordani del 5 maggio 1828, dopo aver scritto che «La mia vita è noia e pena», soggiunge:

Quest'anno passato tu mi hai potuto conoscere meglio che per l'addietro; hai potuto vedere che io non sono nulla; questo io ti aveva già predicato più volte; questo è quello che io predico a tutti quelli che desiderano di aver notizia dell'esser mio. Ma tu non devi perciò scemarmi la tua benevolenza, la quale è fondata sulle qualità del mio cuore, e su quell'amore antico e tenero che io ti giurai nel primo fiore de' miei poveri anni, e che ti ho serbato poi sempre e ti serberò fino alla morte. E sappi (o ricòrdati) che fuori della mia famiglia tu sei il solo uomo il cui amore mi sia mai paruto tale da servirmene come di un'ara di rifugio, una colonna *dove la stanca mia vita s'appoggia*.¹⁰

È una prosa dall'intonazione quasi di canto: un canto, in cui anche il fondo disperato che viene ribadito si risolve in una forma come di mestizia più dolce, più misurata rispetto ad altre forme di dolore che il Leopardi aveva profondamente sperimentato e tornerà a sperimentare, e di cui aveva fatto e tornerà a fare grande poesia. In questo periodo si avverte un tono più pacato e si può anche intendere come da questa disposizione sentimentale, da questa vita già di per sé poetica, per così dire, Leopardi potesse esser portato di nuovo alla poesia. È quanto egli dice in un breve passo, ma estremamente significativo, di una lettera alla sorella Paolina del 2 maggio 1828 (successiva quindi al *Risorgimento* e soprattutto ad *A Silvia*): «dopo due anni, ho fatto dei versi quest'Aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta»¹¹. È Leopardi stesso che cerca di definire l'ispirazione della nuova poesia pisana come legata al ricordo della sua prima gioventù, in cui egli aveva sentito in sé più alacrità poetica.

Di questa ripresa di alacrità immaginosa e di sensibilità soprattutto, che costituisce una svolta nella biografia leopardiana, è lo stesso Leopardi a parlarci in termini che possono anche non esser del tutto coincidenti con quelli usati nel *Risorgimento*, ma certo assai interessanti:

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 1308.

⁹ Cfr. F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., pp. 320-322.

¹⁰ *Tutte le opere*, I, p. 1312.

¹¹ *Tutte le opere*, I, p. 1311.

Memorie della mia vita. La privazione di ogni speranza, succeduta al mio primo ingresso nel mondo, appoco appoco fu causa di spegnere in me quasi ogni desiderio. Ora, per le circostanze mutate, risorta la speranza, io mi trovo nella strana situazione di aver molta piú speranza che desiderio, e piú speranze che desiderii ec. [4301]¹²

Importante in questo pensiero del 19 gennaio 1828 è la presa di coscienza del Leopardi in confronto al percorso precedente della sua vita, la consapevolezza del mutamento della sua situazione vitale nel periodo pisano visto come ripresa di vitalità e di sensibilità. Anche se qui appare un'analisi meno discriminata rispetto alla diagnosi piú sottile e anche filosoficamente piú precisa del tema della speranza nel *Risorgimento*, dove Leopardi preciserà come in realtà l'esperienza di vita ha spento in lui le vere speranze, lasciandogli solo un desiderio di vita. In questo pensiero del 19 gennaio i termini sono invece capovolti e può apparirvi appunto una piú indiscriminata volontà e speranza di vita. Può apparire perciò necessario ricordare anche un pensiero del 23 luglio 1827 in cui Leopardi concludendo scriveva:

[...] lo stesso declinar della gioventú è una sventura per ciascun uomo, la quale tanto piú si sente, quanto uno è d'altronde meno sventurato. Passati i venticinque anni, ogni uomo è conscio a se stesso di una sventura amarissima: della decadenza del suo corpo, dell'appassimento del fiore dei giorni suoi, della fuga e della perdita irrecuperabile della sua cara gioventú. [4287]¹³

Leopardi parla della situazione di ogni uomo e non solo delle proprie particolari vicende esprimendo la coscienza che una volta superata la gioventú (l'anno canonico dei 25 anni) non si possono piú avere speranze effettive, solo consapevolezza della sventura amarissima della perdita della gioventú. Rispetto al pensiero del 19 gennaio 1828, questo altro pensiero situa meglio la posizione leopardiana soprattutto in relazione al capolavoro *A Silvia*, poesia che si muove sul ripresentarsi radioso, luminoso della speranza giovanile viva nel poeta come in Silvia e, successivamente, sul nesso della morte di Silvia e della fine della gioventú del poeta, indicata nell'inizio dell'esperienza filosofica e nel cadere delle speranze. Inoltre sarà da citare il pensiero del 30 giugno 1828, scritto subito dopo il periodo pisano, a Firenze, che è, in qualche modo, il ripensamento della situazione poetica già svolta in *A Silvia* e sembra ripresentare l'immagine di una fanciulla come Silvia e apprendervi da un lato il senso luminoso della gioventú e dell'adolescenza e dall'altro il senso doloroso del declinare della vitalità, della perdita della speranza, delle sofferenze che inevitabilmente seguono alla fine della gioventú. Il pensiero illumina bene la situazione di questo periodo, che è piú complessa di quanto possa apparire dal pensiero del 19 gennaio 1828; esso costituisce inoltre una grande pagina poetica, come spesso sono alcune dello *Zibaldone*:

¹² *Tutte le opere*, II, p. 1154.

¹³ *Tutte le opere*, II, p. 1149.

Una donna di venti, venticinque o trenta anni ha forse piú d'*attraits*, piú d'illebre, ed è piú atta a ispirare, e maggiormente a mantenere, una passione. Così almeno è paruto a me sempre, anche nella primissima gioventú: così anche ad altri che se ne intendono [...] Ma veramente una giovane dai sedici ai diciotto anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta; quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventú, quella speranza vergine [e si noti bene questa espressione che costituisce la chiave della stessa *A Silvia*, per cui come vedremo la speranza e la donna vengono come a fondersi], incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei; quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che piú di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto. La stessa divinità che noi vi scorgiamo, ce ne rende in certo modo alieni, ce lo fa riguardar come di una sfera diversa e superiore alla nostra, a cui non possiamo aspirare. Laddove in quelle altre donne troviamo piú umanità, piú somiglianza con noi; quindi piú inclinazione in noi verso loro, e piú ardire di desiderare una corrispondenza seco. [E si noti ora questa svolta che segna una similarità appunto con il diagramma di *A Silvia*]. Del resto se a quel che ho detto, nel vedere e contemplare una giovane di sedici o diciotto anni, si aggiunga il pensiero dei patimenti che l'aspettano, delle sventure che vanno ad oscurare e a spegner ben tosto quella pura gioia, della vanità di quelle care speranze, della indicibile fugacità di quel fiore, di quello stato, di quelle bellezze; si aggiunga il ritorno sopra noi medesimi; e quindi un sentimento di compassione [nel senso di qualcosa che si prova, un sentimento personalmente partecipato, piú che una generica pietà] per quell'angelo di felicità, per noi medesimi, per la sorte umana, per la vita (tutte cose che non possono mancar di venire alla mente) ne segue un affetto il piú vago e il piú sublime che possa immaginarsi. [4310-4311]¹⁴

Tuttavia se queste parole rappresentano il corrispettivo piú preciso della situazione leopardiana in questo periodo, e della poesia che ne scorggerà, il pensiero del 19 gennaio '28 costituisce comunque un'importante presa di coscienza da parte del poeta del mutamento avvenuto nella sua vita nel periodo pisano.

Né mancano nello *Zibaldone* dichiarazioni a prova del suo desiderio di poesia. Il pensiero del 15 febbraio '28 mostra corrispondenza con la ripresa poetica realizzata, a questa stessa data, dallo *Scherzo*, un componimento che insiste soprattutto sullo stile, sulla lima che i contemporanei non adoperano, in polemica con la loro frettolosità e il loro scarso impegno elaborativo e stilistico:

¹⁴ *Tutte le opere*, II, p. 1158.

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventú; è di assoporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui. [4302]¹⁵

La presa di coscienza della sua volontà di poesia è chiarita in una chiave estremamente intima, personale, soggettiva, fortemente legata alla poetica di questo periodo: la poesia deve essere un modo, personale, di dar durata ai propri sentimenti effettivi. Qui il Leopardi vuole esprimere l'esigenza piú intima, piú schietta di una poesia, che sia la voce di se stessi, fondata su qualcosa che l'uomo ha effettivamente sperimentato, perché l'uomo poeta conosce soprattutto ciò che è frutto della sua esperienza a cui, attraverso lo strumento poetico, intende dare durata¹⁶.

L'insistenza, d'altra parte, sul compiacimento personale che deve dare la propria poesia, contrapposto anche al giudizio degli altri e al consenso altrui (per cui ciò che importa è il piacere di aver fatto una cosa bella in cui sia conservato il calore della vita passata) va vista anche come risposta ad alcune riflessioni dell'anno precedente, il '27. In esse Leopardi aveva molto insistito sulla fretteolosità, sullo scarso impegno della letteratura contemporanea nello stile e nell'arte. È un senso di delusione verso la letteratura presente che si lega al *Parini, ovvero della gloria*, in cui egli smantellava la possibilità della

¹⁵ *Tutte le opere*, II, p. 1155.

¹⁶ E certo in una simile prospettiva il Leopardi che pure aveva, in altre fasi della sua attività, sostenuto l'idea della poesia come intervento civile e pubblico e che tornerà, specie all'altezza della *Ginestra*, a prospettare una poesia come messaggio di verità e di persuasione (ma appunto, si badi bene, di verità persuasa, di verità vissuta anzitutto dallo stesso poeta), sembra qui tanto piú evitare ogni possibile rischio di retorica, di vaticinio oratorio, di enfasi sul valore della poesia e sulle sue qualità "divine" e "oracolari", quali potrebbero cogliersi magari anche nel grande Foscolo di fronte al quale il Leopardi appare certo anche piú profondo e intimamente vittorioso di ogni possibile tentazione retorica (senza peraltro negare le complesse ragioni della sua particolare direzione poetica e il valore storico-poetico delle sue opere). Ciò non toglie poi che pensando appunto alla grandissima *Ginestra*, come sopra dicevo, lí il piacere del poeta nel considerare la sua creazione e ritrovarvi espressi i propri intimi affetti sia come riassorbito e superato entro una prospettiva piú vigorosa, eroica (non retorica) di fronte alla quale l'intimizzazione della posizione del '28 potrebbe apparire a sua volta troppo privata e limitata. Di fatto questa posizione vale nella prospettiva della poetica di questo periodo e segna comunque un acquisto di senso della assoluta intimità della poesia di cui il successivo Leopardi non perderà il valore piú profondo (a cui corrisponde anche il minor assillo della verifica del giudizio altrui sulle proprie opere rispetto alla propria coscienza e sicurezza, che sarà sempre piú chiara nell'ultimo periodo della sua attività).

gloria attraverso la letteratura, perché nel tempo presente gli uomini hanno un gusto frettoloso, rivolto alle novità vistose e perciò sono incapaci di intendere i segreti dell'arte e dello stile; sicché, concludeva, è oggi impossibile avere un effettivo riconoscimento da lettori così mediocri, così grossolani. Nello *Zibaldone* del '27 Leopardi ritorna su questo tema, insistentemente: di qui la tendenza a comporre una poesia per se stesso, per la propria soddisfazione, anche contro il consenso degli altri, dei lettori.

Né meno importante per intendere la natura e i caratteri della ripresa poetica di questo periodo è la valorizzazione dello stile, dell'impegno stilistico e artistico:

Lo stile non è più oggetto di pensiero alcuno. [...] Il pubblico, appunto perché in ciò negligente, ed assuefatto a trascurar tale studio, non ha né gusto né capacità né per sentire né per giudicare le bellezze degli stili, né per esserne dilettrato. Perché certi diletti, e non sono pochi, hanno bisogno di un sensorio formatovi espressamente, e non innato; di una capacità di sentirli acquisita. A chi non l'ha, non sono diletti in niun modo. L'arte più sopraffina non sarebbe conosciuta: l'ottimo stile non sarebbe distinto dal pessimo. [4269 e 4271]¹⁷

E sul tipo di stile che egli in questo periodo persegue, si veda quanto scrive trattando della poesia omerica (tema di cui egli si occupò a lungo): «la semplicità [...] è sempre effetto dell'arte; sempre opera dell'autore e non del tempo. Chi scrive senz'arte, non è semplice» [4326]¹⁸.

Estrema attenzione stilistica e ricerca di semplicità sono caratteri essenziali della poetica di questo periodo: la semplicità cui Leopardi mira e che anche il lettore più comune apprezza (mettiamo nel *Sabato* e nella *Quiete*) è in realtà frutto di un'elaborazione artistica complessa, non certo di ingenua immediatezza e spontaneità; ed è perciò evidente che la poetica leopardiana è molto distante da altre, ad esempio da quella del Pascoli. Il poeta vero per Leopardi non è il "fanciullino", ma un uomo maturo, colto, che può riscaldare e riprendere certi pensieri della fanciullezza, ma solo con l'enorme esperienza che attraversa la sua arte. Il linguaggio dei "grandi idilli" si configura così come semplice, affabile, ma raggiunto soltanto attraverso uno studio e un'arte profonda.

E, d'altra parte, se dovremo vedere in questa insistenza sul valore centrale dell'arte una polemica contro i letterati contemporanei e contro la letteratura romantica (già dal *Discorso di un italiano* configurata come negligente e vistosa, in qualche modo grossolana), per Leopardi ciò non significa che anche nel tempo presente il desiderio di poesia non sia qualcosa di sempre vivo negli uomini, di permanente e fondamentale; esso non è affatto spento: «L'immaginazione ha un tal potere sull'uomo [...] i suoi piaceri gli sono così

¹⁷ *Tutte le opere*, II, pp. 1140-1141.

¹⁸ *Tutte le opere*, II, p. 1116.

necessari, che, anche in mezzo allo scetticismo di una società invecchiata, egli è pronto ad abbandonarvi ogni volta che gli sono offerti con qualche aria di novità. [...] E quindi si vede che quello che si suol dire, che la poesia non è fatta per questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori» [4479]¹⁹. È un pensiero importante perché corregge l'impressione che si potrebbe ricevere dal pensiero già citato in cui Leopardi sembrava dare una preminenza assoluta a una poesia fatta per se stesso, senza pubblico: in quel passo dovremo perciò vedere una polemica contro la letteratura del tempo, non una chiusura a un dialogo con i lettori. Il bisogno di poesia è costante negli uomini di qualsiasi epoca, né si può privare la società del diletto della poesia e della letteratura. Scrive nel settembre del '28:

Togliendo dagli studi tutto il bello (come si fa ora), spegnendo lo stile e la letteratura, e il *senso* de' pregi e de' piaceri di essi ec. ec., non si torrà dagli studi ogni diletto, perché anche le semplici cognizioni, il semplice vero, i discorsi qualunque intorno alle cose, sono dilettevoli. Ma certo si torrà agli studi una parte grandissima, forse massima, del diletto che hanno; si scemerà di moltissimo la facoltà di dilettere che ha questo bellissimo trattenimento della vita: quindi si farà un vero disservizio, un danno reale (e non mediocre per Dio) al genere umano, alla società civile. [4366]²⁰

Anche se questo pensiero non è sviluppato in tutte le sue conseguenze, esso mostra tuttavia che il Leopardi (al di là dell'affermazione del significato personale che ha per lo scrittore la propria opera) avverte bene che il piacere estetico è utile e necessario per il genere umano, che, se ne fosse privato, ritornerebbe alla barbarie. Scrive ancora, sempre a questo proposito, in un pensiero brevissimo intitolato *Per un Discorso sopra lo stato attuale della letteratura*: «Togliere dagli studi, togliere dal mondo civile la letteratura amena, è come toglier dall'anno la primavera, dalla vita la gioventù» [4469]²¹.

Il valore intimo e profondo che il Leopardi chiede alla poesia si trova infine anche in un pensiero del 1° febbraio '29, dove l'accenno al Monti, morto appena da un anno, chiarisce ancor meglio quanto fin qui siamo venuti estraendo dallo *Zibaldone*: «Della lettura di un pezzo di vera contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio, (anche in questi sí prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta. [...] Nessuno del Monti è tale» [4450]²². Rifluisce qui quanto Leopardi aveva scritto sulla poesia che vale a

¹⁹ *Tutte le opere*, II, p. 1219.

²⁰ *Tutte le opere*, II, p. 1178.

²¹ *Tutte le opere*, II, p. 1215.

²² *Tutte le opere*, II, p. 1208. Il Monti, considerato ancora in quegli anni dalla maggioranza dei lettori di poesia il più importante poeta contemporaneo, è confrontato dal Leo-

riscaldare la vecchiezza attraverso il ricordo poetico, e insieme è chiarito che la poesia ci rinfresca la vitalità. E questa insistenza costante sul legame tra poesia e vitalità vale anche a distinguere la concezione estetica leopardiana da quelle a cui talvolta è stata avvicinata, che intendono la poesia come calata dal cielo sulla terra e il poeta come un tramite inconsapevole, una specie di medium: vale cioè a distinguerlo nettamente da ogni tipo di poesia pura, metafisica o platonicheggiante. Come egli già aveva scritto in alcuni altri grandi pensieri di anni precedenti, l'effetto che procura la poesia non è quello di rasserenare, di lasciare l'anima in riposo, ma quello di muovere, di eccitare, di arricchirci di forza; o in direzione piú intima e pacata, è qualcosa che «ci rinfresca [...] e ci accresce la vitalità».

L'attenzione e la direzione fondamentali dei pensieri leopardiani sulla poesia piú che essere di natura teorica e sistematica, tendono a indagare gli effetti della poesia e il rapporto tra poeta e lettori: di qui da un lato il raccordo tra poesia e vitalità (e, quindi, la differenza profonda tra Leopardi e teorici o poeti tendenti a staccare la poesia dalla vita, considerandola misticamente o spiritualisticamente), e, dall'altro, l'insistenza sulla portata energetica della poesia sulla sua genesi profonda nell'animo del poeta dal quale si comunica nel profondo ai lettori muovendo in essi non una semplice contemplazione della cosa bella ma sentimenti estremamente vivi (anche se ora piú misurati, coerentemente alla poetica di questo periodo)²³.

Nello *Zibaldone* di questi anni, numerosi e importanti sono i pensieri sulla lirica e sulla preminenza della lirica su tutti gli altri generi poetici. Già in anni lontani, nel 1820 ad esempio, Leopardi aveva affermato che «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia» che, a sua volta, è «la sommità del discorso umano» [245]²⁴; ma in quei pensieri giovanili egli

pardi con questa suprema prova degli effetti della vera poesia e così da lui definitivamente squalificato.

²³ Dobbiamo perciò sottolineare la vitalità della concezione leopardiana della poesia come suscitatrice di energie, per cui questo pensiero (la poesia «ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità») va idealmente connesso, pur nella sua diversa intonazione, con quelli del '23 quando, ad esempio, per contestare la validità dei drammi a lieto fine, il poeta scriveva: «Or fate che il dramma dopo avervi mosso all'odio verso il malvagio, ve lo dia, per così dir, nelle mani, legato punito, giustiziato. Voi partite dallo spettacolo col cuore in pienissima calma. E come no? Qual vostro affetto resta superiore agli altri? non rimangono tutti in pienissimo equilibrio? e una poesia che lascia gli affetti de' lettori o uditori in pienissimo equilibrio, si chiama poesia? produce un effetto poetico? che altro vuol dire essere in pieno equilibrio, se non esser quieti, e senza tempesta né commozione alcuna? e qual altro è il proprio uffizio e scopo della poesia se non il commuovere, così o così, ma sempre commuover gli affetti?» [3455-3456] (*Tutte le opere*, II, p. 862). Si veda anche il brano del 5-11 agosto sempre del '23; la vera poesia, la lettura della vera poesia «cagiona nell'animo de' lettori una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni che lascia durevoli vestigi di se, e in cui principalmente consiste il diletto che si riceve dalla poesia, la quale ci dee *sommamente muovere e agitare* e non già lasciar l'animo nostro in riposo e in calma» [3139] (*Tutte le opere*, II, p. 786).

²⁴ *Tutte le opere*, II, p. 106.

era rimasto legato a una partizione piú tradizionale dei generi, e aveva inteso spesso la lirica come lirica-eloquenza, tanto che aveva ricordato tra le canzoni petrarchesche quelle piú eloquenti o addirittura le civili e patriottiche, come *Italia mia* e *Spirto gentil*. Solo successivamente la preferenza leopardiana per la lirica si viene chiarendo come preferenza per un tipo di poesia in cui deve essere preminente e assoluta la soggettività del poeta. In un pensiero del 15 dicembre '26, per mostrare che tutti gli altri generi poetici, epico, drammatico, satirico ecc., sono superati da quello lirico, Leopardi scriveva che esso è il «primogenito di tutti», il «piú nobile e piú *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto», cioè tipico anche del periodo primitivo, «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» [4234]²⁵.

Nella zona di pensieri che ci interessano piú direttamente, Leopardi torna ancora sulla distinzione dei generi e sulle ragioni della supremazia della lirica. Scrive il 29 agosto 1828, contestando una vera e profonda natura poetica agli altri generi: «il poema epico è contro la natura della poesia: 1. domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza; 2. che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda piú e piú anni d'esecuzione? la poesia sta essenzialmente in un impeto» [4356]²⁶. Si tratta di una delle frasi di questo periodo che piú colpiscono, perché in essa confluiscono le meditazioni del Leopardi alla luce della sua esperienza, dei suoi effettivi desideri e della sua volontà di poesia, quella poesia che aveva cominciato a svolgersi nel periodo pisano (di poco precedente a questo pensiero) e che continuerà nel periodo recanatese dal '29 all'inizio del '30. E per la poesia drammatica:

Essa è cosa prosaica [...] Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha [...] è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui. Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Quanto piú un uomo è di genio, quanto piú è poeta, tanto piú avrà de' sentimenti suoi proprii da esporre, tanto piú sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto piú dipingerà se stesso e ne avrà il bisogno, tanto piú sarà lirico, tanto meno drammatico. [...] L'imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. [4357-4358]²⁷

²⁵ *Tutte le opere*, II, p. 1123. Per una breve storia della nozione di lirica nel Leopardi si veda M. Puppo, «La formazione del concetto leopardiano di "lirica"», in *Poetica e cultura del Romanticismo*, Roma, Canesi, 1962, pp. 173-185 (poi in Id., *Poetica e critica del romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985 (1988²), pp. 143-156).

²⁶ *Tutte le opere*, II, p. 1174.

²⁷ *Tutte le opere*, II, p. 1175.

Sono tutte affermazioni di eccezionale importanza, per intendere che la tensione poetica di questo Leopardi ha un carattere di forte soggettivismo e antimimetismo. Leopardi si stacca completamente da un'idea della poesia come imitazione, come riproduzione della realtà: per lui, la poesia ha una sua forza originale, è creatrice, e il poeta è creatore e inventore. Ancora sul primato della lirica scriverà il 30 marzo 1829:

Da queste osservazioni risulterebbe che dei tre generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico [...] genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consisté da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche. [...] Ed anco in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si riavvicina alla primitiva. [4476-4477]²⁸

Qui il primato della lirica è portato fino a identificare poesia e lirica, né meno importante è la caratterizzazione di questo genere come primitivo e moderno: Leopardi vuole indicare nella propria prospettiva poetica una specie di unione di poesia primitivo-moderna, che esprime il significato più universale, più antico e moderno insieme.

Sempre a questo proposito, Leopardi scrive: «L'entusiasmo l'ispirazione, essenziali alla poesia, non sono cose durevoli. Né si possono troppo a lungo mantenere in chi legge» [4372]²⁹. È un pensiero che si lega bene alla poetica di questo periodo, che tende a rilevare l'ispirazione, la creatività e la soggettività della poesia e del poeta: la poesia vera nasce dalla coincidenza profonda tra ispirazione ed esecuzione. Non va però vista in pensieri come questo una specie di autorizzazione leopardiana alla poetica del frammento, della breve fulgorazione poetica. In effetti a Leopardi non premeva indicare che vera poesia è la poesia breve e frammentaria, ma solo che essa deve essere tutta ispirata, senza cadute descrittivistiche, espositive di pensieri non animati dalla partecipazione e dall'esperienza vissuta del poeta. Tanto è vero che parlando della *Divina Commedia*, il 3 novembre del '28, afferma: «La *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti» [4417]³⁰. Cioè anche un lungo e complesso poema è interamente poetico perché l'entusiasmo, l'ispirazione autentica del poeta è continuamente viva e presente con i suoi sperimentati affetti.

Accanto a questi pensieri sulla poesia che provano il fortissimo bisogno leopardiano di esprimere se stesso, i suoi fondamentali affetti e le sue effettive esperienze, si collocano i pensieri che affrontano il tema della ricordanza o della rimembranza, il motivo del valore del ricordo, della poeticità della

²⁸ *Tutte le opere*, II, p. 1218.

²⁹ *Tutte le opere*, II, p. 1180.

³⁰ *Tutte le opere*, II, p. 1195.

ricordanza, del suo carattere gradevole, della sua dolcezza. È un tema che Leopardi aveva assai sviluppato negli anni '18-20; nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* aveva opposto ai romantici, che desideravano soprattutto poesie di argomento attuale, la poeticità di argomenti antichi, che in quanto tali tornano a noi con la suggestione della ricordanza, e in uno degli idilli del '19, *Alla luna* (che in un primo tempo aveva appunto intitolato *La ricordanza*), aveva affrontato direttamente il tema del ricordo che, pur quando si riferisce ad avvenimenti pieni di dolore e di infelicità, torna tuttavia sempre gradito: «Oh come grato occorre / il rimembrar delle passate cose, / ancor che triste, e che l'affanno duri!». Rispetto a questa impostazione giovanile, per cui la memoria e il ricordo danno un piacere e una indiscriminata dolcezza, il motivo della ricordanza espresso dal Leopardi tra il '28 e il '30 è assai più complesso. Lo stesso Leopardi quando rivide nel 1835, con una sensibilità passata attraverso l'esperienza delle poesie pisano-recanatesi, il finale di *Alla luna*, vi inserì due versi nuovi per legare il piacere del ricordo all'età giovanile, quando la speranza ha ancora una lunga strada davanti a sé, mentre il cammino che può ripercorrere la memoria è breve: «Oh come grato occorre / nel tempo giovanil, quando ancor lungo / la speme e breve ha la memoria il corso, / il rimembrar delle passate cose, / ancor che triste, e che l'affanno duri!» (vv. 12-16)³¹. Cioè il piacere del ricordo, in questa nuova fase della poetica del Leopardi, viene a urtare nella barriera dell'esperienza triste, della caduta delle speranze, si carica di un confronto con il presente, con la sorte generale degli uomini, con lo spengersi delle speranze e delle illusioni, e ha perciò una risonanza molto più complessa rispetto a quella che potevamo cogliere nel più fragile idillio *Alla luna*. Quanto il poeta scrive nelle *Ricordanze*: «Qui non è cosa / ch'io vegga o senta, onde un' immagin dentro / non torni, e un dolce rimembrar non sorga», sembra una posizione coincidente con quella di *Alla luna*: un "dolce rimembrar". Però qui egli soggiunge: «Dolce per se; ma con dolor sottentra / il pensier del presente, un van desio / del passato, ancor tristo, e il dire: io fui» (vv. 55-60). Il motivo della ricordanza va perciò visto in uno sviluppo e in un approfondimento nel tempo, ma anche nel suo variare: non si può semplicemente considerare il tema del ricordo nei canti pisano-recanatesi come una pura e semplice continuazione, e tanto meno ripetizione di un motivo giovanile.

E questa è una considerazione che va estesa all'insieme della poesia di questo periodo commisurata agli idilli del '19-20; in realtà è lo stesso Leopardi a impedire una considerazione della sua poesia sotto un'angolatura uniforme, quando definisce gli idilli del '28-29 come poesie «esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del [proprio] animo». Il motivo della "rimembranza" in questo periodo è quindi assai più complesso e molto diverso rispetto agli idilli giovanili dove il tema del ricordo aveva qualcosa

³¹ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., p. 414.

di molto piú limitato, in qualche modo di piú facilmente edonistico, per cui la rimembranza è bella di per sé, e porta sempre una sfumatura di dolcezza anche se la cosa ricordata è dolorosa; mentre in queste nuove poesie non c'è solo la dolcezza del ricordo, ma anche la sua profonda elegia, e la risonanza poetica è assai piú forte.

Nello *Zibaldone* di questi anni Leopardi torna molte volte su questo tema. In un pensiero del 22 ottobre 1828, scrive: «Perché il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilmente romantico; e l'antico, il vecchio, al contrario? Perché quasi tutti i piaceri dell'immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente» [4415]³². E il 10 marzo 1829:

Notano quelli che hanno molto viaggiato (Vieusseux parlando meco), che per loro una causa di piacere viaggiando, è questa: che, avendo veduto molti luoghi, facilmente quelli per cui si abbattano a passare di mano in mano, ne richiamano loro alla mente degli altri già veduti innanzi, e questa reminiscenza per se e semplicemente li diletta (e così li diletta poi, per la stessa causa, l'osservare i luoghi, passeggiando ec., dove fissano il loro soggiorno). Così accade: un luogo ci riesce romantico e sentimentale, non per se, che non ha nulla di ciò, ma perché ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto, nel quale poi se noi ci troveremo attualmente, non ci riuscirà (né mai ci riuscirà) punto romantico né sentimentale. [4471]³³

Il tema del ricordo viene cioè in queste pagine intrecciandosi anche con quel motivo della “doppia vista” del poeta di cui Leopardi scrive il 30 novembre 1828:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. [4418]³⁴

Sono parole essenziali per intendere la poesia di questo periodo: la qualità precipua dell'uomo immaginoso, cioè del poeta, è quella di vedere attraverso un oggetto un altro oggetto, di essere rinvitato da una cosa che cade sotto i sensi, immediata, a un'altra, intrisa del nostro passato, legata alla nostra precedente esperienza, a tutta la nostra storia e appunto per questo estremamente poetica. Non si tratta evidentemente solo di oggetti lontani,

³² *Tutte le opere*, II, p. 1195.

³³ *Tutte le opere*, II, p. 1216.

³⁴ *Tutte le opere*, II, p. 1196.

ma di oggetti caricati di affetti, e perciò piú profondi e poetici. Così come aveva scritto alla sorella Paolina sulla strada pisana che chiamava la «*Via delle rimembranze*» perché andandovi a passeggiare era sollecitato al ricordo, a sognare a occhi aperti. E non meno importante è la distinzione che qui viene introdotta tra la persona poetica e non poetica, anche se altrove Leopardi afferma che tutti gli uomini hanno disposizione alla poesia, perché ciò che distingue il poeta è questa “doppia vista” mentre le persone non poetiche non possiedono che gli oggetti semplici che vedono immediatamente.

Ancora in un pensiero del 1° dicembre 1828, il Leopardi annota:

Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo di sotto dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro. Non è questa un'immagine della vita umana, de' suoi stati, de' beni e dilette suoi? [4421]³⁵

Questa prospettiva poetica è ancora arricchita: gli oggetti sono poetici non perché visti direttamente e da vicino, ma perché immaginati; il non vedere in maniera chiara un interno, permette di immaginarselo e di riprodurlo non in modo fotografico attraverso una riproduzione della realtà, ma di arricchirlo attraverso una dialettica sentimentale-poetica per cui dall'oggetto siamo rimandati all'immaginazione che diventa in tal modo creatrice:

Un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago. [4426]³⁶

Sono molti i pensieri di questo tipo che vengono a convergere (anche con sfumature differenti, poi chiarificate all'interno della poesia leopardiana) nella poetica di questo periodo, illuminandola e chiarendola:

Certe idee, certe immagini di cose supremamente vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili, ci diletano sommamente, o nella poesia o nel nostro proprio immaginare, perché ci richiamano le rimembranze piú remote, quelle della nostra fanciullezza, nella quale siffatte idee ed immagini e credenze ci erano familiari e ordinarie. [...] E i poeti che piú hanno di tali concetti (supremamente poetici) ci sono piú cari. Analizzate bene le vostre sensazioni ed immaginazioni piú poetiche, quelle che piú vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che

³⁵ *Tutte le opere*, II, p. 1197.

³⁶ *Tutte le opere*, II, p. 1199.

esse, e il piacer che ne nasce (almen dopo la fanciullezza), consistono totalmente o principalmente in rimembranza. [4513]³⁷

Dove è notevole il raccordo tra motivo della rimembranza e tema della fanciullezza, un intreccio poetico a cui il Leopardi attingerà soprattutto nelle *Ricordanze*.

E ancora:

Similmente molte immagini, letture ec. ci fanno un'impressione e un piacer sommo, non per se, ma perché ci rinnovano impressioni e piaceri fattici da quelle stesse o da analoghe immagini e letture in altri tempi, e massimamente nella fanciullezza o nella prima gioventù. Questa cosa è frequentissima: ardisco dire che quasi tutte le impressioni poetiche che noi proviamo ora, sono di questo genere, benché noi non ce ne accorgiamo, perché non vi riflettiamo, e le prendiamo per impressioni primitive, dirette e non riflesse. Quindi ancora è manifesto che una poesia ec. dee parere ad un tale assai più bella che un'altra, indipendentemente dal merito intrinseco ec. ec. [4515]³⁸

Non è tanto cioè l'intrinseca bellezza di certe opere poetiche a rendercele particolarmente grate, quanto la possibilità che abbiamo di ricollegarle a una lettura precedente, sicché la nuova lettura ci richiama il piacere già provato e insieme tutta la nostra antecedente situazione, la folla di sentimenti allora provati.

Un'altra via per cui Leopardi in questo periodo si avvicina alla ripresa della poesia è lo stesso lavoro per la *Crestomazia* di poeti italiani a cui attese tra la fine del '27 e il giugno del '28 per l'editore Stella di Milano³⁹. Questa scelta ha un significato che va al di là di ragioni pratiche (da questi lavori editoriali Leopardi ritraeva le sue scarse risorse finanziarie) o semplicemente erudite, perché attraverso di essa egli ripercorre la sua stessa formazione letteraria, le sue letture e le sue preferenze. L'ordine seguito è cronologico, ma colpisce la dichiarazione per cui, eccettuati Dante e Petrarca, la poesia italiana comincia con il Quattrocento: evidentemente qui il Leopardi porta avanti e ribadisce la sua forte antipatia per il Medioevo, illuministicamente età di tenebre, di barbarie, di ignoranza. D'altra parte l'ampio spazio dato tra i poeti del secondo Settecento ad Alfonso Varano, autore di visioni sacre e morali, non può intendersi che come una preferenza (senza dubbio assai sproporzionata dal nostro punto di vista critico) per un tipo di poesia che insieme a quella del Monti gli era stata assai presente, all'altezza degli anni giovanili, specialmente subito prima dell'*Appressamento della morte* del

³⁷ *Tutte le opere*, II, p. 1234.

³⁸ *Tutte le opere*, II, p. 1235.

³⁹ Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana: La Poesia*, introduzione e note di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968. La *Crestomazia italiana: La Prosa* è stata pubblicata con introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968.

1816, Cantica fortemente intrisa di echi varaniani e montiani. Allo stesso modo l'abbondanza di testi del Chiabrera, del Filicaia e d'altri lirici eloquenti e civili va intesa come ritorno del Leopardi sulle sue letture formative che avevano sostenuto certi aspetti e momenti della sua poetica: in questo caso le canzoni patriottiche del '18, *All'Italia, Sopra il monumento di Dante*, e ancora nel '21 *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*. Né è difficile vedere la relazione tra l'ampia scelta di brani da poemetti eroicomici (come il *Ricciardetto* del Forteguerra del primo Settecento, oppure *Lo scherno degli dei* del Bracciolini del Seicento; oppure *Il Malmantile racquistato* del Lippi) e la formazione letteraria del giovane Leopardi che diverrà produttiva in direzione comico-satirica nella *Batracomiomachia*.

Occorre cioè valutare questo lavoro leopardiano come una presa di coscienza da parte del poeta, della propria storia e formazione; come un caratteristico ritorno al proprio passato, così tipico del periodo pisano. Tuttavia la *Crestomazia* non vale soltanto in una direzione retrospettiva, ma anche come testimonianza, spesso significativa, di atteggiamenti e motivi della poetica leopardiana di questo periodo. Il gusto gnomico, riflessivo e sentenzioso dei finali del *Sabato del villaggio* e della *Quiete dopo la tempesta* spiega bene come il Leopardi potesse essere attratto e sollecitato da autori sentenziosi, gnomici, favolistici, soprattutto del Settecento. Anche in questo caso la grande abbondanza di componimenti che il Leopardi trae dal De Rossi, uno scrittore romano, noto specialmente per lavori teatrali, si può spiegare solo per ragioni interne, non certo per il valore assoluto di questo scrittore. E nella stessa direzione di ricerca di esempi di poesia morale e sentenziosa si intende l'ampio spazio dato al Fiacchi, al Bertola, al Passeroni. Oppure, come lievito di poesia di paesaggio, quello dato a opere didascaliche e descrittive, come per il Cinquecento, *La coltivazione* dell'Alamanni, *Le api* del Rucellai, e, per il Settecento, *La coltivazione del riso* dello Spolverini. Sono autori quest'ultimi che potevano rinnovare in Leopardi il gusto del concreto, del reale, componente significativa della poetica di questa fase. Ma è pur necessario distinguere nettamente quei componimenti, che poterono anche dare un appoggio valido alla poesia del Leopardi, e questa sua poesia che non è mai puramente descrittiva e didascalica, fotografica, bozzettistica e mimetica, perché ha nel profondo una risonanza e un significato allusivo e suggestivo che le proviene da quel complesso modo di guardare alla realtà che il poeta chiamava appunto "doppia vista".

Né meno indicative sono altre scelte fatte sulla linea di temi come lo sconsenso tra vitalità e morte, tra gioventù e vecchiaia. Quando il Leopardi propone tra i componimenti di Vittoria Colonna una poesia come *Velocità del tempo; caducità umana*⁴⁰, noi ne avvertiamo la singolare affinità anche stilistica rispetto a quelle che sono le sue aspirazioni poetiche in questo periodo. Pensiamo cioè a una presenza nella memoria attiva del poeta

⁴⁰ Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana: La Poesia* cit., pp. 37-38.

(quando egli scrive ad esempio il *Canto notturno* o le stesse *Ricordanze*) di espressioni come: «E quando miro le vestite piante / pur di be' fiori e di novelle fronde; / [...] dico fra me pensando: quanto è breve / questa nostra mortal misera vita!» (vv. 9-10 e 17-18). Un modulo che rimanda da un lato, per il «Dico» all'impostazione celebre del finale delle *Ricordanze*, e dall'altro, per quel «quando miro», ai versi 79 ss. del *Canto notturno*: «Spesso quand'io ti miro / star cosí muta in sul deserto piano, / [...] e quando miro in cielo arder le stelle; / dico fra me pensando». È evidente che qui si assiste a un riaffiorare nella memoria del poeta di un'espressione della Colonna che lo aveva particolarmente colpito per la sua congenialità con una materia già profondamente sentita; né, ovviamente, è il caso di parlare di plagii, perché l'originalità sta nel modo con cui il Leopardi sa ricreare dall'interno reminiscenze da lui sentite congeniali alla sua impostazione poetica.

Altre scelte di brani poetici sembrano invece convergere su un tipo di spunti in direzione del *Passero solitario*: e non soltanto da un punto di vista tematico (il confronto e la dissimilazione tra il poeta e un elemento della natura), ma pure per certe cadenze musicali, soprattutto nella strofa iniziale dove sono raccolti elementi di maggiore vitalità, come il brillare della primavera, l'esultare dei campi ecc. Appoggi in tal senso devono aver dato la lettura di certe poesie del Sannazzaro, oppure (da un punto di vista magari piú tematico) di Celio Magno, un poeta del tardo Cinquecento apprezzato tra i primi proprio dal Leopardi; né meno sollecitanti, un passo sulla vita degli uccelli del Tasso, o un verso dello Spolverini: «Rider i poggi, ed esultar le valli».

II

«SCHERZO». «IL RISORGIMENTO»

Quanto fosse stretto il raccordo tra ripresa poetica e preferenze manifestate nella *Crestomazia* dal Leopardi, si può del resto subito verificare pensando alla formazione e ai precedenti del componimento con cui egli ricomincia la sua attività, lo *Scherzo*¹. Già alcuni commentatori avevano pensato a echi di poesia sentenziosa settecentesca, a un'atmosfera di ultimo Settecento, ma non avevano osservato l'affinità di impostazione e disegno tra il componimento leopardiano e un epigramma del De Rossi intitolato *La Fucina d'Amore*². Oltre a ciò l'affinità consiste, naturalmente, non nel tema (diverso e che tra l'altro nel De Rossi ha uno svolgimento piú contratto), ma in un tipo di poesia arguta e sentenziosa su cui il Leopardi fa la prima, anche se meno impegnativa, prova poetica di questa sua fase:

Quando fanciullo io venni
a pormi con le Muse in disciplina,
l'una di quelle mi pigliò per mano;
e poi tutto quel giorno
la mi condusse intorno
a veder l'officina.
Mostrommi a parte a parte
gli strumenti dell'arte,
e i servigi diversi
a che ciascun di loro
s'adopra nel lavoro
delle prose e de' versi.
Io mirava, e chiedea:
Musa, la lima ov'è? Disse la Dea:
la lima è consumata; or facciam senza.
ed io, ma di rifarla
non vi cal, soggiungea, quand'ella è stanca?
Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca.

¹ *Tutte le opere*, I, p. 45. Fu scritto il 15 febbraio 1828, a Pisa, ma dal Leopardi fu collocato in appendice ai *Canti* soltanto nel 1835, al trentaseiesimo posto.

² «A caso entrai nella fucina un giorno, / ove fabbrica Amor l'arme fatali, / e nel mirar d'intorno / mille diversi strali, / richiesi al Fanciulletto: / ov'è lo stral, che dee ferirmi il petto? / Non è ancor pronto, mi rispose Amore, / or lo temprà il Rigore»; in *Scherzi poetici e pittorici*, Pisa, Dalla Nuova Tipografia, 1798.

È senza dubbio una poesia nettamente minore, di scarso impegno e approfondimento; e semmai può considerarsi documento di un aspetto della poetica leopardiana. Vale cioè in quanto si lega con quei pensieri sullo stile, sulla fretteolosità e rozzezza dei poeti contemporanei, nei quali Leopardi si era impegnato per mostrare la perdita attuale del lavoro artistico, della lima appunto, e per rivendicare la necessità di un impegno serio e profondo nello stile: la cui semplicità non è mai frutto di improvvisazione (“di getto” diremmo nel senso romantico della parola), ma risultato difficile di misura e di controllo sull’ispirazione, per evitare l’enfasi e l’approssimazione. Il Leopardi ritorna alla poesia con questa meditazione sullo stile che egli afferma presente in lui fin dagli inizi letterari e poetici, ma che vuol significare anche una presa di posizione contro molta poesia di fine Settecento e primo Ottocento. Non a caso egli nella sua *Crestomazia* aveva giustificato la proposta di brani di poeti di questi due periodi, dicendo nell’avvertenza ai lettori: «Sarà poco meno che superfluo l’avvertire i giovani italiani e gli stranieri, che nei passi che qui si propongono di poeti o di verseggiatori di questo secolo e della seconda metà del decimottavo, cerchino sentimenti e pensieri filosofici, ed ancora invenzioni e spirito poetico, ma non esempi di buona lingua, né anche di buono stile»³. È un giudizio assai pertinente per collocare lo *Scherzo* e coglierne il significato di affermazione di un’alta istanza stilistica e insieme di reazione polemica contro la poesia contemporanea.

Tra lo *Scherzo* e *Il risorgimento*, datato dal Leopardi 7-13 aprile ’28, può forse essere collocato un abbozzo di poesia assai più interessante dello *Scherzo*, *Il canto della fanciulla*. Questo abbozzo manca di una precisa documentazione cronologica, e in genere è ritenuto un diretto abbozzo di *A Silvia*. Tuttavia mi pare, in mancanza di documenti, che possa piuttosto esser posto prima del *Risorgimento*, sicché in tal modo riesce più chiara la sensazione che il Leopardi esprime nel *Risorgimento* di aver riacquistato sensibilità, sentimento, disposizione alla poesia: questa anticipazione cronologica, cioè, spiega meglio il senso di ripresa di alacrità sentimentale e poetica sulla base di un’esperienza già in atto in questi versi del *Canto della fanciulla* che, chiudendosi con un emistichio, dovette esser lasciato incompiuto di fronte all’urgere del *Risorgimento*. Inoltre, tale collocazione può permettere una migliore scansione tra la situazione sentimentale di questo presunto abbozzo di *A Silvia*, e la stessa *A Silvia* che nasce in realtà da un’ispirazione molto più complessa e coerente alla poetica della ricordanza:

Canto di verginella, assiduo canto,
 che da chiuso ricetta errando vieni
 per le quiete vie; come sí tristo
 suoni agli orecchi miei? perché mi stringi
 sí forte il cor, che a lagrimar m’induci?
 E pur lieto sei tu; voce festiva

³ *Tutte le opere*, I, p. 992.

de la speranza: ogni tua nota il tempo
aspettato risuona. Or, cosí lieto,
al pensier mio sembri un lamento, e l'alma
mi punge di pietà. Cagion d'affanno
torna il pensier de la speranza istessa
a chi per prova la conobbe.⁴

In effetti ciò che manca nel *Canto della fanciulla* è il motivo essenziale della poetica leopardiana di questo periodo, il ricordo, il rinvio dalle sensazioni presenti al proprio passato da cui quelle ricevono una risonanza profonda. Il tema di questo componimento è dato dal contrasto tra la letizia in sé del canto e la tristezza e il malinconico struggimento che esso provoca nell'animo del poeta. E si può meglio intendere pensando anche ad altri testi leopardiani. Per esempio al finale della lettera famosa del 20 febbraio '23 sul sepolcro del Tasso dove il Leopardi aveva insistito sul conforto datogli, in forte contrasto con la vita oziosa e parassitaria della città di Roma, dallo strepito dei telai, dal canto e dalle voci delle donne e degli operai denotanti il loro mondo schietto, autentico, la loro vita vera e non falsa, fondata sull'operosità⁵. In quel caso il canto era assunto in una direzione di conforto, come espressione di valori autentici. Un'impostazione ripresa in questo componimento poetico, ma subito svolta in tutt'altra direzione: qui il Leopardi rimane come colpito dalla singolarità di una sensazione che di per sé è lieta e tuttavia lo porta fino alle lacrime: da un canto cioè che è «voce festiva della speranza» di cui egli conosce per esperienza la natura dolorosa e ingannevole. *Il Canto della fanciulla* si situa perciò in direzione di *A Silvia* (tra l'altro ci fa intendere che la figura della fanciulla e della speranza in *A Silvia* sono nuclearmente unite, né perciò ha valore un'accusa di astrattezza al simbolo della speranza), ma da essa sostanzialmente si distacca perché qui il Leopardi ha soprattutto insistito sul contrasto presente tra letizia e struggimento del cuore, e ha chiarito solo all'ultimo, a guisa quasi di sentenza, che la voce della speranza provoca tristezza perché la speranza rivela la sua illusorietà a chi l'ha conosciuta per propria esperienza.

Comunque questo abbozzo, pur privo di elaborazione e di approfondimento, rappresenta (assai più dello *Scherzo* che valeva al massimo come documento di una ripresa per così dire letteraria, di eleganza e di arguzia) il muoversi della sensibilità leopardiana che provoca il bisogno della presa di coscienza di questa nuova situazione personale e sentimentale nel *Risorgimento*, il primo canto vero e proprio di questo periodo.

La consapevolezza di un cambiamento nella propria situazione biografica era stata chiaramente presente in quel pensiero del 19 gennaio '28 dove Leopardi contrapponeva allo spengersi in lui di ogni desiderio, in una zona

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 350.

⁵ Cfr. *Tutte le opere*, I, p. 1150.

precedente della sua vita, l'attuale risorgere della speranza, sebbene non accompagnata dal desiderio⁶. Impostato sul tema della speranza era stato anche l'abbozzo poetico *Il Canto della fanciulla*, il cui canto appunto era voce festiva e lieta della speranza, anche se portava al poeta un senso di struggimento e di amarezza, perché egli intendeva che la speranza è destinata alla caducità. *Il risorgimento*⁷ va al di là di questo contrasto tra speranze e desideri per puntare decisamente al risorgere non della speranza o del desiderio, ma della radice stessa della vitalità, del cuore, del sentimento.

Il canto si articola sull'intreccio di due motivi fondamentali, il risveglio del sentimento, la ripresa del cuore, la fine dell'aridità, e una lucida consapevolezza con cui Leopardi gradua e misura questa ripresa vitale con l'antico ardore in cui aveva vissuto come vere le illusioni. La ripresa del cuore indica la fine dell'insensibilità e dell'aridità succeduta alla caduta delle illusioni, la fine di un abito di indifferenza placida, di una specie di atarassia stoica che, accettata dal Leopardi come soluzione provvisoria tra il '25 e il '26, costituiva tuttavia la negazione di ciò che egli veramente amava, una capacità di sentire e di reagire agli uomini e al paesaggio, o magari di provare dolore, considerato come riprova di vita affettiva e sentimentale, di commozione e di reazione. È il motivo che conduce ai moti di meraviglia e di stupore e che giustifica l'impeto particolare del ritmo. Il tema della lucida consapevolezza gradua invece la storia interiore del Leopardi (secondo, del resto, la definizione di idillio come avventura storica del proprio animo), i vari momenti della sua parabola vitale; l'attuale ripresa non è una ripresa di vitalità, è diversa dalla fiducia nelle illusioni e nella speranza propria dell'adolescenza e della prima gioventù. Il canto è costruito sull'incontro di questi due motivi e ha qualcosa di alacre e di esplosivo, ha un ritmo agile e veloce che si avvale di procedimenti come la ripetizione di parole fondamentali per dare un'accentuazione e uno slancio, e l'uso dell'arcatura, dell'*enjambement*, tra quartina e quartina, per tradurre nel ritmo questo fervore. La lucida consapevolezza porta invece a una costruzione assai calcolata, e a una divisione del componimento strettamente simmetrica: nella prima parte la storia passata, vista come inerzia, indifferenza e aridità (vv. 1-80), e la seconda a denotare la ripresa vitale (vv. 81-160). Ogni parte è poi ulteriormente suddivisa in altre parti interne, in un disegno molto netto e consapevole, assai diverso dal fluire ininterrotto di immagini e di ritmo di altre e più grandi poesie leopardiane.

L'incontro, d'altra parte, tra moto alacre e lucida consapevolezza ha portato a un'attenzione al ritmo (più che all'approfondimento delle singole immagini) e alla stessa scelta metrica. Lo schema del canto, come è stato più volte notato, costituisce infatti un *unicum*, dal punto di vista della scelta del metro, che è quello proprio di una canzonetta settecentesca, per esempio *Il brindisi* del Parini in cui si ha la stessa costruzione della strofa in due quarti-

⁶ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 1154.

⁷ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 24-26.

ne tutte di settenari di cui il primo e il quinto sdrucchioli, il quarto e l'ottavo tronchi, e gli intermedi, il secondo, il terzo, il sesto e il settimo, piani e a rima baciata tra loro. E si può rimandare anche, al di là dell'esempio preciso del Parini, alle canzonette *La libertà* e la *Palinodia* del Metastasio, a certe canzonette del Bertola e del Pindemonte, dai quali Leopardi riprende oltre a sollecitazioni metriche anche spunti di linguaggio e di impostazione. Questa consonanza con la poesia settecentesca si spiega con la ricerca da parte del Leopardi di uno schema metrico e di un linguaggio atto a rendere il movimento interno di alacrità e di vitalità e insieme a tradurre la compresenza di elementi patetici e insieme lucidi, propri di quel tipo di poesia settecentesca:

Credei ch'al tutto fossero
in me, sul fior degli anni,
mancati i dolci affanni
della mia prima età:
i dolci affanni, i teneri
moti del cor profondo,
qualunque cosa al mondo
grato il sentir ci fa.

Quante querele e lacrime
sparsi nel novo stato,
quando al mio cor gelato
prima il dolor mancò!
Mancàr gli usati palpiti,
l'amor mi venne meno,
e irrigidito il seno
di sospirar cessò!

Piansi spogliata, esanime
fatta per me la vita;
la terra inaridita,
chiusa in eterno gel;
deserto il dí; la tacita
notte piú sola e bruna;
spenta per me la luna,
spente le stelle in ciel. (vv. 1-24)

In questo primo movimento l'alacrità che Leopardi sente tornare in sé si traduce in un ritmo agile e assai diverso da quello stanco e inerte della sua ultima poesia, l'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, del 1826, anch'essa costruita secondo uno schema metrico settecentesco, di tipo discorsivo, e in sciolti. Ma come l'inerzia ritmica in quell'epistola era stata il corrispettivo di una stanchezza sentimentale, così nel *Risorgimento* la ripresa sentimentale e vitale si esprime anzitutto nell'agilità dell'impostazione e l'espansione sentimentale è sottolineata dalla ripetizione vicina di parole tematiche, dagli accordi di aggettivo e sostantivo e dall'uso dell'*enjambement*.

Procedimenti che servono a Leopardi per sottolineare questa ripresa effettiva del sentimento anche nel momento in cui egli ne denuncia l'inaridirsi nel periodo passato. D'altra parte, la continua insistenza sui riferimenti del tutto soggettivi, il ritorno costante del pronome personale: «In me», «Meco», con me, indicano il carattere personale e chiuso ad allusioni a situazioni generali, di questa riconsiderazione del proprio passato che corrisponde a quel gusto della lirica come totale soggettività su cui Leopardi insisteva in questo periodo nei pensieri dello *Zibaldone*.

Pur di quel pianto origine
era l'antico affetto:
nell'intimo del petto
ancor viveva il cor.
Chiedea l'usate immagini
la stanca fantasia;
e la tristezza mia
era dolore ancor.

Fra poco in me quell'ultimo
dolore anco fu spento,
e di piú far lamento
valor non mi restò.
Giacqui: insensato, attonito,
non dimandai conforto:
quasi perduto e morto,
il cor s'abbandonò.

qual fui! quanto dissimile
da quel che tanto ardore,
che sí beato errore
nutrii nell'alma un dí!
La rondinella vigile,
alle finestre intorno
cantando al novo giorno,
il cor non mi ferí:

non all'autunno pallido
in solitaria villa,
la vespertina squilla,
il fuggitivo Sol.
Invan brillare il vespero
vidi per muto calle,
invan sonò la valle
del flebile usignol.

E voi, pupille tenere,
sguardi furtivi, erranti,
voi de' gentili amanti

primo, immortale amor,
ed alla mano offertami
candida ignuda mano,
foste voi pure invano
al duro mio sopor. (vv. 25-64)

Viene tracciato, nelle sue gradazioni, il progressivo inaridirsi del sentimento. Ai dolci tormenti che il cuore provava, alla capacità di reazione del sentimento e della fantasia che, pur inaridita e come stanca, tuttavia ancora aspirava, desiderava, chiedeva le usate immagini e la stessa tristezza, e che quindi era ancora capace di qualche reazione sentimentale dolorosa, succede («Fra poco»: poco dopo) il totale inaridimento, l'indifferenza inerte, l'atonìa assoluta («Giacqui: insensato, attonito»: dove il Leopardi sembra anche recuperare le descrizioni del suo stato di infelicità e di atonia che compaiono tante volte nelle lettere). Il cuore non reagisce più e si abbandona, «Quasi perduto e morto». A questa lucida scansione della sua storia sentimentale, il Leopardi accompagna un moto di stupore e sorpresa che qui viene denotato dall'uso dei frequenti esclamativi («Qual fui!» ecc.) per accentuare l'espansione sentimentale dell'attuale ripresa, più forte che nella prima parte (terza stanza), come si vede dalla maggiore alacrità del riverberarsi dello stato d'animo inaridito nel paesaggio che (al di là di immagini più deboli e convenzionali, e poco siglate leopardianamente come «rondinella vigile», «fuggitivo Sol», «flebile usignol») culmina nella decima stanza dove il poeta passa a parlare dell'effetto amoroso prodotto in lui dalla bellezza femminile. In questa stanza infatti, malgrado l'aspetto negativo in cui è visto («Foste voi pure invano»), il fascino femminile dà una vibrazione più forte e singolarmente bella nell'immagine della «Candida ignuda mano» e in quel gesto gentile e suggestivo, in qualche modo confidente («Ed alla mano offertami») in cui Leopardi concentra questa ripresa di sensibilità e la sua casta e ardente sensualità.

D'ogni dolcezza vedovo,
tristo; ma non turbato,
ma placido il mio stato,
il volto era seren.
Desiderato il termine
avrei del viver mio;
ma spento era il desio
nello spossato sen.

Qual dell'età decrepita
l'avanzo ignudo e vile,
io conducea l'aprile
degli anni miei così:
così quegl'ineffabili
giorni, o mio cor, traevi,

che sí fugaci e brevi
il cielo a noi sortí. (vv. 65-80)

Il senso di torpore, di inerzia, di privazione di ogni dolcezza e anche di ogni dolore da cui Leopardi in questa specie di termine basso della parabola discendente del suo assoluto inaridimento è colpito, si consolida in questa ultima parte nell'immagine spaventosa di un volto sereno, non turbato, placido, perché incapace ormai di ogni reazione tanto da non poter neppure piú desiderare la morte.

La seconda parte inizia con un primo movimento estremamente celere, sottolineato dalla folla di interrogativi adoperati a tradurre il moto di maggior impeto, di sorpresa e meraviglia e quasi di lieto stupore che Leopardi prova di fronte a questo senso della ripresa nella sua vita di sensibilità:

Chi dalla grave, immemore
quiete or mi ridesta?
Che virtú nova è questa,
questa che sento in me?
Moti soavi, immagini,
palpiti, error beato,
per sempre a voi negato
questo mio cor non è?

Siete pur voi quell'unica
luce de' giorni miei?
Gli affetti ch'io perdei
nella novella età?
Se al ciel, s'ai verdi margini,
ovunque il guardo mira,
tutto un dolor mi spira,
tutto un piacer mi dà.

Meco ritorna a vivere
la spiaggia, il bosco, il monte;
parla al mio core il fonte,
meco favella il mar.
Chi mi ridona il piangere
dopo cotanto obbligo?
E come al guardo mio
cangiato il mondo appar? (vv. 81-104)

Questo primo movimento corrisponde esattamente, in un simmetrico e lucido giuoco di corrispondenze, al movimento iniziale della prima parte; ma di contro al degradare della progressiva aridità espresso nei versi iniziali, qui c'è un senso improvviso di risorgimento che pur nella generale sommarietà stilistica trova punti anche intensi e pregnanti: quel «grave, immemore» a denotare l'opacità, la mancanza di memoria propria di quello stato di

inerzia e aridità sentimentale, è come un fulmineo apparire del motivo della ricordanza, così importante per la poesia successiva (*Le ricordanze, A Silvia*), e già presente e avvertito in quel gruppetto di pensieri dello *Zibaldone*, dopo il 25-26, in cui Leopardi sentendo in sé «una nuova vitalità» tenta sotto il titolo di *Memorie della mia vita* un recupero della sua vita passata apparsagli precedentemente addirittura priva di capacità di ricordo. *Il risorgimento*, ripresa anzitutto di sensibilità avvertita come fatto tutto soggettivo, viene poi connotato come rinnovamento di sensibilità («Moti soavi», «Palpiti») e di immaginazione («immagini»), e quindi, dopo una sorpresa e quasi iniziale impersuasione di fronte a un dono, a un cambiamento non atteso della propria vita («Siete pur voi quell'unica / luce de' giorni miei? / Gli affetti ch'io perdei / nella novella età?»), viene riverberato nel paesaggio che torna a provocare nell'animo del poeta reazioni sentimentali, piacere e dolore. E magari il «piangere», quel «piacere delle lagrime» in cui nella lettera sul sepolcro del Tasso faceva consistere il piacere maggiore che egli ormai poteva provare in Roma. Il poeta sente e quasi inspiegabilmente, di nuovo stretto il suo rapporto con la natura, con un paesaggio emblematico, privo di aggettivazione, in certo modo essenziale (la «piaggia», il «bosco», il «monte» ecc.).

Segue il secondo movimento in cui Leopardi, con quella lucida consapevolezza e forse eccessiva sottigliezza che è carattere importante ma anche limite di questo canto, precisa la sua nuova situazione che poteva apparire come un generale risveglio delle illusioni, delle speranze, un ritorno alle credute e vissute illusioni della gioventù. Esse invece, una volta cadute, non possono più risorgere, e a Leopardi non resta che questa sua nuova forza sentimentale:

Forse la speme, o povero
mio cor, ti volse un riso?
Ahi della speme il viso
io non vedrò mai più.
Proprii mi diede i palpiti,
natura, e i dolci inganni.
Sopiro in me gli affanni
l'ingenita virtù;

non l'annullàr: non vinsela
il fato e la sventura;
non con la vista impura
l'infausta verità.
Dalle mie vaghe immagini
so ben ch'ella discorda:
so che natura è sorda,
che miserar non sa.

Che non del ben sollecita
fu, ma dell'esser solo:
purché ci serbi al duolo,

or d'altro a lei non cal.
So che pietà fra gli uomini
il misero non trova;
che lui, fuggendo, a prova
schernisce ogni mortal.

Che ignora il tristo secolo
gl'ingegni e le virtùdi;
che manca ai degni studi
l'ignuda gloria ancor.
E voi, pupille tremule,
voi, raggio sovrumano,
so che splendete invano,
che in voi non brilla amor.

Nessuno ignoto ed intimo
affetto in voi non brilla:
non chiude una favilla
quel bianco petto in se.
Anzi d'altrui le tenere
cure suol porre in gioco;
e d'un celeste foco
disprezzo è la mercé. (vv. 105-144)

Il Leopardi è consapevole che la natura è sostanzialmente crudele, che è sollecita non del bene, non della felicità degli uomini, non (come era venuto chiarendo nelle *Operette morali*) della vita, ma solo dell'esistere, dell'essere; essa, come il poeta soggiunge con un movimento atteggiato più nelle forme di lamento che di accesa protesta, non ha altra preoccupazione che di conservarci alle sofferenze, al dolore.

Seguendo lo sviluppo lucido di questa serie di affermazioni negative frutto della sua consapevolezza, il Leopardi, dopo aver precisato il limite della sua ripresa di sensibilità verso la natura e le cose, passa a investire con tale amara consapevolezza gli uomini e poi lo stesso amore. Ma questo suo gusto simmetrico lo porta forse al di là di ciò che effettivamente egli poteva provare in questo periodo (meglio espresso in *A Silvia* dove si avverte una così forte simpatia umana, una tensione agli altri, al recupero dei morti «stati vivi»), a un eccesso di misantropia o di misoginismo. Per cui anche la stessa insistenza sulla non corrispondenza tra ciò che il cuore sente, tra l'amore che nasce nell'animo e l'oggetto di questo amore, sulla mancanza di un'effettiva radice nell'animo delle donne dell'amore, sul loro crudele prendersi quasi scherno delle pene dell'uomo innamorato, ha qualcosa di troppo astratto o di meno convincente rispetto all'energia che questi motivi trovano in altra direzione (in *Aspasia*), dopo che Leopardi avrà avuto un'effettiva e sofferta esperienza d'amore.

Ma la riaffermazione della consapevolezza della natura effettiva delle cose,

degli uomini e dell'amore, e dell'impossibilità a un ritorno ingenuo alle illusioni giovanili, non spegne l'impressione quasi di letizia che gli dà il rivivere improvviso della sensibilità e del cuore:

Pur sento in me rivivere
gl'inganni aperti e noti;
e de' suoi proprii moti
si meraviglia il sen.
Da te, mio cor, quest'ultimo
spirto, e l'ardor natio,
ogni conforto mio
solo da te mi vien.

Mancano, il sento, all'anima
alta, gentile e pura,
la sorte, la natura,
il mondo e la beltà.
Ma se tu vivi, o misero,
se non concedi al fato,
non chiamerò spietato
chi lo spirar mi dà. (vv. 145-160)

Il senso di letizia che gli dà il ritorno di vitalità spinge Leopardi fino a una concessione massima nei confronti della natura («Ma se tu vivi [...] non chiamerò spietato / chi lo spirar mi dà»). E in effetti il canto nel suo insieme è soprattutto mosso da questa impressione di letizia, di ripresa di vita, che si affida e si traduce essenzialmente nella rapidità del ritmo. Per cui si intende, ancora una volta, il legame profondo tra questa singolare poesia, tra la sua impostazione di metro e di linguaggio e la poesia del Settecento, che così ampio spazio aveva avuto nella *Crestomazia*: in particolare, come si è già accennato, certe odi del Parini (soprattutto *Il brindisi*), certe canzonette del Metastasio, come *La libertà*, e ancora del Pignotti, del Bertola (*Partendo da Posillipo*), del Pindemonte. Una poesia cioè congeniale alla natura e impostazione del *Risorgimento*, per il ritmo teso a tradurre qualcosa di improvviso e vitale, l'impressione viva di un cambiamento sentimentale, e insieme tipica per l'incontro tra movimento patetico (corrispondente alla ripresa del cuore) e gusto di lucidità, di definizione razionale, di simmetria, di ripetizione di parole tematiche e di elastico slancio nell'arcatura. Anche per il linguaggio usato nel *Risorgimento* (ma anche poi, con più profonda fusione, nelle forme concrete e vaghe, dense e semplici, in altri canti successivi), la poesia settecentesca (e specie quella del Metastasio, amato dal Leopardi per il suo "patetico" e per la poesia delle oscillazioni del cuore) offriva esempi fondamentali, ripresi più direttamente in quel componimento sia nella delineazione di un paesaggio essenziale («La spiaggia, il bosco, il monte») sia soprattutto per quella dei moti del cuore (i «dolci affanni», i «moti soavi», gli «usati palpiti», ecc.).

III

«A SILVIA»

Il risorgimento costituisce la base e come l'avvio della grande poesia pisano-recanatese, con la sua ripresa sentimentale, il tema del cuore che sa, conosce la condizione infelice dell'uomo, e tuttavia vuol vivere e sentire, e la cesura posta tra l'epoca della speranza e delle illusioni e il momento in cui affiora la nuda verità; ma non contiene grande poesia, né i suoi motivi affondano profondamente nel tessuto più denso della poetica di questo periodo. *A Silvia*¹ invece rimanda subito a temi più profondi, e anzitutto al grande motivo della rimembranza (di cui, al massimo, nel *Risorgimento* si era avuta una spia significativa in quell'«immemore», ma non di più), al recupero che attraverso il ricordo la memoria poetica fa del passato e delle figure scomparse, al valore del colloquio, del "tu", al senso degli altri, di cui c'era stata un'anticipazione importante già nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*. Rimanda al pensiero dello *Zibaldone* sui morti, dove il poeta esprime la cesura inevitabile della morte e insiste che davanti alla morte noi siamo commossi in quanto le persone scomparse erano state vive, e le piangiamo in quanto erano vive, come state vive, non per ciò che sarà di loro in un ipotetico aldilà². È da questo atteggiamento di Leopardi che scaturisce il bisogno di recuperare attraverso il ricordo e la memoria le figure scomparse nell'unico modo possibile agli uomini senza nulla concedere alla credenza nell'aldilà. La poesia si presenta così come l'unico strumento di salvezza di ciò che altrimenti è caduco e spento per sempre, l'unico modo per richiamare alla vita ciò che sul piano razionale, di verità, è per sempre distrutto.

A Silvia, oltre questi motivi profondi del pensiero e della poetica leopardiana, riprende anche altri temi e anticipazioni essenziali. Dall'abbozzo del *Canto della fanciulla* l'intreccio e l'identificazione nel canto («voce festiva de la speranza») della fanciulla, della giovinezza e insieme della speranza. Ma quel confronto tra il canto in sé lieto e la sua risonanza dolorosa e struggente nell'animo del poeta era indagato nel presente, ancorato al presente; in *A Silvia* invece tutto è trasferito nel passato e rievocato attraverso il ricordo. È il motivo della rimembranza che infatti dà avvio alla grande prospettiva poetica che Leopardi apre in questo periodo, e in esso convergono motivi anche biografici (la lettera alla sorella Paolina da Pisa in cui diceva di una via singolarmente poetica che aveva chiamato *Via delle rimembranze*) e, in appoggio a questa

¹ *Tutte le opere*, I, p. 26.

² Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 1144-1145.

disposizione sentimentale, atteggiamenti di fronte alle cose presenti e alle sensazioni immediate: la “doppia vista” del poeta che dalle sensazioni presenti è rimandato al di là di esse, ai ricordi cui le impressioni immediate alludono.

La rimembranza d'altra parte viene a essere come un modo che attraverso la doppia vista poetica indaga nel passato del poeta e gli permette di rivivere la propria storia.

È evidente il peso che in questa prospettiva vitale assumono quei pensieri dello *Zibaldone* in cui Leopardi, in questo periodo, affermava la preminenza, su ogni altro tipo di poesia, del genere lirico, in quanto espressione di un'esperienza interamente autentica, interamente vissuta e personale. Così come al criterio della doppia vista è strettamente connesso il gusto per una poesia vera e «vaga», concreta e poetica, che da cose vere, autentiche e visibili ne sviluppi gli elementi vaghi e poetici.

Sullo stesso gusto si regola qui del resto la ricerca linguistica e stilistica leopardiana che mira a un linguaggio pellegrino e insieme popolare, elegante e insieme domestico, per costruire una poesia che ritrovi la sua più alta eleganza e la sua novità non in situazioni e in personaggi di eccezione, ma viceversa nelle cose e nelle persone più autentiche, più schiette, più quotidiane e potremmo dire più comuni. Il Leopardi in questa fase della sua poesia svolge con sicurezza la sua più autentica vocazione e passione per la sorte di ognuno, la sua simpatia (intesa nel senso più alto e profondo, come comunanza e medesimezza umana) per la vita di tutti, quella che potremmo chiamare la sua radice “democratica” nel senso, non tanto o solo politico, ma pre-politico, di atteggiamento fondamentale verso gli altri: donde il suo spostamento verso personaggi del popolo, come Silvia e Nerina, rispetto alla sua precedente poesia in cui si poteva avvertire più forte la suggestione alfieriana, eroico-aristocratica che si muoveva intorno a personaggi eroici ed eccezionali (Bruto, Saffo, Virginia).

Il motivo fondamentale in questa linea della poesia leopardiana è quello del ricordo, e in particolare il motivo di *A Silvia* è quello che ne regola dall'interno il movimento, l'armonia, la misura e l'equilibrio perfetto. In questa poesia c'è infatti come una bipolarità, un trapasso da un polo positivo e luminoso (l'aspettazione fiduciosa della felicità e della realizzazione delle speranze) a un polo negativo, la caduta delle speranze, la morte di Silvia, la demistificazione dell'illusorietà della vita. Un trapasso che si attua in virtù della rimembranza che muove tutta la poesia. È il ricordo infatti che da una parte tende al recupero di una zona perduta, incantevole, luminosa e ingannevole insieme e dall'altra riconduce, a contrasto, al senso della caducità, rivela l'effettiva, orribile, vera e non illusoria mèta della vita umana.

Il passaggio dal primo al secondo polo si attua in forme di trapasso, che determinano non un brusco confronto tra il momento della rievocazione luminosa e quello della caducità (e quindi una ricerca di maggiore energia), ma un tono più continuo, fuso e melodico. Per cui la stessa caduta della speranza, nella strofa quarta, porta non a una protesta e a un grido o

a un'accusa verso la natura crudele, ma a un lamento e a una domanda in certo modo affettuosa. Dove non manca evidentemente il riferimento alla posizione fondamentale di protesta del poeta, ma tutto è disposto e svolto in forme che perdono i caratteri più bruschi e più eccessivi. E anche quando la morte della fanciulla viene enunciata nella strofa successiva, Leopardi non manca di far vibrare, intrecciata alla forma negativa («E non vedevi», «non ti molceva il core», vv. 42 e 44), al polo della caducità, l'incanto del fascino luminoso della prima gioventù. Il ricordo si muove tra questi due poli, portando in generale nella poesia un effetto idillico-elegiaco: quanto più luminoso è il passato perduto tanto più triste è il presente, e quanto più tristi sono il presente e il futuro tanto più l'animo tende a ricostituire attraverso il ricordo quel passato perduto e radioso che tuttavia viene a urtare nella barriera della caducità e della morte. Nella prima fase sembra che questa barriera possa essere superata attraverso il ricordo e la rievocazione che cerca di far rivivere totalmente quell'epoca lontana e felice, ma poi la poesia non regge a questa finzione e riporta (proprio in paragone a questo passato) al presente, al futuro, alla caducità, alla morte.

Ma se all'interno della poesia c'è questo grande motivo, in essa Leopardi riporta tanti altri elementi espressi precedentemente: dalla *Sera del dì di festa*, a certi aspetti della *Vita solitaria* in cui era presente il tema preciso del canto di una fanciulla e del suo lavoro, ai toni di colloquio affettuoso del *Sogno*, ai *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* del '19 (in cui compariva con forza la figura di fanciulle, addirittura quella di Teresa Fattorini, su cui Leopardi indugiava in rapporto alla sua morte precoce), al tema dell'impersuasione della morte dei giovani su cui insisteva in questi appunti e ricordi e in una delle canzoni rifiutate del '19, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*.

D'altra parte, oltre alla pressione di questi temi interni e personali, nel motivo del ricordo che tende a recuperare il passato, a superare la barriera della morte e insieme inevitabilmente la scopre in tutto il suo squallore, va visto anche il premere di un filone importante della letteratura europea tra Settecento e Ottocento, dove il motivo della caducità individuato a volte in figure giovanili si trova in molti autori. Dalle *Notti* di Young agli *Idilli* di Gessner, dalla traduzione cesarottiana dell'*Ossian* a certa poesia francese tra Chénier e anche piccoli poeti come Parny, fino a Foscolo e Keats a Schiller, Hölderlin, il motivo della caducità e del contrasto tra la giovinezza e la morte è un tema che preme dal profondo nell'animo di Leopardi, che dalla letteratura europea in un modo personale e originale ne ha colti i termini essenziali sia per consonanze dirette, sia per un certo spirito generale dell'epoca, sia per la sua formazione; tanto che a questo proposito si può bene accettare quanto il De Sanctis diceva della collocazione, più che italiana, europea del Leopardi. Una verifica in tal senso non può qui esser fatta³,

³ Per un quadro più ampio e documentato cfr. W. Binni, «Leopardi e la poesia del secondo Settecento» cit.

ma si può almeno ricordare un passo di un poeta in fondo mediocre come Parny, che in un epitaffio per una fanciulla morta a sedici anni, dopo averla presentata in tutta la sua ingenua bellezza, ne sigla così, in maniera pur ben diversa da quella leopardiana, l'improvvisa scomparsa: «Così si cancella il sorriso. Così muore senza lasciare traccia il canto di un uccello nei boschi». Che è un modo fra i tanti con cui tutto un tipo di sentimentalità e di poesia tra Settecento e Ottocento individua questo importante motivo della caducità e del contrasto tra la gioventù e il suo improvviso scomparire.

Il motivo del ricordo, dicevamo, è quello che regola sostanzialmente la poesia e ne spiega tutti i particolari. E anzitutto la sua voce fusa e unitaria, che non nasce tanto da un brusco contrasto, quanto da una forma di trapasso per cui la dolcezza impressa dalla rievocazione all'inizio passa senza contrasto anche là dove emerge più chiaramente l'elegia, il rimpianto, il senso della caducità. Questo impianto bipolare, che si svolge in forme di trapasso, spiega anche la nitidissima costruzione in sei strofe del canto, la sua particolare simmetria che nasce perciò da queste ragioni profonde e non, come nel *Risorgimento*, dalla volontà di un ritmo e di una forma lucida e razionale.

Le prime due strofe delineano la rievocazione di Silvia, la terza la rievocazione del poeta in rapporto a Silvia; la quarta strofa segna il trapasso da quella rievocazione a quando Silvia muore e cade la speranza (strofe quinta e sesta). Ma tra strofa e strofa, e in particolare tra il primo polo luminoso della speranza e quello triste della caducità, c'è come uno scambio. È evidente che nella strofa sesta Silvia e speranza sono in qualche modo unificate, e non per un astratto procedimento, ma perché in realtà già nella prima parte Silvia era anche la speranza, era l'immagine viva, concreta e vaga che vestiva, attraverso il sistema della doppia vista, di forme sensibili la stessa voce della speranza; sicché poi quando la speranza comparirà più direttamente nell'ultima strofa porterà con sé riflessi sensibili della figura femminile di Silvia, il gesto finale della mano. È tanto forte questa fusione tra Silvia e la speranza che commentatori anche fini, come Momigliano, hanno pensato che negli ultimi versi si trattasse non della speranza ma di Silvia: che è un'opinione certamente non accettabile perché il «Tu, misera, cadesti» (v. 61) si riferisce senza dubbio alla speranza e non a Silvia. Ma tanto Silvia era già in qualche modo l'immagine di se stessa e della speranza che, quando appare, la speranza riporta da questa iniziale fusione come una continuità delle tracce sensibili di Silvia. Fusione che, d'altra parte, fa anche cadere l'accusa di allegorismo che alcuni scolari crociani hanno mosso alla parte finale del canto: in effetti non si tratta di una giustapposizione esterna, di un trapasso raziocinante, sicché la speranza prende l'aspetto di fanciulla o di Silvia, perché tale pregnanza di significato, e tale scambio e mescolanza di connotati era in atto fin dall'inizio.

La poesia da questi motivi organici centrali ritrae e la sua particolare costruzione e la sua novità metrica. Naturalmente il Leopardi, nella sua eccezionale esperienza, aveva teso continuamente a rinnovare la metrica tradizionale anche là dove ne aveva accettato dei principi fondamentali, tanto che è

stato detto che il canto leopardiano attua il dissolvimento dei generi lirici in senso metrico⁴; ma con *A Silvia* questa volontà di rinnovamento va ancora avanti, proprio nella ricerca di una piena aderenza al ritmo interno richiesto dalla misura del trapasso tra momento luminoso e momento di mestizia.

Il Leopardi cioè ricerca un discorso ritmico articolato sul respiro interno della poesia: di qui una costruzione più libera, autoregolantesi, che non segue la precisa divisione tra verso e verso ma la rompe con ideali versi più lunghi e in cui settenario ed endecasillabo si uniscono. Si pensi alla rottura della scansione tra endecasillabo e settenario, all'inizio («Silvia, rimembri ancora / quel tempo della tua vita mortale») dove sembra quasi di leggere un unico verso; oppure alla ricerca di un gioco di rime interne («allor che all'opre femminili intenta / sedevi, assai contenta / di quel vago avvenir che in mente avevi», vv. 10-12) che permette al Leopardi di costruire versi più lunghi, meno soggetti a quel tipo di metrica tanto più rigida, brillante, che egli aveva poco precedentemente seguito in *Il risorgimento*.

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale, [...]. (vv. 1-2)

Qui la poesia ha il suo appoggio fondamentale: il metodo della ricordanza viene a chiarire le sue prospettive profonde che vanno assai al di là di una semplice rievocazione del passato o, peggio, di una degustazione di esso. Il ricordo vuole salvare e far rivivere in una propria e particolare zona poetica ciò che non può evidentemente rivivere nella vita reale. Il ricordo è l'unico strumento per recuperare alla vita ciò che è morto e spento per sempre, per riattrarre Silvia, che non ha avuto altra vita da quella mortale, nell'unica dimensione possibile in cui essa può rivivere insieme al poeta. Questo metodo della ricordanza ha perciò in Leopardi un significato profondo, lontanissimo da ogni forma di semplice nostalgia in senso vago e di pura rievocazione. A questa parola tematica e fondamentale, «rimembri», Leopardi non arrivò immediatamente, ma con una correzione, la correzione più importante che egli fece al di là del testo primitivo, quello consolidatosi tra il 19 e il 20 aprile 1828, e comunque anteriormente alla prima edizione di *A Silvia*; una correzione che risale agli ultimissimi anni, dopo l'edizione Starita dei *Canti*, del '35. Dopo aver usato nell'edizione fiorentina del '31 «sovventi ancora», e nella edizione napoletana del '35 «rammenti ancora», Leopardi ritorna ancora su questo verso fino a trovare l'espressione più per lui soddisfacente, «rimembri ancora»⁵. Nella cui scelta finale dovremo vedere più che la volontà di non ripetere, come si è pen-

⁴ È un aspetto lumeggiato dal volume di K. Maurer, *Giacomo Leopardis «Canti» und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1957.

⁵ Per l'analisi delle varianti di *A Silvia* cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 525-530.

sato⁶, un verbo (sovvenire) che ritorna al centro della strofa quarta («Quando sovviemmi di cotanta speme»), il desiderio da parte del Leopardi di fissare fin dall'inizio la parola chiave piú pertinente alla poetica della «rimembranza» su cui egli aveva insistito in questo periodo (parola chiave migliore di «sovventi» che poteva sembrare piú legata a cosa particolare, e di «rammenti» che rappresentava una via intermedia).

quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, [...] (vv. 3-4)

Anche in questo caso inizialmente Leopardi aveva tentato altre forme: «Ne la fronte e nel sen tuo verginale», «E ne gli sguardi incerti», «E ne gli occhi tuoi molli e fuggitivi», quasi attratto in un primo momento da un tipo di immagini che potremmo dire piú neoclassiche («Ne la fronte e nel sen tuo verginale»); solo successivamente invece il poeta trasferisce tutta l'intensità della figura negli occhi (inizialmente «sguardi incerti») che diventano «occhi tuoi ridenti e fuggitivi». È una scelta definitiva in cui il Leopardi realizzava la sua poetica del vero e del vago, con un'immagine sensibile e suggestiva come quella degli occhi che viene poi ad acquistare la sua mobilità interna e un carattere in certo modo piú acuto, piú vago e piú poetico, nel senso leopardiano, con questa coppia di aggettivi: «ridenti» (a denotare la letizia della giovane, e la letizia della speranza che in lei vive), «fuggitivi», (che comporta piú che una visione malinconica, come qualche critico ha detto, questa maggiore mobilità, l'intima verecondia della fanciulla che non fissa gli altri col suo sguardo sorridente).

Anche l'altro accordo tematico centrale di questa poesia, «lieta e pensosa» (v. 5), fu raggiunto dal Leopardi solo dopo altre prove. Egli infatti in un primo tempo aveva espresso direttamente l'intima castità che sentiva in tutta questa figura attraverso la coppia «lieta e pudica», così come piú tardi, nel pensiero dello *Zibaldone* sull'incanto di una fanciulla⁷, insisteva su questo carattere di ingenuità e di innocenza, che poteva anche essere un suggerimento del finale della pariniana *A Silvia*. Successivamente invece scelse il termine meno diretto e tanto piú poetico perché esprime perfettamente questo incontro di letizia, di confidenza nell'avvenire, nella fanciulla, e insieme la sua pensosità, una lieve ombra che si irraggia e fa alone sull'immagine della letizia: così che il senso di ingenuità, di verecondia e di pudicizia vibra da tutta la figura senza essere enunciato direttamente.

⁶ Cfr. G. De Robertis, «Sull'autografo del Canto *A Silvia*», «Letteratura», n. 6, 1946, pp. 1-9; G. Contini, «Implicazioni leopardiane», «Letteratura», n. 2, 1947, pp. 102-109; G. De Robertis, «Biglietto per Gianfranco Contini», «Letteratura», n. 3, 1947, pp. 117-118. Gli articoli di De Robertis sono compresi in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 150-168 e 169-172; l'articolo di Contini si legge ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52.

⁷ Cfr. *Tutte le opere*, II, p. 1158.

Sonavan le quiete
 stanze, e le vie dintorno,
 al tuo perpetuo canto,
 allor che all'opre femminili intenta
 sedevi, assai contenta
 di quel vago avvenir che in mente avevi.
 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 così menare il giorno. (vv. 7-14)

La seconda strofa, dopo che nella prima la memoria poetica ha recuperato l'immagine luminosa, pensosa e lieta della fanciulla che ascende e rimarrà sulla soglia della vita (per lei anche soglia della morte), consolida la figura di Silvia (che secondo il criterio della doppia vista implica anche speranza) in un'immagine come distaccata di intimo e misurato fervore senza movimento esterno. Quest'effetto di quiete composta è raggiunto soprattutto dall'uso degli imperfetti che qui si addensano anche in rime interne: «Sedevi», «avevi», «solevi»; essi indicano la durata nel passato, la consuetudine di care abitudini, in contrasto alla parte terminale dove cedono ai passati remoti, al tempo della cesura, del «mai più», quando la vicenda sarà affettivamente e radicalmente conclusa.

I versi finali della strofa completano la delineazione di Silvia: la sua immagine di un avvenire affascinante, «vago» (termine che rispetto al precedente «dolce», meglio pertiene sia all'immaginare della fanciulla sia a uno dei termini fondamentali della poetica del «vero» e del «vago» in Leopardi) e il fascino del paesaggio. La rievocazione di Silvia corre tra il maggio e l'autunno: ma in questa poesia il paesaggio pur essenziale non ha quel carattere di emblematica schematicità e, alla fine, di fondale da scena melodrammatica che assumeva nel *Risorgimento* («La spiaggia, il bosco, il monte»). Qui basta l'aggettivo «odoroso», un accordo che ritornerà nelle *Ricordanze*, nell'episodio di Nerina, a indicare in tino dei punti più alti e mirabili raggiunti da Leopardi tutto il fascino della primavera («Ad altri / il passar per la terra oggi è sortito, / e l'abitar questi odorati colli», vv. 149-151), per suggerire intorno a Silvia l'incanto del paesaggio primaverile.

Nella terza strofa, dove è presentata la sua situazione corrispondente alla delineazione di Silvia, il Leopardi cerca implicitamente di esprimere l'intima e profonda simpatia che unisce la sorte della semplice fanciulla del popolo e quella sua, del giovane grande poeta: ambedue provano gli stessi sentimenti, vivono la stessa iniziale fiducia nella vita, anche se Leopardi può mettere in evidenza la sua maggiore sensibilità, la sua personalità più grande quando la poesia passa all'impeto quasi misuratamente estatico della strofa successiva:

Io gli studi leggiadri
 talor lasciando e le sudate carte,
 ove il tempo mio primo
 e di me si spendea la miglior parte,
 d'in su i veroni del paterno ostello

porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno. (vv. 15-27)

I commentatori, per chiarire l'espressione del secondo verso, si sono in genere molto affaticati a distinguere gli studi letterari e poetici del Leopardi, che sarebbero espressi dall'aggettivo «leggiadri», e quelli eruditi e filosofici, «sudate carte». In realtà nell'autografo si trova che tali studi sono anche indicati come «miei dolci» oppure «gli studi miei lunghi», e le «carte», prima che «sudate», sono chiamate «dilette». Quella identificazione non è dunque accettabile: ma si dovrà piuttosto vedervi riflessa la posizione leopardiana che indicava nella poesia anche il frutto di un lungo lavoro, di un mestiere e quindi anche di una fatica. D'altra parte, l'aggettivo «sudate», apparso ad alcuni critici e in particolare al Flora come troppo fisico, come qualcosa che disturba la poesia, va ripensato sia nel suo uso letterario sia in particolare in relazione ad altri contesti leopardiani («per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?» dice Leopardi in un abbozzo di poesia giovanile)⁸, dove esso non rimanda ad alcuna caratteristica fisica, ma denota soltanto una fatica, un impegno spirituale per esprimere qualcosa di profondo.

Il richiamo alle varianti giova anche a intendere meglio il senso dell'espressione «ed alla man veloce / che percorrea la faticosa tela». Il Leopardi inizialmente aveva scritto «percotea la faticosa tela», quasi a indicare attraverso l'allitterazione una ricerca realistico-mimetica, il suono, lo strepito del telaio, di cui aveva parlato nel finale della lettera sul sepolcro del Tasso; la scelta poi fatta, alla ricerca di un accordo di suono e di movimento che passa dalla mano alla tela, è invece coerente alla direzione di poetica del vero e del vago, lontanissima da ogni gusto naturalistico e mimetico.

Così come sobrio, essenziale e senza nulla di «pittresco» è il paesaggio dei versi successivi, dove la stessa luce non è vista tanto nel suo espandersi diretto quanto come intrisa nelle cose, «dorate».

Gli ultimi due versi portano avanti il movimento espansivo di intima letizia, espresso con sublime semplicità con le parole meno enfatiche: «non dice», che viene consolidato nella strofa quarta, dove la situazione e i sentimenti del poeta e della fanciulla vengono unificati. Ed è a questo punto di maggiore espansione di letizia e di fiducia che si produce il trapasso al polo negativo della poesia:

⁸ *Tutte le opere*, I, p. 331.

Che pensieri soavi,
che speranze, che cori, o Silvia mia!
quale allor ci apparia
la vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconcolato,
e tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
perché non rendi poi
quel che prometti allor? perché di tanto
inganni i figli tuoi? (vv. 28-39)

Quando il poeta ricorda quella speranza così grande («cotanta speme», e si noti come la parola che raccoglie la situazione di Silvia e del poeta sia un semplice aggettivo), gli nasce il paragone tra essa e la situazione presente. A questa funzione di trapasso assolve appunto la memoria, la rimembranza, elemento costitutivo di tutta la poesia, che viene qui passando dal suo ufficio di volontà di recupero del passato e persino della persona morta, scomparsa per sempre, a quello di rivelazione della verità, della sorte effettiva di Silvia, del poeta e di tutti gli uomini. Che però, anche in questo caso, coerentemente al tono di tutta la poesia, non è indicata in modo esplicito (inizialmente Leopardi aveva detto «un cordoglio mi preme / acerbo e sconcolato», e poi un «dolor»), ma con una parola più vaga, «affetto», di per sé né positiva né negativa, poi siglata negativamente dagli aggettivi.

A questo trapasso è legata la domanda alla natura pronunciata non come una protesta, ma come un lamento replicato, affettuoso e colloquiale. Dove converge anche quanto Leopardi, scrivendo in questo periodo nello *Zibaldone*, aveva detto del suo sistema filosofico «grido o piuttosto *lamento*»: definendo così la sua prospettiva in termini meno espliciti e aperti di quanto essa fosse stata in lui altre volte e tornerà poi a essere nella sua ultima poetica.

Avvenuto il trapasso, nella strofa quinta si presenta ormai la situazione di Silvia e della morte, e poi la situazione del poeta e della morte della speranza. Dove va avvertito anche il ritorno, dopo il movimento più mosso della strofa precedente, ricca di esclamativi e di interrogativi, al passo costante di questa poesia sempre estremamente misurato, meno impetuoso che in altre poesie leopardiane, e pure così profondo:

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
da chiuso morbo combattuta e vinta,
perivi, o tenerella. E non vedevi
il fior degli anni tuoi;
non ti molceva il core
la dolce lode or delle negre chiome,
or degli sguardi innamorati e schivi;
né teco le compagne ai dì festivi
ragionavan d'amore. (vv. 40-48)

Sui primi due versi il Leopardi è ritornato piú volte. Per il paesaggio del primo verso il Leopardi aveva in un primo momento pensato anche a una certa corrispondenza con dati reali (la fanciulla, Teresa Fattorini, morí appunto nell'autunno del '18) e insieme a un tempo ideale, al momento del decadere, dello sfiorire della natura in rapporto antitetico coll'immagine della primavera («maggio odoroso»), per cui scrisse: «Tú pria che i poggi scolorisse autunno». Ma poi, come colpito dal carattere forse eccessivamente visivo dello «scolorire» dei poggi, tentò una variante cronologica, senza dubbio un po' banale: «Tú dopo il trapassar di poche lune». Infine, tornando alla volontà di un paesaggio, superò quello che nel primo tentativo poteva esserci di piú visivo e colorito per esprimere un senso di squallore improvviso, che comporta nella tradizione letteraria la parola «verno», anche per intimamente ricordare la morte della fanciulla con la morte, anche se provvisoria, della natura.

Per il secondo verso, inizialmente Leopardi aveva scritto: «Da chiuso morbo consumata e vinta», dove però «chiuso» era una variante successiva a un precedente «occulto»: la consunzione della tisi (che nell'Ottocento si chiamava «mal sottile»), di un male occulto che consumava, sembra perciò che fosse il carattere su cui Leopardi voleva allora insistere nel presentare la morte di Silvia. Nel 1835 invece egli volle, oltre ad attrarre in un accordo metaforico il «consumata» con il «vinta», anche immettere qualcosa di piú lievemente drammatico nella sorte di Silvia, quasi riflettendovi la maggiore energia con cui allora costruiva *La ginestra*, non solo la pertinacia ostile del morbo, ma anche della natura e del fato.

I versi successivi della strofa in cui il poeta sta approdando al polo negativo sono tra i piú alti: il ricordo che attraverso il paragone tra la felicità iniziale e la caduta successiva delle speranze e la morte ha portato a demistificare gli inganni della natura, l'illusorietà della felicità che essa offre, e tuttavia fa vibrare nella forma privativa, negativa («non vedevi», «Non ti molceva»), tutto il fascino luminoso della vita pur non vissuta e non concessa realmente agli uomini dalla natura. Leopardi cioè indica la morte di Silvia con un intreccio di negazioni e di affermazioni (ciò di cui la fanciulla viene privata dalla morte: il passaggio dall'adolescenza alla giovinezza), che corrisponde anche a quel gusto dello sfumato trapasso cosí tipico di questo grande canto.

In queste immagini dovremo vedere anche il rifluire di ricordi precedenti (il «molceva» e le «negre chiome» si trovano già *Nelle nozze della sorella Paolina* riferiti a Virginia, pur diversa nella sua intonazione patetica ed eroica da Silvia, e alle donne spartane che spandevano le loro chiome sui corpi esanimi e nudi dei mariti) e il risultato di un lavoro stilistico da parte del poeta. Il Leopardi inizialmente aveva scritto di Silvia: «sguardi verecondi e schivi»; successivamente tende, con una delle intuizioni piú alte di questo canto, a graduare Silvia in una prospettiva diversa da quella delle prime strofe. Prospetta cioè la fanciulla in una maggiore maturità e pienezza, pur non vissuta («innamorati» rispetto a «verecondi» e a «ridenti e fuggitivi»), dove la stessa

preferenza di «sguardi» rispetto a «occhi» della prima strofa vuole indicare come un qualcosa di piú attivo, di sguardi che cercano altri sguardi. Cosí come «schivi» riproduce, ma con maggior consapevolezza e in forme ormai prive di baldanza, quel fondo di pudore che Leopardi ha voluto dare a tutta la rievocazione di Silvia.

D'altra parte in questa espressione («sguardi innamorati») va anche visto l'incontro di forme di linguaggio letterario e aulico e insieme popolare cui Leopardi in questa sua poetica ha mirato. Infatti per documentare il senso attivo del participio, in questo senso usato nella poesia, egli aveva riportato nello *Zibaldone* uno stornello, che si cantava a Recanati: «Io benedico chi t'ha fatto l'occhi / che te l'ha fatti tanto 'nnamorati» [29], e in seguito citava un sonetto e una canzone del Petrarca⁹.

Questa associazione di linguaggio rimanda del resto al tentativo leopardiano di unire le cose piú comuni, piú schiette e familiari con le piú rare e pellegrine, che ritorna anche nel verbo di poco seguente «Ragionavan». Infatti, in una lettera del 30 maggio del '17 al Giordani, Leopardi portava questa voce verbale ad esempio di quella espressione del toscano letterario che egli sentiva anche sulla bocca ai contadini di Recanati¹⁰, e in poesia lo veniva usando nel *Primo amore* (v. 83). È attraverso questo termine aulico e popolare che il Leopardi sigla l'incontro mancato di Silvia con le compagne, questo abbozzo di scena popolare e familiare di cui Silvia è privata e che nello stesso tempo viene rilevata in tutto il suo fascino e splendore.

L'ultima strofa trae alla sua conclusione il diagramma che partendo dal recupero di un passato radioso passa alla rivelazione della sorte crudele di Silvia e di tutti gli uomini:

Anche peria fra poco
la speranza mia dolce: agli anni miei
anche negaro i fati
la giovanezza. Ahí come,
come passata sei,
cara compagna dell'età mia nova,
mia lacrimata speme!
Questo è quel mondo? questi
i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?
all'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano. (vv. 49-63)

⁹ *Tutte le opere*, II, pp. 20 e 1082.

¹⁰ Cfr. *Tutte le opere*, I, p. 1032.

Leopardi, con un patetico esclamativo, in forma di rimpianto (dove torna, anche se a un livello poetico diverso, l'eco di certa poesia dal Leopardi amata, tra pastorale e madrigalesca, soprattutto risentita negli sviluppi che ne aveva dato il Metastasio nei suoi alti, gentili, patetici recitativi e per esempio nell'*Olimpiade* dove si trova «mia perduta speranza» – At. II, sc. 9, v. 88 – un'espressione assai simile a questa), si rivolge alla speranza sulla quale, secondo un trapasso tutt'altro che raziocinante e allegorico, attrae forme quasi di fanciulla, di Silvia e delle sue compagne (occorre pensare infatti che l'espressione «Cara compagna dell'età mia nova» sia stata suggerita dalle «compagne» di Silvia evocate nella strofa precedente in un ambiente realistico e vago; e del resto torna anche il verbo "ragionare" usato già in quella scena familiare e domestica).

La sobria intensità che presiede a questa poesia si ritrova anche negli ultimi versi dove il poeta con il semplice uso dei dimostrativi («Questo è quel mondo?») ottiene l'alto risultato poetico di indicare l'assoluta sproporzione tra il mondo sognato e sperato e la rivelazione di ciò che esso è effettivamente.

Conforme alla poetica del vago e del vero è anche il gesto familiare della mano con cui la speranza indica la mèta effettiva degli uomini, nati per la morte, perché pertinente a una figura reale e insieme piena di allusioni: come proveniente dai tempi lontani del ricordo (lo dice quel «di lontano»), su su fino al presente e al futuro, fino alla morte.

Anche le varianti tentate dal Leopardi per il penultimo verso procedono da forme più esplicite a forme allusive e più suggestive. La «tomba ignuda», ignuda cioè di gloria e di lacrime e insieme assolutamente, supremamente squallida, riassorbe tutte le varianti precedenti («Un sepolcro deserto»; «La fredda scura morte ed una tomba ignuda»; «A me la tomba inonorata e nuda») con un'espressione profonda e lontana da vie più neoclassiche, cui forse in un primo tempo pensava Leopardi con quell'insistenza su «avello», «sepolcro», «inonorato», e anche dal mito foscoliano delle tombe: qui per Leopardi nulla, neppure l'onore, la gloria, il pianto, può sopperire alla suprema sventura costituita dalla morte, dalla scomparsa totale dell'individuo.

IV

IL PERIODO RECANATESE: «IL PASSERO SOLITARIO» E «LE RICORDANZE»

Nel giugno del '28 Leopardi era passato da Pisa a Firenze, da dove fu poi costretto a ritornare a Recanati non permettendogli più la cattiva salute di attendere a quei lavori editoriali (come la *Crestomazia* per lo Stella di Milano) che gli davano i mezzi per vivere lontano da Recanati. Il ritorno è stato talvolta prospettato anche ottimisticamente come ritorno al «nido dei sogni», secondo un'espressione usata dal Momigliano. In realtà quel sognare e la stessa capacità di avvio alla poesia del ricordo nascono su una base fortemente dolorosa ed elegiaca, e su una coscienza da parte del Leopardi di un presente estremamente oscuro, disperato. Scrivendone al Colletta (dal quale, dopo resistenze, si era deciso ad accettare l'aiuto finanziario che gli offrivano gli amici di Toscana per uscire da Recanati), Leopardi si esprimeva infatti così: «Per ora vi dirò solo che la vostra lettera, dopo sedici mesi di notte orribile, dopo un vivere dal quale Iddio scampi i miei maggiori nemici, è stata a me come un raggio di luce, più benedetto che non è il primo barlume del crepuscolo nelle regioni polari»¹. Sono parole che dicono tutto su questo periodo. I «sedici mesi di notte orribile», dal novembre del '28 all'aprile del '30, passati in Recanati furono sentiti dal Leopardi come ritorno a una prigione tra gente «selvaggia», e come avvio alla morte. È un motivo dolente e disperato che ritorna anche nelle altre lettere di quei mesi e che si intreccia con una forte emotività (scrivendo al Vieusseux dirà che il ricevere una sua lettera gli ha fatto spargere lacrime)², che stimolerà nel poeta un ulteriore bisogno di colloquio, di comunicazione, anche se con persone scomparse, come nel caso della figura di Nerina nelle *Ricordanze*.

D'altra parte, se è sostanzialmente esatto sottolineare che Leopardi nel periodo recanatese ha concentrato tutto se stesso nella creazione di poche altissime poesie dove ha perseguito la fondamentale poetica del ricordo, della doppia vista, della lirica soggettiva, tuttavia è pur vero che egli anche allora non mancò di una più vasta disposizione di interessi, anche non poetici, come provano i numerosi disegni stesi appunto tra il '28 e il '29³. Fra essi si trovano progetti di opere di carattere filosofico: «Della natura degli uomini e delle cose. Conterrebbe la mia metafisica, o filosofia trascendente,

¹ *Tutte le opere*, I, p. 1347.

² Cfr. *Tutte le opere*, I, p. 1339.

³ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 372-373.

ma intelligibile a tutti. Dovrebbe essere l'opera della mia vita»; e in questa filosofia comprensibile a tutti par quasi di cogliere un anticipo del messaggio che Leopardi, nella *Ginestra*, «nulla al ver detraendo», indirizzerà agli uomini; un altro progetto porta per titolo *Manuale di filosofia pratica*. Un gran numero di disegni sono relativi a opere poetiche, come *Alla Gioventù*, *Angelica*, *Poesia in morte di una giovane*, *Poesia sopra la mia morte*, *Addio al mondo*, oppure una *Poesia sopra Napoleone*, ed *Eugenio*, romanzo (*Werther*), *frammenti* che ci riporta, così come il romanzo autobiografico *Storia di un'anima* progettato nel '25, a un arco di interessi narrativi autobiografici, mai realizzati dal Leopardi, che si risolveranno nella complessa poesia *Le ricordanze*. E ancora: *Odi filosofiche* (*Collins ec.*). *Sopra l'incivilimento, il piacere, l'amore: alla natura, alla felicità ec.*; *Scherzi anacreontici, catulliani ec. filosofici, satirici ec. al modo del De Rossi ec.*; *Sermoni, alla Gozzi*.

Ma la direzione poi scelta, tra quelle assai numerose che Leopardi veniva indicando in questi disegni, riprende la prospettiva dominante di questo periodo, confortata, dopo il ritorno a Recanati, da un gran numero di pensieri, già ricordati, sul valore del ricordo e della lirica soggettiva. Al motivo del ricordo si riallaccia infatti un abbozzo di poesia intitolato *Angelica*, di cui ci restano questi pochi versi che consolidano in qualche modo l'argomento di ugual titolo segnato dal Leopardi tra i disegni letterari del '28-29:

Angelica, tornata al patrio lito
 dopo i casi e gli errori onde cotanto
 esercitata in ogni strania terra
 e in ogni mar la sua beltà l'avea,
 otto lustri già corsi, e bella ancora,
 là, ne le stanze ov'abitò fanciulla,
 sedea soletta, e seco
 favellando veniva il suo pensiero.⁴

È un primo tentativo di rappresentare la situazione del ritorno a Recanati trasponendola in un personaggio. Le «stanze ov'abitò fanciulla» (un suggestivo avvio a un grande verso delle *Ricordanze*: «di questo albergo ove abitai fanciullo», v. 5) destano in *Angelica* ricordi e paragoni con il presente; nell'abbozzo viene anticipata l'impostazione delle *Ricordanze*, il ripensare i ricordi che ci suggeriscono i luoghi della fanciullezza. Ma l'abbandono in cui fu lasciato questo abbozzo sugli ultimi tre versi, senza dubbio i più belli, indica che molto probabilmente Leopardi dovette avvertire l'impossibilità di esprimere tutta la sua nuova situazione se non attraverso un impianto strettamente personale, senza mediazione di personaggio.

Un tentativo in tal senso è appunto *Il passero solitario*⁵, dove è seguita de-

⁴ *Tutte le opere*, I, p. 350.

⁵ *Tutte le opere*, I, pp. 16-17.

cisamente la direzione personale, ma dove pure Leopardi atteggia la propria storia da un lato senza alcuna cesura (come invece era avvenuto in *A Silvia* e come poi riavremo nelle *Ricordanze*) tra l'epoca delle speranze e quella della loro caduta, e dall'altro rivede il suo costume di solitudine come consuetudine e quasi come vizio: quella *absence*, quel non potere né sapere, né volere partecipare alla vita di cui egli ha pur parlato in alcuni pensieri dello *Zibaldone* di anni precedenti.

La prospettiva in cui è costruito *Il passero solitario* è quindi più parziale e in sostanza meno vera di quella tanto più complessa e articolata su cui sorgerà la poesia delle *Ricordanze*, dove Leopardi spiega la sua impossibilità di vita con cause profonde: perché così è la sorte di tutti gli uomini e perché così hanno voluto gli altri, il «natio borgo selvaggio». La presa di coscienza della sua situazione avrà cioè una forza, una centralità che mancano nel *Passero solitario* che si può indicare perciò come una poesia capace di una sua particolare bellezza, ma nata su una base più limitata e non priva tra l'altro di una certa ingegnosità.

Sono osservazioni che rimandano anche alla complessa e assai controversa cronologia di questo canto di cui non abbiamo l'autografo né la data di composizione. Il Leopardi lo pubblicò solo nell'ultima edizione dei *Canti*, a Napoli nel 1835, collocandolo all'undicesimo posto, all'inizio delle poesie del '19-21, subito prima dell'*Infinito*. Collocazione che ha fatto inizialmente supporre che questa poesia (anche se mai pubblicata fino al '35) risalisse intorno al '19, anche perché si osservava che in uno degli abbozzi di idilli di quel periodo si trova l'indicazione «Passero solitario». Ma il contesto non offre la possibilità di sapere se si trattava di una poesia autonoma o invece di un argomento da far poi rientrare in un componimento più ampio⁶. L'unico elemento certo che se ne può trarre è che l'immagine del passero solitario fu presente in Leopardi fin dagli anni più lontani. In realtà il *Passero solitario*, come ha ben dimostrato Angelo Monteverdi⁷, per le sue forme linguistiche e soprattutto metriche non può essere stato composto che dopo *A Silvia*, lirica nella quale Leopardi per la prima volta sperimenta la strofa libera di endecasillabi e settenari, e non può perciò che appartenere a una zona successiva al 1828. Fissato questo riferimento fondamentale si è poi cercato di localizzare in maniera più precisa la cronologia del canto. Da un lato Angelo Monteverdi, rivelando l'assenza di questa poesia nell'edizione 1831 dei *Canti* e viceversa la presenza in essa delle altre poesie pisano-recanatesi, ha proposto l'ipotesi di una composizione fiorentina, nel 1831, successiva

⁶ Il passo è: «Galline che tornano spontaneamente la sera alla loro stanza al coperto. *Passero solitario*. Campagna in gran declivio veduta alquanti passi in lontano, e villani che scendendo per essa si perdono tosto di vista, altra immagine dell'infinito». *Tutte le opere*, I, p. 336.

⁷ Cfr. A. Monteverdi, «La data del *Passero solitario*», in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967 (1ª ed., fuori commercio, Roma, Tipografia del Senato, 1959), pp. 67-87, con una *Poscritta* (1965), pp. 88-101.

ciò al periodo recanatese. Un'opinione analoga a questa ha espresso anche Umberto Bosco che ha ipotizzato un'elaborazione iniziata dopo il ritorno a Firenze e portata avanti fino al 1835 quando questo canto apparve nell'edizione Starita⁸. Un'ipotesi diversa ha invece avanzato Giovanni Getto, e con lui la studiosa francese Paulette Reffienna, e cioè una collocazione nel 1829⁹. Questa mi pare la proposta piú accettabile anche perché uno dei pensieri dello *Zibaldone*, datato 2 dicembre '28, mostra uno stretto legame con la tematica del *Passero solitario*:

Memorie della mia vita. – Sempre mi desteranno dolore quelle parole che soleva dirmi l'Olimpia Basvecchi riprendendomi del mio modo di passare i giorni della gioventú, in casa, senza vedere alcuno: che gioventú! che maniera di passare cotesti anni! Ed io concepiva intimamente e perfettamente anche allora tutta la ragionevolezza di queste parole. Credo però nondimeno che non vi sia giovane, qualunque maniera di vita egli meni, che pensando al suo modo di passar quegli anni, non sia per dire a se medesimo quelle stesse parole. [4421-4422]¹⁰

Nel canto c'è inoltre un'allusione precisa alla festa di San Vito, patrono di Recanati, che cadeva il 15 giugno, che spinge a collocare l'ideazione del *Passero* assai vicino a questa festa o di poco posteriore a essa, e cioè nel giugno-luglio del 1829; anche se, accettando in questo caso un'indicazione del Bosco, la mancata pubblicazione nel '31 induce a supporre una sua ulteriore elaborazione, testimoniata tra l'altro dalle consonanze che si notano tra certe espressioni con cui Leopardi indica il tramonto alla fine di questa poesia («si dilegua», «vien meno», vv. 43 e 44) e *Il tramonto della luna* composto subito dopo l'edizione Starita.

Questa elaborazione dunque laboriosa, molto verosimilmente lunga e ripresa a distanza di tempo, sembra convalidare la genesi non facile della poesia. Che, per i motivi già esposti, da un lato imposta in modo parziale e unilaterale la situazione leopardiana a Recanati e dall'altro lato pur pertiene senza dubbio alla zona pisano-recanatese, sia per l'uso del criterio della doppia vista (il passero che suggerisce la situazione del poeta) sia in particolare per la dolce malinconia che vi è trasfusa.

A una conclusione analoga conduce del resto anche l'esame delle fonti, indicate in un gran numero di studi¹¹, che Leopardi tenne presenti nel

⁸ Cfr. U. Bosco, «Sulla datazione di alcuni Canti leopardiani», in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano-Verona, Mondadori, 1963, pp. 618-625, ora in Id., *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1980, pp. 57-64.

⁹ Cfr. G. Getto, «D'in su la vetta della torre antica», in *Saggi leopardiani* cit., pp. 223-238 (già edito in «Lettere Italiane», n. 2, 1964, pp. 154-63), e P. Reffienna, «Sur la date du *Passero solitario*», «Revue des études italiennes», n. 4, 1960, pp. 350-359.

¹⁰ *Tutte le opere*, II, p. 1197.

¹¹ Cfr. G. Getto, «D'in su la vetta della torre antica» cit.

comporre questa poesia e che vanno da motivi biblici («vigilavi et factus sum sicut passer solitarius in tecto», Salmo CI, vers. 8), a situazioni della poesia petrarchesca («Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io», CCXXVI, vv. 1-2, dove si accenna sia alla somiglianza tra il poeta e il passero sia alla loro differenza), a un luogo del *Morgante* («La passer penserosa e solitaria / che sol con seco starsi si diletta», C. XIV, ott. 60, vv. 475-476). E ancora (a parte zone e autori non esplorati dal Leopardi com'è il caso di Giordano Bruno), certi passi dell'*Arcadia* e della farsa *La giovane e la vecchia* del Sannazaro¹² in cui compare quel motivo del pentimento che Leopardi prova di fronte alla gioventù non vissuta, uno strambotto di Panfilo Sasso («Come fa il passer solitario, i' volo / piangendo la mia cruda e trista sorte»), un capitolo del Cellini («Cantava un passer solitario forte / sopra la rocca»), un sonetto di Giovanni Botero e ancora altri riscontri, addirittura in zona settecentesca.

Da questa lunga serie di indicazioni si ricava infatti anzitutto che il tema del confronto tra poeta e passero è una specie di luogo comune e che inoltre il forte uso di reminiscenze letterarie rivela una certa faticosità e una certa ingegnosità nella genesi e nel carattere di questa poesia. *Il passero solitario* nasce, come dicevamo, su una base più ristretta e meno sicura e centrale di quella su cui Leopardi poi verrà svolgendo la propria storia nelle *Ricordanze*. Quel diagramma complesso su cui era impostato il trapasso della poesia di *A Silvia* e che tornerà nelle *Ricordanze*, tra presente e passato e tra passato e presente, è in questo canto risolto in una dimensione più particolare di confronto tra somiglianza e contrasto. E l'atteggiamento del poeta verso la vita è risolto nel contrasto tra la pienezza di vita della primavera e della gioventù in festa nel borgo e l'estraneità del poeta che, come il passero, non sa parteciparvi per una sua particolare stranezza e singolarità. Si ha cioè in questa poesia un'immagine dell'atteggiamento leopardiano verso la vita che potrebbe anche autorizzare certi giudizi critici del tipo crociano (Leopardi poeta "spettatore", incapace di vivere), ma che non rappresenta la vera e centrale posizione del Leopardi che in questo periodo corre tra *A Silvia* e *Le ricordanze*.

La poesia è articolata in tre strofe, la prima delle quali, partendo da un'immagine (la torre antica) ripresa dalla consuetudine del ricordo e perciò ormai prossima all'impostazione delle *Ricordanze*, delinea la situazione del passero solitario:

D'in su la vetta della torre antica,
passero solitario, alla campagna
cantando vai finché non more il giorno;
ed erra l'armonia per questa valle.

¹² Cfr. M. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, «Paragone», n. 14 (nuova serie), 1966, pp. 14-25, poi, leggermente ampliato, in Id., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969 (1977²), pp. 193-207.

Primavera dintorno
brilla nell'aria, e per li campi esulta,
sí ch'a mirarla intenerisce il core.
Odi greggi belar, muggire armenti;
gli altri augelli contenti, a gara insieme
per lo libero ciel fan mille giri,
pur festeggiando il lor tempo migliore:
tu pensoso in disparte il tutto miri;
non compagni, non voli,
non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
canti, e cosí trapassi
dell'anno e di tua vita il piú bel fiore. (vv. 1-16)

Nell'inizio di questa prima strofa è fortemente rilevata l'immagine della pienezza della natura, della primavera e della vita degli uccelli, gli animali piú nobili, piú ilari e piú vitali, mentre poi si avvertono di piú i limiti della forte presenza di reminiscenze letterarie con cui è costruita questa poesia, con qualcosa di meno assimilato, intimo e contenuto (come nel verso «Odi greggi belar, muggire armenti», che riprende quasi di peso un verso del Caro).

La seconda strofa assimila la situazione del passero solitario rispetto agli altri uccelli, a quella del poeta rispetto agli altri giovani:

Oimè, quanto somiglia
al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,
della novella età dolce famiglia,
e te german di giovinezza, amore,
sospiro acerbo de' provetti giorni,
non curo, io non so come; anzi da loro
quasi fuggo lontano;
quasi romito, e strano
al mio loco natio;
passo del viver mio la primavera.
questo giorno ch'omai cede alla sera,
festeggiar si costuma al nostro borgo.
Odi per lo sereno un suon di squilla,
odi spesso un tonar di ferree canne,
che rimbomba lontan di villa in villa.
Tutta vestita a festa
la gioventú del loco
lascia le case, e per le vie si spande;
e mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa
rimota parte alla campagna uscendo,
ogni diletto e gioco
indugio in altro tempo: e intanto il guardo
steso nell'aria aprica

mi fere il Sol che tra lontani monti,
dopo il giorno sereno,
cadendo si dilegua, e par che dica
che la beata gioventú vien meno. (vv. 17-44)

È la strofa piú complessa di movimenti: all'inizio, l'assimilazione tra la situazione del passero solitario e quella del poeta giovane, che si sente incapace della pienezza di vita degli altri giovani; poi (in contrasto a questa diagnosi di estraneità che Leopardi ha dato di sé in questa poesia), viene prospettato con l'immagine di maggior pienezza il fervore di vita dei giovani del villaggio («Tutta vestita a festa / la gioventú del loco / lascia le case, e per le vie si spande»). È il movimento che culmina nel verso: «E mira ed è mirata, e in cor s'allegra», dove il Leopardi esprime quel bisogno di comunicazione, di possibilità di affetti, e qui di possibilità di amore, che sentiva tra i piú alti motivi della vita, tanto che quando nell'ultima strofa vorrà prospettare il dileguarsi in lui della vitalità, indicherà questo stato come impossibilità di comunicare, dell'ispirare agli altri, di essere ispirato dagli altri («Quando muti questi occhi all'altrui core», v. 53).

Infine, tra i passi piú alti di questa poesia, l'immagine del tramonto costruita secondo il procedimento della doppia vista che ritrova nel dileguarsi luminoso e malinconico del sole il venir meno della giovinezza.

Nell'ultima strofa Leopardi riprende il paragone con il passero, distinguendolo definitivamente da se stesso:

Tu, solingo augellin, venuto a sera
del viver che daranno a te le stelle,
certo del tuo costume
non ti dorrai; che di natura è frutto
ogni vostra vaghezza.
A me, se di vecchiezza
la detestata soglia
evitar non impetro,
quando muti questi occhi all'altrui core,
e lor fia vòto il mondo, e il dí futuro
del dí presente piú noioso e tetro,
che parrà di tal voglia?
Che di quest'anni miei? che di me stesso?
Ahi pentirommi, e spesso,
ma sconsolato, volgerommi indietro. (vv. 45-59)

Come si è accennato, questa dissimilazione ha indubbiamente qualcosa di piú ingegnoso e di troppo sottile, e cosí apparve anche al De Sanctis. Da qui poi parte il motivo piú profondo, che fa pensare anche a una certa vicinanza con *Il tramonto della luna*, in cui Leopardi si prefigura la vecchiaia raggiunta e sulle soglie di questa una meditazione a ritroso, una specie di ricordo anticipato dentro la situazione della vecchiaia, che trova nel finale,

attraverso la lentezza del ritmo, gli incisi, il peso amaro dei verbi («pentimomi», «volgerommi»), quella cadenza malinconica che traduce il significato essenziale di questo canto: l'assenza della pienezza della vita anche nell'epoca fervida della gioventú.

Al di là della prospettiva piuttosto particolare del *Passero solitario*, con *Le ricordanze*¹³ la poetica della rimembranza riprende la via piú centrale di *A Silvia* e raggiunge anzi il suo sviluppo piú pieno e sicuro. In questo canto infatti, scritto tra il 26 agosto e il 12 settembre '29, sono raccolti tutti i piú importanti e profondi motivi della poetica del periodo pisano-recanatese. Oltre al grande tema del ricordo, arricchito anche da sollecitazioni di scritti lontani come il *Diario del primo amore* dove Leopardi, dietro lo stimolo della *Vita* alfieriana, parlava appunto del valore del ricordo, capace di ricondurci attraverso gli oggetti presenti al passato, vi convergono la definizione (attuata) di idillio come esprime «situazioni, affezioni» e soprattutto «avventure storiche del [proprio] animo»; la concezione di poesia come lirica, nel senso cioè di personale espressione interamente autentica di un'esperienza vissuta e sofferta; il valore della fanciullezza come epoca felice cui gli uomini ritornano con profonda nostalgia; e, nella figura di Nerina, i grandi pensieri sui morti o sull'incanto di una fanciulla adolescente; nonché la volontà di narrazione autobiografica risolta nella lirica, quasi a supplire alla mancata attuazione di quel romanzo autobiografico cui piú volte Leopardi aveva pensato dandogli a un certo punto il titolo di *Storia di un'anima*, e a riprendere quel lungo filone di pensieri tutti ricordati intorno al tema di *Memorie della mia vita*, nello *Zibaldone*.

All'andamento narrativo-autobiografico della poesia che traduce questa volontà leopardiana di narrare la propria storia intima, pertengono le riprese, nelle forme del linguaggio e della costruzione sintattica, dal recitativo narrativo e colloquiale del Metastasio e dall'impasto elegiaco-narrativo del Monti dei *Pensieri d'amore* e degli sciolti *A don Sigismondo Chigi*. Ma a quell'impostazione narrativa soprattutto corrisponde la scelta metrica, gli endecasillabi sciolti, uno strumento privo cioè di ogni regola esterna con semmai la regola intima e libera del gioco delle assonanze, per adeguare il fluire libero della memoria, che dà a questa poesia un suo andamento particolare, una sorta di spregiudicatezza, caratteristiche che possono far meglio intendere la sua impostazione e le ragioni della sua diversità rispetto ad *A Silvia*.

Ad alcuni, pensiamo al De Robertis, è sembrato che di fronte ad *A Silvia*, così misurata, essenziale, armonica, in equilibrio perfetto, *Le ricordanze* siano come viziate da una specie di squilibrio, da un qualcosa di tumultuoso, disordinato ed eccessivo, ma non si è ben considerato che questa misura diversa non costituisce un difetto poetico; essa traduce infatti, rispetto al perfetto diagramma e al rettilineo trapasso dei due poli, positivo e negativo, su cui è costruita *A Silvia*, il bisogno leopardiano di esprimere ora sino in fondo

¹³ *Tutte le opere*, I, pp. 27-28.

la storia di se stesso, di assecondare liberamente il fluire della memoria tesa al recupero del passato e al confronto tra passato e presente. Il movimento piú pieno di *Le ricordanze*, e direi l'alternarsi di movimenti piú concitati e piú pacati (contenuti tutti entro un generale circolo di armonia, di canto e di melodia, che sta al centro della poetica del periodo pisano-recanatese), non sono il semplice prevalere di uno sfogo autobiografico, un'inerte materia psicologica, ma il corrispettivo di questa diversità di impostazione che ricerca una diversa misura cui la stessa scelta strofico-metrica imprime un andamento piú libero e fluido.

Si tratta perciò di un discorso poetico diverso rispetto alla misura simmetrica di *A Silvia*, ma non meno alto e certamente tra i piú moderni e geniali del Leopardi. Al di là infatti di certi antecedenti settecenteschi come la *Vita* alfieriana o *Les confessions* di Rousseau, va sottolineata la ricchezza di spunti che una poesia impostata centralmente sui temi del ricordo e dell'infanzia ha potuto offrire alla poesia moderna, anche per il giuoco tra sensazione, immagine e sentimento; anche se, a evitare letture sbagliate, è evidente che essa non può essere degustata come una poesia delle sensazioni, di tipo dannunziano ad esempio; e ne va saputa cogliere l'estrema spregiudicatezza di linguaggio, che qui va ben al di là dell'impasto medio di vago e di concreto, di pellegrino e di familiare, con l'uso di espressioni come «gente / zotica, vil», e di latinismi anche crudi come «appo le siepi» (vv. 30-31 e 14).

Si avverte cioè in questa poesia una disinvoltura che trova il suo corrispettivo piú intenso nella forza dell'impostazione e nell'organicità del disegno costruttivo, perché è evidente che *Le ricordanze*, tutt'altro che una serie di impressioni e di ricordi disordinati e caotici, si avvalgono della maggiore ricchezza e complessità con cui qui è svolto il tema del ricordo, chiarito bene nella strofa terza. Dentro alle cose presenti, attraverso il ricordo e la doppia vista, nasce l'immagine del passato e un dolce rimembrare; questa dolcezza del passato respinge al pensiero del presente doloroso, triste e impoetico, per cui sorge in noi un desiderio, anche se vano, del passato, che ci attrae non tanto perché dolce, ma perché ci sottrae al presente; d'altra parte, l'evasione dal presente nel desiderio del passato porta alla verifica che il passato è ormai effettivamente irrecuperabile.

Il diagramma su cui sono costruite *Le ricordanze* è dunque come piú complesso, piú sinuoso e ricco di quello su cui si muoveva la poesia di *A Silvia*, e la stessa figura della fanciulla scomparsa, Nerina, non è posta all'inizio della poesia come Silvia ma nasce solo alla fine, dall'attrito lungo della memoria sui ricordi e sul passato, sul paragone fra passato e presente, che dà alla sua rievocazione uno slancio maggiore rispetto alle forme piú composte e quasi dolcemente severe della presentazione di Silvia. Il Leopardi nelle *Ricordanze* parte dagli oggetti, dalle cose e dai ricordi che le cose comportano, dalla zona della fanciullezza, dell'adolescenza e della gioventú e solo all'ultimo, come a indicare l'ulteriore importanza che tutto ciò acquista, risale in uno slancio terminale dalle cose alle persone e dalla storia piú direttamente per-

sonale a una storia di rapporti con gli altri, con le persone scomparse. Tanto che per questa parte terminale si potrebbe riprendere l'espressione che il De Sanctis usò impropriamente per tutte *Le ricordanze*, definendole un'elegia che si fa inno, perché certo nello slancio finale inno ed elegia si intrecciano e dove più Leopardi insiste sul tema della caducità, del trascorrere e della morte, si avverte un qualcosa di più mosso nel movimento di danza in cui Nerina è atteggiata: un movimento che traduce la profonda tensione, la simpatia profonda del Leopardi per una figura umana di cui rappresenta in movimento la bellezza e la vitalità e di cui insieme rimpiange la totale scomparsa dalla terra, dalla vita (senza alcuna possibilità di vita ultraterrena).

D'altra parte il senso profondo degli altri e il recupero delle persone scomparse attuato attraverso il ricordo non è che un triste surrogato della loro effettiva, totale scomparsa. La rimembranza, dapprima dolce, rivela poi il suo effettivo carattere «acerbo», doloroso, perché ci fa sentire come essa non può supplire a ciò che è definitivamente e perentoriamente perduto. Il fondo del ricordo e della sua funzione è doloroso perché il passato è irrecuperabile e da questa definitiva constatazione nasce solo il rimpianto inesausto.

Per intendere dunque a fondo questa poesia, occorre vedere in essa un'impostazione e un'impiego del tema del ricordo, cui pertiene coerentemente una particolare scelta di metrica e di linguaggio, diversi rispetto alle forme più rettilinee su cui era costruita *A Silvia*: non diminuzione di poesia, ma diversa e pur grande poesia.

Nella prima strofa, la contemplazione di un paesaggio celeste rimanda il poeta alla situazione della fanciullezza, quando egli, guardando le stelle dell'Orsa, cui si rivolge in forma affettuosa e colloquiale, confidente, semplice e insieme elegante, svolgeva fantasticherie quiete, piene di fiducia e di speranza:

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti,
e ragionar con voi dalle finestre
di questo albergo ove abitai fanciullo,
e delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
creommi nel pensier l'aspetto vostro
e delle luci a voi compagne! allora
che, tacito, seduto in verde zolla,
delle sere io solea passar gran parte
mirando il cielo, ed ascoltando il canto
della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
e in su l'aiuole, susurrando al vento
i viali odorati, ed i cipressi
là nella selva; e sotto al patrio tetto
sonavan voci alterne, e le tranquille
opre de' servi. E che pensieri immensi,

che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio!
Ignaro del mio fato, e quante volte
questa mia vita dolorosa e nuda
volentier con la morte avrei cangiato. (vv. 1-27)

I versi iniziali, entro i quali Leopardi dipana, con un procedimento che non ha nulla di simmetrico, la matassa della memoria, già dicono le cose fondamentali: il ritorno al passato accenna alla sua inevitabile fine («E delle gioie mie vidi la fine»), ma senza per ora svolgere il tema della speranza come si vede dalle varianti prima tentate («E de la speme poi», «E dove il mio sperar poi venne al fine»)¹⁴, che troppo anticipavano il motivo poi esplicitamente affrontato nella strofa quarta contribuendo meno al clima di dolcezza quasi festosa e fiabesca di questo mirabile inizio. Il ritmo aggiuntivo delle sensazioni che si succedono non è un affollarsi disordinato di immagini, di ricordi, di espansioni e di riflessioni, una specie di procedimento impressionistico, perché tutte queste sensazioni rimandano più profondamente al fascino sereno di una zona di tranquillità, alla dimensione poetica della beatitudine del fantasticare senza limiti, dell'età dell'infanzia, assicurato persino da un che di protettivo e di domestico.

La contemplazione delle vaghe stelle dell'Orsa riconduce il poeta alla situazione della fanciullezza, nel ricordo, che si riempie del fascino e della dolcezza della consuetudine, assicurata dall'uso dell'imperfetto, il tempo della durata cui poi si aggiunge la sensazione del canto della rana. Essa, in lontananza, fa vibrare il senso di un incanto maggiore, proprio perché (secondo la teoria leopardiana sulla più intensa vaghezza che ci danno le cose non immediatamente visibili) il luogo da cui proviene è in qualche modo incognito e segreto; sensazione uditiva, cui si aggiunge la sensazione visiva determinata dalla luce vagante della lucciola. Alla fine la profonda notazione sull'interno della casa paterna, con i rumori e l'attività consueta che vi svolgono le persone familiari, sviluppa il senso di tranquillità, di sicurezza e di protezione che costituisce il fascino dell'infanzia.

Ma come questi non sono particolari minuti da assaporare secondo il gusto mimetico e realistico dei critici del secondo Ottocento; perché valgono per la loro capacità di suggerire e ricreare il beato e libero fantasticare dell'infanzia, così la notazione successiva sulla vista del mare lontano e dei monti non è solo affascinante nel ricordo per la sua estrinseca bellezza, e per il godimento che il fanciullo poteva provarne, ma riceve il suo valore poetico soprattutto perché in

¹⁴ Per le varianti de *Le ricordanze* cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 538-548.

quei monti e in quel mare Leopardi vedeva il limite da varcare per un'avventura vitale che le sue vicende poi e le condizioni pratiche non gli hanno permesso.

Ma questa zona beata che Leopardi ha ricreato sullo spunto delle sensazioni presenti aveva al suo fondo un'incoscienza effettiva e il personaggio poeta non sapeva allora quante volte sulla base della sua esperienza completa avrebbe preferito la morte a questa vita «dolorosa e nuda». Quest'ultima è un'espressione che ad alcuni critici è sembrata troppo scopertamente dolente; ma in realtà, all'interno del movimento generale di questo canto libero e spregiudicato, essa non turba il clima della poesia ma in certo modo lo arricchisce.

Così come la strofa successiva non è una brusca inserzione di note polemiche e di temi troppo scopertamente autobiografici, perché esprime, sempre all'interno del tono fondamentale che non manca mai di una sua superiore dolcezza, la volontà leopardiana di dire tutto di se stesso e di passare dal ricordo dolce al paragone con il presente.

Contribuisce perciò al movimento della poesia di cui costituisce anche l'avvio all'espansione finale, a quel rimpianto del tempo giovanile che fugge, che porta alla nota più struggente di questa strofa:

Né mi diceva il cor che l'età verde
sarei dannato a consumare in questo
natio borgo selvaggio, intra una gente
zotica, vil; cui nomi strani, e spesso
argomento di riso e di trastullo,
son dottrina e saper; che m'odia e fugge,
per invidia non già, che non mi tiene
maggior di se, ma perché tale estima
ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori
a persona giammai non ne fo segno.
Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,
senz'amor, senza vita; ed aspro a forza
tra lo stuol de' malevoli divengo:
qui di pietà mi spoglio e di virtudi,
e sprezzator degli uomini mi rendo,
per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola
il caro tempo giovanil; piú caro
che la fama e l'allor, piú che la pura
luce del giorno, e lo spirar: ti perdo
senza un diletto, inutilmente, in questo
soggiorno disumano, intra gli affanni,
o dell'arida vita unico fiore. (vv. 28-49)

Il ricordo della fanciullezza, ignara del fato avverso che avrebbe segnato la vita futura, porta alla raffigurazione più mossa e quasi violenta della situazione del tempo attuale: la cui genesi, rispetto al *Passero solitario*, non è cercata nel carattere singolare del poeta che si sente escluso da una vita di rapporti, ma nella ferita profonda che quelle persone tra cui era vissuto gli

avevano inferto con il loro disprezzo tanto da farlo diventare aspro e dispregiatore degli uomini, privo di pietà e di virtù. Qualità misantropiche che Leopardi non sente a sé connaturali, ma dovute appunto al «borgo selvaggio» in cui era stato costretto a vivere.

Il movimento di questa strofa è stato considerato di solito eccessivo, oratorio, prosastico tanto da costituire una rottura nel tono fondamentale della poesia. Ma in realtà questi toni, indubbiamente più vibrati, vengono riassorbiti nella misura propria di questo canto, diversa da quella di *A Silvia*, più accogliente, ricca, tanto da potersi avvalere anche di un continuo cambiamento di impostazione sintattica tra cosa evocata, narrata e termine diretto di colloquio: «Qui passo gli anni, abbandonato, occulto», «e intanto vola / il caro tempo giovanil» e poi con una costruzione diversa: «ti perdo / senza un diletto, inutilmente».

Non turbato e incrinato dunque da questo movimento più pieno e aperto, ma anzi da esso arricchito, segue il tono certamente più intimo, come più sognato, della terza strofa. Qui, con il ritorno al motivo centrale del ricordo, ricomincia quasi il percorso sinuoso del diagramma di questa poesia, in cui attraverso gli oggetti presenti preme nella memoria il ricordo del passato:

Viene il vento recando il suon dell'ora
dalla torre del borgo. Era conforto
questo suon, mi rimembra, alle mie notti,
quando fanciullo, nella buia stanza,
per assidui terrori io vigilava,
sospirando il mattin. Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per se; ma con dolor sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.
Quella loggia colà, volta agli estremi
raggi del dí; queste dipinte mura,
quei figurati armenti, e il Sol che nasce
su romita campagna, agli ozi miei
porser mille dilette allor che al fianco
m'era, parlando, il mio possente errore
sempre, ov'io fossi. In queste sale antiche,
al chiaror delle nevi, intorno a queste
ampie finestre sibilando il vento,
rimbombano i sollazzi e le festose
mie voci al tempo che l'acerbo indegno
mistero delle cose a noi si mostra
pien di dolcezza; indelibata, intera
il garzoncel, come inesperto amante,
la sua vita ingannevole vagheggia,
e celeste beltà fingendo ammira. (vv. 50-76)

Il suono della torre civica di Recanati richiama in Leopardi il ricordo del conforto che quel suono dava ai suoi assidui terrori notturni (non solo il ricordo diretto, ma anche nella forma indiretta di reminiscenza di certe pagine dell'adolescenza, come il brano del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in cui egli aveva parlato degli spaventi notturni dei fanciulli). Il movimento del ricordo è accentuato da quel «mi rimembra» che, insieme alle sottolineature delle determinazioni temporali («quando fanciullo», come nella prima strofa «allora / che, tacito, seduto in verde zolla») dà l'avvio all'immergersi nel tempo beato della fanciullezza e nell'onda dei ricordi il cui premere sollecita il poeta, nei modi tipici di questo canto, più liberi e sinuosi, alla definizione del valore e della funzione per lui del ricordo: dolce per sé, ma che, comportando il confronto con il presente, provoca un vano desiderio e un vano rimpianto di tornare al passato anche se triste e irrevocabile.

Seguitano poi a fluire le memorie infantili sollecitate dalle cose presenti che il poeta richiama quasi con un implicito gestire («Quella loggia», «queste dipinte mura», «quei figurati armenti»), a evocare, come era avvenuto nella prima strofa, il fascino quasi di fiaba della fanciullezza che trova uno dei toni più alti nel senso di intima letizia e insieme di protezione nella rievocazione fatta con sublime semplicità (il chiarore riflesso delle nevi, il sibilo del vento) della giornata invernale che accentua la sensazione infantile di una sicurezza e intimità provata nel riparo dell'interno della casa.

Poi l'immersione nel passato, rievocato in forme così dolci, porta il paragone fra il tempo della mancanza di coscienza dell'effettiva sorte degli uomini («allor che al fianco / m'era, parlando, il mio possente errore») e il tempo in cui il mistero delle cose ci si rivela in tutto il suo carattere acerbo e doloroso.

Ma il ricordo del tempo ancora privo della consapevolezza dell'acerba verità delle cose e ancora pieno di ingenua speranza stimola, con un ulteriore movimento, la rievocazione delle speranze cui il poeta si rivolge con un intenso e affettuoso colloquio:

O speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età! sempre, parlando,
ritorno a voi; che per andar di tempo,
per variar d'affetti e di pensieri,
obbliarvi non so. Fantasmi, intendo,
son la gloria e l'onor; dilette e beni
mero desio; non ha la vita un frutto,
inutile miseria. E sebben vòti
son gli anni miei, sebben deserto, oscuro
il mio stato mortal, poco mi toglie
la fortuna, ben veggo. Ahi, ma qualvolta
a voi ripenso, o mie speranze antiche,
ed a quel caro immaginar mio primo;
indi riguardo il viver mio sí vile

e sí dolente, e che la morte è quello
che di cotanta speme oggi m'avanza;
sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto
consolarmi non so del mio destino.
E quando pur questa invocata morte
sarammi allato, e sarà giunto il fine
della sventura mia; quando la terra
mi fia straniera valle, e dal mio sguardo
fuggirà l'avvenir; 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. (vv. 77-103)

È un'altra strofa piena di movimenti, di impeti che però non rompono la misura sostanziale di questa poesia ma la arricchiscono e approfondiscono. Così il primo lungo movimento in cui Leopardi, attraverso i due verbi «intendo», «ben veggo», vuole mostrare la sua attuale consapevolezza della vanità delle illusioni e delle speranze, prepara lo slancio successivo, in cui il consueto trapasso tra le speranze rievocate e il presente, di cui il poeta non sa consolarsi, si arricchisce di toni più aperti, più espliciti e nostalgici, non tanto affidati alla sollecitazione sulla base del presente verso il passato, quanto allo stimolo fondamentale del mito delle speranze. Nell'ultima parte invece Leopardi proietta la dimensione del ricordo anche verso il futuro: quando egli sarà vicino alla morte che concluderà la sua triste vicenda vitale, allora il ricordo («risovverrammi») svelerà la propria funzione che è quella di presentare un passato non attuato, le speranze non maturate, e porterà il suo carattere acerbo e doloroso a temperare la dolcezza della morte. La quinta strofa si consolida attraverso la sollecitazione del motivo della morte invocata:

E già nel primo giovanil tumulto
di contenti, d'angosce e di desio,
morte chiamai più volte, e lungamente
mi sedetti colà sulla fontana
pensoso di cessar dentro quell'acque
la speme e il dolor mio. Poscia, per cieco
malor, condotto della vita in forse,
piansi la bella giovinezza, e il fiore
de' miei poveri dí, che sí per tempo
cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
sul conscio letto, dolorosamente
alla fioca lucerna poetando,
lamentai co' silenzi e con la notte
il fuggitivo spirto, ed a me stesso
in sul languir cantai funereo canto. (vv. 104-118)

Qui il Leopardi rievoca (riprendendo molto da vicino i modi con cui nella Cantica *Appressamento della morte*, della fine del 1816, aveva cercato di esprimere la sua situazione di giovane che aspira alla vita e sente tuttavia o immagina prossima la morte) quel momento della sua vita come particolarmente sollecitante nella sua poesia, per l'incontro tra desiderio e aspirazione alla vita e sentimento precoce della morte. Tanto che non si può non ricordare una pagina del *De Sanctis* sulle *Ricordanze* in cui, a parte la forzatura dell'interpretazione totale della poesia, che è tutta portata a un senso di esaltazione luminosa e gioiosa, è ben colto il forte fascino e la forte aspirazione alla vita che anche in questa strofa Leopardi sente pur nella situazione dell'avvicinarsi della morte¹⁵.

La strofa successiva torna, rievocandolo, sull'affascinante e incantevole momento della vita sua e della vita dell'uomo in cui si attua il passaggio tra adolescenza e primo entrare nella giovinezza, quando le speranze sembrano realizzarsi e pare che anche gli altri uomini guardino sotto una particolare luce di simpatia al giovane che si affaccia alla vita:

Chi rimembrar vi può senza sospiri,
o primo entrar di giovinezza, o giorni
vezzosi, inenarrabili, allor quando
al rapito mortal primieramente
sorridon le donzelle; a gara intorno
ogni cosa sorride; invidia tace,
non desta ancora ovver benigna; e quasi
(inusitata meraviglia!) il mondo
la destra soccorrevole gli porge,
scusa gli errori suoi, festeggia il novo
suo venir nella vita, ed inchinando
mostra che per signor l'accogla e chiami?
Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo
son dileguati. E qual mortale ignaro
di sventura esser può, se a lui già scorsa
quella vaga stagion, se il suo buon tempo,
se giovanezza, ah! giovanezza, è spenta? (vv. 119-135)

L'ingresso della gioventù, per la sua situazione particolarissima, è visto in questa luce di simpatia così diversa rispetto al rapporto più consueto tra gli uomini, costituito dall'invidia e dalla mancanza di simpatia per gli altri, ma è insieme siglato nella sua fugacità, nella sua bellezza singolare e irripetibile. Ed è proprio su questi temi (da un lato il fascino della prima gioventù e

¹⁵ «Qui ci è una copia e una ricchezza di forme per entro a cui s'insinuano gli accenti più appassionati. Mai forse il poeta si era espresso con tanta espansione e con colori così pieni di luce, sicché la poesia rassomiglia più ad un inno che ad una elegia. La stessa Nerina sembra che danzi e si rida in questa evocazione del passato, avvolta e trasfigurata in mezzo ad immagini luminose e gioiose». *Giacomo Leopardi* cit., p. 336.

dall'altro il motivo elegiaco dello spengersi, della fugacità e della caducità) che Leopardi imposta la figura di Nerina in cui la poesia trova il suo più alto culmine. Rispetto ad *A Silvia*, in cui la fanciulla era subito evocata, il procedimento è capovolto, perché Nerina appare solo alla fine come dal lungo attrito della memoria, dalla lunga rievocazione del passato che porta al confronto con il presente, quasi che Leopardi solo alla fine giungesse al tema più importante, al rimpianto e al recupero della memoria della persona scomparsa per sempre.

Il personaggio di Nerina è intriso di ricordi che possono essere del tutto scambiati con quelli di Silvia: ambedue sono nomi ripresi dall'*Aminta* del Tasso, dalla stessa opera e dallo stesso clima; sia Nerina che Silvia sono il simbolo della gioventù, e lo stesso Carlo Leopardi, suggerendo tanto più tardi di identificare Nerina con Maria Belardinelli e Silvia con Teresa Fattorini, capiva che quelle fanciulle reali¹⁶ si erano come fuse in un'unica figura poetica. Ma rispetto alla severità che contorna la figura di Silvia, Nerina viene prospettata con un carattere più intenso di elegia e insieme di inno che sfocia in un movimento di danza suggerito non solo dalla precisa indicazione «Ivi danzando» (v. 153), ma proprio dall'andamento della strofa costruita su slanci e su repliche e, come già si è detto, dalla interna tensione a rievocare la figura scomparsa nella sua massima vitalità e quindi in un movimento di danza:

O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi parlar? caduta forse
dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,
che qui sola di te la ricordanza
trovo, dolcezza mia? Più non ti vede
questa Terra natal: quella finestra,
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,
è deserta. Ove sei, che più non odo
la tua voce sonar, siccome un giorno,
quando soleva ogni lontano accento
del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi
furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
il passar per la terra oggi è sortito,
e l'abitar questi odorati colli.
Ma rapida passasti; e come un sogno

¹⁶ Anche se si dimostrava così diverso dal grande fratello chiamandole: «quelle due povere diavole!» (Cfr. il n. 23 dei *Ricordi, giudizi, ragguagli intorno la fanciullezza, la vita, le opere di Giacomo Leopardi scritti o dati da Carlo e Paolina suoi fratelli, o raccolti altronde, in Epistolario di Giacomo Leopardi*, raccolto e ordinato da P. Viani, vol. III: *Lettere degli amici a lui*, raccolte da P. Viani, con l'aggiunta di tutte le lettere di Pietro Brighenti, a cura di G. Piergili, Firenze, Le Monnier, 1939⁸, p. 482).

fu la tua vita. Ivi danzando; in fronte
 la gioia ti splendea, splendea negli occhi
 quel confidente immaginar, quel lume
 di gioventú, quando spegneali il fato,
 e giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna
 l'antico amor. 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. Ahi tu passasti, eterno
 sospiro mio: passasti: e fia compagna
 d'ogni mio vago immaginar, di tutti
 i miei teneri sensi, i tristi e cari
 moti del cor, la rimembranza acerba. (vv. 136-173)

L'invocazione a Nerina, il colloquio piú aperto con la persona, in cui si consolida tutto il senso luminoso e struggente di questa poesia, è fatta in forme quasi da linguaggio melodrammatico («dolcezza mia», «In cor mi regna / l'antico amor») che però giovano a Leopardi per accentuare il movimento affettuoso che permette una possibilità di colloquio al di là della cesura della morte. Così come gli interrogativi con cui il poeta esprime questa specie di dolente stupore nel non ritrovare nelle cose tutte ancora presenti ciò che piú importa, la persona scomparsa, sollecitano a caricare la poesia di quelle espressioni estremamente struggenti del “mai piú”, della privazione («Piú non ti vede / questa Terra natal») su cui nello *Zibaldone* tante volte Leopardi aveva insistito. La scomparsa della fanciulla, di cui il Leopardi domanda ansiosamente le ragioni, è poi consolidata attraverso il tentativo di ricreare rapidamente la lontana consuetudine del colloquio attualmente del tutto interrotto (si noti l'insistenza su forme come «usata», «soleva», a indicare la continuità nel passato), cui la collocazione in rilievo dell'espressione «È deserta» nell'immagine della finestra e l'incentivo di «notturno», implicito nel rilucere del raggio delle stelle, danno un'accentuazione di toni elegiaci.

Le frasi che seguono, con la loro brevità e scioltezza, e insieme con l'uso così significativo, come in *A Silvia*, del passato remoto, vogliono sottolineare il passaggio all'incontro struggente e affascinante della rievocazione della persona morta in tutta la sua radiosa bellezza con la sua totale caducità, il suo “passare”. Che è anche il verbo della sorte degli uomini, come è detto nei bellissimi versi seguenti in cui Leopardi esprime la sua profonda passione per il caduco, la sua simpatia per gli uomini, piú forte quando sappiamo

che non li incontreremo piú. Cosí come il fascino della vita che riaffiora nel verso «E l'abitar questi odorati colli» (e che sarà poi risentito nelle sue impressioni essenziali, «L'aria», «i campi») è tanto piú forte perché sappiamo che non durerà, perché mai si sente cosí vivo il fascino della vita, nelle sue immagini essenziali ed effimere («L'aria», «i campi», gli «odorati colli»), come quando la si guarda dai margini della morte e quando si sa (come il Leopardi sapeva) che non c'è nulla al di là della morte. Perché se credessimo (direbbe ancora il Leopardi) che vi sono altri luoghi di incontro, per gli uomini, minore sarebbe il fascino struggente di questi unici luoghi in cui passiamo e ci incontriamo.

La ripresa successiva vuol certo sottolineare la sorte di Nerina morta nella prima gioventú, il suo breve passare nella vita, ma soprattutto imprime al resto della poesia un ritmo piú celere e slanciato da cui scaturisce la presentazione della figura scomparsa nel momento piú luminoso della sua vitalità, in quel movimento di danza accentuato nella sua espansione anche dall'uso del chiasmo che avvicina al centro del verso il verbo fondamentale: «in fronte / la gioia ti splendea, splendea negli occhi». Cosí come le successive replicazioni simmetriche del «Se» e del «Dico», sottolineano lo slancio maggiore della parte finale il cui tempo musicale si serra poi quando Leopardi usa quel «Dico» che prima apriva periodi piú lunghi, per frasi piú brevi che preparano le parole fondamentali per Nerina, prospettata nel fascino della vita e nella privazione di quella nella morte. Tra le ripetizioni del verbo fondamentale («passasti») si inserisce poi l'appellativo alla fanciulla («eterno sospiro mio»): proprio perché il soggetto è caduco e morto e mancano d'altra parte speranze di sopravvivenza, il rimpianto è eterno e inesausto in quanto non trova nessun altro compenso se non in se stesso. Il suono direttamente elegiaco delle ultime parole sottolinea anche la terminale funzione del ricordo che viene portata in *Le ricordanze* alle sue estreme conseguenze. Al di là del suo impiego nella rievocazione della dolcezza del tempo passato, esso rivela al suo fondo il carattere effettivo di amarezza e di acerbità. La persona è totalmente scomparsa, e i vivi possono soltanto intrecciarne il ricordo amaro ai loro sentimenti piú profondi: non altro che questo.

Dopo *Le ricordanze*, completate il 12 settembre, Leopardi scrisse, tra il 17 e il 20 settembre, *La quiete dopo la tempesta* e, tra il 20 e il 29, *Il sabato del villaggio*. Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, cominciato posteriormente, il 22 ottobre del '29, fu completato, evidentemente con un lavoro molto complesso, solo sei mesi dopo, il 9 aprile del '30. Questo ordine di composizione fu poi dal Leopardi spostato nell'edizione dei *Canti*, dove il *Canto notturno* precede la *Quiete* e il *Sabato* come se il poeta avesse voluto mettere in una linea continua la serie piú profonda e centrale di queste poesie (*A Silvia*, *Le ricordanze* e il *Canto notturno*) e, al di là di questa zona piú intensa, il dittico della *Quiete* e del *Sabato*, che nascono come da una pressione sostanzialmente meno profonda, prima della ripresa dei grossi e impegnativi temi che riaffioreranno nel *Canto notturno*.

La *Quiete* e il *Sabato*¹⁷, pur non costruiti direttamente sul motivo del ricordo, hanno senza dubbio raccordi con questo procedimento. Le scene paesane e le figure popolari che Leopardi rappresenta sono nutrite della consuetudine del ricordo: sono figure e paesaggi cari, arricchiti attraverso l'assiduo ritorno alla mente del poeta. Così come una di queste figure, la vecchierella del *Sabato*, è atteggiata decisamente nei modi del ricordo e ripropone, pur in maniera rapida e alleggerita, il diagramma tra passato e presente, tra ricordo della giovinezza e l'attuale vecchiaia. Né, d'altra parte, manca il raccordo con le poesie precedenti per l'impostazione lirica come fatto personale, nel senso di vita e di esperienza vissuta. Seppure infatti qui il poeta non parla di se stesso, tuttavia è la sua voce che evoca, trae la riflessione; i luoghi e le figure rappresentate sono materia viva del suo ricordo, della sua consuetudine ed esperienza.

Se dunque gli elementi di continuità non mancano, è tuttavia evidente che un certo spostamento c'è stato. Leopardi ha abbandonato il tema diretto del ricordo per verificare certe sue raggiunte verità (il piacere che esiste solo in momenti effimeri) entro una situazione presente in figure comuni, la donzelletta, la vecchierella, il legnaiuolo del *Sabato*, l'artigiano e la femmetta della *Quiete*, ma prive della consapevolezza del filosofo. Che sarà invece il carattere del pastore del *Canto notturno* che pur vicino, nella sua schiettezza di voce di un'umanità semplice e non educata filosoficamente, a queste figure, se vogliamo più gracili e meno complesse, e non perciò semplicemente letterarie e arcadiche, se ne distacca perché non bisognoso di un'aggiunta di consapevolezza da parte del poeta. Il filosofo sa quanto il pastore, e potremmo dire, capovolgendo la frase, il pastore sa ed esprime le stesse amare verità cui perviene il filosofo.

Il tema comune di queste due poesie è il carattere insopprimibile e insieme effimero del piacere e della felicità su cui Leopardi era tornato in un pensiero del maggio del '29: «La natura non ci ha solamente dato il desiderio della felicità, ma il bisogno; vero bisogno, come quel di cibarsi. Perché chi non possiede la felicità, è infelice, come chi non ha di che cibarsi, patisce di fame. Or questo bisogno ella ci ha dato senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità nel mondo. Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno» [4517]¹⁸. Il tono di questo pensiero è ripreso nei due canti in forme meno perentorie e più graduate. Da un lato, nella *Quiete*, la possibilità del piacere è vista come cessazione del dolore e del timore, dall'altro, nel *Sabato*, come attesa di una felicità sperata ma non reale. Sicché la consistenza della felicità non ha un carattere positivo ma nasce solo per contrasto a ciò che veramente è presente nell'uomo, il dolore, il timore e la pena.

Ma come nel grande finale delle *Ricordanze* (e anche questo è un elemen-

¹⁷ Si leggono in *Tutte le opere*, I, pp. 30-31.

¹⁸ *Tutte le opere*, II, p. 1236.

to di continuità e di raccordo tra i canti di questo periodo) Leopardi proprio mentre mostrava la caducità, il destino per la morte di Nerina tanto più sentiva tutto il fascino della vita e della bellezza, così qui, seppur in forme tanto meno appassionate, quanto più afferma amare verità filosofiche (l'effettiva miseria e nullità dell'uomo, il carattere effimero e alla fine inconsistente dei momenti brevi di felicità) tanto più ne sente l'estrema attrazione. Ed è appunto questa dialettica idillico-elegiaca che costituisce la ragione e la bellezza di questi due canti.

I quali, d'altra parte, hanno una genesi e una costruzione unitaria che pone in stretta correlazione le scene iniziali con quelle finali. I quadri con cui essi si aprono non possono infatti essere letti (come volle il Croce e con lui alcuni suoi scolari, come il Citanna, più legati al gusto di una poesia tutta sensibile e tutta immagine)¹⁹ come scenette idilliche staccate dal resto e fruibili a sé, come pittura senza motivazioni interne e senza «passione» (che è un tipo di poesia e arte, come risulta da precisi accenni dello *Zibaldone*, non accettato da Leopardi)²⁰, perché essi alimentano segretamente l'interpretazione finale che ne scaturisce e che perciò non può che astrattamente esser considerata riflessiva.

A questo tipo di interpretazione si oppose del resto già il De Robertis mostrando che i finali sono parte integrante delle poesie e perciò poeticamente vivi (ma, a mio avviso, con un eccesso di entusiasmo nel giudizio d'insieme che non può essere condiviso)²¹. Queste poesie, infatti, per quanto unitarie e certamente perfette, sembrano però attuare questa loro perfezione e suprema misura su una tensione meno profonda di quella su cui nascono i grandi capolavori di questo stesso periodo (*A Silvia*, *Le ricordanze*, il *Canto notturno*). Come si può vedere confrontando la struttura compositiva che, dalla *Quiete* al *Sabato*, procede verso un maggiore equilibrio tra quadro e parte di interpretazione; così come la stessa voce leopardiana, mentre nel finale della *Quiete*, pur nella sostanziale misura, ha un'espansione e vibrazione contenuta ma intensa, nel finale del *Sabato* si è ulteriormente misurata, composta e come volontariamente smorzata. Si assiste cioè ad un processo di estrema misura, a un gusto progressivo di smorzamento, di volontà di evitare ogni espansione e ogni impeto più deciso che può denotare come un certo limite di queste due poesie rispetto ad altre tanto più ricche di grossi motivi e tanto più intense.

¹⁹ Cfr. B. Croce, «Leopardi» cit., e G. Citanna, «Giacomo Leopardi», in *Il Romanticismo e la poesia italiana. Dal Parini al Carducci*, Bari, Laterza, 1935, 2ª ed. riveduta e accresciuta Bari, Laterza, 1949, pp. 170-220 (già pubblicato ne *La Critica*, XXV, 1927, pp. 85-100, 158-167, 225-237).

²⁰ Cfr. *Tutte le opere*, II, pp. 611-612.

²¹ Cfr. G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi* cit., p. 112: «Quanto alla *Quiete dopo la tempesta* e al *Sabato del villaggio*, non sono molti ormai che non vi riconoscano la cima della poesia leopardiana; ma qualcuno ancora fa le difficoltà per "approvare" le parti riflessive ultime, il commento e il congedo».

La prima strofa della *Quiete* descrive il momento di ripresa di vitalità che succede alla tempesta:

Passata è la tempesta:
odo augelli far festa, e la gallina,
tornata in su la via,
che ripete il suo verso. Ecco il sereno
rompe là da ponente, alla montagna;
sgombrasi la campagna,
e chiaro nella valle il fiume appare.
Ogni cor si rallegra, in ogni lato
risorge il romorio
torna il lavoro usato.
L'artigiano a mirar l'umido cielo,
con l'opra in man, cantando,
fassi in su l'uscio; a prova
vien fuor la femminetta a còr dell'acqua
dalla novella piovà;
e l'erbaiuol rinnova
di sentiero in sentiero
il grido giornaliero.
Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride
per li poggi e le ville. Apre i balconi,
apre terrazzi e logge la famiglia:
e, dalla via corrente, odi lontano
tintinnio di sonagli; il carro stride
del passegger che il suo cammin ripiglia. (vv. 1-24)

Leopardi non ha voluto rappresentare direttamente la tempesta, di cui semmai un accenno ritornerà nella seconda strofa, ma questa ripresa di vita, còlta nel suo momento germinale piú spontaneo, piú lieto e festoso, in cui è cessato il timore provocato dalla tempesta. La rappresentazione ha un accento estremamente pacato, dalla cadenza calma, assecondata anche da quella rima al centro («tempesta» «festa») che imprime una lieve inflessione di iniziale letizia e poi progredisce, attraverso l'immagine delle figure particolari, fino all'espansione della raffigurazione del cielo. L'efficacia e la funzione dei singoli particolari va cioè sentita non per la loro capacità mimetica, fotografica e veristica, su cui molto insisteranno i commentatori del tardo Ottocento, e da cui invece il gusto leopardiano è lontanissimo, ma per quello che il poeta vuol ricavarne, il senso di letizia crescente che si accentua passando dai primi rumori di gioia ai toni vasti dei versi seguenti dove la scena si amplia nell'aprirsi del cielo verso la montagna, nell'apparire della campagna libera dal velo di pioggia che l'offuscava, nel profilarsi distinto del fiume. (E si noti per quest'ultimo verso, «E chiaro nella valle il fiume appare», la capacità leopardiana di realizzare un linguaggio dai modi semplici ed eletti, veri e vaghi. Nella prima stesura infatti si trova «e chiaro nella valle il

fiume splende», dove quello «splende», rispetto ad «appare», aveva un qualcosa di troppo forte e meno vicino alle forme sobrie ed essenziali proprie della poetica di questo periodo)²².

Questo sentimento poetico di ripresa di vitalità non è prodotto solo dalle particolari immagini, ma anche dall'insistenza su forme come «ogni», con cui Leopardi accentua il carattere corale di gioia piena che investe tutti i luoghi e tutti gli uomini. Che non è cioè un sentimento eccezionale, come si vede dai versi sull'artigiano che in qualche modo replicano (seppure con prospettiva e intonazione diverse) la situazione che Leopardi aveva attribuito in *A Silvia* a se stesso. L'artigiano, l'uomo umile e semplice e il grande poeta provano insieme certi affetti fondamentali, quel breve piacere improvviso di espansione e di letizia (tradotto anche attraverso l'immagine visiva del grido dell'erbauo che si espande di sentiero in sentiero, con un forte senso musicale così tipico di questa poesia) che succede alla tempesta, alla cessazione del dolore, da cui tanto più sono spinti a cantare e a mirare il cielo.

Il moto alacre di letizia procede dalle figure al paesaggio e ritorna poi dalla natura alle persone, ed è siglato dalla replicazione del movimento dell'aprire la casa (chiusa nel momento della tempesta e in cui gli uomini hanno voluto come rinserrarsi a difesa della loro vita), che accentua il riespandersi della vita.

Per l'immagine dei versi finali («e, dalla via corrente, odi lontano / tintinnio di sonagli; il carro stride / del passegger che il suo cammin ripiglia»), il cui carattere suggestivo e poetico è accresciuto in quanto il suono lontano dei sonagli comporta, secondo il criterio della doppia vista, un movimento lontanante, senza qualcosa di troppo immediato e vicino, nella memoria poetica leopardiana è certamente riaffiorata una descrizione simile segnata in versi giovanili, circa del '17: «Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro / del passegger, che stritolando i sassi / mandava un suon, cui precedea da lungi / il tintinnio de' mobili sonagli» [1]²³. Ma nei versi più maturi della *Quiete* questa ricerca iniziale più mimetica e più rappresentativa di precisi movimenti della realtà (il «tintinnio de' mobili sonagli», in cui si avverte tra l'altro un'eco assai vicina a quelle di certe espressioni dell'inizio del *Mattino* pariniano) è stata portata a un tono più suggestivo, «vero» e «vago».

La strofa successiva non sopraggiunge imprevista a disturbare la voce del poeta filosofo, ma, secondo il procedimento della doppia vista poetica, sviluppa quell'interpretazione di cui il quadro idillico era allusivo e simbolico; e si esprime perciò coerentemente, senza incrinature, con lo stesso tono pacato con cui Leopardi aveva evocato le figure e il paesaggio della prima strofa:

Si rallegra ogni core.
sí dolce, sí gradita

²² Le varianti de *La quiete dopo la tempesta* si leggono in G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 568-570.

²³ *Tutte le opere*, II, p. 3.

quand'è, com'or, la vita?
quando con tanto amore
l'uomo a' suoi studi intende?
o torna all'opre? o cosa nova imprende?
quando de' mali suoi men si ricorda?
Piacer figlio d'affanno;
gioia vana, ch'è frutto
del passato timore, onde si scosse
e paventò la morte
chi la vita abborria;
onde in lungo tormento,
fredde, tacite, smorte,
sudàr le genti e palpitàr, vedendo
mossi alle nostre offese
folgori, nemi e vento. (vv. 25-41)

Dopo aver impostato la sua interpretazione della ripresa di vita succeduta alla tempesta, che qui ha un'ulteriore rappresentazione indiretta ma con un accento piú rapido, Leopardi viene a verificare come il piacere consista solamente nel dolore:

O natura cortese,
son questi i doni tuoi,
questi i dilette sono
che tu porgi ai mortali. Uscir di pena
è diletto fra noi.
Pene tu spargi a larga mano; il duolo
spontaneo sorge: e di piacer, quel tanto
che per mostro e miracolo talvolta
nasce d'affanno, è gran guadagno. Umana
prole cara agli eterni! assai felice
se respirar ti lice
d'alcun dolor: beata
se te d'ogni dolor morte risana. (vv. 42-54)

In quest'ultima strofa Leopardi ha arricchito la sua voce di un tono d'ironia (raggiunto con una variante del '35 sull'iniziale stesura: «Umana / prole degna di pianto!»), ma assai misurato e pacato, conforme all'equilibrata e controllata misura di questa poesia. Molto diverso dai toni vibrati di protesta del Leopardi piú eroico o dal sarcasmo delle ultime poesie come *La ginestra*, e anche lontane dagli accenti piú appassionati e intensi che, pur nella fondamentale armonia, caratterizzavano l'ultima strofa di *A Silvia*. E negli stessi limiti di estrema misura si mantiene anche il movimento finale («assai felice / se respirar ti lice / d'alcun dolor: beata»), piú lieve rispetto all'espansione maggiore che simili motivi avevano ad esempio nel finale di *A un vincitore del pallone* («Nostra vita a che val?»).

Il sabato del villaggio, legato strettamente in una specie di dittico alla poesia precedente, sviluppa l'altro corollario della dottrina leopardiana del piacere: mentre nella *Quiete* il piacere consisteva nel momento effimero della cessazione del dolore, in questo canto è visto consistere nell'altro momento effimero della sua attesa. Sicché, a voler stringere la conclusione leopardiana, il piacere non ha un'effettiva realtà, ha semmai una breve apparenza illusoria e ingannevole e insieme un fascino breve da cui nasce quell'incontro luminoso e mesto che hanno queste poesie.

Questo canto porta più avanti la direzione di misura, di equilibrio, di dolcezza, di pacatezza, di melodia in cui ogni movimento troppo aspro è come smorzato. Una direzione che va compresa soprattutto per non scambiare questi canti per semplici bozzetti, come a volte è potuto avvenire quando si è tentato di tagliare bruscamente la parte del cosiddetto quadro, dalla parte della cosiddetta riflessione, in realtà la genesi di queste due poesie è unitaria, la parte contenutisticamente riflessiva e la parte del "quadretto" sono nate insieme e non avrebbero ragione di esistere l'una senza l'altra, perché il finale non è un'aggiunta sentenziosa e riflessiva, ma un'interpretazione, pur sempre poetica, che scaturisce dal quadro stesso. Questa direzione di estrema misura va anche valutata per intendere quello che queste poesie hanno di estremamente elegante, di perfetto, di greco (come spesso si è detto), per comprendere come questa misura sviluppi la poetica dei grandi idilli, ma anche per rifiutare la tesi derobertisiana secondo la quale questi canti sarebbero la cima della poesia del Leopardi e in qualche modo il paradigma su cui andrebbe misurata l'intera sua poesia. In realtà, pur nella loro perfezione, queste due poesie hanno una minore forza propulsiva, una minore pressione interna rispetto alle altre maggiori poesie di questo periodo.

Questo gusto di estrema misura si accentua, rispetto alla *Quiete*, nella stessa più equilibrata e armonica proporzione con cui è costruito *Il sabato del villaggio*. A una prima strofa più lunga, che delinea la situazione del quadro, e a una seconda che ancora presenta figure di un'umanità schietta e istintiva, seguono altre due strofe in cui Leopardi ricava la sua interpretazione di quel quadro iniziale, la fugacità del piacere e il suo carattere effimero, la sua riduzione alla semplice attesa di una festa che non verrà. Così come, mentre nel finale della *Quiete* si avvertiva, pur nei modi estremamente contenuti, una qualche maggiore inflessione tensiva, specialmente negli ultimi tre versi, nell'ammonimento finale del *Sabato* al garzoncello scherzoso Leopardi ha cercato di contenere al massimo ogni movimento troppo aperto per dare alla sua voce un tono estremamente pacato, più smorzato e alleggerito anche rispetto agli stessi esiti raggiunti nella *Quiete dopo la tempesta*.

Le figure della scena domestica e concreta che delinea la situazione del villaggio nell'attesa della festa, la sera del sabato, ad alcuni critici sono apparse avere come un qualcosa di troppo arcadico, quasi di lezioso. In realtà le figure che qui appaiono, e la stessa scena concreta e vaga, sorgono dalla lunga consuetudine del ricordo (che tra l'altro sollecita anche certe riprese

da situazioni poetiche già espresse in poesie lontane e pure assai diverse nel loro complesso come *La sera del dí di festa*); e gli stessi vezzezzeggiativi che possono sembrare piú letterari solo se misurati astrattamente e non valutati alla luce del motivo poetico del ricordo, sono una forma di vagheggiamento tenero ed elegante di care immagini del cuore, intrise di simpatia benevola e affettuosa:

La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole,
ornare ella si appresta
dimani, al dí di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dí della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni dell'età piú bella.
Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giú da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.
Or la squilla dà segno
della festa che viene;
ed a quel suon diresti
che il cor si riconforta.
I fanciulli gridando
su la piazzuola in frotta,
e qua e là saltando,
fanno un lieto romore:
e intanto riede alla sua parca mensa,
fischiando, il zappatore,
e seco pensa al dí del suo riposo. (vv. 1-30)

Queste figure non sono accumulate a macchia secondo un gusto impressionistico, ma sono disposte su un ritmo e un movimento che, all'inizio piú alacre e gioioso, trova poi una conclusione limpida e malinconica. L'immagine della donzelletta non ha nulla di impressionistico e di bozzettistico, essa è il risultato di una lunga meditazione poetica, di un accarezzamento del cuore e della fantasia; come indica del resto chiaramente quel verbo tematico ("solere"), che tante volte ritorna nelle poesie di questo periodo a sottolineare un senso del passato e del presente reso affascinante dalla consuetudine, e in questo caso a indicare non un gesto presente, brusco e im-

mediato, ma un modo di essere costante. In tal modo si può anche vincere facilmente quell'impressione di stucchevole dolcezza che proviene da un certo abuso scolastico proprio di un gusto veristico, mimetico, lontanissimo dalla poesia e dalla poetica leopardiana, mai volta a cogliere un'impressione nella sua immediatezza e a renderla così com'è. Così come nell'immagine delle rose e delle viole non dovremo certo rilevare la mancanza di verità obbiettiva²⁴, ma l'incanto che Leopardi ritrovava nell'incontro di parole insieme vero e vago, sollecitato anche dall'uso non infrequente di questo accostamento nella nostra tradizione letteraria.

La presentazione della vecchierella, posta sullo sfondo di uno spazio che si amplia suggestivamente e malinconicamente nell'ora del tramonto, è atteggiata nei modi del ricordo, nel suo ricordare: il piacere del dí della festa in lei non è tanto diretto quanto visto suggestivamente attraverso i ricordi di quello che per lei era il sabato nella sua gioventú, quando anch'ella si preparava alla festa.

Poi, dalle figure al paesaggio, delineato in forme sobrie ed essenziali senza nulla di insistito e di pittoresco, e da questo sfondo di nuovo alle persone. Ma anche in questi settenari in cui piú si avverte (anche per l'incentivo di piú chiara letizia e fervore dato dal moto uditivo del suono della campana che indica il sopravvenire del giorno sacro) un'impressione di attesa e di fervore per una gioia che non verrà, il gusto leopardiano tipico di queste poesie frena tutto quello che vi potrebbe essere di troppo apertamente impulsivo e gioioso per un tono smorzato e affabile, quasi di parlato («ed a quel suon diresti / che il cor si riconforta»). A questa segue la scena («I fanciulli gridando»), in cui si riflette, in una condizione ancor piú inconsapevole che negli altri personaggi, questo istintivo moto di letizia per l'attesa della festa che verrà, e infine l'ultima immagine in cui la strofa è portata a un allargamento melodico e lievemente malinconico:

poi quando intorno è spenta ogni altra face,
e tutto l'altro tace,
odi il martel picchiare, odi la sega
del legnaiuol, che veglia
nella chiusa bottega alla lucerna,
e s'affretta, e s'adopra
di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba. (vv. 31-37)

In questa seconda strofa Leopardi non ha voluto tanto replicare la situazione precedente ma portarla avanti estremizzandola. Nel legnaiuolo che per avere quel giorno di piena vacanza, di piena gioia lavora affrettatamente

²⁴ Come apparve al Pascoli che, guidato dal suo gusto dei particolari precisi, assai lontano da quello del Leopardi, osservò che le rose e le viole non fioriscono nella stessa stagione (cfr. G. Pascoli, «Il sabato» (1896), in *Prose*, con una premessa di A. Vicinelli, 2 voll., Milano, Mondadori, 1946, I, pp. 58-85).

fino all'alba, sconfinando dal sabato dentro gli inizi della domenica, Leopardi ha voluto quasi far cogliere il momento brevissimo della festa di cui il legnaiuolo quasi brucia i margini, illudendosi di poter essere così pienamente libero dal lavoro e tutto dedito al piacere del giorno di festa e riposo. Ma questo desiderio di riposo rileva, nell'interpretazione che il poeta ne dà subito dopo, il suo carattere controproducente, perché è proprio quando gli uomini sono privi di occupazione che avvertono un moto di noia, di tedio, il sentimento ossessivo che li prende quando mancano di un qualcosa che li distraiga:

Questo di sette è il piú gradito giorno,
pien di speme e di gioia:
diman tristezza e noia
recheran l'ore, ed al travaglio usato
ciascuno in suo pensier farà ritorno. (vv. 38-42)

Questa interpretazione non è giustapposta al quadro precedente (che introduce tra l'altro il consueto giuoco di interni e di esterni con i suoi effetti di luce e di rumore che vengono dal chiuso della bottega rispetto alla scena aperta del paese prima al tramonto e poi nel buio della notte), ma lo prepara: il legnaiuolo che si affretta a lavorare, per avere un giorno interamente libero, rappresenta anticipatamente il sentimento di delusione della domenica che, proprio perché giorno interamente libero, diventa il giorno della noia. Dopo il sabato, il giorno piú gradito per il suo carattere di attesa, con la domenica, gli uomini, per la loro mancanza di occupazione, sono riportati a pensare al giorno della festa con un misto di piacere e di dispiacere: di dispiacere per il lavoro che li attende, in quanto faticoso, ma insieme di inconsapevole piacere per una vita piú occupata e perciò meno noiosa e attediata.

Nell'ultima strofa Leopardi si rivolge, con un misto di benevolenza e di lieve ironia, a un personaggio di questa piccola scena, il «Garzoncello scherzoso». Questa componente di bonaria ironia, che compariva anche nella *Quiete dopo la tempesta*, è un mezzo rivelatore non solo del carattere illusorio che Leopardi vuol attribuire alla festa, ma pure un modo che egli adopera per contenere e misurare all'estremo ogni impeto:

Garzoncello scherzoso,
cotesta età fiorita
è come un giorno d'allegrezza pieno,
giorno chiaro, sereno,
che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
stagion lieta è cotesta.
altro dirti non vo'; ma la tua festa
ch'anco tardi a venir non ti sia grave. (vv. 43-51)

La fanciullezza è come il sabato della vita, il giorno che precorre a una festa che non verrà mai: l'unica "festa" è appunto la semplice attesa.

In quest'ultima strofa Leopardi ha portato fino in fondo la sua ricerca, coerente alla direzione che persegue in queste poesie, di un tono estremamente pacato che può giungere ai limiti quasi di un alleggerimento eccessivo, lontano dai toni più intensi di altri grandi canti.

IL «CANTO NOTTURNO»

Prima del *Canto notturno* (o forse anche in qualche pausa della sua lunga composizione) va molto probabilmente posto un breve componimento dal titolo *Imitazione*, che il Leopardi pubblicò solo nell'edizione Starita del 1835, in appendice ai canti più importanti. Si tratta di un rifacimento di *La feuille*, una poesia dello scrittore francese Antoine-Vincent Arnault (1766-1834), che il Leopardi doveva aver letto già nella sua prima gioventù nello *Spettatore italiano* dove venne pubblicata nel 1818. Questo indusse gli interpreti ottocenteschi a datare a quell'anno questa poesia, ma già il Carducci per ragioni metriche e formali ebbe dei dubbi in proposito, dubbi poi ripresi da studiosi più recenti come Angelo Monteverdi¹, che preferiscono una collocazione nella zona dei canti pisano-recanatesi.

E in effetti, mentre comunque essa appartiene, per l'uso della strofa libera, al periodo pisano-recanatese, per certe forme e movimenti è vicinissima al *Canto notturno*. L'immagine «Povera foglia frale» (che si distacca dal testo francese dove si diceva: «povera foglia disseccata») contiene una delle parole fondamentali del *Canto notturno*, a indicare la fragilità, la fralezza della vita umana; i versi «Seco perpetuamente / vo pellegrina» richiamano alcuni versi della quarta strofa dello stesso canto; la stessa iniziale forma di interrogazione che dà avvio a questo componimento poetico, contraddistinto soprattutto dal suo gusto di melodia e di disegno malinconico, riporta al *Canto notturno*:

Lungi dal proprio ramo,
 povera foglia frale,
 dove vai tu? – Dal faggio
 là dov'io nacqui, mi divide il vento.
 Esso, tornando, a volo
 dal bosco alla campagna,
 dalla valle mi porta alla montagna.
 Seco perpetuamente
 vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.
 Vo dove ogni altra cosa,
 dove naturalmente
 va la foglia di rosa,
 e la foglia d'alloro.²

¹ Cfr. A. Monteverdi, *Una foglia*, «Civiltà Moderna», n. 6, 1939, pp. 1-12, poi in Id., *Frammenti critici leopardiani* cit., pp. 49-63, con una *Poscritta* (1965), pp. 63-66.

² *Tutte le opere*, I, p. 45.

Il componimento francese conteneva naturalmente queste immagini e il tema fondamentale della leggerezza e caducità della foglia che allude alla vanità di tutte le cose; ma il Leopardi vi ha pur aggiunto qualcosa di suo; per esempio, nel particolare «là dov'io nacqui», che sembra comportare una certa umanizzazione nel paragone implicito tra foglia e umanità, oppure nei versi «Seco perpetuamente / vo pellegrina» che nel testo francese mancavano e soprattutto coll'aggiunta nel terzultimo verso di quel «naturalmente» (cioè la foglia va per legge e volere della crudele natura), dove è implicito una specie di lamento, di sfumatura malinconica.

Al di là di questa breve poesia, Leopardi attese per un periodo estremamente lungo (dal 22 ottobre del '29 al 9 aprile del '30) alla composizione del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*³ con il quale concluse il periodo recanatese e in certo modo prese commiato da esso. Dopo questo canto infatti la poesia leopardiana si muove verso forme assai diverse, come si può vedere ad esempio confrontando la domanda iniziale del *Canto notturno* con l'avvio del *Pensiero dominante*, la poesia che inizia il nuovo periodo. Nel *Pensiero dominante*⁴ si avverte tutta un'altra impostazione, tutto un altro ritmo, forte ed energico, non cadenzato e blando come nel *Canto notturno*, dove anche le domande e le verità più terribili sulla condizione drammatica dell'uomo sono contenute entro le forme misurate e melodiche (malgrado la ricchezza nuova e più intensa di grandi motivi che questo canto contiene, al di là dell'impostazione della *Quiete* e del *Sabato*) della direzione fondamentale della poetica dei grandi idilli.

In questo canto vengono portati più direttamente avanti i grandi temi della concezione leopardiana della vita, la tragicità e sofferenza di essa, la crudeltà della natura, che salivano dalla lunga meditazione dello *Zibaldone* e delle *Operette morali*. L'ultima parlata dell'Islandese, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, atteggiata in forma di domanda alla natura, richiama certe forme interrogative del *Canto notturno*, anche se sempre più morbide e meno impetuose. Diceva infatti l'Islandese, dopo aver accettato la legge materialistica che la natura gli aveva esposto: «Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo componono?»⁵.

È evidente che Leopardi ha riattinto nel *Canto notturno* alle soluzioni delle *Operette morali*, e in particolare alla conclusione tragica del dialogo ricordato e d'altra parte ha risentito direttamente la spinta di alcuni pensieri che proprio in questo periodo veniva segnando nello *Zibaldone* sulla natura, sul mondo e sull'ordine delle cose.

³ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 29-30.

⁴ Cfr. *Tutte le opere*, I, pp. 31-33.

⁵ *Tutte le opere*, I, p. 117.

In uno del 2 gennaio 1829, giustificando la sua filosofia dall'accusa di misantropia, dopo aver osservato che essa semmai, attribuendo ogni colpa alla natura, conduceva a liberare gli uomini dall'odio fra di loro, il Leopardi concludeva: «La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi» [4428]⁶.

Pensando al *Canto notturno*, è assai significativo, in questa chiarificazione leopardiana della natura effettiva della sua filosofia, quell'inciso («o se non altro il lamento»), perché questo canto è appunto costruito come un alto lamento anche nelle sue stesse forme poetiche e musicali, come una specie di "nenia", di lagnanza che il pastore rivolge alla luna sul perché delle cose, del male del mondo e degli uomini. Questa precisa identificazione della vera fonte dei mali umani è d'altra parte ancora ribadita in un altro pensiero dell'11 aprile:

La natura, per necessità della legge di distruzione e riproduzione, e per conservare lo stato attuale dell'universo, è essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice e nemica mortale di tutti gl'individui d'ogni genere e specie, ch'ella dà in luce; e comincia a perseguirli dal punto medesimo in cui gli ha prodotti. Ciò, essendo necessaria conseguenza dell'ordine attuale delle cose, non dà una grande idea dell'intelletto di chi è o fu autore di tale ordine. [4485-4486]⁷

Qui (a parte la riconferma, nella forma così fredda e distaccata di questo pensiero, della posizione antiteistica del Leopardi che, vedendo come nell'ordine delle cose è insito il male, la sofferenza, senza posto alcuno per la felicità, trae la conseguenza che anche l'autore di esso, sia Dio o la natura, dà molto a pensare sulla sua stessa intelligenza), è notevole l'insistenza sulla persecuzione della natura a danno degli uomini fin dal momento della nascita; tema che sarà enunciato nella terza strofa del *Canto notturno*: il nascere di per sé è già una pena e l'inizio delle sofferenze dell'uomo.

Un altro pensiero del 4 maggio, riprendendo il motivo settecentesco della somma dei piaceri e dei dolori su cui Leopardi aveva a lungo meditato, svolge il tema della noia, del tedio, che tornerà in forme apparentemente più ingenuie nella strofa quinta del *Canto notturno*:

L'assenza di ogni special sentimento di male e di bene, ch'è lo stato più ordinario della vita, non è né indifferente, né bene, né piacere, ma dolore e male. Ciò solo, quando d'altronde i mali non fossero più che i beni, né maggiori di essi, basterebbe a piegare incomparabilmente la bilancia della vita e della sorte umana dal lato della infelicità. Quando l'uomo non ha sentimento di alcun bene o male particolare, sente in generale l'infelicità nativa dell'uomo, e questo è quel sentimento che si chiama noia. [4498]⁸

⁶ *Tutte le opere*, II, p. 1199.

⁷ *Tutte le opere*, II, p. 1222.

⁸ *Tutte le opere*, II, p. 1228.

Ancora nello *Zibaldone*, Leopardi spostando la sua attenzione sulla sensibilità, osserva:

La facoltà di sentire è ugualmente e indifferentemente disposta a sentir piaceri e dolori. Or le cose che producono le sensazioni del dolore, sono incomparabilmente più che quelle del piacere. Dunque la facoltà di sentire è un male, per lo stato esistente delle cose, quando pur nol fosse per se. E quanto essa è maggiore, nella specie o nell'individuo, tanto quella o quello è più infelice: e viceversa. Dunque l'uomo è l'ultimo nella scala degli esseri, se i gradi si calcolano dall'infelicità ec. ec. [4505-4506]⁹

Anche questo è un tema che torna nel canto del pastore che, prima della conclusione più generale, rileverà una maggiore infelicità nell'uomo rispetto ai bruti e agli animali. In un altro pensiero del 27 maggio, già ricordato ad altro proposito ma che può esser utile richiamare qui di nuovo, si insiste sul fatto che quella felicità che manca non è cosa secondaria perché il desiderio di essa è l'istinto fondamentale dell'uomo:

La natura non ci ha solamente dato il desiderio della felicità, ma il bisogno; vero bisogno, come quel di cibarsi. Perché chi non possiede la felicità, è infelice, come chi non ha di che cibarsi, patisce di fame. Or questo bisogno ella ci ha dato senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità nel mondo. Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno. [4517]¹⁰

Sono affermazioni che rispetto al pensiero precedente sembrano graduarci, come rispetto alla quinta strofa del *Canto notturno* si gradua la sesta e l'ultima, nel senso che, se pur gli animali appaiono meno infelici degli uomini a un grado assoluto, anch'essi tuttavia sono infelici come tutti gli esseri senzienti («dentro covile o cuna, / è funesto a chi nasce il dí natale» diranno gli ultimi versi di questo canto).

Infine, un pensiero estremamente importante e riassuntivo delle posizioni leopardiane è quello del 17 maggio 1829, in cui partendo dalla citazione di un pensiero di Rousseau alla cui filosofia della natura da giovane aveva aderito, Leopardi ne rifiuta decisamente la provvidenzialità e la benignità. A Rousseau, che si era rivolto all'uomo invitandolo a non cercare la causa del male che è in se stesso perché l'universo è ordine e nell'ordine non può esserci male, Leopardi risponde così:

Anzi appunto l'ordine che è nel mondo, e il veder che il male è nell'ordine, che esso ordine non potrebbe star senza il male, rende l'esistenza di questo inconcepibile. Animali destinati per nutrimento d'altre specie. Invidia ed odio ingenerato de' viventi verso i loro simili [...] Altri mali anche più gravi ed essenziali da me notati

⁹ *Tutte le opere*, II, p. 1231.

¹⁰ *Tutte le opere*, II, p. 1236.

altrove nel *sistema* della natura ec. Noi concepiamo piú facilmente de' mali accidentali, che regolari e ordinarii. Se nel mondo vi fossero *disordini*, i mali sarebbero *straordinarii*, accidentali; noi diremmo: l'opera della natura è imperfetta, come son quelle dell'uomo; non diremmo: è cattiva. L'autrice del mondo ci apparirebbe una ragione e una potenza *limitata*: niente meraviglia; poichè il mondo stesso (dal qual solo, che è l'effetto, noi argomentiamo l'esistenza della causa) è limitato in ogni senso. Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male? Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v'è del male, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene. Ma che sperare quando il male è *ordinario*? dico, in un ordine ove il male è *essenziale*? [4511]¹¹

Qui, in questa specie di prova di forza con Rousseau, Leopardi porta avanti la sua intuizione tragica e pessimistica della vita, fino a una delle sue estreme conseguenze: è chiamato in causa lo stesso ordine dell'universo e chi ne è o ne può essere l'autore, perché appunto esso è ordine e l'ordine in cui domina il male non può che essere cattivo, scellerato (come Leopardi dirà con espressioni piú accese in *A se stesso* e in altri componimenti dell'ultimo periodo della sua vita).

Piú che nelle altre poesie di questo periodo nel *Canto notturno* vengono a consolidarsi queste fondamentali verità leopardiane, anche se nella genesi di questo canto non è certo assente la spinta della memoria. Infatti la situazione del pastore, dell'uomo primitivo fuori della civiltà, si intreccia facilmente con il ricordo da parte del Leopardi della propria situazione personale, quando egli nella sua adolescenza aveva cominciato a porsi le stesse domande sulla vita e sull'universo che qui si pone il pastore. E da questo punto di vista si intende meglio la stessa presenza di ricordi di letture leopardiane che qui rifluiscono. Le pessimistiche sentenze del *Libro di Giobbe*, prive naturalmente dei loro esiti provvidenzialistici, sono state risentite in questo canto da Leopardi molto da vicino, anche attraverso la pressione che sulla sua memoria hanno esercitato queste letture di base che vennero ad aiutare il primo movimento della sua crisi; a parte il fatto che la stessa situazione dello scenario pastorale del *Canto notturno* poteva ritrovare consonanze adiuvanti nella situazione del mondo pastorale biblico. Né mancano altri echi di letture giovanili. Le *Notti* dello Young erano state presenti al giovane Leopardi già per la *Storia dell'astronomia* e nella traduzione in prosa che ne fece il Loschi si incontra un passo sulla sorte piú felice degli animali e su quella infelice di tutti gli uomini, che certo rifluisce, per la genesi del *Canto notturno*, nella memoria attiva leopardiana: «Guida le tue greggie in un pascolo pingue: tu non le udrai belar mestamente [...] la pace, di cui godono esse, è negata ai lor 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

¹¹ *Tutte le opere*, II, p. 1233.

ugualmente si querelano della loro sorte»¹². Qui persino certe situazioni, come l'identificazione della sorte del monarca e del pastore, sembrano avere avviato la figura leopardiana del pastore che è simbolo dell'uomo in generale. Né meno presenti furono i *Canti di Ossian*, da cui certamente Leopardi riprese, a suo modo naturalmente e seguendo la sua diversa poetica, quelle forme di meditazione dolente, cupa, e soprattutto quel modulo dell'interrogazione malinconica che non era un fatto semplicemente stilistico ma l'espressione di un'età di crisi quale fu il preromanticismo che si riconosceva più in forme di dubbio e di domanda che di risposta e di affermazione. Si pensi a certe invocazioni alla luna, alle stelle dell'*Ossian*¹³, opera che tra l'altro Leopardi accettava come traduzione di un poeta primitivo, quindi suggestiva per il *Canto notturno*, che vuol rappresentare il canto e il lamento di un'epoca primitiva.

Per la genesi di questo canto Leopardi ebbe poi uno stimolo immediato (ma legato a questa prospettiva che cercava di dar voce a verità fondamentali attraverso un personaggio primitivo) dalla lettura di una recensione, con riassunto, dell'opera di un viaggiatore russo, il barone di Meyendorff, di cui lo stesso Leopardi riporta queste parole: «passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes des airs qui ne le sont pas moins» [4400]¹⁴. Questi canti tristi di pastori dell'Asia centrale fatti su musiche tristi contemplando la luna, avevano certamente la forza di precisare da vicino la situazione base del *Canto notturno*.

Rispetto ai personaggi storici e aristocratici che Leopardi aveva usato nel *Bruto minore* e nell'*Ultimo canto di Saffo*, il personaggio del pastore riprende e approfondisce la ricerca iniziata già nella *Quiete* e nel *Sabato*, dove il poeta aveva cercato di far scaturire certe sue verità dalla situazione concreta di personaggi umili, familiari, consueti. Sicché in questo personaggio primitivo, non mosso dalla cultura, le verità leopardiane vengono ad acquistare una convalida tanto maggiore perché diventano appunto verità di base che ogni uomo può svolgere da se stesso. Il pastore leopardiano (che certamente non ha nulla in comune con i pastori d'Arcadia, dove la vita pastorale veniva rappresentata come vita lieta, di riposo che di per sé porta la felicità) è il risultato di una profonda intuizione poetica, come l'espressione di quella voce della ragione primitiva, vergine e incolta, spontanea e non artefatta,

¹² *Le Lamentazioni ossieno le Notti d'Odoardo Young* cit., II, p. 24. Per questi rapporti con la poesia settecentesca cfr. W. Binni, «Leopardi e la poesia del secondo Settecento» cit. Sulle versioni younghiane si veda W. Binni, «Le traduzioni preromantiche», in *Preromanticismo italiano* cit., pp. 113-139.

¹³ «Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi / Lasciando il corso tuo, quando svanisce / La tua candida faccia? Hai tu, com'io, / L'ampie tue sale? o ad abitar ten vai / Nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo / Le tue sorelle? o più non son coloro / Che nella notte s'alleggravan teco?» (*Dartula*, vv. 11-16).

¹⁴ (Passano la notte assisi su una pietra a guardare la luna e a improvvisare parole assai tristi su arie che non lo sono meno). *Tutte le opere*, II, pp. 1189-190.

su cui Leopardi piú volte aveva insistito all'interno dello *Zibaldone* e di cui possiamo ritrovare un accenno proprio in un pensiero di questo periodo, del 31 marzo 1829, dove è dato particolarmente valore a: «la ragione semplice, vergine e incolta, giudicata spessissime volte piú rettamente che la sapienza, cioè la ragione coltivata e addottrinata» [4478]¹⁵.

Le verità «disperate ma vere» (come Leopardi dirà piú tardi parlando della sua filosofia) che egli enuncia attraverso la voce del pastore hanno perciò una validità tanto piú sicura e maggiore e tanto meno intellettualistica che se fossero state espresse attraverso un personaggio filosofico. Sono verità di base, conclusioni (come quella della quarta strofa: «a me la vita è male», v. 104) basate sulla diretta esperienza, sul ricavo che la ragione «semplice» e «incolta» fa di una condizione che ogni uomo può vivere, senza bisogno di cultura, di civiltà. Così come la conclusione del canto («dentro covile o cuna, / è funesto a chi nasce il dí natale») che viene a espandere in senso universale la maledizione della vita, il senso dell'infelicità umana oltretutto il tedio e la noia, è ricavata dal pastore dalla situazione elementare del rapporto tra se stesso e la greggia, dall'osservazione della quiete dei suoi animali in rapporto a se stesso.

Ugualmente l'altra verità tremenda che il pastore scopre nella seconda strofa (che la morte è un abisso orrido e immenso in cui il vecchio precipitando dimentica il dono fondamentale dell'uomo, la memoria), anche questa verità materialistica della morte come dimenticanza assoluta e spengimento totale, è ritrovata da una ragione primitiva che smentisce le asserzioni di chi ha indicato nell'idea dell'immortalità dell'anima un'idea naturale degli uomini.

Tutto ciò in questo canto viene a tradursi con una coerenza alta e sicura che nasce dalla corrispondenza della costruzione, del linguaggio, del paesaggio, dei moduli stilistici a questa impostazione fondamentale (anche se nella seconda strofa può avvertirsi un qualche appesantimento nella similitudine forse troppo abilmente letteraria tra il vecchio e la vita). È una poesia di domande e di amare scoperte ed è prospettata perciò nel modulo dell'interrogativo e poi delle brevi e amare constatazioni e nelle forme di dubbio, della cautela, dei "forse" e dei "se" che sono così fondamentali nell'ondeggiamento di questo canto che corrisponde proprio alle volute di un canto malinconico, di un lamento piú che di netta protesta (come invece saranno le poesie dell'ultimo periodo), di nenia (adoperando questa parola nel senso piú alto e anche ricordando quell'altissimo componimento dell'ultimo periodo di Brahms intitolato appunto *Hänne*). Questa specie di lamento, di alta nenia, è assecondato anche dalla stessa forma metrica che, come ha notato finemente Angelo Monteverdi¹⁶, con il giuoco di rime e parole vici-

¹⁵ *Tutte le opere*, II, p. 1219.

¹⁶ Cfr. A. Monteverdi, *La composizione del Canto notturno*, «La Rassegna della letteratura italiana», n. 2, 1960, pp. 207-217 (ora in Id., *Frammenti critici leopardiani* cit., pp. 103-221).

ne (la rima finale in “ale” ritorna singolarmente in tutte le strofe), imprime una cadenza stanca, sconsolata, dolente. C’è come una certa monotonia, che però in questo canto non è affatto una qualità negativa perché traduce persino quel senso di monotonia da cui nasce il tedio e che si trova nello stesso paesaggio iniziale, dove la luna ritorna monotonamente sempre uguale come i giorni della vita del pastore. E si badi bene: la linea costruttiva, la metrica, il linguaggio non hanno nulla di improvvisato, di facilmente “popolare”; essi sono di fatto funzionali alla stessa alta semplicità della voce del pastore e della sua espressione poetica, frutto pur sempre di un’arte profonda, di un calcolo poetico profondo e coltissimo:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore;
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale? (vv. 1-20)

È la prima strofa, di costruzione perfetta, in cui il Leopardi sulla domanda iniziale imposta la descrizione del viaggio notturno della luna, la sua somiglianza con il percorso della vita del pastore. È fondamentale in questo canto il ritorno di idee, intuizioni, immagini, parole chiave (lo scopo della vita e delle cose: «a che vale», «ove tende» e poi nella quarta strofa, ai vv. 97-98: «uso alcuno, alcun frutto / indovinar non so»; e la parola «vita» ritorna per ben quattro volte in questa strofa); proprio perché il pastore nella sua voce elementare, nella sua ragione vergine vuol bene sottolineare le domande e le verità essenziali. La poesia cioè non cerca tanto, come in altri casi, la varietà, ma cerca anzi la monotonia che si avvale, fin dall’avvio di questa strofa, di un ritmo lento di nenia e lamento, che si avverte anche nelle sfumature. Così si avverte sin l’importanza della virgola nel passaggio dal terzo al quarto verso («e vai, / contemplando i deserti»), la cui mancanza, oltre a portare anche a un senso piuttosto diverso, toglierebbe una pausa che sot-

tolinea e asseconda un ritmo estremamente rallentato, pertinente a questa specie di lamento che si svolge tra l'altro su un paesaggio e in un'atmosfera silenziosi e desertici, certamente diversi da quelli usati dal Leopardi nelle altre poesie di questo stesso periodo. I termini con cui il pastore si rivolge alla luna, «silenziosa», «muta», «pensosa», oltre a indicare i modi mediante i quali il pastore nella sua posizione ingenua cerca di trovare una certa umanizzazione della luna stessa, un suo carattere malinconico (una variante del verso 99, poi rifiutata dal Leopardi perché questo carattere di malinconia era già suggerito in modo più indiretto e più vago dal clima generale della poesia, porta infatti: «malinconica luna»)¹⁷, questi termini, dicevamo, con cui la luna viene chiamata, contribuiscono moltissimo a creare fin dall'inizio un'atmosfera raccolta, silenziosa, notturna e desertica. In questo canto non ci sono più i piccoli personaggi della *Quiete* e del *Sabato*, la «piazzaola», e neppure gli «odorati colli», ma c'è un paesaggio sostanzialmente desertico, al massimo «fontane ed erbe», e uno sfondo celeste ricordato alla terra da un monotono e raccolto tono di silenzio solitario e notturno.

Vecchierel bianco, infermo,
 mezzo vestito e scalzo,
 con gravissimo fascio in su le spalle,
 per montagna e per valle,
 per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
 al vento, alla tempesta, e quando avvampa
 l'ora, e quando poi gela,
 corre via, corre, anela,
 varca torrenti e stagni,
 cade, risorge, e più e più s'affretta,
 senza posa o ristoro,
 lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
 colà dove la via
 e dove il tanto affaticar fu volto:
 abisso orrido, immenso,
 ov'ei precipitando, il tutto obblia.
 Vergine luna, tale
 è la vita mortale. (vv. 21-38)

Questa seconda strofa ha dato luogo a numerosi dissensi e a riserve, specialmente da parte del Russo che nel suo commento ai *Canti* ha osservato che la similitudine del vecchio e della vita dell'uomo ha qualcosa di faticoso e finisce per far apparire lievemente ridicolo questo «Vecchierel bianco, infermo» che poi compie prove da grande atleta in una specie di corsa a ostacoli. A parte questa aggiunta ironica e scherzosa del Russo, certo la strofa

¹⁷Le varianti del *Canto notturno* si leggono in G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini cit., pp. 555-562.

nel contesto della poesia rivela un maggiore sforzo e svolge troppo da vicino, e senza una piú profonda mediazione poetica, un preciso pensiero del 17 gennaio del '26 in cui il Leopardi diceva:

Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi dí e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere. [4162-4163]¹⁸

Ma questa parte piú faticosa trova poi la sua giustificazione e la sua soluzione piú alta nello slargo dei versi finali, nella rappresentazione cosí squalida della morte come cessazione di ogni vita dove il Leopardi attraverso la voce della ragione vuol ribadire la mancanza di ogni possibilità di vita ultraterrena. Poi la strofa è siglata con un tipo di clausola (su cui Leopardi in questa poesia piú volte ritorna) di estrema semplicità raggiunta attraverso una squisita eleganza, che contiene nelle affermazioni fondamentali del pastore un lieve movimento quasi di amara ironia.

La terza strofa fu aggiunta da Leopardi in un secondo momento. Inizialmente infatti il *Canto notturno* doveva esser racchiuso solo nella prima, seconda e quarta strofa; poi a queste furono aggiunte la terza, la quinta e la sesta. In questa strofa Leopardi sentí come il bisogno di portare piú avanti, al di là della similitudine della seconda strofa, e con una voce complessivamente piú sicura, il lamento del pastore, che con un tono melodico da alta nenia malinconica viene a delineare piú da vicino il sentimento negativo della vita che fin dalla nascita comporta per l'uomo fatica, pena, tormento, rischio di morte:

Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.
Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio piú grato
non si fa da parenti alla lor prole.
Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita

¹⁸ *Tutte le opere*, II, p. 1092.

chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,
perché da noi si dura?
Intatta luna, tale
è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale. (vv. 39-60)

È una strofa in cui piú si avverte il confluire di echi dalla *Bibbia* e dei testi piú pessimistici della tradizione antica che riaffiorano nella memoria leopardiana dalle letture giovanili. Tutto è intonato al sentimento grave e insieme melodico, di alto compianto sulla sorte dell'uomo. Non a caso campeggia ripetuta tre volte la parola "consolare". Talmente triste è la vita dell'uomo che il "consolare" è l'unica funzione che i genitori possono esercitare nei confronti dei figli che essi, spinti dalla legge di natura, hanno posto in una vita cosí miserabile. Nel finale ricompare, dopo le tipiche forme interrogative, piú complessa ed elaborata che nella seconda strofa, la clausola in cui la voce del pastore intesse in modo semplice ed elegante un incontro di credulità e di incredulità, di colloquio affettuoso verso la luna e insieme di consapevolezza della indifferenza della natura:

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sí pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolar del sembiante,
e perir dalla terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.
Spesso quand'io ti miro
star cosí muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
a che tante facelle?

che fa l'aria infinita, e quel profondo
 infinito seren? che vuol dir questa
 solitudine immensa? ed io che sono?
 Così meco ragiono: e della stanza
 smisurata e superba,
 e dell'innumerabile famiglia;
 poi di tanto adoprar, di tanti moti
 d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
 girando senza posa,
 per tornar sempre là donde son mosse;
 uso alcuno, alcun frutto
 indovinar non so. Ma tu per certo,
 giovinetta immortal, conosci il tutto.
 Questo io conosco e sento,
 che degli eterni giri,
 che dell'esser mio frale,
 qualche bene o contento
 avrà fors'altri; a me la vita è male. (vv. 61-104)

Inizialmente concepita, come risulta dagli autografi, quale strofa finale del canto, al cui culmine il pastore portava l'amara verità sperimentata in se stesso: «a me la vita è male», questa quarta strofa è di grande bellezza e complessità e al suo centro vibrano le domande più intense. Inizialmente il pastore si rivolge alla luna attribuendole caratteristiche di pensosità, di consapevolezza del significato delle cose. Nelle delicate espressioni che chiudono questo primo movimento, Leopardi riconferma attraverso la figura del pastore (che, pur presentato come individuo solitario, astorico e asociale, ha tuttavia il senso di certi fondamentali rapporti), la sua intuizione profonda: ciò che ci sconvolge nel pensiero della nostra morte non è tanto il nostro venir meno ma la lacerazione di un rapporto, il «venir meno» appunto «Ad ogni usata, amante compagnia», dove quell'«amante» meglio che «amata», indica che con la nostra scomparsa noi veniamo a portare dolore negli altri, in coloro che ci amano.

Ma mentre il pastore attribuisce alla luna la capacità di sapere il perché delle cose, mette in rilievo proprio quelle parole (come «frutto», «Uso») che egli nega poi nella sua conclusione pessimistica; la vita è senza nessuna ragione, utilità, frutto, scopo, e lo stesso variare delle stagioni porta con sé un continuo, inutile e monotono ritorno che ha al suo fondo il dolore, il patimento (il gelo eccessivo o l'ardore dell'estate). In questo movimento, in cui Leopardi riprende, ma in senso rovesciato e interamente pessimistico, quel tema del variare delle stagioni su cui tanto aveva insistito l'arte del Settecento (si pensi alle *Quattro stagioni* di Vivaldi, alle *Stagioni* di Haydn, a tante poesie dell'*Arcadia*) per ritrovare appunto nel loro regolare ritorno un incentivo di letizia e di ottimismo, compare l'unico barlume luminoso di questa poesia; poesia dai toni certamente più spenti, più gravi, più ma-

linconici rispetto alle altre poesie di questo periodo, in cui la dolcezza nasce sempre dalla malinconia.

Alla metà della strofa la meditazione e contemplazione del pastore non è piú diretta alla terra e alla sola luna, ma a tutto il cielo, a tutto l'universo. Prende cioè avvio, attraverso le nuove domande del pastore, quel motivo cosmico su cui tante volte si è insistito per la poesia leopardiana. Impiantata su questi nuovi interrogativi la strofa poi seguita a svolgersi nella certezza negativa del pastore di fronte alla luna. Forse la luna sa la ragione delle cose, ma il pastore sa solo questo, che tutto ciò non ha significato né scopo per lui e sa soprattutto che la vita per lui è un male; e su questa certezza, affermata senza la cautela del "forse" (che Leopardi usa in questa poesia quando sembra attribuire qualche valore alla vita, magari di altri esseri) si chiude a poco a poco la strofa restringendo sempre piú i margini della desolata consapevolezza del pastore.

Dopo la prima stesura che si concludeva con la quarta strofa (ma sempre nel periodo di composizione concluso il 9 aprile 1830) il Leopardi sentí il bisogno di aggiungere altre due strofe che si rivelano essenziali. In esse il pastore risale dalla sua amara verità («a me la vita è male») a quell'unica compagnia di viventi che ha con sé, alla sua greggia; esprimendo una dissimilazione tra il proprio stato e quello della greggia, che non gli appare dotata del sentimento della noia, del tedio che è invece il sentimento fondamentale e terribile dell'uomo. Ritorna cioè in questo canto quel grosso tema filosofico che Leopardi aveva piú volte illustrato nello *Zibaldone* o, per esempio, nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, e di cui si può trovare una precisa definizione in questo pensiero dell'8 marzo del '24: «Or che cosa è la noia? Niun male né dolore particolare (anzi l'idea e la natura della noia esclude la presenza di qualsivoglia particolar male o dolore) ma la semplice vita pienamente sentita, provata, conosciuta, pienamente presente all'individuo, ed occupantelo» [4043]¹⁹.

La noia, come qui dice il pastore leopardiano, si ha proprio nel momento in cui non c'è né piacere né dolore, non c'è né attività né riposo. La quiete qui non ha nulla di idillico, ma è il momento in cui proviamo il sentimento peggiore: in questa quiete, in questo riposo l'uomo prova quell'angoscia esistenziale, quella noia, quel tedio che è un motivo cosí fondamentale in Leopardi, presente del resto in tanti altri spiriti romantici del suo tempo. La strofa è quindi tutt'altro che aggiuntiva ed è tutt'altro che idillica in senso convenzionale, anche se vi si parla di gregge e pastori, perché essa in realtà, soprattutto nella sua ultima parte, serve a portare in luce questo grande tema leopardiano:

O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!

¹⁹ *Tutte le opere*, II, p. 1044.

Non sol perché d'affanno
 quasi libera vai;
 ch'ogni stento, ogni danno,
 ogni estremo timor subito scordi;
 ma piú perché giammai tedio non provi.
 Quando tu siedì all'ombra, sovra l'erbe,
 tu se' queta e contenta;
 e gran parte dell'anno
 senza noia consumi in quello stato.
 Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
 e un fastidio m'ingombra
 la mente, ed uno spron quasi mi punge
 sí che, sedendo, piú che mai son lunge
 da trovar pace o loco.
 E pur nulla non bramo,
 e non ho fino a qui cagion di pianto.
 Quel che tu godà o quanto,
 non so già dir; ma fortunata sei.
 Ed io godo ancor poco,
 o greggia mia, né di ciò sol mi lagno.
 Se tu parlar sapessi, io chiederei:
 dimmi: perché giacendo
 a bell'agio, ozioso,
 s'appaga ogni animale;
 me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale? (vv. 105-132)

La voce del pastore, nelle forme pacate e melodiche del canto, porta ad affermare delle verità supreme, come questa definizione della noia che è il momento in cui non c'è né desiderio né dolore troppo forte, ma puro senso di esistere.

L'ultima strofa, piú breve, concepita da Leopardi a imitazione dei congedi della canzone ballata, stringe i temi fondamentali e li porta a un'ipotesi assurda. Il pastore, quasi cercando un compenso dell'immaginazione, pensa che egli potrebbe essere felice se fosse sottratto alle sue condizioni normali e avesse la possibilità di volare nel cielo e di contare le stelle a una a una. Ma su questa ipotesi piú immaginosa egli viene poi a confermare la sua verità fondamentale e universale, che l'unica cosa che l'uomo sa è che in qualsiasi forma, in qualsiasi stato tutti gli esseri siano, uomini o animali, sono tutti destinati a una vita infelice:

Forse s'avess'io l'ale
 da volar su le nubi,
 e noverar le stelle ad una ad una,
 o come il tuono errar di giogo in giogo,
 piú felice sarei, dolce mia greggia,
 piú felice sarei, candida luna.
 O forse erra dal vero,

mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dí natale. (vv. 133-143)

Nel finale, con questo gusto delle ripetizioni cosí tipico del *Canto notturno*, Leopardi raddensa gli unici interlocutori, seppur muti, di questo canto, la greggia e il pastore, che costituiscono i termini della scena stessa in cui la poesia si svolge, a dare un'inclinazione dolce e pacata. La poesia viene a concludere, pur attraverso le forme caute del canto (i «Forse» che valgono in certo modo sia per le certezze che per le incertezze), su questa verità piú universale che stringe insieme tutti i viventi.

Ed è su questo lamento esistenziale del *Canto notturno*, compiuto il 9 aprile 1830, una data che è vicinissima a quella, il 29 aprile dello stesso anno, in cui Leopardi abbandonò definitivamente Recanati, che si conclude il periodo recanatese.

Il *Canto notturno* rappresenta l'ultima grande prova della poetica del periodo pisano-recanatese, l'estrema possibilità di quella poetica di accogliere in sé contenuti tanto profondi e impegnativi.

Al di là del *Canto notturno* quella poetica che aveva fruttato tanta grande poesia (e non perciò l'unico tipo di grande poesia del Leopardi) si esaurisce e, dopo un lungo intervallo, viene sostituita dalla nuova poetica iniziata dal *Pensiero dominante* e conclusa dalla *Ginestra*.

INDICE DEI NOMI

- Agabiti Celestina, 12
Alamanni Luigi, 380
Alfieri Vittorio, 11, 18, 20, 51, 53, 56,
57, 58 e n, 59, 60, 62, 70, 80, 112,
113, 145, 144, 156, 159, 163, 181,
186, 187, 208, 220, 221, 324 e n, 351
Algarotti Francesco, 24, 283
Alighieri Dante, 59, 70, 75, 80, 82,
107, 108, 149, 225, 239, 241, 246,
326, 379
Annone il Navigatore, 337, 338
Antici Carlo, 76, 219, 316, 317n
Antici Mattei Adelaide, 144
Appio Claudio, 161
Archimede, 298
Ariosto Ludovico, 11, 70, 110, 111
Arnault Antoine-Vincent, 437
Avòli Alessandro, 18n
- Barthélemy Jean-Jacques, 227
Beccaria Cesare, 261
Belardinelli Maria, 423
Belli Giuseppe Gioachino, 222, 226
Bellucci Novella, 7, 9, 270
Bembo Pietro, 254
Berchet Giovanni, 71
Bertola Aurelio de' Giorgi, 19, 380,
387, 393
Besomi Ottavio, 69n, 263n
Bianchi Mario, 59
Bigi Emilio, 38 e n, 48, 182n, 344n,
347 e n, 352
Bigongiari Piero, 178 e n
Binni Lanfranco, 9
Binni Elena, 12
Binni Walter, 7, 11, 13, 14, 17n, 26n,
33n, 37n, 75n, 207n, 223n, 247n,
271n, 284n, 291n, 397n, 442n
Blasucci Luigi, 74 e n
Boccaccio Giovanni, 254
Bollati Giulio, 379n
Bosco Umberto, 410 e n
Botero Giovanni, 411
Bottoni Giuseppe, 26n
Bracciolini Francesco, 380
Brahms Johannes, 443
Brancadoro Cesare, 221
Breme Ludovico di, 70 e n, 71, 73
Briganti Alessandra, 18n
Brighenti Pietro, 75, 102, 114, 130,
131, 423n
Brini, 90
Bruno Giordano, 358n, 411
Bruscoli Nicola, 58n
Bruto Marco Giunio, 173, 174, 176,
181, 182, 183, 184, 186, 187, 190,
191, 192, 193, 194, 317n, 396
Buffon Georges-Louis Leclerc de, 328
Bunsen Christian Karl Josias von, 223,
317n, 349
Bürger Gottfried August, 71
Byron George Gordon, 70n, 163, 179
- Calcaterra Carlo, 77n
Capitini Aldo, 10
Cardini Roberto, 9, 13
Carducci Giosuè, 437
Caro Annibale, 48, 412
Cartesio. *Vedi* Descartes
Cassi Gertrude, 61
Catilina Lucio Sergio, 285
Catone Uticense Marco Porcio, 130
Celio Magno, 381
Cellini Benvenuto, 411

- Cesare Caio Giulio, 18, 192, 267, 286
 Cesarotti Melchiorre, 95 e n
 Chateaubriand François-René de, 34, 139, 217
 Checcucci Alessandro, 55n
 Chénier André, 397
 Chiabrera Gabriello, 76, 164 e n, 380
 Cicerone Marco Tullio, 103
 Citanna Giuseppe, 427 e n
 Colletta Pietro, 407
 Colombo Cristoforo, 336, 337, 338, 339
 Colonna Vittoria, 380, 381
 Conti Antonio, 261
 Contini Gianfranco, 400n
 Copernico Niccolò, 18, 282n, 358n
 Corti Maria, 19n, 411n
 Cremonini Cesare, 283
 Crisippo, 286
 Croce Benedetto, 171 e n, 427 e n
- De Meis Angelo Camillo, 229n
 De Musset Alfred, 170
 De Robertis Domenico, 49n
 De Robertis Giuseppe, 11, 30n, 31, 32, 275, 400n, 414, 427 e n
 De Romanis Filippo, 234
 De Rossi Giovanni Gherardo, 380, 383, 408
 De Sanctis Francesco, 37 e n, 38, 53, 95, 156, 166, 180, 189, 195, 198, 219, 229 e n, 236, 238, 253 e n, 276, 281, 301 e n, 303, 317, 336, 367 e n, 397, 413, 416, 422
 De Sinner Luigi, 140, 174, 252n, 265, 323
 De Vigny Alfred, 179, 191
 Della Somaglia Giulio Maria, 317
 Descartes René, 25, 272n
 Didimi Carlo, 164
 Diotallevi Vincenzo, 17
 Dondero Marco, 7, 9, 14
- Epicuro, 317
- Epitteto, 348, 350
 Erodoto, 227
 Esiodo, 37, 48, 275
 Este Eleonora d', 111, 313
- Faone, 207, 208, 210, 214
 Fassò Luigi, 58n
 Fattorini Teresa, 397, 404, 423
 Felici Lucio, 75n
 Ferretti Giovanni, 55n
 Fiacchi Luigi, 380
 Filicaia Vincenzo da, 76, 380
 Flora Francesco, 14, 31, 32, 402
 Folena Gianfranco, 49n
 Fontenelle Bernard le Bovier de, 266, 328
 Forteguerra Niccolò, 22, 380
 Foscolo Ugo, 60, 75n, 80, 105, 108n, 163, 171, 185, 186, 193, 227, 310, 324, 334, 342, 344, 370n, 397
 Frabotta Bianca Maria, 12
 Frugoni Carlo Innocenzo, 19, 20
 Fubini Mario, 181 e n, 182n, 284 e n, 288n, 291, 294, 298, 302n, 339, 340, 345
- Galilei Galileo, 18, 272n, 344, 358n
 Gama Vasco de, 305
 Gatto Vittorio, 69n
 Gelli Giovan Battista, 287
 Gentile Giovanni, 10, 338 e n, 341
 Gessner Salomon, 19, 32, 33 e n, 38, 40, 46, 91, 97n, 397
 Getto Giovanni, 140 e n, 143, 304, 331, 336, 410 e n
 Ghidetti Enrico, 7, 12, 14, 17n
 Gioberti Vincenzo, 181 e n
 Giordani Pietro, 17 e n, 35, 44, 51, 53, 54 e n, 55 e n, 56, 57, 61, 69, 74, 76, 102, 103, 115, 132, 134, 181, 219, 229, 230, 266, 270, 302n, 348, 367, 405
 Giraldi Cinzio Giambattista, 70
 Gnoli Tomaso, 74n

Goethe Johann Wolfgang von, 179
 Goffis Cesare Federico, 207n
 Goldoni Carlo, 220
 Gozzi Gasparo, 287, 340
 Grabher Carlo, 18n
 Gravina Gian Vincenzo, 70, 261
 Guidi Alessandro, 224
 Gussalli Antonio, 54n
 Gutierrez Pietro, 336, 337, 338, 339

Haydn Franz Joseph, 448
 Heidegger Martin, 330
 Helvétius Claude-Adrien, 316
 Henschel Ludwig, 174
 Holbach Paul Henri Thiry d', 287, 301, 316
 Hölderlin Friedrich, 179, 261, 397

Jacopssen André, 231, 232

Keats John, 222, 304, 397
 Keplero Giovanni, 18
 Kierkegaard Søren, 247

Lamartine Alphonse Marie Louis de Prat de, 97
 Lambert Madame de, 121
 Lebzelter Ludwig von, 221
 Leibniz Gottfried Wilhelm von, 293, 297, 354
 Leoni Michele, 95 e n
 Leopardi Carlo, 21, 90, 154, 220 e n, 221, 223, 226, 364, 423
 Leopardi Luigi, 364
 Leopardi Monaldo, 17, 18, 19, 20, 35, 53, 83, 102, 130, 143 e n, 219, 221, 222, 282, 364, 365
 Leopardi Paolina, 21, 152, 154, 157, 159, 160, 220, 221, 223, 363 e n, 364, 366, 367, 378, 395
 Leopardi Pierfrancesco, 365
 Lippi Lorenzo, 22, 380
 Loschi Lodovico Antonio, 26n, 27 e n, 441

Lucano, 185, 325
 Luciano di Samosata, 266, 334
 Lucrezia, 162, 168
 Lucrezio Caro Tito, 185
 Luporini Cesare, 11, 134 e n, 243 e n, 247 e n, 321 e n

Machiavelli Niccolò, 266, 267
 Magatti, 221
 Mai Angelo, 53, 102, 105, 106, 107, 114, 222, 317n
 Malvasia Alessandro, 221
 Malvezzi Teresa, 347, 348n
 Manso Giovanni Battista, 311
 Manzoni Alessandro, 35, 229, 235
 Marazzan Mario, 178 e n
 Maria Antonietta, 46
 Maria Teresa Carlotta, 46, 47
 Marini Gaetano, 222
 Martinelli Luciana, 207n
 Maupertuis Pierre Louis Moreau de, 302
 Maurer Karl, 399
 Mazza Angelo, 58, 97n
 Melchiorri Ferdinanda, 142
 Melchiorri Giuseppe, 17, 143
 Metastasio Pietro, 20, 70, 170, 387, 393, 406, 414
 Meyendorff M. de, 442
 Mocenni-Regoli Teresa, 59
 Momigliano Attilio, 10, 398, 407
 Moncagatta Maurizio, 270n
 Montani Giuseppe, 311, 317n
 Monteverdi Angelo, 409 e n, 437 e n, 443 e n
 Monti Vincenzo, 51, 53, 70, 76, 77, 120, 258, 349, 372 e n, 379, 414
 Moravia Alberto, 18
 Moreschini Claudio, 23n, 350n
 Moroncini Francesco, 10, 14, 49n, 55n, 115n, 142n, 160n, 170n, 174n, 183n, 197n, 231n, 236n, 263n, 316n, 317n, 331n, 376n, 399n, 417n, 429n, 445

Mosco, 37, 38, 39, 42, 44, 46, 91
 Murat Gioacchino, 35, 89
 Muscetta Carlo, 207n
 Mustoxidi Andrea, 29

Napoleone I Bonaparte, 35
 Niebuhr Barthold Georg, 223
 Novalis, 97

Omero, 58, 259, 326, 327
 Orazio Flacco Quinto, 22, 71, 149,
 150, 152, 169
 Ovidio Nasone Publio, 69, 149, 185,
 207, 275

Pacella Giuseppe, 36n
 Pagnini Giuseppe Maria, 38, 40
 Papadopoli Antonio, 348n
 Parini Giuseppe, 70, 124, 323, 324 e
 n, 327, 333, 386, 387, 393
 Parny Évariste Désiré de, 397, 398
 Pascoli Giovanni, 371, 433n
 Passeroni Gian Carlo, 380
 Pepoli Carlo, 366
 Peroli P., 154
 Peticari Giulio, 219
 Peruzzi Emilio, 49n
 Petrarca Francesco, 64, 70, 76, 102,
 107, 108, 147, 192, 239, 241, 254,
 379, 405
 Piatti Guglielmo, 264
 Piergili Giuseppe, 423n
 Pignotti Lorenzo, 393
 Pindaro, 164, 227
 Pindemonte Ippolito, 122, 387, 393
 Pio VII, 221
 Piranesi Giovanni Battista, 225
 Placanica Augusto, 270n
 Platone, 189, 230, 234, 262, 275, 316,
 359
 Plotino, 358, 359, 360
 Pope Alexander, 354
 Porfirio di Tiro, 358, 359, 360
 Posfortunato Lorenza, 49n

Praz Mario, 304
 Puppo Mario, 374n

Ranieri Antonio, 302n
 Reffienna Paulette, 410 e n
 Reinhold F. G., 223, 317n
 Roberti Vincenza, 22
 Rosmini Antonio, 187
 Rossi Pellegrino, 70n
 Rousseau Jean-Jacques, 57, 58, 415,
 440, 441
 Rucellai Giovanni di Bernardo, 70,
 380
 Russo Luigi, 10, 24n, 31, 32, 170, 176
 e n, 177, 198, 230, 281, 445

Saffo, 195, 205, 206, 207, 208, 209,
 210, 211, 212, 213, 214, 215, 241,
 396
 Sallustio Crispo Gaio, 284, 285
 Sanchini Sebastiano, 17
 Sanesi Ireneo, 298 e n
 Sannazzaro Iacopo, 92, 381
 Sapegno Natalino, 10, 11
 Sasso Panfilo, 411
 Savarese Gennaro, 302n
 Savioli Fontana Ludovico, 19
 Savoca Giuseppe, 379n
 Scherillo Michele, 229n
 Schiller Friedrich, 397
 Senofonte, 334
 Shakespeare William, 326
 Shelley Percy Bysshe, 179, 222
 Smith Giovanni, 95n
 Soave Francesco, 32, 33, 38, 40 e n,
 41n
 Sofocle, 227
 Speroni Sperone, 70
 Spolverini Giambattista, 380, 381
 Staël Madame de, 47, 54, 145, 207,
 260, 271
 Starita Saverio, 264, 265, 399, 410,
 437
 Stella Antonio Fortunato, 44, 264,

265, 316, 347, 379, 407
Stendhal, 154, 271
Sterne Laurence, 372
Stolberg-Gedern Luisa di, 221
Straccali Alfredo, 10

Targioni Tozzetti Fanny, 347
Tasso Torquato, 70, 111, 112, 223,
224, 225, 291, 306, 311, 312, 313,
314, 315, 381, 385, 391, 402, 423
Testi Fulvio, 76 e n
Thomas Antoine Léonard, 328
Tilgher Adriano, 124, 329, 330n
Timpanaro Sebastiano, 9, 23 e n, 36n,
54 e n
Tommaseo Niccolò, 75
Torres Giuseppe, 17
Trissino Leonardo, 102
Trombatore Gaetano, 11

Varano Alfonso, 51, 379
Veca Salvatore, 270n
Verri Alessandro, 207 e n, 208, 261, 329

Verri Pietro, 302
Viani Prospero, 423n
Vicinelli Augusto, 433n
Vieusseux Giovan Pietro, 264, 270,
271, 348, 349, 366, 377, 407
Virgilio Marone Publio, 169, 286, 325
Virginia, 59, 134, 153, 154, 156, 159,
160, 161, 162, 168, 296, 396, 404
Visconti Ennio Quirino, 222
Vivaldi Antonio, 448
Vogel Giuseppe Antonio, 17
Volta Zanino, 49n
Voltaire, 25, 287, 293, 296, 301, 302 e
n, 303, 309, 316
Vossler Karl, 74 e n, 247 e n

Wagner Richard, 97
Wieland Christoph Martin, 266

Young Edward, 26, 27, 58, 97, 397,
441

Zappi Giambattista Felice, 20

Finito di stampare
nel mese di aprile 2014
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)