

Il libro delle *Canzoni*
di Giacomo Leopardi
Bologna, 1824

Lecture critiche e testi
a cura di
Ilaria Burattini e Roberta Priore



BIT&S

Testi e Studi

20

BIT&S

Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

Comitato Scientifico

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Il libro delle *Canzoni*
di Giacomo Leopardi
Bologna, 1824

Lecture critiche e testi

a cura di

Ilaria Burattini e Roberta Priore

BIT&S

Questo volume è stato pubblicato con il contributo di PRIN
“Leopardi 2020” codice MUR 20202C57LT_003

In copertina:
Antoine-Jean Gros,
Sappho à Leucate, 1801
Collection du MAHB Bayeux
© Bayeux – MAHB

Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2025
BIT&S
via Boselli 10 - 20136 Milano
redazione@bitesonline.it
www.bitesonline.it

ISBN 979-12-80391-33-9 (brossura)
ISBN 979-12-80391-34-6 (PDF)

Sommario

5	<i>Premessa</i>
	<i>Cornici</i>
17	1. Storie e volti di un libro Christian Genetelli
37	2. Sul macrotesto di B24 Andrea Campana
55	3. Il paratesto di B24 Maria Maddalena Lombardi
	<i>Lecture critiche</i>
71	1. All'Italia Vincenzo Allegrini
85	2. Sul monumento di Dante che si prepara a Firenze (R18) Aretina Bellizzi
97	3. Sopra il monumento di Dante che si prepara a Firenze Paolo Colombo
107	4. Ad Angelo Mai (B20) Davide Pettinicchio
121	5. Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica Sofia Canzona
135	6. Nelle nozze della sorella Paolina Gioele Marozzi
145	7. A un vincitore nel pallone Luca Maccioni
161	8. Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte Valerio Camarotto
173	9. Bruto minore Marcello Dani
185	10. Alla Primavera o delle Favole antiche Tommaso Grandi
199	11. Ultimo canto di Saffo Roberta Priore

- 215 12. Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano
Miriam Kay
- 225 13. Alla sua Donna
Lucrezia Arianna
- 235 14. *Le Annotazioni alle Canzoni*
Ilaria Burattini
- 249 15. Le dedicatorie a Monti e a Trissino dalla prima uscita a B24
Paola Bottazzi

Canzoni del conte Giacomo Leopardi

- 265 A chi legge
- 267 All'Italia. Canzone prima
- 269 Giacomo Leopardi al Cavaliere Vincenzo Monti
- 275 Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze.
Canzone seconda
- 283 Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone
della Repubblica. Canzone terza
- 285 Giacomo Leopardi al Conte Leonardo Trissino
- 293 Nelle nozze della sorella Paolina. Canzone quarta
- 299 A un vincitore nel pallone. Canzone quinta
- 303 Bruto minore. Canzone sesta
- 305 Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto
vicini a morte
- 315 Alla Primavera o delle Favole antiche. Canzone settima
- 321 Ultimo canto di Saffo. Canzone ottava
- 327 Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano.
Canzone nona
- 333 Alla sua Donna. Canzone decima
- 337 Annotazioni
- 367 NR25. Canzoni del conte Giacomo Leopardi

Appendici documentarie

- 371 I. Manifesto per l'erezione di un monumento a Dante Alighieri
- 375 II. Gazzetta di Firenze (22 agosto 1818)

Premessa

Il 4 ottobre 1831, ricevuta a Parigi la nuova edizione dei *Canti*, Vincenzo Gioberti scrive a Leopardi, entusiasta per l'impresa dell'amico:

Quanto a me, io vi debbo dire che non la cedo a niuno nell'ammirare quelle canzoni che avete fatte sull'andare di quelle del Petrarca; ma che tuttavia mi rapiscono anche di più le altre poesie nuovamente aggiunte; nelle quali, io mi sono stupito come possa congiungersi una sì elegante leggiadria, una sì cara grazia a tanta semplicità, sotto la quale si nasconde un artificio meraviglioso. Voi vi siete, a parer mio, lasciato addietro il Tasso nell'Amin-ta, e quanti altri hanno tentato di trasportare nella poesia italiana la nativa ingenuità e candidezza della poesia greca. Di una sola cosa mi son doluto nella nuova stampa; cioè del cambiamento fatto al verso 15 della 6 stanza del canto 2, e della noterella appostavi; ma son pur certo che a quest'ora non fareste più una tal mutazione. Mi spiace altresì che ci abbiate frodati in questa ristampa delle due bellissime dediche al Monti e al Trissino, di molte note utilissime agli studiosi della lingua, e di quel mirabile discorso sulle ultime parole di Teofrasto e di Bruto.¹

Pur non lesinando complimenti, Gioberti non nasconde un certo rimpianto per le prose che erano apparse nelle *Canzoni* del 1824 – le due «bellissime» dediche, le *Annotazioni* e la *Comparazione delle sentenze di Bruto e Teofrasto vicini a morte*; e neppure cela il suo dissenso nel veder scomparire quel verso di *Sopra un monumento di Dante* dall'esplicito misogallismo, riferito alla «Francia scelerata e nera», e nel leggere la «noterella» in chiosa che andava edulcorando la spiccata *verve* politica sottesa alla canzone, rinnegando, di fatto, l'offesa agli «stranieri».²

1. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll. (da qui in poi *Epistolario*), I, p. 1824.

2. Si riporta qui la nota in F31, a conclusione della sesta stanza: «L'autore, per quello che nei versi seguenti (scritti in sua primissima gioventù) è detto in offesa degli stranieri, avrebbe rifiutata tutta la canzone, se la volontà di alcuni amici, i quali miravano solamente alla poesia, non l'avesse conservata».

Non possiamo sapere, data la mancata (o non pervenuta) risposta alla lettera, se davvero Leopardi a quell'altezza avrebbe evitato, come invece sostiene sicuro Gioberti, quella "mutazione", alludendo forse ai moti che, in quello stesso ottobre del '31, agitano parte del Nord Italia. Quel che è certo è che il libro delle *Canzoni*, pubblicato a Bologna nel 1824 per le cure di Pietro Brighenti, custodisce in sé una chiara militanza civile e politica in pieno clima di Restaurazione, tale da essere percepita dichiaratamente «contro senso di principj di governo», come scriveva Carlo Antici il 21 luglio 1825, invitando il giovane nipote alla cautela, a «dare a quei poetici capricci un senso diverso da quello che apparisce».³

Se, però, da un canto, il libro delle *Canzoni* si radica profondamente nel contesto storico e politico del suo tempo, d'altra parte offre ai suoi lettori una proposta poetica anacronistica. Del resto, lo stesso Leopardi è consapevole di aver dato alle stampe un libro che, sul fronte spiccatamente letterario, doveva apparire ai più sperimentale e del tutto originale.

«Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze»: così infatti nel settembre 1825, nelle pagine della rivista milanese del «Nuovo Ricoglitore», presentava, ad appena un anno dalla stampa, il libro delle *Canzoni*.⁴ In questo celebre preambolo o «autorecensione»,⁵ che accompagna in due puntate la ristampa delle *Annotazioni* e della canzone *Alla sua donna*, Leopardi riassume, in forma palinodica e antifrastica, un progetto dalla natura composita e complessa, la cui architettura si realizza negli anni per aggiunta graduale di tessere: ai versi dei tre componimenti già pubblicati tra il 1818 (*All'Italia* e *Sul monumento di Dante che si prepara a Firenze*, Roma, Bourliè) e il 1820 (*Canzone di Giacomo Leopardi Ad Angelo Mai*, Bologna, Marsigli), corredati dalle dedicatorie a Vincenzo Monti e a Leonardo Trissino, si andranno ad aggiungere poi altre sette canzoni e due prose, la *Comparazione delle sentenze di Bruto e Teofrasto vicini a morte* e le *Annotazioni*. Tra il 1821 e la fine del 1823, a cavallo della prima trasferta a Roma, Leopardi costruisce così il suo libro, in cui la pratica poetica si accompagna alla riflessione teorica che trova sede, oltre che nello *Zibaldone*, nei margini delle carte manoscritte, spazio eletto per le note linguistiche, bibliografiche o di autocommento e per la *varia lectio*, creando una fitta e intricata rete di rimandi. Le *Canzoni* verranno licenziate dall'autore nel dicembre 1823, affidando al solerte Brighenti le cure editoriali che dovevano seguire le

3. *Epistolario*, I, p. 905.

4. La presentazione delle *Canzoni* e le *Annotazioni* saranno pubblicate, nel settembre e nel novembre 1825, all'interno dei quaderni 9 e 11 del «Nuovo Ricoglitore» (pp. 659-677 e 804-820), d'ora in avanti NR25.

5. L. Blasucci, *La Morfologia delle Canzoni*, in Id., *I tempi dei Canti*, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

puntuali indicazioni dettate da Leopardi, come testimonia lo scambio di lettere a stretto giro tra i due.⁶

Nell'arco del biennio '21-'23, Leopardi arriverà, dunque, a confezionare un volume che si distinguerà per sperimentalismo stilistico e linguistico, confrontandosi *vis à vis* con un dibattito particolarmente vivo: sono infatti gli anni in cui romantici, classicisti e puristi, questi ultimi forti dell'autorità cruscante, si schierano attraverso le pagine del «Conciliatore» e di «Biblioteca Italiana» con l'obiettivo di creare una letteratura moderna e nazionale.

A confermare il carattere peculiare del tentativo leopardiano di inserirsi in questo acceso dialogo, anzitutto, un dato esterno: malgrado il titolo di *Canzoni*, il libro risulta sbilanciato a favore della prosa che, in termini quantitativi, ne costituisce i due terzi. La 'stravaganza' del progetto viene, del resto, ribadita anche dalla vena ironica del preambolo del '25, eredità diretta della stagione delle *Operette*, già compiute nel 1824: per temi, per stile e per lingua queste dieci canzoni non imitano né si ispirano a canoni già noti, «in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana».⁷

Leopardi, dunque, insinuandosi in un'intercapedine di quel dibattito contemporaneo, non fa che avanzare una proposta poetica alternativa, tutta giocata, per dirla con Blasucci, tra «fedeltà e ribaltamento della tradizione».⁸ Se, infatti, le canzoni disegnano, con una parabola di segno negativo, un «romanzo ideologico»⁹ in cui all'uomo non spetta che infelicità – «tutto è vano al mondo fuorché il nostro dolore; [...] tutto è mistero nell'Universo, fuorché la nostra infelicità», come si legge ancora nel preambolo – d'altra parte, Leopardi non rinuncia a intervenire, sebbene da una prospettiva liminare, nelle discussioni del suo tempo, anche a proposito della «materia del giorno», ovvero la lingua.

È ormai assodato il dialogo a distanza con Vincenzo Monti e con la sua *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, che promuoveva un nuovo modello poetico di matrice neoclassica, volto a scardinare la rigidità e l'immobilità della norma cruscante, ormai percepita dai più come insufficiente e inadeguata. Leopardi, da parte sua, più che decostruire il paradigma cruscante, ne rileva le incoerenze interne, illustrando ai pedagoghi pedanti, destinatari principali delle *Annotazioni*, modelli talvolta alternativi, perlopiù prelevati dal «secolo aureo»¹⁰ del Cinquecento, ma pur sempre parte

6. Leopardi, *Epistolario*, I, pp. 762-764.

7. NR25, p. 659.

8. Blasucci, *La Morfologia delle Canzoni*, p. 6.

9. Ivi, p. 3.

10. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991 (d'ora in avanti *Zib.*), p. 690 (si cita, com'è d'uso, la pagina dell'autografo).

della storia della tradizione letteraria. Si tratta, dunque, di proporre una lingua e uno stile nuovi, lontani dall'indole imitativa del classicismo formale, nonché dalle «bazzecole grammaticali»¹¹ del Monti – padre letterario ora disconosciuto – che, se potente nella distruzione degli errori, si dimostra incapace, alla prova dei fatti, nella creazione di una poetica in grado di farsi contemporanea. Leopardi così inaugura, sulla scorta di un tirocinio indefesso sui testi e una frequentazione quotidiana con gli autori, uno stile *pellegrino* che – come spiegava a Giordani già nel marzo del 1820 – pur essendo «classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati»:¹² una poetica, dunque, nuova, originale e stravagante, che, ponendo le sue radici nel passato, guarda al presente, all'insegna di una bellezza e di una eleganza inconsuete e stranianti, di un *je ne sais quoi* che provoca, confonde e cattura il lettore. Quella di Leopardi è, dunque, una poesia contemporanea che vuole rivolgersi ai contemporanei, confutando l'autarchia puristica, in un tentativo che, nel pieno della Restaurazione, si rivela un'operazione non solo letteraria, ma «culturale, linguistica, e quindi politica».¹³

Malgrado la forza innovativa e originale della proposta leopardiana, le *Canzoni* si riveleranno ben presto un libro inattuale, spesso frainteso dai lettori del suo tempo e che fatica a diffondersi in territorio italiano. Sarà lo stesso Pietro Brighenti a disegnare un quadro puntuale della (faticosa) circolazione del libro:

In Lombardia [le Canzoni] quasi non sono conosciute. Avendone fatte spingere poche copie a' que' paesi, ed essendo in compagnia del Giordani, io credo che appena un paio di dozzine andarono al loro destino; le altre girano ancora con varî tomi del Giordani sulla sponda destra del Po, come le ombre che attendono la barca di Caronte. In Modena sono state lodate, in Reggio niente. Così era avvenuto in Toscana, nelle Legazioni, in Parma: ma dacchè Giordani ha pubblicato la sua lettera al marchese Gino Capponi, nella quale si parla di voi con tutto l'elogio che meritate, sembra che il pubblico abbia preso anche un'altra idea delle vostre Canzoni, e in poche settimane un qualche centinaio è stato cercato con premura. Ad usare il linguaggio dell'amicizia, cioè della sincerità, qui da noi alcuni hanno voluto eccepirle come talvolta oscure, e tal'altra ritornanti agli stessi pensieri. [...] In Toscana le Canzoni hanno incontrato molto di più. Io però me ne rallegro di cuore, e vedo che voi andrete presto a raccogliere la piena corona; ma

11. Leopardi, *Epistolario*, I, p. 519.

12. Ivi, p. 385.

13. P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, p. 17.

ci vuole pazienza, perchè in Italia per far conoscere il merito di un libro ci vogliono degli anni.¹⁴

La «sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere» è ormai fatica inutile e il libro delle *Canzoni* un'impresa di gran lunga superata all'altezza della stampa nell'agosto del 1824, quando – come già accennato – Leopardi è tutto indaffarato a comporre le *Operette Morali*, che vedranno poi la luce per i tipi dello Stella a Milano nel 1827, quasi in contemporanea con *I Promessi Sposi*.

Il libro delle *Canzoni* viene così momentaneamente accantonato. Nel 1831, lasciandosi indietro le prose e recuperando i testi poetici del '24 e gli idilli apparsi a Bologna nel 1826, Leopardi costruisce la nuova trama dei *Canti*, la cui architettura muterà ancora nel 1835 con l'edizione Starita, fino a cristallizzarsi nella sua forma definitiva con l'edizione del 1845, apparsa per Le Monnier grazie alle cure di Antonio Ranieri, raccogliendo, di fatto, l'ultima volontà d'autore. Il superamento del progetto, da parte del suo stesso autore, ha fatto sì che l'attenzione della critica si concentrasse soprattutto sullo stadio conclusivo di una vicenda compositiva che si muove e si evolve nel tempo. In particolare, solo negli ultimi trent'anni gli studi hanno incominciato a considerare le tappe intermedie della lunga parabola poetica dei *Canti* non in funzione del progetto finale, dedicando ad ognuna nuove ricerche e nuove edizioni. Questo è vero per i *Canti* del '31, di cui Domenico De Robertis nel 1987 ha curato una ristampa anastatica,¹⁵ o in anni più tardi per i *Versi* del 1826,¹⁶ ai quali è stata dedicata una raccolta di tanti contributi quanti sono i singoli tasselli che compongono il libro.

Una non diversa fortuna è stata riscossa dalle *Canzoni*, che hanno conosciuto, a partire dagli anni Novanta del Novecento, una rinnovata stagione di studi. A inaugurare questa riscoperta è il volume di studi critici *Canzoni di Giacomo Leopardi. Testi e studi*, curato da Marco Santagata e apparso nel 1993,¹⁷ a cui il critico aggiungerà, pochi anni più tardi, nel 1998, un secondo volume, dedicato anche questo esclusivamente alle *Canzoni*, dove ai testi, pubblicati secondo la lezione della Starita corretta ma nell'ordine del '24, segue una postfazione, *Le Canzoni come 'romanzo ideologico'*.¹⁸ Sin dal titolo, che prende in prestito la definizione del libro del '24 di Luigi Blasucci, è chiaro l'intento di Santagata, che si propone di ripercorrere «la progressione tematica» e, quin-

14. Leopardi, *Epistolario*, I, p. 865.

15. D. De Robertis, *Ristampa anastatica dei Canti 1831*, Firenze, Le Lettere, 1987.

16. Giacomo Leopardi, *Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di Paola Italia, «L'Ellisse», 9 (2), 2015.

17. *Le Canzoni di Giacomo Leopardi: studi e testi*, a cura di M. Santagata, Pisa, La Libreria del Lungarno, 1993.

18. G. Leopardi, *Canzoni*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1998.

di, l'evoluzione della parabola ideologico-filosofica tutta interna alle *Canzoni*, considerate un autentico «romanzo di formazione» e «un'autobiografia intellettuale» che rende conto, «in tempo reale», della graduale perdita delle illusioni e della crescente consapevolezza dell'infelicità «umana e universale». ¹⁹ Il saggio di Santagata e quello di Blasucci, *Morfologia delle Canzoni*, ²⁰ che condividono in prima battuta la medesima sede editoriale, indagano uno stesso fenomeno, ovvero l'evoluzione del pensiero leopardiano sotteso alle *Canzoni*, a partire dall'impiego però di metodi di indagine differenti (storico-filosofico il primo e retorico-stilistico il secondo), come due facce, ugualmente luminose, della stessa medaglia, offrendo due contributi imprescindibili per gli studi leopardiani a venire.

Se, come si è detto, Santagata indaga il 'romanzo' delle *Canzoni* a partire da una prospettiva tematica e storica, volta a ripercorrere le vicende di una poesia che si ridurrà al silenzio, Blasucci ne attraversa ogni suo tassello alla lente di una puntuale analisi retorica, linguistica e metrico-stilistica. Tale prospettiva di ricerca non può che sottolineare la funzione, all'interno del sistema leopardiano delle *Canzoni*, della lingua *pellegrina*, da intendere certo come una consapevole scelta estetica, ma anche storica, in risposta (e in polemica) all'"impasse" di una poesia che non sembra accomodarsi «all'età nostra» e, di conseguenza, gettare la luce su quello che oggi è considerato il suo manifesto teorico: le *Annotazioni*. Sarà proprio Blasucci a ribadire la centralità di questa prosa all'interno del microcosmo delle *Canzoni*, poi successivamente smembrata e privata delle istanze contingenti, nonché la volontà di Leopardi di farne un «tutto unitario» ²¹ e autonomo che per registro e temi – che spaziano dall'erudizione mitologica alle questioni linguistiche – costituisce un'«operetta *sui generis*», ²² un essenziale banco di prova per le *Operette Morali*.

Agli studi storico-critici si affiancheranno diverse ricerche anche in campo filologico, favorite dalla natura stessa delle carte autografe afferenti al cantiere delle *Canzoni*, oggi conservate a Napoli presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III: si tratta di manoscritti tormentati che conservano traccia dello strenuo lavoro di lima compiuto da Leopardi e che rappresentano un *unicum* nella tradizione dei *Canti*, a conferma, per dirla ancora con Blasucci, del «ruolo centrale che le *Canzoni* ebbero per il loro autore, nel quadro di quel vivace

19. M. Santagata, *Le canzoni come 'romanzo ideologico'*, in G. Leopardi, *Canzoni*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 146-179.

20. Blasucci, *Morfologia delle Canzoni*. Precedentemente il contributo era stato pubblicato in *Le canzoni di Giacomo Leopardi*, pp. 9-41.

21. Id., *L'autocommento alle Canzoni: dalle note autografe alle Annotazioni*, in *I tempi dei "Canti"*, p. 59.

22. Ibidem.

sperimentalismo che caratterizzò la sua prima stagione letteraria».²³ Punto di svolta è l'edizione dei *Canti*, diretta da Franco Gavazzeni, coadiuvato da una fitta schiera di studiosi esperti della scuola pavese, apparsa nel 2006 in due volumi per le edizioni della Crusca.²⁴ Sebbene si tratti di un'edizione critica dei *Canti*, il lavoro ha il merito di restituire la vicenda testuale della *Comparazione* e delle *Annotazioni*, ovvero di quei tasselli in prosa che, presenti nel libro del '24, saranno poi accantonati o alterati nella loro struttura originaria.²⁵ In particolare per le *Annotazioni*, si restituisce, in sede di edizione curata da Paola Italia, l'intricato laboratorio, dove alle compulsate carte manoscritte, si dovevano affiancare numerosi altri cartigli, a testimoniare la strenua ricerca linguistica e stilistica compiuta da Leopardi, ribadendo in sede filologico-critica la chiave di lettura data già precedentemente da Blasucci, per cui la prosa costituisce un sistema coerente con i versi delle *Canzoni*.

Il fervore sorto intorno ai *Canti* ha gettato, quindi, nuova luce sul laboratorio delle *Canzoni*, fornendo l'opportunità di comprenderne sempre meglio i tempi e le strategie compositive che fanno sistema – lo dimostrano le *Annotazioni* – con la formazione di una lingua e di uno stile poetico del tutto originali. Si tratta di acquisizioni critiche significative, fondate su dati filologici, che hanno permesso di approfondire alcuni aspetti rimasti non ancora del tutto sondati, sia interni al cantiere leopardiano che esterni, con lo scopo di interpretare tale operazione poetica anche in relazione al dibattito letterario e culturale del tempo, chiarendo chi siano i destinatari cui la polemica leopardiana si rivolge e, di conseguenza, spiegando, contestualizzandole, le ragioni di quella «sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere» che contraddistingue l'esperienza del libro bolognese. Questa strada percorrono, in particolare, gli studi di Maria Maddalena Lombardi e Dirk Vanden Berghe,²⁶ entrambi volti a indagare lo stretto rapporto con Vincenzo Monti e la sua *Proposta*, opera che, come si è accennato, se contrastata in termini teorici da Leopardi, rappresenterà per il taglio ironico e satirico un modello stilistico per le *Annotazioni* prima e le *Operette* poi.

23. Blasucci, *Morfologia delle Canzoni*, p. 3.

24. G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, edizione critica a cura di F. Gavazzeni et alii, Firenze, Accademia della Crusca, 2006.

25. Si noti che l'edizione dei *Canti* a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi (Bur-Rizzoli, Milano, 1998) comprendeva un'appendice con i testi in prosa, tra cui anche le *Annotazioni*.

26. Rispettivamente: M. M. Lombardi, «Distruggere gli errori»: la *Proposta del Monti*, in *Gli strumenti di Leopardi: repertori, dizionari, periodici*, a cura di Ead., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000; G. D. Vanden Berghe, *Le Annotazioni alle Canzoni di Leopardi e la Proposta di Monti*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CVII (2003), 1, pp. 65-77.

Lo studio ravvicinato delle carte e, in particolare delle fonti, depositatesi poi nella fitta rete di note che ingabbiano le prose e i versi delle *Canzoni*, ha permesso inoltre, come hanno dimostrato negli anni gli studi di Paola Italia, di aprire una breccia sulle letture leopardiane e di mettere a sistema il graduale formarsi di un nuovo canone letterario, radicato su una nutrita rosa di autori del Cinquecento, con il procedere dell'invenzione poetica, delineando così il "metodo di Leopardi". È proprio nelle dinamiche che sottendono a questo metodo, così come nelle stratigrafie degli autografi e nell'universo delle carte collaterali che orbitano intorno al cantiere delle *Canzoni*, che è possibile intravedere l'intenzione di Leopardi di affidare al suo libro, il primo vero libro pubblicato dall'autore, un preciso programma poetico, politico e culturale, destinato a rimanere muto e inascoltato.

In occasione del bicentenario dalla stampa delle *Canzoni* (Bologna, 1824) e del loro estratto nel «Nuovo Ricoglitore» (Milano, 1825), è nata l'idea, in seno all'Università di Bologna e nel solco degli studi leopardiani di Emilio Pasquini, di dedicare nuove indagini a questo progetto leopardiano, che, seppur superato, si è rivelato necessario cardine del percorso ideologico e creativo dell'autore. Si tratta, infatti, di un manifesto poetico e filosofico cui Leopardi rimarrà tenacemente fedele nel tempo, nonché di un progetto dal quale, dopo l'esperienza del 1825, tenta di trarre linfa. È quello che farebbe intuire il disegno, databile al 1825-1826, di un "Comento o interpretazione delle *sue Canzoni*",²⁷ poi mai realizzato. Ancora negli ultimi anni della sua vita, Leopardi affiderà al libro del 1824 la diffusione della sua poesia oltralpe, grazie a un'impresa di traduzione, promossa dall'amico Louis de Sinner, deciso a «à vous faire avantageusement connaître».²⁸ Partendo da tali presupposti, si è voluto guardare al libro del 1824 non in prospettiva o in funzione dell'organizzazione che assumerà negli anni a venire con i *Canti*, quanto invece in relazione al suo tempo e ai suoi lettori, al contesto storico e politico con il quale doveva confrontarsi e dialogare. Per la prima volta – crediamo – si raccolgono diversi contributi, che, con taglio critico e filologico, metrico e linguistico, indagano i singoli tasselli che compongono il libro delle *Canzoni*, accompagnati dagli stessi testi delle prose e dei versi, secondo la lezione del 1824, e dall'autorecensione che compare sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» (NR25). A corredo del volume, si pubblicano il manifesto per la costruzione del monumento di Dante a Firenze e la notizia che se ne dà nella «Gazzetta di Firenze» del 22 agosto 1818 fornendo ulteriore conferma di

27. G. Leopardi, *Disegni Letterari*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 186.

28. Leopardi, *Epistolario*, II, p. 1836.

quanto lo studio degli autografi e delle carte leopardiane possa continuare ad aprire nuove e fertili strade di ricerca.

Più nel dettaglio, e come si vedrà sfogliando le pagine di questo volume, si è voluto fornire ai lettori, anche a ragione delle pluralità di voci che lo animano, due diverse chiavi d'accesso al libro delle *Canzoni*, una impiegando il cannocchiale e l'altra la lente d'ingrandimento. Tre "cornici", con uno sguardo d'insieme sul libro, introducono ciascuna un aspetto puntuale del progetto: il saggio in apertura, *Storie e volti di un libro*, a firma di Christian Genetelli, ripercorre la storia del libro e le vicende editoriali che lo hanno coinvolto, sondandone anche il 'dopo', ovvero l'incontro (non davvero fortunato) con il pubblico di lettori; un libro, lo descrive lo studioso, «bifronte», con «gerarchie però mai confondibili fra il necessario e l'ancillare, fra testi e paratesti, fra ragioni prime e ragioni seconde, accessorie. Appunto: canzoni e prose, duraturo e transitorio; perfino un doppio lettore, un diverso tipo (verrebbe da dire, antropologicamente) di lettori» (p. 31). Andrea Campana con *Il macrotesto di B24* si propone di restituire le intenzioni progettuali per le quali il libro fu storicamente pensato, in quanto «autopresentazione poetica ufficiale di Giacomo alla società italiana dell'epoca» (p. 39): il percorso filosofico e ideologico che sancisce la fine di ogni felicità nel passaggio dall'antico al moderno fa di questo libro «una 'bomba', stilistica e soprattutto filosofica», «più rivoluzionario di F31» (pp. 41). Infine, il contributo di Maria Maddalena Lombardi, *I 'paratesti' di B24*, è dedicato alle *soglie* del libro, la prefazione, le due dediche e le *Annotazioni*, attraverso le quali approfondisce e chiarisce le dinamiche culturali insite alle *Canzoni*, dimostrando quanto i paratesti, al pari delle prose e dei versi, siano da considerare parte funzionale a svelare «da una parte l'urgenza dell'autore di imprimere un segno potente e destabilizzante e dall'altra la necessità di dare una forma letterariamente compiuta ad almeno una parte delle riflessioni con cui, negli anni delle *Canzoni*, aveva stipato le pagine dello *Zibaldone*» (pp. 66-67).

Un taglio più analitico è lasciato invece ai saggi di competenza di giovani studiose e studiosi, con il compito di indagare ogni tassello del libro. I contributi dedicati alle prime tre canzoni – a cura di Vincenzo Allegrini (*All'Italia*), Aretina Bellizzi e Paolo Colombo (*Sopra il monumento di Dante*), Sofia Canzona e Davide Pettinicchio (*Ad Angelo Mai*) – ospitano al loro interno anche una sezione che ripercorre la storia pregressa del componimento. I versi che faranno propriamente parte del cantiere delle *Canzoni* – di mano di Gioele Marozzi (*Nelle nozze della sorella Paolina*), Luca Maccioni (*A un vincitore nel pallone*), Marcello Dani (*Bruto minore*), Tommaso Grandi (*Alla Primavera*), Roberta Priore (*Ultimo canto di Saffo*), Miriam Kay (*Inno ai patriarchi*) e Lucrezia Arianna (*Alla sua donna*) – mantengono invece una prospettiva ferma al 1824; con lo stesso approccio sono prese in esame le prose – da Valerio Camarotto (*Comparazione*

delle sentenze di Bruto e Teofrasto), Ilaria Burattini (*Annotazioni*), Paola Bottazzi (*Dedicatorie*) –, ribadendo la loro centralità nel sistema-libro.

Viene così ripercorsa la storia di un testo composito e complesso, restituendo le intenzioni di un lavoro che si giustifica solo se considerato nel suo tempo e in rapporto alla costruzione di un libro, di quel preciso libro. Gli studi, raccolti in questo volume, dunque, intendono delineare, a partire da diverse prospettive, l'idea e la finalità che Leopardi aveva affidato al progetto delle *Canzoni*, indagate nel loro contesto storico e letterario. Convinto che il «genere capitalissimo» della poesia sia «tuttavia da nascere in Italia», come scrive a Pietro Giordani già nel 1819,²⁹ Leopardi fa del libro del '24 il manifesto della poesia *pellegrina*, che rifiuta il criterio di imitazione, affondando di contro le sue radici nell'indole della lingua e nell'*antico*, in quel *vago* che non chiude però gli occhi dinanzi al *vero*. Auspichiamo, perciò, che queste pagine possano restituire la centralità delle *Canzoni* per l'autore, che era ben cosciente della «stravaganza» della sua proposta poetica, con la quale tentava di fornire una risposta urgente e necessaria alla voce muta del suo tempo, «egoista e metafisico»,³⁰ dove tutte le illusioni, e tutte le passioni sembrano estinte. Eppure Leopardi, con la canzone alla «donna che non si trova» a chiudere il libro, lascia uno spiraglio, facendo di quella parabola esistenziale filosofica, percepita come oscura e malinconica, un sistema negativo propulsivo che, nonostante la filosofia dura ma vera, salva l'illusione.

È alla luce di questa consapevolezza, di Leopardi e nostra, che crediamo possa trovare ragione la pubblicazione di un libro, a duecento anni dalla sua prima comparsa, dedicato a un progetto che, sebbene superato, ha preservato, e continua a preservare, il suo valore culturale e politico, in quanto atto di rivendicazione di fare poesia e dell'esser poeta in «un secolo impoetico».³¹

*

Nel licenziare questo volume, desideriamo anzitutto ringraziare chi ha seguito da vicino questa pubblicazione, con i preziosi suggerimenti e un immancabile supporto: Paola Italia, Maria Maddalena Lombardi, Andrea Campana, Marcello Dani, Christian Genetelli, Gioele Marozzi, Giorgio Panizza, Emilio Russo.

Le curatrici

29. Leopardi, *Epistolario*, I, p. 259.

30. *Zib.* 2944-2946.

31. *Zib.* 4497.

Cornici

Christian Genetelli
Storie e volti di un libro

1. *Storia tipografico-editoriale (con un antefatto e uno sguardo al dopo)*

Per un certo numero di libri leopardiani (ad esempio i *Versi*, Bologna, Dalla Stamperia delle Muse, 1826, i *Canti*, Firenze, Presso Guglielmo Piatti, 1831, le stesse *Opere*, poi interrotte, Napoli, presso Saverio Starita, 1835) sono oggi disponibili poche notizie relative ai rapporti intercorsi, in occasione del processo di pubblicazione, fra l'autore e i vari attori implicati nella realizzazione di quel progetto, di quel desiderio. Non così per le *Canzoni*, stampate a Bologna, nei tipi del Nobili e Comp.^o, duecento anni fa, nel 1824 (d'ora in poi B24). E lo stesso si potrebbe dire per altre imprese condotte quando Giacomo, di necessità, si trovava lontano dalla città scelta per la stampa, il filo della comunicazione essendo allora garantito, date le circostanze, da vettori epistolari. Sarà facile, per questo lotto, ricordare almeno, in aggiunta alle *Canzoni*, le *Operette morali*, Milano, Presso Ant. Fort. Stella e Figli, 1827; e anche la canzone *Ad Angelo Mai*, Bologna, Per le stampe di Iacopo Marsigli, 1820, le due canzoni *Sull'Italia* e *Sul Monumento di Dante che si prepara in Firenze*, Roma, Presso Francesco Bourliè, 1818.

Leopardi per tutto il 1824 è a Recanati, con giornate in gran parte scandite dalla stesura delle *Operette morali*: è rientrato da Roma a inizio maggio dell'anno precedente, dopo un soggiorno di oltre cinque mesi, il primo fuori casa, e come tale impareggiabile e impareggiato per contraccolpi esperienziali, conoscitivi (il precipitato scrittorio in apparenza così pianificato e, sempre in apparenza, quasi inevitabile delle *Operette* ne è come il segno più luminoso). Ma il soggiorno romano qui importa pure per un antefatto. Partendo per Roma, novembre 1822, Giacomo ha portato con sé molte sue carte. Fra queste, a fianco delle filologico-erudite, delle traduttorie, naturalmente dello *Zibaldone* (per quanto poi lasciato un po' in disparte: appena una quarantina di pagine in questi mesi), anche un gruppo di manoscritti con nove canzoni e prose varie di accompagnamento. In questi termini, ancora coperti, ne accenna a Pietro Giordani il 1^o febbraio 1823:

Ho recato qua certe piccole coserelle lungamente lavorate, che, non senza difficoltà ed ostacoli, pur mi riuscirebbe di stampare in questa città; ma son

molto sospeso perchè tutto quello che si pubblica qui se non sono assolute vanità e follie, mi pare che sia gittato e perduto.¹

È più che probabile che il riferimento, qui non esplicito, vada alle canzoni (e prose annesse), e ciò anche grazie a una lettera, sempre a Giordani, scritta qualche mese più tardi, a ritorno avvenuto, dal recinto primario di Recanati. Eccone un intero paragrafo, importante per disambiguare e identificare, ma anche per sentire alcune informazioni e opinioni contestuali dalla voce dell'autore:

Domandi de' miei studi, i quali ora non hanno alcun fine determinato: ed anche ti confesso che l'aver mirato da vicino la falsità, l'inettitudine, la stoltezza dei giudizi letterarii, e l'universalissima incapacità di conoscere quello che è veramente buono ed ottimo e studiato, e distinguerlo dal cattivo, dal mediocre, da quello che niente costa, mi fa tener quasi per inutile quella sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere alla quale io soleva riguardare, senza la quale non mi curo di comporre, e la quale veggio apertissimamente che da niuno, fuorchè da due o tre persone in tutto, sarebbe mai sentita nè goduta. Io aveva posto insieme un tometto di versi simili a quei pochi che tu conosci, aggiuntoci alcune prose appartenenti alla materia; e contro quello ch'io m'aspettava e che gli altri mi predicevano, ebbi in Roma dalla Censura la facoltà di stamparlo. Ma di quelle due cose che impediscono τὴν παρρησίαν, voglio dire il timore e la speranza, l'uno non mi ha mai disturbato, l'altra mi sopravvenne per la prima volta in quel punto ch'io faceva metter mano alla stampa. Così tra per questa cagione e per l'aver avuto a partir di là, differii di stampare quella mia piccola Lirica, alla quale ora, trovandomi qui confinato, non ho più niun pensiero.²

Comincio, e soltanto lo sfioro, da un margine del nostro discorso, ma che per molti altri versi è un centro: ossia la funzione-Roma, in termini di 'vedere' e non unicamente di 'sapere' (dunque di conoscenza reale del mondo), per la parabola umana e intellettuale di Leopardi. È il suo primo vero e quanto atteso contatto con una società letteraria (qualunque essa sia), e ha quell'effetto incancellabile descritto nelle righe iniziali di questo paragrafo, che non è senza conseguenze per la lucida individuazione di una distanza, o meglio di un fosso, fra ogni sua opera stampata e il pubblico (eccetto, se va bene, rarissime

1. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll. (da qui in avanti *Epistolario*), I, p. 643.

2. Lettera del 4 agosto 1823, in *Epistolario*, I, pp. 738-739.

eccezioni). Si tratta, in altre parole, di un intensificatore di estraneità, un'estraneità già attivata da qualche tempo, e che non smetterà di agire nella scrittura, nella riflessione, nella prassi leopardiane. (Il Parini dell'omonima operetta orbiterà peraltro intorno a considerazioni affini, amplificandole ed elaborandole, come a confermare la costante, vitale circolazione di tali acquisizioni. Mi limito a uno stralcio: «[...] l'uomo non giunge a poter discernere e gustare compiutamente l'eccellenza degli scrittori ottimi, prima che egli acquisti la facoltà di poterla rappresentare negli scritti suoi [...]. Or vedi a che si riduca il numero di coloro che dovranno potere ammirarti e saper lodarti degnamente, quando tu con sudori e con disagi incredibili, sarai pure alla fine riuscito a produrre un'opera egregia e perfetta. Io ti so dire (e credi a questa età canuta) che appena due o tre sono oggi in Italia, che abbiano il modo e l'arte dell'ottimo scrivere»³).

Non inferisco ora sul contesto letterario romano: ci tornerò in séguito, e in senso più largo, diciamo pan-italiano, e rientro sul libro, su quello che sarà B24. A Roma, per quel suo «tometto di versi», con «prose appartenenti alla materia», Giacomo ha dunque sondato con successo la censura, decidendo però di differire la pubblicazione. Le canzoni, a questo punto, sono nove (*Alla sua Donna*, la decima, sarà scritta, in sei giorni, più tardi, nel settembre del 1823), anche le prose sono già pronte (l'entrata di *Alla sua Donna* produrrà una minima addizione alle *Annotazioni*). L'*imprimatur* romano potrà allora, magari, avere un'utilità altrove, almeno come sperabile facilitatore presso altri censori (i contenuti del libro, per il sistema culturale e politico del tempo, erano, ovviamente, tutt'altro che anodini, pacifici: basti qui dire, senza scomodare testi persino più esposti, della presenza di una canzone, *Ad Angelo Mai*, già proibita nel Lombardo-Veneto nel 1820, l'anno della sua stampa in solitaria).⁴

Che Leopardi, riconfinato a Recanati, non abbia più «niun pensiero» per il «tometto di versi» è più che dubbio. È vero, siamo nella zona calda dell'incubazione delle operette (quella oggi poco o quasi niente documentata sul piano avantestuale), lo *Zibaldone* sta tornando a crescere a ritmi mai visti, ma ciò non impedisce, di lì a qualche settimana, lo sbocciare di un fiore poetico inatteso e singolare come *Alla sua Donna*, meraviglioso al modo di tutte le cose non necessarie, e infatti non appartenente alla pianificazione del libro 1821-1822 (per cui cfr. il punto 2. di questo saggio, «Storia di un'idea»). Il 31 ottobre 1823 Leo-

3. G. Leopardi, *Operette morali*, in Id., *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1992⁴, pp. 88-89.

4. Schema non troppo dissimile (sondaggio preventivo in una città che poi non corrisponderà a quella in cui avverrà la stampa del libro), Leopardi metterà in atto per le *Operette morali*, una cui avanguardia (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*, *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*) sarà infatti stampata nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux, fasc. LXI, gennaio 1826.

pardi scrive a Pietro Brighenti, a Bologna, proponendogli la pubblicazione delle *Canzoni* (i contenuti della lettera, «l'acclusa», non sono noti se non attraverso la risposta di Brighenti del 12 novembre).⁵ Da qui l'edizione entra su binari non dirò sicuri (i ritardi, le insidie, le turbolenze sono sempre in agguato), ma definiti e tracciati, almeno nella volontà autoriale. Le oltre venti lettere scambiate con Brighenti fra novembre 1823 e settembre 1824 ragguagliano su molti particolari della stampa: ne estrarrò alcuni fra i più significativi e caratterizzanti, non rinunciando a gettare un'occhiata ad altre lettere, come quelle al cugino romano Giuseppe Melchiorri.⁶

Pietro Brighenti, già corrispondente di Leopardi dal 1818 e, diciamo così, suo editore dal 1820 (ma può svolgere anche altre mediazioni o uffici, come quello di fornitore di libri), ha temporaneamente preso il posto del milanese Antonio Fortunato Stella, dopo la rottura dei rapporti fra quest'ultimo e Monaldo. Così la presenza, sì prevedibile e però non fatale, di Bologna fra le città sede di edizioni leopardiane si spiega, sul principio, anche alla luce di questa contingenza. Stella, lo vedremo, si riprenderà Leopardi, e la scena, subito dopo l'edizione delle *Canzoni*, e soprattutto non si lascerà sfuggire le *Opere morali*. Ma Brighenti, in nome di un'amicizia che diventerà stretta, persisterà come editore leopardiano fino al 1826, anno di pubblicazione dei *Versi*, e con velleità anche successive.

Brighenti, dunque, afferra al volo la proposta leopardiana, con un entusiasmo sempre in lui pronto ad accendersi, nonostante i tanti rovesci della vita. Subito vengono le notizie relative al preventivo di spesa, agli aspetti tecnici della stampa (formato, carta, legatura, caratteri, tiratura: 500 esemplari), il contatto con lo stampatore, i tempi di pubblicazione (ottimistici: gennaio 1824). Un modello per carta e formato (ma con riduzione, quanto allo specchio della pagina, dei margini laterali) è indicato nelle *Opere* di Pietro Giordani (Leopardi

5. Cfr. *Epistolario*, I, pp. 752 e 756-758. Siccome Giacomo alla sua del 31 ottobre dovette, da ultimo, allegare una polizzina di Monaldo, è da credere che abbia suggellato la sua lettera già fatta e pronta, quella oggi perduta, proprio per evitare che il padre venisse a conoscenza dei contenuti, o di parte di essi: cioè la proposta della stampa delle canzoni. Più tardi, quando si tratterà di ricevere una copia sciolta delle *Canzoni* su cui eventualmente allestire l'*errata-corrige*, per evitare intrusioni domestiche (perché «io non voglio che sappiano niente de' fatti miei»), Giacomo chiederà a Brighenti di mandare la copia «Al signor Alberto Popoli. Recanati» (lettera del 15 maggio 1824, ivi, I, p. 799; e cfr. pure le lettere successive).

6. Un'efficace storia dell'impresa è stata imbastita, di lettera in lettera, dalla mano sicura di Domenico De Robertis: cfr. l'«Introduzione» alla sua edizione critica e autografi dei *Canti di Giacomo Leopardi*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1984, 2 voll., I, pp. XXXIX-XLIV. Pure da vedere, anche a questo fine, le parti «prima» e «seconda» di P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016.

è fra gli associati), che Brighenti andava pubblicando dal 1821.⁷ Il 5 dicembre 1823 Leopardi invia il manoscritto (non sopravvissuto dopo il passaggio in tipografia) e le «avvertenze» per l'esecuzione della stampa, organizzate in otto punti, con un corollario sulla punteggiatura. È una lettera celebre, questa che veicola le «avvertenze», spesso citata per documentare l'attenzione dell'autore, da filologo, pure nei riguardi di particolari tipografici e ortografici, oltre che per l'assetto complessivo del libro (in materia di gusto tipografico, principio guida è la sobrietà, avversati fieramente «lineette», «ghiribizzi» e altri «ornamenti»). Se si sfoglia la stampa poi realizzata, si constata che le «avvertenze» sono state rispettate. Una sola richiesta, invero, è disattesa: quella di mettere in tutti i margini superiori «i titoli corrispondenti delle rispettive canzoni e prose, come nelle opere di Giordani».⁸

Merita di essere posta in maggiore evidenza la seconda delle «avvertenze»: «Le strofe delle Canzoni si stampino una strofe per pagina». In sé, questa è già una consuetudine per Leopardi: così infatti si presentavano anche le due stampe con canzoni precedenti B24 (le già citate *Canzoni di Giacomo Leopardi Sull'Italia Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*, 1818, e *Canzone di Giacomo Leopardi Ad Angelo Mai*, 1820), e che a B24 forniranno i tre testi iniziali. Il dato acquista significato, anche sul fronte metrico e macrotestuale (uscendo dall'angolo meramente o prevalentemente tipografico), se proiettato in direzione della prima edizione, 1831, dei *Canti*. In essa, nella sua parte finale, figurano com'è ben noto i primi esemplari di “canzone libera”, le poesie più recenti del libro: *A Silvia*, *Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*. Nella canzone libera il numero di versi per strofa è variabile, anche fortemente variabile (nel *Canto notturno*, ad esempio, la più breve ha 11 versi, la più lunga 45), a differenza delle altre canzoni di tradizione e dello stesso Leopardi (quelle di B24, tutte confluite nei *Canti*), isostrofiche, perché ogni strofa è uguale all'altra, per lunghezza, cioè per numero di versi, e (in Leopardi con minime infrazioni) per disposizione dei versi (l'eccezione delle lasse di endecasillabi sciolti dell'*Inno ai Patriarchi* qui non rileva). Le caratteristiche della “canzone libera” non permetteranno più di rispettare quella consuetudine, inderogabile fin lì per Leopardi, di stampare una strofa per pagina: l'oscillazione nella lunghezza delle strofe lo impedisce. E allora la novità “canzone libera” andrà a incidere a ritroso anche sulle vecchie canzoni, quelle di B24: non ne muterà la compagine metrica, ne modificherà però la fisionomia tipografica, più precisamente la rappresentazione in pagina,

7. Cfr. le lettere del 12, 21 e 26 novembre 1823 (la prima e la terza di Brighenti, la seconda di Leopardi), in *Epistolario*, I, pp. 756-758, 759-761, 761-762.

8. Ivi, I, pp. 762-764: 763.

rompendo l'argine della strofa per facciata. Questo sfondamento (conseguenza anche metrica) riduce, indebolisce la percezione visiva del loro isostrofismo. Ecco insomma un ulteriore elemento che concorrerà a cucire il libro, a trasformare in «canti» le canzoni di B24, a facilitare la loro acclimatazione nel nuovo libro, nel nuovo paradigma (e va quindi aggiunto agli unificatori paratestuali solitamente citati, come i titoli correnti, «Canto I.», «Canto II.», ecc., e l'Indice finale, «Canto I. All'Italia», ecc.).⁹

Intanto, proseguendo dopo questa messa a punto, nel carteggio con Giuseppe Melchiorri, Leopardi (19 dicembre 1823) torna sulla scelta di non pubblicare a Roma le sue *Canzoni*: «Se vi facesse meraviglia ch'io faccia stampare le mie Canzoni a Bologna piuttosto che costì, sappiate che lo fo solamente perchè a Bologna avranno un'accoglienza più facile che a Roma, e saranno più a portata di diffondersi». Melchiorri conviene che in quel «suolo avranno sicuramente un incontro maggiore» (lettera del 24 gennaio 1824).¹⁰ I tempi però a Bologna si dilatano. Un po' per ritardi di Brighenti, un po' per ostacoli censori: «Io ho fatto tutte le premure presso questi Revisori, ma inutilmente per ottenere licenza di stampare le v[ost]re Canzoni. Uno ha detto che vi sono espressioni offensive i Monarchi; l'altro che si annulla con le note la virtù. Nè io ho potuto vincerli o con la ragione, o con l'autorità P. M. del Sacro Palazzo. Vi sono due razze invincibili, e queste sono le donne e i teologi. – Tutto questo vi scrivo, perchè se nonostante vi deliberate di continuare nelle massime stabilite per la edizione, io quanto prima farò un piccol giro, e in qualche paese ne combinerò la impressione». Leopardi accetta la possibilità di pubblicare altrove; ma non ce n'è bisogno, perché il 5 maggio Brighenti può comunicargli che in «questo punto mi restituisco a casa da un *nuovo* Revisore domenicano. Egli ha approvato che il vostro Canzoniere e le prose annesse si stampino: anzi mi ha parlato lungamente del vostro libro, e ho veduto ch'egli lo ha trovato bellissimo, e mi diceva che l'autor suo doveva esser un molto bravo ingegno. Potete immaginare la mia risposta. Ritenete adunque che al principio della ventura settimana s'intraprenderà la stampa dell'opera, la quale si eseguirà alla Stamperia Nobili, la migliore e più esatta di Bologna».¹¹ Ricevendo, come richiesto (cfr., sopra, p. 20 n. 5), i fogli sciolti per verifica, un Leopardi «contentissimo

9. Il fatto è trascurato dalla critica, anche di area metricologica; un accenno, in parentesi, nella «Presentazione» (*Identità dell'opera*) di Domenico De Robertis alla riproduzione in facsimile (Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 194-195) dei *Canti del conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Presso Guglielmo Piatti, 1831.

10. *Epistolario*, I, p. 780 e (per la citazione precedente) p. 769.

11. *Ivi*, I, p. 797; le altre lettere implicate a testo: 21 gennaio, 17 e 27 marzo (di Brighenti; da questa la prima citazione), 4 aprile 1824 (di Leopardi): cfr. *ivi*, I, pp. 779, 794, 795, 796-797.

della stampa», «molto pulitamente eseguita», può preparare l'«Errata» da rilegare con il libro.¹²

B24 è annunciato nel numero di ottobre 1824 dell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux, «Buletto bibliografico» (fasc. XLVI, p. 189): «*Canzoni del CONTE GIACOMO LEOPARDI, Bologna 1824. Nobili ec. un vol. 8. di pag. 198. – prezzo lire 2 italiane*». Pietro Giordani, che si trova a Firenze, all'inizio di quel mese l'ha già in mano, grazie all'amico Brighenti.¹³ È un libro non sottile, anche per la ricca presenza di prose, che fanno la metà delle sue pagine: l'avvertenza «A chi legge», due dedicatorie (a Vincenzo Monti per le prime due canzoni, a Leonardo Trissino per la terza), la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* (che precede la sesta canzone), le abbondanti *Annotazioni* alle dieci canzoni. Un libro senza uguali nella produzione leopardiana: se nei *Versi* del 1826 l'eterogeneità permarrà un elemento distintivo, essa sarà però tutta interna alla produzione poetica («Idilli», «Elegie», «Sonetti» caudati, «Epistola», imitazione-traduzione, «volgarizzamento»); nei *Canti* del 1831 si imporrà invece, con le interferenze altre ormai ridotte al minimo, la voce della poesia sotto un'unica etichetta, universale (a scapito di quelle di genere).

Un libro, B24, per più aspetti di confine: anche, e prima di tutto, in questo suo preludere alla stagione della prosa (ribadisco soltanto, in proposito, che è inviato a Bologna, per la pubblicazione, quando sta cominciando la scrittura sistematica delle *Opere morali*). Le sue componenti avranno destini diversi: le dieci canzoni confluiranno integralmente nei *Canti* (solo un paio di alterazioni nell'ordine: più vistosa quella di *Alla sua Donna*, posta dopo gli idilli, e così scorporata dal suo nucleo primitivo, a dimostrare anche per questa via la sua non appartenenza al progetto originario, quello 1821-1822); tutto il resto non sarà riproposto, se non in misura marginale o episodica. Ecco il dettaglio: della dedicatoria a Monti, un ritaglio erudito in nota ad *All'Italia* nelle diverse edizioni dei *Canti*; non più stampate, Leopardi vivo, la dedicatoria a Trissino e la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* (ma Ranieri inserirà quest'ultima nel secondo volume delle *Opere*, Firenze, Le

12. Cfr. le lettere a Brighenti del 23 agosto e 3 settembre 1824, in *Epistolario*, I, pp. 811-813, 814-815 (le citazioni da p. 812 e p. 814). La disposizione tipografica dell'«Errata» non corrisponderà al modello leopardiano (che è quello orizzontale, al modo delle «buone edizioni antiche», consegnato alle due lettere appena richiamate): cfr. la lettera a Brighenti del 15 ottobre 1824, e la replica del destinatario del 5 novembre (ivi, I, pp. 820 e 823).

13. Cfr. ivi, I, p. 819 (lettera di Brighenti del 13 ottobre 1824). Per l'avviso da inserire nell'«Antologia», cfr. la risposta di Vieusseux a Brighenti del 2 ottobre (in *Leopardi nel carteggio Vieusseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei 1823-1837*, a cura di E. Benucci, L. Melosi, D. Pulci, Firenze, Olschki, 2001, 2 voll., I, pp. 7-9).

Monnier, 1845, vol. II, pp. 99-110, subito dopo le *Operette morali*).¹⁴ Un po' più articolato il discorso sulle *Annotazioni*: ripubblicate in due puntate nel periodico milanese, di Antonio Fortunato Stella, «Nuovo Ricoglitore» (a. I, settembre 1825 e novembre 1825, pp. 662-677 e 804-820), dopo la presentazione d'autore delle *Canzoni* (su cui ritornerò fra poco), solo esigui e numeratissimi frammenti di esse (non di natura linguistica ma erudita) saranno adattati e salvati nelle note delle diverse edizioni dei *Canti*. Ciò che tuttavia importa infine ricordare è che nel «Manifesto» che annuncia la prima edizione dei *Canti* (1831) le prose, ovvero queste prose, saranno «rifiutate» (non più quel tempo): «Le prose che nelle altre edizioni andavano colle poesie, parimenti essendo rifiutate, non si ristamperanno».¹⁵

Leopardi, dunque, decostruisce B24, non lo conferma in quanto libro: tra-pianta *in toto* (come detto) la parte poetica, le dieci canzoni, nel nuovo tessuto dei *Canti*, nel disegno nitido e asciutto, essenziale, di un libro fatto per durare; abbandona per contro, lasciandola cadere, l'altra metà, perché gli si rivela più effimera, occasionale, contingente (e come non sottoscrivere?).

Alla fortuna del libro possono essere ricondotti i desideri altrui di una nuova edizione (a Faenza e, forse, a Pesaro): notizie che a Leopardi sono comunicate da Giuseppe Melchiorri, ma vi è coinvolto, come iniziatore, Pietro Ercole Visconti. Non si va però lontano, benché l'autore dia il suo assenso, aggiungendo di avere «molti cangiamenti» alle canzoni «già stampate, con qualche aggiunta nelle prose ec.».¹⁶ Più tarda (fine 1827), e ormai quasi già di un'altra stagio-

14. Per «accrescere il volume dell'Epitteto», Giacomo penserà (1826) alla *Comparazione*, ma non se ne farà nulla (cfr. *Epistolario*, I, pp. 1067, 1077, 1084, 1118, 1124: sono lettere scambiate con Stella fra il 4 febbraio e il 1° aprile 1826). E cfr. specialmente G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, edizione critica di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 407-410.

15. Il «Manifesto» si legge nel fasc. CXIV, giugno 1830 (p. 166), dell'«Antologia». Questa decisione, noto incidentalmente, dispiacerà a Vincenzo Gioberti (lettera del 4 ottobre 1831, in *Epistolario*, II, p. 1824). Sulle *Annotazioni*, cfr. anche quanto scriverà Antonio Ranieri a Louis de Sinner il 2 settembre 1837, proseguendo (dopo la morte di Leopardi) la progettazione dell'edizione parigina Baudry (che non ci sarà): «Le note dell'edizione di Bologna non sarei d'avviso di riprodurle, e perchè l'autore *non voleva*, e perchè veramente sono in un certo stile scherzevole al tutto contrario all'indole sua, oltre di che parlano di cose meramente di lingua, e furono scritte per dare momentaneamente la berta a certi pedanti» (in *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di Giacomo Leopardi*, raccolti e pubblicati da G. Piergili, Firenze, Le Monnier, 1892³, p. 271).

16. Lettera a Giuseppe Melchiorri dell'11 giugno 1825 (in *Epistolario*, I, p. 896); e cfr. pure, di e a Melchiorri, 4 giugno, 27 agosto, 11 settembre 1825; di Giuseppe Maria Emiliani, 25 luglio 1825 (nell'ordine, ivi, pp. 894, 933, 944, 909-910).

ne, l'ipotesi di stampare congiuntamente *Canzoni* e *Versi* a Macerata, presso Giuseppe Mancini;¹⁷ ma questo era pure un proposito brighentiano, e probabilmente fin dalla pubblicazione dei *Versi* (come suggerisce il loro preambolo, «Gli Editori a chi legge», autoriale ma concertato: «Abbiamo creduto far cosa grata al Pubblico italiano, raccogliendo e pubblicando in carta e forma uguali a quelle delle Canzoni del conte Leopardi già stampate in questa città, tutte le altre poesie originali dello stesso autore, tra le quali alcune inedite, di cui siamo stati favoriti dalla sua cortesia»), poi confermato da lettere del 1827 e 1828. Brighenti, 23 giugno 1828, afferma addirittura di aver avviato di sua iniziativa («ti volevo fare una sorpresa») una ristampa di «ducento soli esemplari» delle *Canzoni*, però senza le prose, e «da unirsi alle *altre Poesie*».¹⁸

L'incontro del libro con il pubblico non è né immediato né un cammino di gloria. Così ne scrive Brighenti il 5 marzo 1825 a Giacomo, da lui (un po' impaziente) peraltro sollecitato parecchi mesi prima (il 22 novembre 1824):

Voi mi chiedete delle vostre Canzoni. Eccovi il tutto. In Lombardia quasi non sono conosciute. Avendone fatte spingere poche copie a' que' paesi, ed essendo in compagnia dei Giordani, io credo che appena un paio di dozzine andarono al loro destino; le altre girano ancora con vari tomi del Giordani sulla sponda destra del Po, come le ombre che attendono la barca di Caronte. In Modena sono state lodate: in Reggio niente. Così era avvenuto in toscana, nelle Legazioni, in Parma: ma dacchè Giordani ha pubblicato la sua lettera al marchese Gino Capponi, nella quale si parla di voi con tutto l'elogio che meritate, sembra che il pubblico abbia preso anche un'altra idea delle v[ost]re Canzoni, e in poche settimane un qualche centinaio è stato cercato con premura. Ad usare il linguaggio dell'amicizia, cioè della sincerità, qui da noi, alcuni hanno voluto eccepirle come talvolta oscure, e tal'altra ritornanti agli stessi pensieri. Avrete in proposito veduto un articolo nel nuovo giornal bolognese intitolato – Bollettino universale – Il detto articolo è stato scritto dal Prof.^{re} Orioli. In toscana le Canzoni hanno incontrato molto di più. Io però me ne rallegro di cuore, e vedo che voi andrete presto

17. «Due nuove Canzoni aumenterebbero questa ristampa» (le due pisane, *Il risorgimento* e *A Silvia*), precisa Leopardi, scrivendo a Brighenti, il 12 giugno 1828 (ivi, I, p. 1504). In causa, per l'idea maceratese, oltre alla lettera citata, quelle di e a Francesco Puccinotti del 9 e 25 dicembre 1827, 1^o e 12 giugno 1828 (ivi, II, pp. 1429, 1439, 1497-1498, 1505). In particolare, dalla lettera del 9 dicembre 1827 sappiamo, così Leopardi, che l'«edizione bolognese delle Canzoni è da più mesi esaurita».

18. Ivi, II, pp. 1510-1511. Leopardi acconsente, ma con un laconismo svigorente per l'impresa, che infatti si spegne (cfr. la risposta a Brighenti dell'8 luglio 1828, ivi, II, p. 1525). La citazione dal preambolo ai *Versi* proviene dalla p. 5 del libretto del 1826.

a raccogliere la piena corona; ma ci vuole pazienza; perchè in Italia per far conoscere il merito di un libro ci vogliono degli anni.¹⁹

Fra le attestazioni private di chi ha ricevuto una copia omaggio, documentate dall'epistolario, le più significative perché mai retoriche o di circostanza sono quelle dello zio Carlo Antici. Con il loro antagonismo crudamente affettuoso, ci mostrano la realtà politico-culturale del tempo, nel suo banale, opaco, cinico conservatorismo (e dovrebbe magari invitarci a riflettere sulla nostra, di duecento anni dopo, e sul nostro muoverci o galleggiare, con vario opportunismo, all'interno di essa). Non ho modo di passarle in rassegna: mi limito a riportare questo passo, che coinvolge anche Karl Bunsen:

Voglio dirvi poi, che Bunsen il quale ha vera amicizia per voi, e ve ne ha date non dubbie prove, mi esternò il suo contento, che le vostre canzoni siano qui sconosciute al Segret.^o di Stato e al Papa, e a chiunque potesse tenerne seco loro discorso, poiche avrebbero esse distrutte tutte le sue operazioni. Quella lett.^a sulle parole di Bruto – quella Canzone sull'opera scoperta da Mai – quel compianto sulle sparite Deità pagane – 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, giacchè troppo mi preme la vostra temporanea, ed eterna felicità. Rigettate con isdegno le stravolte idee di un secolo fradicio per l'incredulità. Attenetevi alla scuola di Fenelon, e di Bossuet, ed abborrite la scuola contraria. Ma per guarirvi bene dalle false prevenzioni, mettetevi subito a leggere qualche opera conveniente. Scorrete intanto *Les soirées de Saint-Petersburg* del C[on]te Maistre.²⁰

19. *Epistolario*, I, p. 865. Notizie sulla ricezione a Roma, nella lettera di Melchiorri a Leopardi del 30 dicembre 1824, con gli applausi, ma pure con le riserve sulla purezza della lingua di «alcuni de' sedicenti letterati della setta degl'Arcadici» (ivi, I, p. 838).

20. Lettera di Carlo Antici del 14 agosto 1825 (ivi, I, p. 923); e cfr. anche quelle del 23 gennaio, 26 febbraio, 23 marzo, 21 luglio 1825 (ivi, I, pp. 851, 858, 875, 905). Per restare nei dintorni dei potenziali lavori romani e bolognesi, ricordo che nella relazione (21 novembre 1825) del cardinal Galleffi a Papa Leone XII «sull'impiegare il Conte Giacomo Leopardi nella carica di Segretario di Belle Arti in Bologna», le *Canzoni* («certe odi italiane da lui stampate l'anno trascorso in Bologna») incidono, per ragioni ideologiche, nel giudizio negativo sulla candidatura leopardiana (la relazione è in A. Giuliano, *Giacomo Leopardi e la Restaurazione*, Napoli, Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti, 1994, pp. 107-110).

Non memorabili le recensioni: e tuttavia in quella di Giuseppe Montani, pur breve ma sensibile, capace di avvertire il «profondo sentimento» leopardiano, è forse anche un aggancio verso cui dirigere lo sguardo per andare oltre. Esce nel fasc. XLVIII, dicembre 1824, dell'«Antologia», pp. 76-77 (e Melchiorri la trascriverà per Giacomo nella lettera del 27 gennaio 1825). Ecco il luogo che mi sembra ora degno di attenzione rinnovata:

Noi ci figuriamo la moltitudine leggente, che nella canzone per una sorella che va a nozze si avviene in questa strofe [è riportata qui, per intero, la seconda]. La moltitudine non crederà forse agli occhi proprj, tanto questa strofa ci porta lungi dai bei colpi che Amore fa con lo strale d'oro, dai bei legami che Imene forma con intrecci di rose, dalla pronuba Giunone che prepara non so cosa per l'augurata prole, e dall'altre ricantate inezie, con cui si seguita a far mostra di pensare e di sentire, mentre e da chi scrive e da chi legge non si fa che dormire.

Quando Leopardi scriverà, per poi stamparlo nel «Nuovo Ricoglitore» (a. I, settembre 1825, pp. 659-662), il paratesto (ma fuori-testo) più importante di B24, ovvero l'autopresentazione delle *Canzoni* (a precedere, sappiamo, la ristampa delle *Annotazioni*), è come se a un certo punto si inserisse nella scia, sfruttandola da par suo, delle parole di Montani che ho appena citato:

Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una Canzone per nozze, non parla nè di talamo nè di zona nè di Venere nè d'Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici. Una a un vincitore [...].

Ed è proprio questa autoriale, tanto acuta quanto *sui generis*, anche la recensione più illuminante e irrinunciabile di B24.²¹

2. *Storia di un'idea*

B24 ospita testi scritti nell'arco di cinque anni, a partire dall'estate-autunno 1818. Ma l'idea del libro, di *quel* libro, nasce più tardi, non certo nel 1818. Nel

21. Attesa, la recensione di Giordani (annunciata pure in coda alla sua da Montani) rimarrà in tronco e uscirà solo postuma: P. Giordani, *Pietro Giordani al più caro degli amici*, in *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, pubblicati da A. Gussalli, Milano, Borroni e Scotti, 1856-1858, 6 voll., IV, pp. 118-131.

1818 c'è un dittico (*Sull'Italia e Sul Monumento di Dante che si prepara in Firenze*), nato come per gemmazione e da pubblicare subito, con la smania, l'ardore di chi entra in scena: sono le prime poesie originali che Giacomo stampa (a parte il caso molto particolare e molto velato di *Inno a Nettuno* e *Odae adespotaë*), dopo il periodo delle traduzioni in versi (1816-1817). Canzoni, dunque, come esordio poetico; non in rivista, ma già in libro (Roma, Presso Francesco Bourliè, 1818), per quanto di piccole dimensioni, e con dedica a Vincenzo Monti. La scelta della forma metrica più sostenuta e prestigiosa (scartata *ab origine* ogni «facilità di rimare») si dà fin dal principio e si manterrà nel tempo, vedremo, un tratto distintivo leopardiano. Le pagine zibaldoniane ed epistolari sull'eloquenza e la lirica da creare in Italia rivelano in parallelo (si pensa, naturalmente, anche al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*), e negli anni successivi, la profondità di un'esplorazione che muove sempre da domande fondamentali, in prima posizione quella su posto e senso della poesia nel mondo moderno. È un'istanza trascinante per la riflessione filosofica di Leopardi, che si fa guida verso territori più vasti, progressivamente onniavvolgenti. E non ci sarà mai (a dimostrazione della forza e dell'urgenza di quell'istanza iniziale) ricognizione troppo vasta o scoperta troppo desolante per annichilire definitivamente la poesia, che infatti resisterà in lui fino in fondo, oltre tutti gli altri tramonti.

Una seconda iniziativa pubblica risale all'inverno-primavera del 1820. Bisogna precisare, per poi proseguire, che Leopardi a quest'altezza ormai già centellina le sue pubblicazioni: l'interventismo 1816-1817 nei periodici è acqua passata. E l'episodio legato alla nuova stampa del 1820 non avrà certo l'effetto di accrescere la sua fretta di pubblicare: questi i fatti, che posso ripercorrere a passo di carica.²² Composta nel gennaio 1820 la canzone *Ad Angelo Mai*, sulle ali del fervore per una scoperta erudita (ma quanto sorvegliato e, dirò così, pronto e maturo il volo), Leopardi si rivolge a Pietro Brighenti con una prima proposta editoriale, che prevede di stampare un libretto con tre canzoni inedite: la freschissima al Mai, al centro, e due scritte circa un anno addietro, *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal suo corruttore per mano ed arte di un chirurgo* (in prima posizione), *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* (in terza posizione). Brighenti aderisce, e anzi rilancia, trasmettendo all'autore l'idea (accolta) di rimpolpare il libretto con le due canzoni già stam-

22. La vicenda è documentata dalle lettere di questi mesi (febbraio-luglio 1820): di e a Pietro Brighenti, per la parte di Giacomo, in *Epistolario*, I; di e a Pietro Brighenti, per la parte di Monaldo, in *Lettere inedite di Giacomo Leopardi e di altri a' suoi parenti e a lui*, per cura di E. Costa, C. Benedettucci e C. Antona-Traversi, Città di Castello, S. Lapi Tipografo Editore, 1888, pp. 147-209. E cfr. inoltre Domenico De Robertis, «Introduzione» all'edizione critica dei *Canti*, I, pp. XXVIII-XXXVIII.

pate. Cinque canzoni, insomma, con il titolo, a frontespizio, *Canzoni del Conte Giacomo Leopardi*. Confermata la dedica a Monti per le prime due (questa la loro posizione, anch'essa confermata), con una seconda dedica «appiedi» alle tre inedite. Il progetto, quindi, sembra gonfiarsi; poi però si sgonfia: determinante l'intervento di Monaldo Leopardi, contrario alla ristampa delle due del 1818 e disapprovante, fra le nuove, *Nella morte di una donna*. Si salva allora solo quella *Ad Angelo Mai*, che, munita di una nuova dedica (al conte vicentino Leonardo Trissino), esce infine per i tipi bolognesi di Iacopo Marsigli. Sarà prontamente proibita, già si è detto sopra, nel Lombardo-Veneto.

Le due canzoni inedite rimarranno tali, e non rientreranno in gioco né per B24 né mai. Sono un caso unico nella vicenda leopardiana: testi arrivati sull'orlo della pubblicazione, non andata in porto per motivi esterni alla volontà autoriale, e poi letteralmente abbandonati. Di sicuro avrebbero dato al lettore, nel 1820, un'immagine diversa di quel poeta ventiduenne, sempre sì poeta da canzoni, ma non con temi politici o civili, e come tali storici (centrali qui, invece, concetti più acronici: fato, natura, bassezza del mondo, caducità); almeno per la prima canzone, anche più bruciantemente occasionali, nel senso cronachistico e goethiano del termine (è lui stesso, Giacomo, del resto a evocare i *Dolori del giovane Werther*, per giustificarsi, nella lettera a Brighenti del 28 aprile 1820); e ancora: così trasparente il titolo di questi componimenti rispetto alla strategia titolatoria dispiegata altrove (riestraggo dall'autopresentazione di B24: «Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli»).

Dopo questo travagliato 1820 da cui esce la stampa della canzone *Ad Angelo Mai*, nessun altro tentativo di pubblicazione fino al 1823 (e ciò vale per ogni ambito, escluso quello filologico, con contributi sulle «Effemeridi letterarie di Roma», utili per accreditarsi in città in vista di un impiego). Ma Leopardi non sonnacchia. Lo *Zibaldone* entra a pieno regime (il 1821 e il 1823 sono chiaramente gli anni più generosi in pagine), i progetti si moltiplicano.

Se stiamo alle date apposte da Giacomo sui manoscritti delle canzoni, l'autunno del 1821 è un inizio, nel senso esecutivo del termine, per il progetto di un nuovo libro, o per la dinamica che porterà al nuovo libro, a quello che sarà B24. Intendo dire che si osserva l'innescare di un meccanismo seriale, che presuppone una pianificazione (analogamente a ciò che, in modo assai più palese, si constaterà nel 1824 per la stesura delle *Operette morali*). Intanto, la serialità è nelle corde leopardiane: basti richiamare i suoi diversi progetti con testi plurimi ma appartenenti allo stesso genere, come le «Elegie», gli «Inni cristiani», gli stessi «Idilli».

Le date, dunque: *Nelle nozze della sorella Paolina*: «Ottob. e Nov. 1821.»; *A un Vincitore nel pallone*: «Finita l'ult. di Novembre 1821.» (continua sul manoscritto dopo le *Nozze*); *Bruto minore*: «Opera di 20 giorni, Dic. 1821.»; *Alla Pri-*

mavera, o delle Favole antiche: «Opera di 12 giorni, Gen. 1822.»²³ In B24 saranno la quarta, la quinta, la sesta e la settima canzone (dopo le prime tre più antiche e già edite). Leopardi è in uno stato di grazia: oltre a queste quattro canzoni scrive, fra ottobre 1821 e gennaio 1822, più di 560 pagine nello *Zibaldone*. Nello stesso gennaio 1822 comincia anche la stesura delle *Annotazioni*.²⁴ Ecco la prova del nove che Giacomo pensa in termini di libro, sta costruendo il nuovo libro: le *Annotazioni* infatti lo cuciono, lo uniscono, e non sfugga il fatto che negli autografi che le veicolano l'etichetta è già «Canzone Prima», «Canzone Seconda», ecc., fino a «Canzone Settima», ogni volta con le note relative alla canzone indicata a seguire.²⁵ Nell'«Avvertimento» posto in testa alle *Annotazioni*, il «libro» è inoltre già menzionato, e così anche è già sancita la loro (delle *Annotazioni*) posizione di paratesto conclusivo: «Non credere, lettore mio, che in queste Annotazioni si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni [...]».²⁶

L'architettura c'è (in sé anche il libro, dato che dopo le note alla «Canzone Settima» è già il congedo dal lettore: cfr. pp. 34-35 dell'autografo); rispetto a ciò che sarà B24 mancano ancora degli elementi, in poesia e in prosa, e quasi tutti arriveranno entro l'estate di quello stesso anno, il 1822 (le indicazioni temporali, dopo il titolo, sono sempre d'autore): *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*: «Opera di 8 giorni, Marzo 1822.»; *Ultimo Canto di Saffo*: «Opera di 7 giorni, Mag. 1822.»; *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*: «Opera di 17. giorni. Luglio 1822.»²⁷ Il manoscritto delle *Annotazioni* rimane sul tavolo e viene via via arricchito, infittito, aggiornato, non solo con note alle nuove canzoni, ma anche tornando sulle precedenti.²⁸

La flessione dello *Zibaldone* di questi mesi (meno di 250 pagine da febbraio ad agosto 1822) mostra, per altra strada, quanto Leopardi sia impegnato nel lavoro di certificazione linguistica (che pure lascia tracce nello *Zibaldone*). Ma è dalle lettere che trapela intanto qualche preziosa notizia del laboratorio: «[...] presentemente son dietro a terminare certe bagattelle che dovrebbero essere

23. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *Carte Leopardi*: rispettivamente, X. 5, 1, cc. 1r e 3r; X. 5, 2K, c. 1r; X. 5, 2E, c. 1r.

24. Cfr., per questa datazione, Italia, *Il metodo di Leopardi*, in partic. pp. 90-99.

25. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *Carte Leopardi*, X. 1, 3; XII. 6.

26. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *Carte Leopardi*, X. 1, 3, c. 1r; a stampa, B24, p. 127.

27. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *Carte Leopardi*: rispettivamente, X. 1, 4, c. 1r; X. 5, 2M, c. 1r; X. 4, c. 1r.

28. Per il dettaglio della composizione diacronica delle *Annotazioni*, cfr. di nuovo Italia, *Il metodo di Leopardi*, pp. 94-95.

in punto dentro questo mese, e mi tengono molto occupato [...]». La lettera, a Giuseppe Melchiorri, è del 15 aprile 1822: «in punto» non saranno, anche perché (come visto) di lì a poco fioriranno due altre canzoni, con tutto ciò che consegue. Le richieste, del 13 maggio e del 7 giugno, allo stesso Melchiorri, di verifiche sulla Crusca veronese dell'abate Cesari sono sempre al servizio delle canzoni e delle *Annotazioni*.²⁹

Leopardi, autunno 1822, parte per Roma con il suo libro potenziale a nove canzoni, vi affina e integra qualche annotazione, lo sottopone con successo alla censura. Ma da qui il discorso verrebbe a confluire in quella storia tipografico-editoriale che ho già delineato nel punto 1., e allora mi fermo, solo ricordando ancora la nascita, a Recanati, della canzone più giovane, e per ampio distacco, *Alla sua Donna*, «Opera di 6. giorni. Settembre 1823.».³⁰

3. *Una fisionomia ardita*

Un libro bifronte, B24, con gerarchie però mai confondibili fra il necessario e l'ancillare, fra testi e paratesti, fra ragioni prime e ragioni seconde, accessorie. Appunto: canzoni e prose, duraturo e transitorio; perfino un doppio lettore, un diverso tipo (verrebbe da dire, antropologicamente) di lettori. Riascoltiamo, in proposito, le parole non prive di malizia (e in parte già convocate poco fa) dell'attacco delle *Annotazioni*: «Non credere, lettor mio, che in queste Annotazioni si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni, [...] quelli che non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente. Co' quali, per questa volta e non più, bisogna che mi dii licenza di fare alle pugna [...]». E nella chiusa, dopo sessantasette pagine di citazioni e di schermaglie dotte, con qualche spruzzo (per rinfrescare) di ricercata ironia (leopardiana, d'accordo, ma non nuova nella lunga storia delle *querelle* linguistiche): «Lettor mio bello, (è qui nessuno o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, alle pugna; e la licenza ch'io t'ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito».³¹

Sono modi, questi, di una reattività leopardiana invero non del tutto inedita o sconosciuta, che ha dei precedenti, solo che si pensi ai generosi paratesti che accompagnavano le sue traduzioni del 1816-1817 (e gli articoli coevi): piglio

29. *Epistolario*, I, pp. 548 e 554-555; per la lettera precedente, p. 540.

30. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *Carte Leopardi*, X, 5, 2η, c. 1r.

31. B24, pp. 127-128 e 194.

brillante e battagliero, spunti agonistici, vivacità polemica, qualche (crescente) scrupolo linguistico, naturalmente erudizione; anche il doppio lettore nel caso delle *Inscrizioni greche triopee* (come si ricava dalla loro «Prefazione»: per i lettori delle traduzioni e per gli «eruditi»).³² Orizzonti ben ancorati nel presente, ostentatamente dialogici, ma a breve obsolescenti. Anche quella della contingenza, del resto, è una faccia di Leopardi, del suo stare nel mondo. Lo stesso Pietro Giordani, nella recensione rimasta interrotta di B24, sottolineerà questo aspetto legato alle *Annotazioni*, come se pure lui (assai più invischiato) percepisce quanto a un Leopardi potesse stare stretto questo dibattito italiano, troppo italiano: «Nulla dirò delle note ch'ei volle aggiungere alle sue dieci canzoni, per dimostrare a non so quali riprenditori, ch'egli non s'era ingannato nelle proprietà ed eleganze della sua lingua; della quale, per mio avviso, egli è maestro (voglio dir poco) non inferiore a nessuno ch'oggi scriva in Italia. Scriva, s'egli può, il mio caro Leopardi; e lasci dire. Scriva, e non risponda mai a nessuno; gli orecchi si turi colla cera dell'Itacense».³³

Verso altri orizzonti guardano, ad altro ambiscono le canzoni. La loro fisionomia nuova e ardita passa sì, certo, attraverso fenomeni anche minuti di lingua e stile, come una folta bibliografia ha già opportunamente, e senza risparmio, illustrato, dettagliato. Ma non sono da relegare in secondo piano i temi, ancor meno al cospetto di un Leopardi, poeta di pensiero e di sostanza (non di «ricantate inezie»), e senza mai dimenticare il pubblico di allora, le sue attese. Il Leopardi dell'autopresentazione di B24 (come detto e ripetuto nel «Nuovo Ricoglitore», a. I, settembre 1825, pp. 659-660) esordisce puntando proprio nella direzione dei temi: «Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa»; e poco più avanti riprende questo

32. G. Leopardi, *Inscrizioni greche triopee*, in Id., *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 226.

33. Giordani, *Pietro Giordani al più caro degli amici*, p. 119. E anche Leopardi, 1825, introducendo, dopo l'autopresentazione di B24, le *Annotazioni* per la loro ristampa in rivista: «Si aggiungono appiè del volume certe Annotazioni, le quali verremo portando in questo Giornale, perchè per la maggior parte sono in proposito della lingua, che in Italia è, come si dice, *la materia del giorno*; e non si può negare che il giorno in Italia non sia lungo. *Il cor di tutte / Cose alfin sente sazieta, del sonno, / Della danza, del canto e dell'amore, / Piacere più cari che il parlar di lingua; / Ma sazieta di lingua il cor non sente*; se non altro, il cuor degl'Italiani» («Il Nuovo Ricoglitore», a. I, settembre 1825, p. 662; i versi citati sono una riscrittura parodica dei vv. 817-821 del libro XIII della traduzione di Vincenzo Monti dell'*Iliade*). L'importanza delle *Annotazioni* per la documentazione del percorso leopardiano, delle sue letture, della sua cultura linguistica e del suo modo di lavorare non è, si capisce, in discussione: e cfr., su ciò, in particolare Italia, *Il metodo di Leopardi, passim*; e il pionieristico L. Blasucci, *L'autocommento alle «Canzoni»: dalle note autografe alle «Annotazioni»*, in Id., *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 44-61.

filo, da un lato con l'elenco di ciò di cui le canzoni non parlano (e prendono così studiamente il lettore in contropiede rispetto alle aspettative suscitate dai titoli), dall'altro insistendo sugli «assunti» «stravaganti» (una «intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane»; un'altra «contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola») e sulle loro molte «stranezze», tante quasi quanto le «sentenze» (ne allinea otto, riporto per esemplificare le prime due: «che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi», ecc.). E in passaggi come questo dell'autopresentazione di B24, tira un'aria da *Timandro* e da *Tristano* (altre discussioni, su un altro libro): «sono tutte piene [le canzoni] di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa, e come se la vita umana fosse infelice». L'autopresentazione, più che una recensione d'autore del libro, di B24, è allora anch'essa «una specie di prefazione, ed un'apologia dell'opera».³⁴

Stando nel solco leopardiano, e anzi rincarando la dose, quanto ai contenuti potremmo persino continuare così: sono dieci Canzoni, e almeno due suicidi sulla scena (Bruto, Saffo: i monologanti); dico almeno, essendoci anche alcuni rinforzi su questo fronte, benché non altrettanto esibiti: ad esempio Lucrezia (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 105), Bruto che è pure nella *Comparazione*, gli stessi trecento spartani alle Termopili, morti per la patria, è vero, ma sicuri e felici di andare a morte (*All'Italia*, vv. 84-140). La rivendicazione della sostanza del libro, non meno che della sua singolarità nel panorama, è del resto espressa anche così, sempre nell'autopresentazione, con modi polemico-satirici: «pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse restar qualche cosa in testa, o come se già fosse tempo di raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere».

34. Il passo appena citato a testo, molto noto, è in una lettera (del 16 giugno 1826, ad Antonio Fortunato Stella), in cui Leopardi parla appunto del *Dialogo di Timandro e di Eleandro* (*Epistolario*, I, p. 1180). Il *Dialogo di Timandro e di Eleandro* e il *Dialogo di Tristano e di un amico* sono ovviamente i due testi che si propongono come conclusivi-consuntivi delle *Operette morali*, uno nell'edizione 1827, l'altro nell'edizione 1834 e successive. Il *Timandro*, preciso, scritto nel giugno del 1824, è precedente all'autopresentazione di B24. (E come si sente, sussurro in parentesi, che le *Annotazioni* sono state scritte prima delle *Operette*, mentre l'autopresentazione è un frutto posteriore a quell'esperienza).

35. *L'Inno ai Patriarchi*, sei lasse di endecasillabi sciolti, è omologato alle canzoni dallo stesso Leopardi, nelle *Annotazioni*, con le parole che seguono: «Chiamo quest'Inno, Canzone, per esser poema lirico, benché non abbia stanze nè rime, ed atteso anche il proprio significato della voce *canzone*, la quale importa il medesimo che la voce greca *ode*, cioè *cantico*. E mi sovviene che parecchi poemi lirici d'Orazio, non avendo strofe, e taluno oltre

B24 è un libro di canzoni, di sole canzoni. Canzoni robuste (per evitare l'aggettivo, qui equivoco, 'petrarchesche'), non canzoni-odi o canzonette.³⁵ In media più di 110 versi per ogni componimento, con una netta dominanza dell'endecasillabo (quasi l'80%) sul settenario. Un profilo severo, non solo ardito. Se, del resto, facciamo un fermoimmagine al 1823 e osserviamo le poesie già scritte che entreranno nei *Canti*, ci accorgiamo che soltanto tre di esse (*L'infinito*, *La ricordanza* [poi *Alla luna*] e *Lo spavento notturno* [poi *Odi, Melisso*, anepigrafo]) sono testi brevi (15, 14 e 28 vv.), pure in questo, dunque, eccezionali. Gli idilli più recenti hanno invece ormai un'estensione ragguardevole e crescente, toccando e superando i cento versi con *Il sogno* e *La vita solitaria*. Cioè: è l'idillio (sempre di tutti endecasillabi, sciolti), che si avvicina «alla misura della canzone»; ma nei futuri *Canti*, nella disposizione dei futuri *Canti*, sarà mantenuta la distinzione «di pertinenza e di priorità», per cui saranno «le canzoni a inglobare gli idilli»,³⁶ grazie alla delicata e quanto polivalente dislocazione di *Alla sua Donna* in diciottesima posizione, lontana dalle sorelle: lei, l'inattesa, la nata tardi, dentro e fuori dalla serie.

Ma insomma: ciò su cui si vuole porre adesso l'attenzione è il fatto che nel Leopardi poeta (poeta che pensa, dal forte tessuto ragionativo) la norma è e sarà la misura lunga: un'ampiezza, questa del suo poetare, che si confermerà largamente nel tempo. E meglio, ossia con più intensa focalizzazione sul nostro discorso: nella forma definitiva dei *Canti*, 41 componimenti, la maggioranza assoluta, 21 esemplari, sarà costituita da canzoni (nella forma "libera" o più tradizionale). Altro, ben altro, che proporzioni petrarchesche.³⁷

Leopardi è un poeta da canzone; con due canzoni esordisce pubblicamente nel 1818; con dieci si ripresenta al pubblico nel 1824 stampando il suo primo vero libro. Un libro, B24, in cui si riconosce (ora per più motivi) una fisionomia ardita: in sé, e anche se misurata sugli standard contemporanei.³⁸ Scoprirsi e

di ciò essendo composto d'una sola misura di versi, tuttavia si chiamano Odi come gli altri; forse perchè il nome appartiene alla qualità non del metro ma del poema, o vogliamo dire al genere della cosa e non al taglio della veste. In ogni modo mi rimetto alla tua prudenza: e se qui non ti pare che ci abbia luogo il titolo di Canzone, radilo, scambialo, fa quello che tu vuoi» (B24, p. 188).

36. De Robertis, «Presentazione», in *Canti del conte Giacomo Leopardi*, p. 195.

37. Questo nulla toglie alla sagacia con cui Giacomo ha saputo maneggiare e distribuire anche le minoritarie forme brevi, o dichiaratamente frammentarie.

38. Le canzoni, va detto, non sono assenti in quegli anni e in quell'area, basta avere un po' di familiarità con i periodici del tempo o con le *plaquette*: ma sono ogni volta pezzi singoli o quasi, spicciolati, occasionali, non libri di spessore e pianificati. Un caso come quello delle *Rime e prose del conte Giovanni Marchetti*, Bologna, Dalla Stamperia delle Muse, 1827 (dodici canzoni, molte delle quali già pubblicate singolarmente e ora raccolte; ma poi anche stanze, sonetti e prose varie), si spiega probabilmente, nel suo passaggio da progetto

determinarsi, agli occhi del lettore, poeta da canzone (con ciò che consegue): ecco uno dei lasciti indelebili di B24.

a realtà, come un episodio della fortuna di B24: a maggior ragione se si pensa non solo alla città, ma alla specifica sede editoriale, quella Stamperia delle Muse fondata e ancora diretta da Pietro Brighenti (Leopardi, nel 1826, vi aveva stampato i *Versi*). Brighenti, editore di B24, nel frattempo aveva anche conosciuto di persona Leopardi, maturando con lui un'affettuosa consuetudine. Su Leopardi, Brighenti e la Stamperia delle Muse, cfr. S. Canzona, *Sulla recente edizione del carteggio Leopardi-Pepoli, con alcune riflessioni sul biennio leopardiano 1825-1826*, in «Leopardiana», III, 2024, pp. 115-140.

Andrea Campana
Sul macrotesto di B24*

1. Quando prendiamo in mano i *Canti* per interpretarli, subito una selva fitta di introduzioni, di note e di rimandi bibliografici ci avvolge, impedendoci spesso di capire l'oggetto-canto in sé o nella sua trafila singola di *fragmentum* raccolto per figurare in successione con gli altri solo in un certo momento della vita intellettuale e creativa dell'autore, per un certo progetto (R18, B20, B24, B26, F31, N35, N35c). Tende a defilarsi dalla nostra attenzione, insomma, quella che con lucidità Blasucci definiva «la stratigrafia dei *Canti*». ¹ Rischia di sfuggirci, nella fattispecie, che B24, quando uscì, non era una sezione dei *Canti* futuri ma un *liber* autonomo e indipendente, organizzato come un macrotesto. Riflettiamo per ora sulle sole tre prime Canzoni: *All'Italia, Sopra il Monumento di Dante che si prepara in Firenze* e *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, nel momento in cui entrano in B24, entrano in una progettualità diversa da quella di R18 o del B20 intralciato da Monaldo: diventano qualcos'altro, *stando dentro* il progetto di B24, ossia *fragmenta* di un piccolo ma coeso e densissimo *Canzoniere*, con finalità storiche e comunicative sue proprie, che scandagliare è difficile, condizionati dal flusso dei *Canti* che si sono depositati definitivamente in N35c. La stessa poesia, in progetti diversi – anche quando non si verifichi l'introduzione di varianti significative, che non spostano minimamente il contenuto –, *non è più* la stessa poesia, *non ha più* lo stesso contenuto che aveva prima: *Ad Angelo Mai* di B20 *non è più* la stessa *Ad Angelo Mai* di B24, anche se le varianti fra le due edizioni a stampa sono minime e trascurabili da parte dell'esegeta. Nonostante il testo sia quasi identico, il senso

* Citerò le Canzoni e le prose di B24 direttamente da *Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, dei tipi del Nobili e comp.^o, 1824; l'annuncio di B24 sul «Nuovo Ricoglitore» del 1825 (*Canzoni del Conte Giacomo Leopardi*, da me siglato *Annuncio*) da G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, a cura di C. Animosi *et alii*, Firenze, Accademia della Crusca, 2009², vol. II, pp. 214-216. Per le Canzoni indicherò solo titolo (in B24) e numeri di verso; per le prose di B24 e l'*Annuncio*, titolo e numeri di pagina di B24 o del vol. II dell'edizione della Crusca. Tutte le citazioni delle lettere provengono invece da G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll., indicate semplicemente con la sigla *Epistolario* seguita dal numero di volume e di pagina.

1. L. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*. *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

delle parole acquista sfumature semantiche differenti, per via del differente contesto di cui entra a fare parte.

La necessità che abbiamo è dunque concepire B24 non come un segmento evolutivo dei *Canti* ma come progetto a sé. Non solo: è capire le due *Lettere* dedicatorie, la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* e le *Annotazioni* dentro la studiata *dispositio* di B24, cioè metterle in relazione con quanto precede e quanto segue, in lettura diegetica. Infine, è capire i richiami dei testi di B24 fra loro, mettendo in parentesi i canti precedenti o successivi entrati in B26, F31, N35 o N35c.² Non ci devono interessare (anzi rischiano di depistarci), in questo tipo di ragionamento, i rapporti intratestuali fra *Bruto minore* e i canti pisano-recanatesi o napoletani, ma solo quelli che tale Canzone intrattiene con le altre 9 e con le 4 prose di B24. Tutto da discutere se si possa parlare o meno di “prosimetro”, per la raccolta in esame: è vero, né le due *Lettere* dedicatorie né la *Comparazione* o le *Annotazioni* appaiono solo giustapposte ai versi, ma profondamente integrate ad essi; e almeno *Comparazione* e *Annotazioni* si offrono come segmenti “di peso” della diegesi (la *Comparazione*, in particolare, in quanto *razo* del *Bruto minore* e premessa filosofica generale, assieme al *Bruto*, alle ultime 4 Canzoni). Ma per me un prosimetro si ha quando la parte prosastica è coesenziale alla corretta fruizione di quella poetica: la *Vita nova*, senza prose, non sarebbe più “il romanzo della *Vita nova*”; mentre, se noi togliessimo le sue quattro prose, il «romanzo ideologico» di B24 si reggerebbe ugualmente, mantenendo la sua coerenza e autosufficienza.³ In altre parole, fra prose e poesie sussiste un legame macrotestuale, ma non – addirittura – prosimetrico. (Ora qualcuno mi potrebbe obiettare: un macrotesto formato di prose e poesie si può non definire anche un prosimetro? Non entro, ora, in tale questione, benché effettivamente ragionevole.) A questo tipo di lettura ci invitava sempre Blasucci, con la sua idea che B24 si ponesse al letto-

2. Sia detto per inciso, inoltre, che il progetto *Canti* è ancora lontano dall'orizzonte, nel '24: fino al 12 giugno 1828, scrivendo a Brighenti, Leopardi definirà ancora *A Silvia* e *Il risorgimento* «canzoni», il che dimostra che, a quella data, non c'è «alcun sentore del nuovo titolo di *Canti*» (D. De Robertis, *I «Canti»: storia e testo*, in G. Leopardi, *Canti*, edizione critica e autografi, Milano, Il Polifilo, 1984, vol. I, p. LV). Il primo accenno al progetto *Canti* si avrà solo in una lettera di Giacomo a Paolina del 31 luglio 1830.

3. Purtroppo Leopardi, nell'*Annuncio* sul «Nuovo Ricoglitore», ci ha detto tanto sul legame macrotestuale fra le Canzoni (cfr. *infra*), ma nulla sul legame macrotestuale poesie-prose, che pure è sicuramente desumibile dalla lettura diretta di B24: «Alle Canzoni sono mescolate alcune prose, cioè due Lettere, l'una al cavalier Monti, e l'altra al conte Trissino vicentino; e una *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*. Si aggiungono appiè del volume certe Annotazioni [...]» (*Annuncio*, ed. Crusca, vol. II, p. 216). Quei «sono mescolate» o «Si aggiungono» suonano troppo vaghi per darci indicazioni.

re, «per la presenza di una linea di svolgimento interno», come un «romanzo ideologico»,⁴ da distinguere nettamente rispetto a B26, volume più raccogli-ticcio e assai meno strutturato;⁵ le dieci Canzoni sono invece poesie prevalentemente “di testa”, dove non è propulsiva la viva emozione, l’avventura storica dell’animo: ciascuna di esse viene architettata in dettaglio, pensata a fondo (ne è segno la maniacale, patologica *varia lectio* depositata sugli autografi), anche in vista di una loro collocazione nell’insieme delle altre.

B24 era l’autopresentazione poetica ufficiale di Giacomo alla società italiana dell’epoca⁶ (conta poco qui l’uscita bolognese del libro: Leopardi voleva con esso raggiungere l’Italia colta nel suo complesso, non solo l’ambiente felsineo);⁷ e l’*Annuncio* di B24 uscito sul «Nuovo Ricoglitore» sancisce con chiarezza, pubblicamente, questa funzione.⁸ Già B24 è una “bomba”, stilistica e soprattutto filosofica:⁹ e, se consideriamo la sua data, lo è assai più dei pur

4. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 3. Blasucci è stato fedele a questa idea anche nel suo *Commento ai Canti* nella versione definitiva in doppio volume: G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2019, vol. I, p. XIII. Hanno ripreso questa prospettiva anche M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 14-44, e, più recentemente, M. Natale, *La poesia*, in *Leopardi*, a cura di F. D’Intino e M. Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 33-38.

5. Vari dati (l’esistenza di uno «svolgimento interno», la stampa autonoma, le impegnative *Annotazioni* di accompagnamento, ecc.) ci confermano – a parere di Blasucci – «il ruolo centrale che le canzoni ebbero per il loro autore, nel quadro di quel vivace sperimentalismo che caratterizzò la sua prima stagione letteraria, rispetto a tutte le altre iniziative poetiche coeve: anche rispetto all’esperienza degli “idilli”, se è vero che quei cinque aurei testi apparvero la prima volta in volume cinque anni dopo la composizione dei due ultimi (*Il sogno* e *La vita solitaria*, 1821) all’interno di una raccolta miscellanea dal titolo complessivo di *Versi* (Bologna 1826), caratterizzabile più in negativo che in positivo, come includente cioè tutto quello che non rientrava nel genere “canzone”» (Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, pp. 3-4).

6. R18 e B20, in confronto alla consistenza e all’impegno di B24, sono da prendersi solo come pallide anticipazioni di una vera autopresentazione pubblica.

7. Discorso diverso ho fatto invece per l’*Epistola al conte Carlo Pepoli*, che mirerà a sortire effetti anche, precipuamente, sul pubblico di Bologna (cfr. le considerazioni da me avanzate in *Carteggio Giacomo Leopardi-Carlo Pepoli (1826-1832)*, a cura di A. Campana e P. Palmieri, Firenze, Olschki, 2023, pp. 53-81).

8. «[...] l’attestazione più eloquente di una coscienza dell’importanza delle canzoni e del ruolo preminente ad esse attribuito dall’autore nell’ambito della sua prima produzione poetica, è offerta dal ricordato preambolo del 1825 alla ristampa delle *Annotazioni*. Qui dietro il termine ironico e polemico di “stravaganza”, è l’idea stessa di originalità che Leopardi rivendica per i suoi testi, tanto in ordine allo stile che in ordine ai temi» (Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 4).

9. Da fine lettore qual era, se n’era accorto bene Carducci: Leopardi, con le Canzoni del ’21-’23 «procedeva [...] al rinnovamento della lirica italiana», con un «classicismo

scandalosi canti successivi, che fanno capolino a stampa solo sei o undici anni dopo (in F31 o N35). Immaginiamoci di avere in mano solo B24, senza i *Canti* come li conosciamo oggi, o senza *Zibaldone* e *Operette morali*. Cosa penseremmo di Leopardi e della sua relazione con la lirica italiana precedente? Anche senza conoscere quelle opere penseremmo comunque a un devastante pessimista, e a un grande rivoluzionario (ciò che non penseremmo affatto, se non limitatamente a *Infinito* e *Sera*, se avessimo in mano solo B26). Immaginiamoci poi di essere i lettori del 1824 che presero in mano il libro delle *Canzoni* senza sapere quasi null'altro di Leopardi (oppure conoscendo solamente quel poco che di lui era apparso in precedenza, le opere erudite o filologiche, o le traduzioni): quel libro per noi sarebbe il nostro unico accesso al «sistema» di Leopardi, che ci piomberebbe addosso inaspettato.

Come si presenta Leopardi alla società italiana del 1824? Con un «romanzo ideologico», come dicevamo, che narra la morte definitiva delle illusioni (proprie e dell'uomo moderno) e il passaggio da una riflessione sulla decadenza storica, amarissima ma ancora percorsa qua e là dalla speranza che lo stato antico sia almeno in parte recuperabile (*All'Italia* e la *Lettera al Cavaliere Vincenzo Monti*, *Sopra il Monumento*, *Ad Angelo Mai* e la *Lettera al Conte Leonardo Trissino*, *Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un Vincitore nel pallone*), ad un pessimismo radicale, antropologico/ontologico – se non proprio cosmico –, senza più speranze (*Comparazione*, *Bruto minore*, *Alla Primavera*, *o delle Favole antiche*, *Ultimo Canto di Saffo*, *Inno ai Patriarchi*, *o de' principii del genere umano*, *Alla sua Donna*). B24 rappresenta in altri termini una discesa nel *Maelström* senza conforti, ancoraggi o risarcimenti, senza risalita; un *contemptus mundi* che, sebbene presenti un negativismo pareggiabile a quello controriformistico (penso ai miei amati poeti e filosofi della cerchia venieresca di fine Cinquecento), non mostra contrassegni di fede o alcun accenno alla trascendenza; una pietra tombale su ogni possibile o auspicato Risorgimento. B24 è un'opera che, dunque, scontenta legittimisti e liberali (laici o cattolici), e che indica una diversa “via”, indipendente, apartitica, nichilistica (che sarà poi quella ribadita nell'*Epistola* a Pepoli letta al Casino dei Nobili di Bologna due anni più tardi).¹⁰

Ogni scrittore pubblica per *un* pubblico, non per *il* pubblico-umanità. Con B24 Leopardi sta parlando tanto all'ambiente-Monaldo quanto, anche, all'ambiente-Giordani. La percezione dell'impatto e della forza e importanza storico-letteraria di B24 è stata indebolita, quando non perfino erasa, dai *Canti* che

pieno d'idee nove, ardite, moderne, se anche non felici e non liete» (G. Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi. Considerazioni*, Bologna, Zanichelli, 1898, pp. 85-86).

10. Non ripeto le mie riflessioni in proposito, e rimando sempre a *Carteggio Giacomo Leopardi-Carlo Pepoli (1826-1832)*, pp. 62-74.

ricevettero l'ultima mano: chi, oggi, preferirebbe mai B24 a N35c? E lo stesso si potrebbe osservare anche per le Canzoni, prese singolarmente: chi, oggi, preferirebbe *Ad Angelo Mai* al *Canto notturno*? Ma, come nelle scienze e nell'arte i primi passi sono da considerarsi i più rivoluzionari, così anche B24 è quanto meno da considerarsi più rivoluzionario di F31¹¹ (attenzione: sto dicendo più rivoluzionario, non più bello, o più felice stilisticamente; anch'io ritengo esteticamente e tecnicamente più riusciti i canti successivi maggiori). Senza contare che alcune Canzoni erano considerevolissime anche in rapporto ai loro sottogeneri di appartenenza: non si erano spesso viste, nella rimeria precedente, canzoni civili "all'Italia" come una delle prime tre patriottiche di B24, o, fra i *nuptialia*, testi di spessore analogo a *Nelle nozze della sorella Paolina*. Soprattutto: non s'erano mai viste – se non rarissimamente – liriche del livello di *Bruto minore*, *Alla Primavera*, *Ultimo Canto di Saffo*, *Alla sua Donna*. Quanto alla raffinatezza letteraria e filosofica, solo ai vertici della nostra lirica se ne potevano trovare di avvicinabili (in Cavalcanti, Dante, Petrarca, Tasso, Parini, ecc.); quanto all'estremismo negativo, distruttivo e nichilistico, in nessuna zona della nostra tradizione. Risultato non piccolo per un ventiseienne che si trovava alle spalle sei secoli di gloriosa storia lirica.

2. Poco si sa, purtroppo, sul *concept* di B24, ma già quel poco ci invita a pensare a tale raccolta come a un *liber*. R18 (data '18, ma uscita primi '19)¹² era stata una semplice *plaque* autopromozionale, che si era affrettata a presentare, sotto l'entusiasmo del neofita, risultati freschi; lo stesso si deve dire – a mio avviso – anche per il progetto naufragato di B20, che – a ben giudicare – era troppo esiguo e disarticolato per potere rappresentare una unità, un vero e proprio *liber*: in quel progetto, non si riesce ad intendere una linea diegetica coerente fra il blocco conchiuso costituito da *All'Italia*, *Sopra il Monumento* e *Ad Angelo Mai*, e le due funerarie *Per una donna inferma* e *Nella morte di una donna*. Quel disegno, interrotto bruscamente dall'intromissione di Monaldo, andrà inteso come un semplice *best of*.¹³ B24 ha invece chiaramente un passo diverso,

11. Questo aspetto di superiorità non mi era chiaro come ora, quando commentai i *Canti*, anche se già asserivo, a proposito delle Canzoni (e ovviamente non me ne pentì, anzi lo riaffermo a maggior ragione adesso): «B24 [...] è già un capolavoro senza precedenti nella lirica italiana» (G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di A. Campana, Roma, Carocci, 2014, p. 30); non articolavo però in nessun modo, là, tale affermazione, che rimaneva perciò molto ambigua.

12. Su tutte le fasi costruttive delle edizioni che portarono a N35c, è sempre imprescindibile De Robertis, *I «Canti»: storia e testo*, pp. IX-LXVIII.

13. D'altronde, è lo stesso Leopardi a lasciarlo intendere (nonostante la scelta ormai avvenuta di un titolo collettivo: «Canzoni»), parlando a Pietro Brighenti, il 22 marzo 1820, di «edizione unita delle canzoni edite con le inedite» (*Epistolario*, I, p. 386).

è un primo “libro” a tutti gli effetti. Prima ancora della stampa bolognese, lo fa presentire, per via di un’ enfasi palpabile, una lettera indirizzata a Giordani in cui si accenna al fallito progetto di stampare a Roma nel ’23 un manello di Canzoni imprecisato, ma con buona probabilità coincidente col *corpus* che formerà B24 (tolta naturalmente *Alla sua Donna*, stesa dopo il ritorno dalla città eterna): «Io aveva posto insieme un tometto di versi simili a quei pochi che tu conosci, aggiuntoci alcune prose appartenenti alla materia [...]. [...] differii di stampare quella mia piccola Lirica, alla quale ora, trovandomi qui confinato, non ho più niun pensiero» (lett. da Recanati del 4 agosto 1823; *Epistolario*, vol. I, pp. 738-739).¹⁴ È nel settembre-novembre 1823 che il progetto di un’ edizione complessiva delle dieci Canzoni finalmente si concretizza: il 5 dicembre dello stesso anno Leopardi licenzia B24, con tutte le sue parti anche prosastiche (le operazioni di stampa si protrarranno fino all’agosto 1824).¹⁵ Ne viene fuori un volume di 196 pagine: una dimensione considerevole, non certo da *plaquette*.¹⁶ Seguendo la cronologia compositiva, tre testi sono risalenti al 1818 (*All’Italia* e la sua Dedicatoria e *Sopra il Monumento*), due al ’20 (*Ad Angelo Mai* e la sua Dedicatoria), tre al ’21 (*Nelle nozze, A un Vincitore, Bruto minore*), cinque al ’22 (*Alla Primavera, Comparazione, Saffo, Inno*), uno al ’22-’23 (*Annotazioni*), uno al ’23 (*Alla sua Donna*). La loro disposizione nel libro è la seguente: dopo un’avvertenza *A chi legge* (sulla quale fra breve torneremo), la Dedicatoria a Monti, *All’Italia, Sopra il Monumento*, la Dedicatoria al Trissino, *Ad Angelo Mai, Nelle nozze, A un Vincitore, Comparazione, Bruto minore, Alla Primavera, Saffo, Inno, Alla sua Donna, Annotazioni*.

3. Con B24 Leopardi rivela il proprio posizionamento rispetto alla società letteraria della Restaurazione, e lo fa attraverso un racconto (che Blasucci chiama alternativamente «romanzo ideologico», o «vicenda»),¹⁷ facilmente decifra-

14. Su questa progettata edizione cfr. L. Trenti, *La «speranza» del poeta: le lettere leopardiane sull’edizione mancata delle Canzoni*, in «Anticomoderno», 3 (1997 - *La filologia*), pp. 155-165, in part. la p. 164, dove Trenti osserva che l’espressione «quella mia piccola Lirica» sta a dimostrare la macrotestualità di quel gruppo anonimo di testi: «Si tratta infatti di rilevare un uso squisitamente leopardiano, che non ha per quel che mi sembra antecedenti nella tradizione (e, s’intende, nei dizionari), un impiego metaforico, traslato del sostantivo “Lirica” [...] a indicare un unico organismo poetico, composto di parti ma profondamente unitario in virtù di un subordinante principio unificatore» (a p. 165 Trenti riporta un altro caso, nello *Zib.*, di «Lirica» usato con questo significato di “macrotesto lirico”: «*La Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov’è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti. (Firenze, 3 Novembre 1828)»).

15. Con il *pendant* di un *Errata corrige* il 7 settembre.

16. R18 contava solo 36 pagine e B20 appena 16.

17. Cfr. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 14.

bile nei suoi contorni essenziali; un racconto nel quale si è messi davanti a una *Bildung* interiore e filosofica dell'*ego loquens*, sia esso il poeta in persona o una sua maschera:¹⁸ una evoluzione *grosso modo* suddivisa in due blocchi concettuali rilevati. Il primo è percorso dall'idea (espressa però via via in maniera sempre più timida e dubbiosa) che gli Antichi siano stati felici e che i Moderni, seppure infelici, possano recuperare, anche solo in piccola parte, l'antico valore: la Dedicatoria al Monti, *All'Italia*, *Sopra il Monumento*, la Dedicatoria al Trissino, *Ad Angelo Mai*, *Nelle nozze*, *A un Vincitore*. Questa esile speranza di un recupero di prerogative antiche viene a cadere perentoriamente in un secondo blocco concettuale, che va dalla *Comparazione* a tutte le successive canzoni, le quali raccontano di una acquisita, inamovibile consapevolezza della infelicità e corruzione anche degli Antichi (gli unici ancora felici nella storia umana sono, in questa nuova prospettiva, solo i primitivi: Adamo o i Californi), di una frattura netta fra uomo e natura (l'uomo viene anzi posto perfino sotto gli animali, nella scala naturale: «[...] A voi, fra quante / Stirpi il cielo avvivò, l'aprica stanza, / Soli, di Prometéo nipoti, increbbe», *Bruto minore*, vv. 70-72; «E la fera e l'augello, / Del consueto obbligo gravido il petto, / L'alta ruina ignora e le mutate / Sorti del mondo [...]», ivi, vv. 92-95; «[...] oh gener frale! abbietta parte / Siam de le cose; e non le tinte glebe, / Non gli ululati spechi / Turbò nostra sciaura, / Nè scolorò le stelle umana cura», ivi, vv. 101-105), e che lasciano in almeno tre casi baluginare un pessimismo antropologico radicale (*Bruto minore*, *Saffo*, *Alla sua Donna*; nel caso di quest'ultima canzone, direi un pessimismo "cosmico").¹⁹ In questa costruzione "romanzesca" non va considerato *A chi legge*, perché scritto per esigenze di legittimazione del volumetto di fronte alla censura;²⁰ basta leggerne un tratto per rendersi conto di quanto collida con il discorso tracciato nell'opera:

Con queste Canzoni l'autore s'adopera dal canto suo di ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio, non la disub-

18. Per la precisione, il poeta parla servendosi di *alter ego* in *Bruto minore* e *Saffo*.

19. Il fatto che la forma-canzone si evolva in modo sensibile da *All'Italia* ad *Alla sua Donna*, e che transiti, con impazienza, da un massimo a un minimo di fedeltà alla tradizione lirica, sottolinea a mio avviso anche metricamente un pensiero *in progress*, che dal passato più normativo spinge per approdare a una innovatività controcorrente. L'esistenza di una bipartizione delle *Canzoni* in due blocchi distinguibili di cinque testi (da *All'Italia* ad *A un Vincitore*) a carattere «patriottico-agonistico» e quattro (da *Bruto minore* all'*Inno*) che sanciscono «il congedo dal mondo delle illusioni» e la «corrosione dell'antico» è suggerita da Natale, *La poesia*, pp. 34-38, il quale però non mette a sistema, con essi, *Alla sua Donna*, che gli appare più staccata dal progetto delle *Canzoni*, e d'altra stagione (cfr. ivi, pp. 42-43).

20. Così sostiene anche De Robertis, I «*Canti*»: *storia e testo*, p. LXXXIII, n. 1.

bidienza, ma la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere. [...] dovunque i soggetti non si curano della patria loro, quivi non corrispondono all'intento de' loro Principi.²¹

È solo una premessa cautelativa, che fra l'altro si attaglia, tematicamente, soltanto alla prima metà dell'opera.

L'autobiografismo diretto in B24 è scarso: tranne che in *All'Italia* e *Sopra il Monumento* o nello sfogo di *Alla sua Donna*, il poeta distanzia da sé la materia, la osserva dall'alto, emotivamente partecipe, ma con sguardo speculativo e corale (il *noi* si impone spesso sull'*io*, proprio a causa di una prevalente tendenza al ragionamento collettivistico e di *longue durée*, come notò sempre Blasucci).²²

Il primo blocco di B24 (Antichi felici/Moderni infelici, con speranza di un recupero, seppur minimo, degli antichi valori) è sostenuto, diffusamente, da una spinta agonistica-energetica. L'amore della patria, per la quale è buono e giusto anche morire, in versi esaltati (*All'Italia*: vv. 84-86, «Beatissimi voi, / Ch'offeriste il petto a le nemiche lance / Per amor di costei ch'al sol vi diede», o 125-127, «Ara vi fia la tomba; e qua mostrando / Verran le madri a i parvoli le belle / Orme del vostro sangue [...]»; *Sopra il Monumento*, *passim*); la nostalgia dell'eroismo greco e romano (*All'Italia*, *Nelle nozze*); il valore formativo dei classici (*Sopra il Monumento*, *Ad Angelo Mai*); l'auspicio di una educazione civile dei giovani cittadini nell'ambito della famiglia (*Nelle nozze*); il riconoscimento – almeno – di un residuale valore interiore dell'azione politica, rivitalizzante in sé stessa per l'animo (*A un Vincitore*): sono tutte manifestazioni di tale spinta. Non a caso, specialmente le Canzoni del 1821-'22 risultavano fondamentali nello schema interpretativo applicato da Binni a Leopardi: quelle Canzoni nascevano secondo lui da «un violento ritorno al bisogno di intervento pubblico con la poesia e nella poesia e con una prospettiva parenetica»,²³ nell'ambito di «un disperato immediato impegno, nel presente-futuro, della propria forza intellettuale, morale e poetica (a cui si connetteva la stessa prospettiva di una poetica dello stile rapido e conciso, pregnante e stimolante energeticamente di impressioni, pensieri, e volizioni attive e della forza poetica del contrasto tensivo)». ²⁴ Per Binni, quel Leopardi puntava

direttamente sulle nuove generazioni attraverso la loro educazione eroica contrapposta chiaramente all'educazione cristiano-cattolica con la sua

21. *A chi legge*, B24, p. 3.

22. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 21.

23. W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 66.

24. Ibidem.

lezione di passività, di accettazione, di ascetismo e più alla generale educazione di aridità sentimentale e di calcolo opportunistico proprio dei «degenerati» tempi moderni e in particolare dell'epoca della Restaurazione,²⁵

poiché riteneva «ormai contaminata e non più recuperabile la generazione adulta e la classe dirigente e colta del proprio tempo».²⁶ Quelle Canzoni infatti contengono una carrellata plutarchiana/petrarchesca di “uomini illustri”, di *exempla* positivi da seguire, foss'anche solo come traguardi-limite: i Greci delle Termopili, Simonide, Dante, Tasso e Alfieri (entrambi irriducibilmente “cervelli fuori di moda”, contro il proprio tempo), Virginia; e contengono una carrellata di categorie educative: i poeti, gli artisti (nella fattispecie, chi scolpisce *monimenta*), gli scrittori classici, le madri, i campioni sportivi. Qualcosa si salva ancora, nel mondo: qualche «cara beltà» vi sopravvive, seppure spietatamente assediata.

La Dedicatoria a Monti intona tutta questa prima sezione agonistica, anche se si riferisce, alla lettera, solo alle prime due Canzoni; Monti e i poeti come lui sono *exempla*, e il fine che essi si prefiggono è esemplare:

Consacro a Voi, Signor Cavaliere, queste Canzoni perchè quelli che oggi compiangono o esortano la patria nostra, non possono fare di non consolarsi pensando che voi con quegli altri pochissimi (i nomi de' quali si dichiarano per se medesimi quando anche si tacciano) sostenete l'ultima gloria degl'Italiani; dico quella che deriva loro dagli studi e singolarmente dalle lettere e dalle arti belle; tanto che per anche non si potrà dire che l'Italia sia morta.²⁷

Seguono i peana agli antichi valori, la *gloria* e la *virtù*, oramai spazzate via, storicamente, da responsabili politici, lasciati però nell'anonimato (*All'Italia; Sopra il Monumento; Ad Angelo Mai; Nelle nozze*). Mediante l'esempio di Simonide, Leopardi invita il poeta moderno a ricoprire, ancora, il ruolo di “vate” («Che se ripugna il fato, e non consente / Ch'io per la Grecia i moribondi lumi / Chiuda prostrato in guerra, / Così la vereconda / Fama del vostro vate appo i futuri / Possa, volendo i numi, / Tanto durar quanto la vostra duri», *All'Italia*, vv. 134-140); santifica Dante quale poeta dello *sdegno*, quasi un allotropo moderno della *gloria* e della *virtù* antiche (*Sopra il Monumento*); contestualmente sostiene ancora (con convinzione) il gruppo liberale incarnato nei promotori del cenotafio dantesco fiorentino («Amor d'Italia, o cari, / Amor di questa mi-

25. Ibidem.

26. Ibidem.

27. *Lettera al Cavaliere Vincenzo Monti*, B24, pp. 7-8.

sera vi sproni, / Ver cui pietade è morta / In ogni petto omai, perciò che amari / Giorni dopo il seren dato n'ha il Cielo», *Sopra il Monumento*, vv. 35-39), con la propria autoinvestitura a nuovo Simonide («Ecco voglioso anch'io / Ad onorar nostra dolente madre / Porto quel che mi lice, / E mesco a l'opra vostra il canto mio / Sedendo u' vostro ferro i marmi avviva», ivi, vv. 69-73) o (perfino, implicitamente) a nuovo Dante («Nè sorgerà mai tale / Che ti rassembri in qualsivoglia parte?», ivi, vv. 186-187, domanda retorica, poco modesta). Sarebbe però lungo, e pressoché ozioso, ripercorrere per filo e per segno versi che tutti abbiamo assimilato e teniamo ad orecchio. Andando perciò più spediti, d'ora innanzi, possiamo dire che nelle Canzoni subito seguenti (*Ad Angelo Mai*, *Nelle nozze*, *A un Vincitore*), la decadenza si palesa sempre più profonda, fino a divenire quasi irreversibile, e la speranza di un recupero dei valori civili o del cuore degli Antichi ridottissima, con una *escalation* di negatività che si stringe attorno alla gola del lettore, un tratto dopo l'altro. Il culmine, nell'«incupirsi della visione storica»,²⁸ si ha con *A un Vincitore*, specie in rapporto a *Nelle nozze* che immediatamente lo precede: rimane come unico valore ancora possibile per l'uomo moderno, in quella Canzone, il potere rivitalizzante che l'azione (sportiva o anche politica) ha sul singolo che la compie, perché sopravvivere a una grande prova fisica riempie, anche se per poco, di vitalità buona.²⁹

4. La *Comparazione*, prima prova a stampa, per così dire, del genere “operetta morale”,³⁰ divide il libro delle *Canzoni* in due blocchi: illusione/speranza (più o meno forti o residuali) vs. disillusione/disperazione (totali e incondizionate); essa, introducendo «un vertiginoso cortocircuito», fa «tabula rasa dei massimi valori antichi, la virtù e la gloria»,³¹ afferma la fine di ogni speranza che sia riposta verso il presente o verso il futuro e – al tempo stesso – apre gli occhi sulla infelicità e corruzione degli Antichi, parificati perciò in tutto e per tutto, nel cuore e nella mente, ai Moderni: Teofrasto e Bruto figurano oramai come

28. L. Russo, *La «carriera poetica» di Giacomo Leopardi*, in Id., *Ritratti e disegni storici*, serie terza, Firenze, Sansoni, 1963, p. 246.

29. È per me da sempre palese che Leopardi, dietro l'attività sportiva di *A un Vincitore*, stia celando l'attività rivoluzionaria, o una qualche forma di interventismo politico concreto, come da me sostenuto nel mio *Commento ai Canti* (pp. 140-150). Non vedrei alcuna ragionevolezza, infatti, nel riferirsi al gioco della palla col bracciale dopo le prime quattro Canzoni, ad alta temperatura patriottica! Inoltre, mi pare che la mia interpretazione colleghi meglio *A un Vincitore* con *Bruto minore*, che mette in scena un campione sconfitto in una battaglia antitirannica.

30. Le prime *Operette* a stampa si avranno come sappiamo solo nel 1826.

31. F. D'Intino in G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, edizione critica a cura di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012, p. 149.

eccezioni liliali, perdenti e solitarie, in un mondo avverso al bene e alla gratuità (come Saffo nel canto omonimo; e come i «buoni» contro i «birbanti» nel futuro microsistema dei *Pensieri*); sono due antichi, che perciò, per questo stesso fatto, smentiscono e spengono gli scatti nostalgici presenti nel primo blocco di Canzoni (Leopardi dà voce, nella *Comparazione* e nel *Bruto*, a una persuasione già da lui maturata, che lapidariamente registrerà in questa forma in *Zib.* 4145, 18 ottobre 1825: «Somiglianza di costumi antichi e moderni, ovvero antichità di costumi che si credono moderni»). Il “parallelo” tra i due getta un ponte di continuità ontologica fra mondo greco e romano, mentre il parallelo implicito tra *Bruto* e Leopardi³² lo getta fra antico e moderno. La scelta di Teofrasto e di *Bruto* è felicissima, in senso macrotestuale: si tratta di due uomini (un filosofo e un politico) amanti della loro patria, impegnati a combattere per lei, per la sua salvaguardia,³³ che però ad un cento punto sono stati costretti dalla *magistra* esperienza a comprendere la vera natura, malvagia, arida e disperata, dell'uomo e della vita umana, nonché (specie nella Canzone) il ruolo marginale della nostra specie nell'ordine cosmico. Leopardi si rappresenta pertanto, in B24, alla stregua di un filosofo amante della patria, impegnato per un periodo in politica (si pensi agli scopi alla base di R18 e alla movimentazione epistolare che seguì quella *plaquette* romana), il quale a seguito della propria esperienza diretta del mondo è approdato ad una sconsolata delusione storica ed antropologica, che può risolversi solo con un autoannullamento. Le parole finali di *Bruto* («la virtù non è cosa ma parola»)³⁴ non entrano nella Canzone, che pure le sottintende («Stolta virtù, le cave nebbie e 'l vano / De le trepide larve / Seggio t'accoglie», vv. 16-18); soprattutto per questo motivo – è da credere – Leopardi avrà pensato di proporle, *prima* della poesia, come in una sorta di utile *razzo*:³⁵ se un lettore dell'epoca avesse visto solo la poesia, non avrebbe capito in profondo la parabola della figura protagonista. Dopo lo spartiacque formato dal

32. Implicito (benché lampante) solo in B24, perché nelle sue lettere Leopardi lo esplicita a chiari caratteri: prima della stesura di *Comparazione* e *Bruto minore*, nella lett. a Giordani del 26 aprile 1819 («Ma questa medesima virtù quante volte io sono quasi strascinato di malissimo grado a bestemmiare con *Bruto* moribondo»; *Epistolario*, I, p. 298), e, a distanza di anni, nella celebre lett. a Louis De Sinner, 24 maggio 1832 («Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*»; *Epistolario*, II, p. 1913).

33. Rimando, sul Teofrasto “patriottico”, alle ricostruzioni di D'Intino in Leopardi, *Volgarizzamenti*, pp. 148-149.

34. *Comparazione*, B24, p. 72.

35. Anche se la stesura della *Comparazione* avviene cronologicamente dopo quella della poesia, nel marzo 1822 (come dimostra sempre D'Intino in Leopardi, *Volgarizzamenti*, p. 148).

micidiale binomio *Comparazione-Bruto minore*,³⁶ tutto è perduto e senza senso, tutto è in folle caduta: l'uomo è solo, "gettato" in un mondo di dèi indifferenti, assenti o incomprensibilmente crudeli nel loro apparente sadismo (*Bruto minore*, *Alla Primavera*, *Saffo*, triade di Canzoni anti-teistiche), senza valori e affetti autenticamente fondati (senza «beltà»: cfr. *Alla sua Donna*), e in cui solo i primitivi, che non conoscono l'autocoscienza e sono esattamente uguali alle fiere, vivono sereni e felici in un Eden (*Inno*). Dopo questo *tournant*, posto circa a metà del racconto, non può più esistere l'impegno civile: prima ancora che nel *Bruto minore*, ciò è affermato nella *Comparazione*, che serve anche a simboleggiare un distacco del giovane autore dai liberali (coi quali fino a poco prima si era affratellato in una comune *mission*) e da ogni forma di progressismo:

lo vituperarono e maltrattarono, e particolarmente quelli, tanto meno sottili quanto più superbi, i quali si compiacevano d'affermare e di sostenere che il sapiente è felice per se, volendo che la virtù o la sapienza basti alla beatitudine [...]. Della qual fantasia non pare che i filosofi sieno ancora guariti, anzi pare che sieno peggiorati non poco, volendo che ci debba menare alla felicità questa filosofia presente, la quale in somma non dice e non può dir altro, se non che tutto il bello, il piacevole e il grande è falsità e nulla. [...] non la sapienza ma la fortuna è signora della vita.³⁷

A questo distacco non era estraneo anche un disincantamento storico rispetto ai partiti esistenti, o ai primi tentativi insurrezionali, la cui cronaca rimbalzava con clamore e insistenza per i salotti e le conventicole della penisola, in quei primi anni Venti. Non possiamo "sradicare" *Comparazione* e *Bruto minore* dal loro terreno di coltura storico (né possiamo farlo con *A un Vincitore*, in cui si accenna a un campione pronto a scendere in campo...): non sono poesie nate sul tavolino di un ingenuo sognatore avulso dalla realtà, ma su quello di un aggiornato e attento cittadino dello stato pontificio del 1821-'22; quei testi si nutrono dei dibattiti in corso, dei giornali, delle notizie circolanti, come una pianta si nutre di terra, luce e acqua. I testi, sotto questo profilo, sono davvero da prendersi come degli "organismi" viventi. E allora torno al punto da cui ho iniziato:

36. Sulla singolare "micidialità" filosofica della Canzone, nell'ambito di B24 («La più ardita tra le ardite Canzoni del '24...») ma anche dei *Canti* nel loro complesso, ha insistito con veemenza – a ragione – G. Di Fonzo, *La negazione e il rimpianto. La poesia leopardiana dal «Bruto minore» alla «Ginestra»*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 21-38 (la citazione riportata fra parentesi si legge a p. 21).

37. *Comparazione*, B24, pp. 82-83. Con i Californi, di cui si parla nell'*Inno* e nelle *Annotazioni*, Leopardi arriva perfino a dimostrare che l'uomo sta meglio quando la società non esiste affatto.

tradizioni esegetiche ricchissime, talvolta esondanti, come quella dei *Canti* (o delle *Opere*) possono portare a mettere in second'ordine la storia, la cronaca, la biografia, che invece devono primeggiare, essere sul proscenio. Ho sempre apprezzato l'intuizione di Giorgio Bàrberi Squarotti, che ha messo in collegamento la fine di Bruto con il fallimento della Rivoluzione Francese e delle sue istanze di libertà antitirannica.³⁸ Certo, nel crogiuolo del *Bruto minore* è entrato anche questo aspetto, come vi sono entrati i tanti ingredienti di una rigorosa meditazione ancorata, da un lato, a svariatissime letture, e, dall'altro, alla storia e ai suoi fatti (in un coacervo d'influssi normale per un letterato ventiquattrenne nel 1822); anche se poi, da quel crogiuolo, è uscito un suicidio di "libertà dall'essere" (dello stesso tipo che verrà rinnegato, dopo lungo ragionamento, nel *Plotino-Porfirio*), non già da una tirannia politica: il Bruto leopardiano si toglie la vita non per sciogliersi dal dispotismo, ma dalla nefanda appartenenza alla specie umana e dal suo destino. Tuttavia, quella Canzone è stata plasmata senz'altro anche dall'insofferenza contro le tirannidi che in quegli anni avevano vigoreggiato, fra Napoleone (morto appena nel '21) e i regimi restaurati dal Congresso di Vienna.

Dopo il *Bruto minore*, non può neppure più esistere la fede: da quella Canzone in poi si spalanca, con sbalorditiva e inattesa *verve* protestataria,³⁹ «una risoluta antiteodicea», poiché «l'esistenza del male nel mondo fa sì che gli dei si debbano considerare o impotenti o malvagi». ⁴⁰ Ecco alcuni stralci di questa antiteodicea, disseminati nella seconda parte di B24: «[...] gl'inesorandi / Numi e l'Averno accusa / E di feroci note / Invan la sonnolenta aura percote» (*Bruto minore*, vv. 12-15); «[...] A voi, marmorei numi, / (Se numi avete in Fleghe-

38. Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Leopardi e gli eroi antichi*, nel misc. *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 225-239.

39. Uso il termine "protestatario", ovviamente, con aggancio a Binni, che proprio sul *Bruto minore* ha sostenuto gran parte della sua geniale interpretazione: «Il *Bruto minore*, composto nel dicembre del '21, [...] portò bruscamente alla luce paurosi elementi di protesta e di accusa "blasfema" sulle stesse illusioni-valori, sui limiti di resistenza della natura e sulla generale situazione dell'uomo virtuoso ed eroico (e cioè ai suoi massimi livelli) in un mondo esistenziale ingiusto e tirannicamente crudele e malvagio. [...] il Leopardi portava una tale forza di protesta e di accusa contro la vana illusione dell'adorata virtù e contro gli Dei vili e neronianamente ostili o invidiosi, contro le stesse immagini della natura (il sinistro augello avido di cadaveri, la stessa luna odiosamente indifferente) che tutto ciò finiva per prevalere di per sé al di là di ogni restrizione storica e investiva durissimamente ogni idea provvidenziale, benefica, teleologica, così come ogni idea di compenso immortale ultraterreno solo frutto di "tenebroso ingegno" - Platone - nemico degli uomini e della loro liberazione suicida, osteggiata dalla stessa maligna natura, gelosa del proprio potere di carnefice e persecutrice delle sue creature» (Binni, *La protesta di Leopardi*, p. 71).

40. Di Fonzo, *La negazione e il rimpianto*, p. 25.

tonte albergo / O ne l'eterno sen) ludibrio e scherno / È la prole infelice / A cui templi chiedeste, e frodolenta / Legge al mortale insulta» (ivi, vv. 19-24); «[...] de gli empi / Siedi, Giove, a tutela? ... Ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi?» (ivi, vv. 26-30);⁴¹ «Spiace a gli Dei chi violento irruppe / Nel Tartaro. Non fóra / Tanto valor ne' molli eterni petti. / Forse i pallidi lustri, e forse il Cielo / Gli umani casi e gl'infelici affetti / Giocondo a gli ozi suoi spettacol pose?» (ivi, vv. 46-51); «Non io d'Olimpo o di Cocito i sordi / Regi, o la terra indegna, / E non la notte moribondo appello» (ivi, vv. 106-108: netto rifiuto di pregare); «[...] 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 che strano / Il suol nativo, e di sua prole ignaro / Le meste anime educa» (*Alla Primavera*, vv. 81-87); «[...] Ahi de la vostra / Infinita beltà parte nessuna / A la misera Saffo i numi e l'empia / Sorte non fenno» (*Saffo*, vv. 20-23); «Qual de la mente mia nefando errore / Macchiommi anzi 'l natale, onde sì crudo / Il Ciel mi fosse e di fortuna il senno? / [...] / [...] Malcaute voci / Schiude il tuo labbro: i destinati eventi / Move arcano consiglio. Arcano è tutto, / Fuor di nostro dolor. Negletta prole / Nascemmo al pianto, e la cagione in grembo / De' Celesti si posa [...]» (ivi, vv. 44-49); «E 'l tristo fallo emenderà del cieco / Dispensator de' casi [...]» (ivi, vv. 57-58). Eccetera. La forma interrogativa in qualche caso attenua gli attacchi, che tuttavia rimangono violentissimi; e tali dovevano essere percepiti dai lettori dell'epoca: Bologna, sede della stampa, era pur sempre una Legazione dello Stato pontificio, e i Leopardi erano pur sempre una famiglia comitale di quello Stato! Il culmine dell'eterodossia forse si raggiunge nell'*Inno*, una *Ringkomposition* che mondanzizza integralmente il racconto incipitario del *Genesi*: partendo dall'antichissimo, preistorico Adamo, l'*Inno* si conclude sui Californi, gli ultimi Adami superstiti, che non conoscono Redenzione né religione alcuna, e sottintende che gli esseri umani migliori, e più invidiabili (perché vivono in *paradiso voluptatis*), sono quelli senza una religione positiva.

Le Canzoni, insomma, risultano a conti fatti ancora più "estreme", ideologicamente, dei canti successivi; anche perché in quelli si parlerà di «Natura» (un bersaglio più vago e sostenibile, in una recriminazione sulla spietatezza dell'esistenza), mentre qui si parla proprio di «Dio», benché mascherato da epiteti classicistici.

Non avere sott'occhio le ben 4006 pagine dello *Zibaldone* stese fino al dicembre del 1823 renderebbe anche oggi difficilissima, a noi, la comprensione di questi ed altri versi di B24: figuriamoci ai lettori del tempo, che dovevano effettivamente avere l'impressione di trovarsi di fronte a «stravaganze» dal significato sfuggente o criptico. È sbalorditivo constatare quanto Leopardi fosse

41. *Alla Primavera*, ai vv. 82-85, offrirà la risposta a questa domanda.

conscio della sua audace novità nel già nominato *Annuncio* di B24 apparso sul «Nuovo Ricoglitore» (settembre 1825), nel quale le Canzoni vengono presentate come «dieci stravaganze», e vengono altresì indicati alcuni importanti *traits d'union* macrotestuali del libro: «di dieci Canzoni nè pur una amorosa»; le Canzoni «non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana»; «nessuno potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli»; «gli assunti delle Canzoni per se medesimi non sono meno stravaganti»; le Canzoni «sono tutte piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa, e come se la vita umana fosse infelice»; «se non si leggono attentamente, non s'intendono»; in esse si contano «quasi tante stranezze quante sentenze». ⁴²

5. Per finire, vorrei inquadrare in questo «romanzo ideologico» di protesta e secessione da ogni “scuola” corrente anche le *Annotazioni*, il cui senso primario, secondo me, si sfilaccia e scompare una volta che vengano estrapolate e decontestualizzate da B24.

La loro elaborazione procede dal gennaio 1822 al 5 dicembre 1823, data in cui Leopardi invia al Brighenti il manoscritto per la stampa;⁴³ il loro tono – un *apax* in B24 – è ironico-umoristico. Le *Annotazioni* offrono un saggio di linguistica antiplatonica, empirico/induttiva, già messa a punto da tempo sulle pagine dello *Zibaldone*: «Che matta pedanteria si è questa di giudicare di una parola o di un modo, non coll'orecchio nè coll'indole della lingua, ma col Vocabolario? vale a dire non coll'orecchio proprio, ma cogli altrui» (*Zib.* 1335, 17 luglio 1821); come a dire: non con l'esperienza, ma con la teoria. Allo stesso modo, la “tenuta” del discorso svolto nel «romanzo ideologico» appena concluso si può giudicare a partire dall'esperienza («orecchio», «indole della lingua») e non a partire da astratte idee («Vocabolario»). Infatti, quanto è lontana la pratica dalla teorica! «Il Vocab[olario] della Crusca non ha interi due terzi delle voci, o significati e vari usi loro, e né pure un decimo dei modi di quegli stessi autori e libri che registra nell'indice. E questi non sono appena una terza o quarta parte di quegli autori e libri italiani de' buoni secoli che secondo ogni ragione vanno considerati e sono autentici nella lingua, anche nella pura lingua antica»; e «si può far ragione che» tale *Vocabolario* «non contenga più d'una quarantesima parte della lingua italiana in genere (a dir molto); e non più d'una trentesima dell'antica in particolare, ossia di quella che s'ha per classica» (*Zib.* 2397-2398, 29 marzo 1822). Riflessioni di linguistica che hanno un loro corrispettivo, in filosofia speculativa, nell'adagio «la natura è grande, la ragione è piccola» (*Zib.* 14). Non sono perciò d'accordo con Blasucci nell'affermare senza esitazioni

42. *Annuncio*, ed. Gavazzoni, II, pp. 214-215.

43. Cfr. *Epistolario*, I, pp. 762-764.

che «il Vocabolario della Crusca con le sue prescrizioni restrittive» sia l'«interlocutore polemico» delle *Annotazioni*, e che il principale fine di Leopardi, in quel testo, sia «dimostrare che tante soluzioni non previste dalla Crusca sono in realtà autorizzate dagli stessi scrittori entrati nel suo canone, ma non esaurientemente esplorati dai compilatori del Vocabolario», nella cosiddetta Edizione della “Crusca Veronese” (1806).⁴⁴ Più ancora che una polemica linguistica, quella innescata da Leopardi nelle *Annotazioni* è una polemica gno-seologica, in tono con il resto del libro. Mi è sempre parso impensabile giustificare tale ampia appendice, di ben 67 pagine sulle 196 complessive, solo come un intervento anticruscante.⁴⁵ I «pedagoghi» presi di mira sono allora un pre-testo, sono “figure” dei detrattori e dei nemici naturali di B24, i legittimisti, i cattolici, i liberali, chiunque professi una Verità prescrittiva e dogmatica che esclude l'abnorme (Leopardi, il suo pensiero, il suo modo di intendere la lirica). Quella sviluppata nelle *Annotazioni*, con la sua richiesta perentoria di libertà e di svecchiamento, è una trattazione “mascherata” – come spesso accadeva in questo periodo di intenso e invasivo controllo censorio –, che non deve essere scambiata solo per linguistico-stilistica. La Crusca vi è intesa come Autorità, *Establishment*, *Mainstream*, o come un qualsiasi gruppo intellettuale, retrivo e di corta veduta, che la pensi agli antipodi dell'autore (il quale perciò si sente necessitato a «fare alle pugna» per difendere la propria posizione e la propria nicchia). Le *Annotazioni* si muovono contro la cultura vigente in Italia, in cui «pochissimi sanno scrivere, e moltissimi non lasciano che si scriva»;⁴⁶ una cultura fatta di pedanti che, pur «non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente»,⁴⁷ e che per questo stigmatizzano gli “errori” di chi vuole divergere. Chi firma le *Annotazioni* non è uno scrittore che vuole stare al suo posto, subendo in silenzio la «clava d'Ercole», ma che vuole essere come si sente d'essere, pensare come si sente di pensare, senza arretramenti («Io so che a certi, che non sono pedagoghi, non è piaciuto questo *sol-lazzo*: e tuttavia non me ne pento»);⁴⁸ Egli si presenta come un ragionatore che non si fa trovare impreparato, che sa bene cosa sta facendo, dove sta andando:

44. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 6.

45. Anche perché a stampa non vi furono detrattori di R18 o B20 di parte cruscante; anzi, per meglio dire, per iscritto non vi furono di esse detrattori di alcuna sorta: eccetto Francesco Cassi, che mosse a Giacomo alcuni rilievi a R18 in lettera privata (25 marzo 1819), o il recensore anonimo che, sul «Giornale Arcadico», criticò molto blandamente e rispettosamente *Ad Angelo Mai*. In forma orale, la situazione era un po' diversa, com'è risaputo (pensiamo ai detrattori di R18 appartenenti al classicismo felsineo); ma non credo si possa imputare a questi commenti orali la stesura delle 67 pagine delle *Annotazioni*.

46. *Annotazioni*, B24, p. 127.

47. *Ibidem*.

48. *Ivi*, p. 137.

che sa di porsi contro l'opinione dei più, e quindi inscena un'autodifesa di sapore galileiano (da *Dialogo dei Massimi Sistemi*) o cristologico (da lotta contro il fariseismo). Leopardi volge contro i suoi avversari, per smentirli, la "Legge" che essi stessi non hanno saputo correttamente e integralmente intendere: solo per fare un esempio fra i tanti possibili, a sostegno di quel suo *spirerà* di *Sopra il Monumento*, v. 51, cita un passo del Guidi, «annoverato dagli Accademici Fiorentini l'anno 1786 fra gli scrittori che sono o si debbono stimare autentici nella lingua». ⁴⁹ Il travestimento metalinguistico delle *Annotazioni*, come quello classicistico delle Canzoni, veicola temi filosoficamente scottanti, e, di fatto, sostiene che non esiste una verità unica, un pensiero unico, spalancando la porta alla nostra Contemporaneità. Questo giovane poeta è contro ogni principio di autorità e contro ogni canone assertivo e vincolante, calato dall'alto, da un potere che s'imponga:

chiunque stima che nel punto medesimo che si pubblica il vocabolario d'una lingua, si debbano intendere annullate senz'altro tutte le facoltà che tutti gli scrittori fino a quel punto avevano avute verso la medesima; e che quella pubblicazione, per sola e propria sua virtù, chiuda e stoppi a dirittura in perpetuo le fonti della favella; costui non sa che diamine si sia nè vocabolario nè lingua nè altra cosa di questo mondo.⁵⁰

Il ragionamento mette in gioco ben altro che la lingua, si capisce: anche la cultura tutta, o perfino il senso della vita («...nè altra cosa di questo mondo»).

L'estensore delle *Annotazioni* lotta per un canone aperto, non aprioristico, quello che impronterà le due *Crestomazie*;⁵¹ e argomenta che si può essere buoni scrittori (e quindi pensatori) anche ponendosi fuori dal *Mainstream* e dai dogmi dell'*ipse dixit*:

Laonde possiamo scrivere barbaramente quando anche evitiamo qualunque menoma sillaba che non si possa accreditare con dieci o quindici testi classici (quello che oggi s'ha in conto di purità nello scrivere italiano); e per lo contrario possiamo avere o meritare opinione di scrittori castissimi, accettando o formando voci e frasi utili o necessarie, che non sieno registrate nel Vocabolario nè protette dall'Autorità degli antichi.⁵²

49. Ivi, p. 135.

50. Ivi, pp. 145-146.

51. Questo sostenni già nel mio *Leopardi e il canone italiano nelle due «Crestomazie»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 80, 2010, pp. 149-153.

52. *Annotazioni*, B24, pp. 155-156.

Detto altrimenti: chi promuove un sistema di pensiero controcorrente può essere castissimo; mentre chi ne promuove uno “integrato” può essere barbaro. L'autorità può essere contestata, perché anch'essa «va errata»,⁵³ «è certissimo che sbaglia».⁵⁴ Anche un governo o un'ideologia dominante possono essere contestati, posso andare errati, e certissimamente sbagliare.

53. Ivi, p. 161.

54. Ivi, p. 163.

Maria Maddalena Lombardi

I 'paratesti' di B24

Nel libro intitolato *Canzoni*, le pagine dedicate a testi in prosa costituiscono circa la metà di quelle complessive e questo basta a classificare B24 come una raccolta composita e complessa, alla quale l'autore affida non solo la propria immagine pubblica, ma anche la sintesi di una stagione letteraria che si sta lasciando alle spalle e che i testi poetici da soli non basterebbero a illustrare nella sua fisionomia multiforme, stante anche la scelta di limitarsi, per ora, a rendere pubblico soltanto il livello 'alto' della produzione poetica realizzata.

Così, a una *Prefazione* che dovrebbe salvaguardare la pubblicazione dalle indagini censorie, seguono (ritoccate) le lettere dedicatorie pubblicate nelle precedenti edizioni dei testi poetici (R18 e B20), mentre un'altra serie di prose correda e quasi sovrasta le canzoni che dovrebbe accompagnare. Oltre alla *Comparazione* preposta al *Bruto minore*, la parte più cospicua è riservata alle *Annotazioni*, la cui iniziale apostrofe a un generico 'lettore' ironicamente invita a passare oltre coloro che sono interessati alla poesia, giacché di lì in poi l'autore si dedicherà a dimostrare di conoscere la lingua in cui ha scelto di scrivere, entrando suo malgrado nelle polemiche linguistiche del tempo.

Fin da R18, scegliendo come destinatario Vincenzo Monti (tra l'altro, il più prolifico scrittore di dedicatorie della sua generazione), Leopardi si era rivolto a un nume tutelare da cui stava già prendendo le distanze, almeno nelle scritture private.¹ Nel 1820, quando Monaldo si oppone al progetto di rieditare le due prime canzoni insieme alle nuove scritte nell'anno precedente (*Nella morte di una donna...* e *Per una donna inferma...*) e Giacomo deve accontentarsi di pubblicare solo la più recente *Ad Angelo Mai*, seguendo un consiglio del Giordani individua il nuovo dedicatario in un ipotetico mecenate, il vicentino Leonardo Trissino, tanto inadeguato quanto ignaro della fama che gli avrebbe procurato un omaggio accolto con fastidio.

Ma a questo punto l'autore, nel pieno dell'incredibile frenesia creativa, filosofica e linguistica degli anni 1819-1824, riformula i progetti editoriali e, non

1. Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica e annotata di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991 (da qui in avanti *Zib.* seguito dal numero di pagina dell'autografo), p. 36, citato più avanti.

appena si allontana un poco da Recanati, si smorza in lui l'ansia di trovare degli interlocutori, mentre si insinua la disincantata coscienza dell'esclusività delle scelte contenutistiche e formali dei componimenti che si accinge a rendere noti. Tutto ciò afferma il ruolo delle *Annotazioni* quale opera a sé, selezione calibrata e coerente di un'ipertrofica stesura di riflessioni linguistiche che a partire dal 1821 lo aveva impegnato, sia nelle pagine dello *Zibaldone*, sia nei margini dei manoscritti delle canzoni e delle *Annotazioni* medesime. Ripubblicata l'anno successivo (NR25) senza i testi a cui è riferita, l'opera costituisce quindi il distillato di una ricerca e la sintesi di molteplici sollecitazioni e non smette di sbalordire il lettore per eccentricità e «stravaganza».

1. *Prefazione.*

La *Prefazione*, conservata nell'autografo AN C. L. X. 2 inserito in una copia postillata di R18, venne con ogni probabilità scritta entro la fine del 1823, quando cominciarono le trattative col Brighenti per la pubblicazione di B24. Il tono apparentemente composto sottintende un disprezzo per le questioni della politica attiva riscontrabile in altre pagine, precedenti o successive.

Innanzitutto, a proposito dell'«amore verso la patria», aveva già annotato nello *Zibaldone*:

Siccome l'amor patrio o nazionale non è altro che un'illusione [...] così esso non si mantiene, e non produce buon frutto senza le illusioni e i pregiudizi che naturalmente ne derivano, o che anche ne sono il fondamento.²

Molti anni più tardi, un'eco del secondo periodo si ritrova nella lettera a Fanny Targioni Tozzetti:

[...] abbagliato la politica, perchè credo, anzi vedo che gli individui sono infelici sotto ogni forma di governo; colpa della natura che ha fatto gli uomini all'infelicità; e rido della felicità delle *masse*, perchè il mio piccolo cervello non concepisce una *massa* felice, composta d'individui non felici.³

Analogamente, nella *Palinodia*, 28-34, avrebbe descritto con irriverente sarcasmo «Regni, imperi e ducati» che acciuffano la Felicità per il bene dei popoli.

Il riferimento ai «governi» e ai «Principi» italiani manifesta prudenza nei

2. *Zib.* 923, 6 aprile 1821.

3. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll., (da qui in avanti *Epistolario*), I, p. 1852, 5 dicembre 1831.

confronti della Censura, che quattro anni prima aveva bloccato nel Lombardo-Veneto la circolazione della canzone *Ad Angelo Mai*. Il che non avrebbe risparmiato a B24 l'attento esame dei censori pontifici, come si desume dalle notizie del Brighenti all'autore tra marzo e maggio 1824, quando l'autorizzazione fu finalmente concessa.⁴

È degno di nota che la sintesi del contenuto del volume menzioni le due dedicatorie e le tre canzoni già pubblicate in R18 e in B20, puntualizzi che il resto dei testi poetici è inedito, ma non faccia alcun riferimento alla *Comparazione* e alle *Annotazioni*, che, pure inedite, ne occupano una parte considerevole, quasi a voler distogliere l'attenzione dei censori dai testi in prosa, soprattutto dalla forza ideologica del primo.

2. *Dedicatoria a Vincenzo Monti*

La lettera dedicatoria a Vincenzo Monti rappresenta da sé un paradigma dell'atteggiamento con cui Leopardi si affranca, nel passaggio da una pubblicazione all'altra, da istanze e modelli a cui aveva in precedenza aderito. Se nel testo pubblicato in R18 è più difficile rilevare la distanza tra il giovane esordiente e il nume tutelare della poesia italiana a cui si rivolge (definito «poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo» già alla p. 36 dello *Zibaldone*), il lavoro di revisione testimoniato dal manoscritto (AN C. L. X.2) è segnale di quell'ossessione correttoria e certificatoria che coinvolge tutta la compagine di B24 e a cui anche la dedica si deve uniformare per diventare in sostanza altro rispetto a ciò che aveva rappresentato sei anni prima.

La cura maniacale con cui il testo viene modificato nel manoscritto porta a rilevare alcuni luoghi significativi.

A p. 3 abbiamo l'ingresso della parola «ricordanza», già utilizzata, a questo punto, per il titolo dell'idillio che diverrà in seguito *Alla luna*.

A p. 4, per indicare il componimento di Simonide, la sostituzione di «canto» di R18, superata nel manoscritto inizialmente con «poema» e infine con «canzone», contrasta con la futura scelta del titolo *Canti* a partire da F31,⁵ ma è perfettamente coerente col titolo di B24, nonché in sintonia con ciò che nelle *Annotazioni* si dice dell'*Inno ai Patriarchi*: «Chiamo quest'Inno, Canzone, per esser poema lirico, benchè non abbia stanze nè rime, ed atteso anche il proprio

4. *Canti di Giacomo Leopardi. Edizione critica e autografi*, a cura di Domenico De Robertis, Edizioni Il Polifilo, 1984, pp. XLII e LXXXIII.

5. Ma in N35, nell'estratto della dedicatoria al Monti che già in F31 costituiva la nota per *All'Italia*, 79, la lezione tornerà a essere «canto».

significato della voce *canzone*, la quale importa il medesimo che la voce greca *ode*, cioè *cantico*».

E ancora: sintomo della ricerca che sottostà alla lingua delle *Canzoni* appare, a p. 2, la sostituzione di «quel gran fatto delle Termopile» di R18 con «il successo delle Termopile», sostenuto, a margine nel manoscritto, da varie attestazioni di tradizione (*Storia del Concilio di Trento*, *Orlando furioso*, *Trattato dello stile e del dialogo* di Sforza Pallavicino) che suggeriscono la consapevolezza di dover giustificare una scelta lessicale ambigua per un lettore contemporaneo. Quello delle Termopili, a meno che non lo si guardi dalla parte dei Persiani, non fu un ‘successo’ nell’accezione ormai comune nella sensibilità linguistica ottocentesca; ma a Leopardi il vocabolo piace per la sua carica di ‘antichità’, di «peregrino» e perché costringe il lettore a stupirsi di ciò che sta leggendo e conseguentemente a riflettere sul suo significato: quello di un ‘evento’ che fu sì una ‘sconfitta’ militare, ma anche una ‘vittoria’ – cioè un ‘successo’ nell’accezione moderna – dell’eroismo e del sacrificio. Proprio l’espressione «Il successo delle Termopile» aprirà nell’edizione dei *Canti* del 1831 lo stralcio della dedicatoria superstita nella nota di *All’Italia*, 79.⁶

Sono tre indizi che suggeriscono come la prosa della dedicatoria sia stata vagliata soprattutto per essere referenziale all’interno del libro a cui si ritrova preposta, e quindi in dialogo con la lingua delle *Canzoni* e con le mutate condizioni intellettuali dell’autore. Un ulteriore passaggio modificato rispetto a R18 conferma questa considerazione. Nel profondo rimaneggiamento della seconda metà della dedicatoria, Leopardi aggiunge un inciso significativo (p. 4): «non ch’io presumessi di riparare a questo danno, *ma come per ingannare il desiderio*, procurai di rappresentarmi [...]», sintetizzando l’assunto stesso del libro delle *Canzoni* e quindi tutta la riflessione condotta a partire dal *Discorso* sulla poesia romantica, ove il verbo ‘ingannare’ è reiterato in modo insistente.⁷

6. Cfr. M. M. Lombardi, «Un perfetto stile»: Leopardi e i trattati del Buommattei e del Pallavicino, in AA.VV., *Leopardi e il ’500*, a cura di P. Italia, prefazione di S. Carrai, Pisa, Pacini, 2010, pp. 222-223.

7. Cfr. ad es. *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, in G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, Roma, Newton Compton, 2016, p. 970: «In somma tutto sta, come ho detto da principio, se la poesia debba illudere o no; se deve, com’è chiaro che deve, e come i romantici affermano spontaneamente, tutto il resto non è altro che parole e sofisticheria [...]; perché in fatti sappiamo che il poeta sì come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non c’ingannerà mai l’intelletto, così per pagano e idiota e antico che si mostri, c’ingannerà l’immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta». Riflessione che si sviluppa nella celebre asserzione dello *Zibaldone* dell’ottobre 1820 (p. 260): «il lettore quantunque disingannato, e per se stesso e per la lettura, pur è tratto dall’autore, in quello stesso inganno e illusione nascosta ne’ più intimi recessi dell’animo, ch’egli provava».

Come osserva De Robertis, alla conclusione del libro del '24 tanto la riflessione quanto la pratica poetica sono andate oltre, e infine «è la poesia che canta quest'inganno e illusione, ce lo rappresenta, vi ci fa assistere, ne costituisce l'espressione»: ⁸ la stagione della filosofia e della prosa, e della prosa della filosofia, cioè delle *Operette morali*, è già aperta.

3. *Dedicatoria a Leonardo Trissino*

Pubblicata per la prima volta in B20, venne riscritta dall'autore (AN C.L. X. 3) in vista di B24, dove è collocata prima della canzone *Ad Angelo Mai*, alle pp. 37-38.

A Leonardo Trissino, nobile ed erudito vicentino (1780-1841), menzionato per la prima volta dal Giordani in una lettera del 5 gennaio 1819, ⁹ Leopardi aveva inviato nella primavera del 1820 un esemplare di R18, ¹⁰ cui era seguito uno scambio epistolare che culminò nella richiesta, contenuta in una delle molte lettere mai giunte a destinazione, di accettare la dedicatoria della canzone *Ad Angelo Mai*, quando solo quest'ultima si era salvata dal divieto paterno di pubblicarla insieme alle altre due recentemente composte (*Nella morte di una donna... e Per una donna inferma...*). La notizia della dedica giunse al Trissino tramite il Giordani, ¹¹ quasi un mese dopo la pubblicazione di B20; ma ancora prima di riceverne gli esemplari a lui indirizzati dal Brighenti, il Trissino avvertiva l'autore che la circolazione del libro era stata «severamente» proibita nel Lombardo-Veneto dal viceré Giuseppe Ranieri d'Asburgo. ¹² L'opuscolo era pervenuto peraltro al Giordani, che così sbottava col Brighenti circa le lamentele diffuse dal Trissino ¹³ per essere stato dedicatario di un testo tanto imbarazzante: «Il Trissino è un merdoso, come tutti i nobili. Leopardi gli fece onore dedicandogli una canzone troppo bella: e se Milano la proibisce, ciò non reca la più piccola molestia al Trissino. Di che dunque fa tanto romore?». ¹⁴

Significativa in B24 la caduta di un passaggio che in B20 leggeva: «appliciamo l'ingegno a dilettare colle parole, giacchè la fortuna ci toglie il giovare

8. D. De Robertis, *Le canzoni o l'«inganno del desiderio»*, in Leopardi. *La poesia*, Bologna, Cosmopoli, 1996, p. 41, n. 23.

9. *Epistolario*, I, p. 232.

10. Cfr. *Epistolario*, I, 26 aprile 1819, pp. 299-300.

11. Ivi, I, 28 luglio 1820, p. 424.

12. Ivi, I, 8 settembre 1820, p. 440.

13. Cfr. C. Stufferi Malmignati, *Leopardi nella coscienza dell'Ottocento*, Roma, Bonacci, 1976, pp. 8-9, note.

14. Lettera del 2 novembre 1820, in W. Spaggiari, *Leopardi, Giordani, Brighenti. Altre risultanze*, in AA.VV., *Giordani letterato*, a cura di G. Panizza, Piacenza, Tip.Le.Co, 1996, p. 172, saggio (pp. 133-187) a cui si rinvia per la ricostruzione delle circostanze che portano alla proibizione.

co' fatti com'era usanza di qualunque de' nostri maggiori volse l'animo alla gloria»,¹⁵ segno di prudenza dopo la censura per «fatale liberalismo» subita nel Lombardo-Veneto.¹⁶

Per ripubblicarla in B24, Leopardi sottopone la dedica (nel manoscritto AN C.L. X.3) al consueto vaglio linguistico che aveva interessato i testi poetici e le *Annotazioni*, attraverso una serie di certificazioni tratte dagli autori tre-cinquecenteschi (Dante, Petrarca, Giusto de' Conti, Caro, Tasso, Cellini, Sacchetti, la *Crusca*) atte a legittimarne le scelte espressive, soprattutto se varianti rispetto all'edizione del 1820.¹⁷

4. *Le Annotazioni*

Il testo manoscritto più tardo delle *Annotazioni* è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli ed è costituito da un bifoglio di grandi dimensioni (AN C.L. XII.6), scritto sulle prime due facciate con numerazione d'autore (1 e 2), dedicato al preambolo e alle annotazioni per *All'Italia* e da 17 bifogli di formato più piccolo (AN C.L. X.1.3), numerati da p. 3 a p. 70, e carte di dimensioni ancora diverse, con numerazione continua fino a p. 74. Esso ha preso forma nel corso del tempo attraverso una serie di integrazioni, sempre scrupolosamente segnalate dall'autore, e costituisce pertanto «un testo di lavoro» nei cui margini «compaiono *note di citazione*, *note compositive* e la cosiddetta *varia lectio*, costituita da varianti alternative, catene sinonimiche, oltre che da rimandi a fonti, per ulteriori luoghi del testo, sia di quello poetico che di quello in prosa».¹⁸ Inoltre, il fondo napoletano conserva una dozzina di schedule riferite alle *Annotazioni* contenenti precisi rinvii alle pagine del manoscritto principale.¹⁹ Un autografo di sole sei pagine, con bella copia dell'introduzione e delle prime due annotazioni di *All'Italia*, è custodito a Recanati nell'archivio di Casa Leopardi e costituisce un testo di lavoro intermedio rispetto al manoscritto principale.

15. Con eco foscoliana dal sonetto *Che stai?*, vv. 13-14: «A chi altamente oprar non è concesso / Fama tentino almen libere carte».

16. Cfr. ancora Spaggiari, *Leopardi, Giordani, Brighenti*, pp. 172 sgg.

17. Sono corredate di attestazioni di tradizione in particolare le espressioni «da un secolo e più», «non tralasceremo» e «ce ne debba succedere». Nel puntuale commento al testo della dedicatoria, M. A. Terzoli definisce la dedicatoria al Trissino «una correzione retrospettiva e pubblica, benché criptica, dell'entusiastico elogio rivolto al Monti meno di due anni prima»: M. A. Terzoli, *Esercizio di commento sopra un testo di dedica: Giacomo Leopardi al conte Leonardo Trissino*, in «Per Leggere», n. 17 (2009), pp. 157-170 (p. 167).

18. G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, Firenze, Accademia della Crusca, 2009, 2 voll. (da ora: *Canti*, Gavazzeni), II, pp. 94-95.

19. *Canti*, Gavazzeni, II, pp. 106-107.

Edite per la prima volta in B24, di seguito ai testi poetici, alle pp. 127-194 verranno ripubblicate, con varianti e aggiunte, l'anno successivo in due numeri del «Nuovo Ricoglitore».²⁰

I manoscritti e altre testimonianze intertestuali definiscono i tempi di composizione tra gennaio 1822 e dicembre 1823, vale a dire dopo la composizione delle prime sette canzoni e poi di pari passo con la stesura degli ultimi tre testi che andranno a costituire B24.²¹

Del valore 'effimero' delle *Annotazioni* nel percorso leopardiano, legato alla «materia del giorno», vale a dire alle discussioni linguistiche innescate dalla pubblicazione del *Vocabolario della Crusca* nell'edizione veronese di Antonio Cesari (1806)²² e dall'alzata di scudi antipurista che aveva avuto il suo campione in Vincenzo Monti,²³ si può avere indizio verificandone la sostanziale scom-

20. Nel primo (Anno I, parte seconda, n. 9, settembre 1825, alle pp. 662-677), di seguito alla presentazione-recensione (anonima, ma di Leopardi medesimo) di B24 e alla canzone *Alla sua donna*, si trovano le *Annotazioni* fino alla quinta canzone (*A un vincitore nel pallone*), con finale indicazione «(Sarà continuato)»; nel secondo (Anno I, parte seconda, n. 12, dicembre 1825, alle pp. 804-820) continua il testo delle *Annotazioni* fino alla conclusione. Rispetto all'edizione B24 sono aggiunte due annotazioni, rispettivamente riferite all'*Inno ai Patriarchi*, vv. 51 e 62.

21. L'edizione del «Nuovo Ricoglitore» certifica che il lavoro di revisione e di aggiunta sia continuato nel 1825, a ridosso della nuova stampa (*Canti*, Gavazzoni, II, pp. 210-259).

22. Un precoce intervento di Leopardi relativo alle schermaglie tra purismo e antipurismo era apparso sullo «Spettatore» del 30 settembre 1817 intitolato *Sopra due voci italiane* (ora in G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Felici, pp. 965-967) in risposta alla recensione, anonima ma attribuita a Francesco Pezzi, pubblicata sulla «Gazzetta di Milano», 26 settembre 1816, n. 270, pp. 1062-1063, in cui si criticava la lingua utilizzata da Angelo Dalmistro nella sua biografia di Gasparo Gozzi nel XIV volume delle *Vite e ritratti di illustri italiani*, Padova, Bettoni MDCCCXVII (ma 1816), piena di «quelle voci antichate che contrastano singolarmente col moderno parlare». Nell'articolo, Leopardi – considerata la legittimità di due voci particolari, *reso* in luogo di *renduto* e *sortire* con significato di *uscire* – dimostra di entrambe la presenza nella tradizione, ma propende per non utilizzare la seconda, che può anche essere considerata un gallicismo.

23. Potenzialmente, nel 1817 Leopardi poteva avere letto i tre dialoghi montiani apparsi sul «Poligrafo» tra 1813 e 1814, ma non ne trovo prova; però, nel secondo tomo della «Biblioteca Italiana» del giugno 1816, aveva sicuramente letto un altro dialogo di Monti, e con tanta attenzione da esserne addirittura influenzato per la realizzazione della parte più importante della canzone *All'Italia*, quella riferita al canto di Simonide (come annota nello scritto preparatorio *Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*, in *Canti*, Gavazzoni, II, p. 280): si tratta del dialogo *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante*, che soprattutto nel finale rivela quello stile tipico dei dialoghi linguistici montiani, destinato a passare nell'articolo leopardiano visto sopra, nelle *Annotazioni* e nelle *Operette morali* (cfr. M. M. Lombardi, *Allusioni montiane e foscoliane nelle «Canzoni» di Leopardi*, in «Strumenti critici» a. XIX, n. 2, maggio 2004, pp. 275-276).

parsa nelle successive tappe editoriali del poeta. Sia in F31 che in N35, di esse rimarranno rare tracce, ed esclusivamente riservate a passaggi eruditi e mai linguistici, nelle *Note* di cui saranno corredate nello specifico *Ad Angelo Mai*, *Alla Primavera* e *Inno ai patriarchi* (la nota per *All'Italia* risulta estratta dalla dedicatoria al Monti, quelle a *Sopra il monumento di Dante* e al *Bruto minore* sono di matrice eterogenea, mentre quella di *Alla sua donna* riprende il testo della presentazione apparsa in NR25).

Tale situazione testuale non può che confermare l'obiezione che Luigi Blasucci muove alla pur sempre benemerita edizione critica di Moroncini,²⁴ il quale, pubblicandole, scelse di 'smembrarle' per riprodurre ciascuna 'in coda' alla canzone di riferimento; e, viceversa, ne conferma il ruolo di opera a sé stante, talmente autonoma da essere pubblicata in rivista priva dei testi a cui è riferita.

In un libro composito come B24, l'autonomia del testo delle *Annotazioni* è innanzitutto dichiarata dall'apostrofe 'al lettore', nella quale si invitano ad abbandonare la lettura coloro che sono interessati alla poesia, giacché tutto ciò che seguirà sarà unicamente rivolto a dimostrare che l'autore conosce la lingua in cui ha scelto di scrivere, rassegnandosi a entrare a sua volta nelle diatribe linguistiche che da anni contrappongono i letterati italiani. La critica ha individuato i «pedagoghi» e i «pedanti» a cui si riferisce nei sostenitori della cosiddetta 'Crusca veronese' e nell'unico recensore della terza canzone, il redattore del «Giornale Arcadico», identificabile con Salvatore Betti.²⁵ Nelle *Annotazioni*, Leopardi si rivolge anche a chi, senza averne alcun titolo, aveva mosso obiezioni al linguaggio delle canzoni pubblicate, con probabile riferimento a Francesco Cassi, cugino di Monaldo, che in una lettera del 1819 aveva criticato alcune scelte linguistiche delle prime due canzoni,²⁶ e qui sarcasticamente chiamato in causa per la voce *sollazzo* di *Sopra il monumento di Dante*, 184.

24. Cfr. L. Blasucci, *L'autocommento alle Canzoni. Dalle note autografe alle Annotazioni*, in *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 44-61; in particolare p. 60; e G. Leopardi, *Canti*, edizione critica ad opera di F. Moroncini, Bologna, Licino Cappelli, 1927.

25. «Giornale arcadico», tomo VIII, fascicolo XXIII, novembre, *Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai* – 8 – Bologna, pel Marsigli 1820, p. 283: «Non è da riputarsi buon italiano chi non adopra il parlare de' padri della nazione: e molto meno si vuol dire ornato in belle lettere colui, le carte del quale non sono tinte nell'oro degli eccellenti». Il Betti, nato a Roma nel 1792, ma di famiglia pesarese, fu intrinseco del Perticari e del Cancellieri.

26. Aveva compreso *sollazzo* tra i vocaboli «poco dolci, e poco nobili», insieme a *procombere* (*All'Italia*, 38), *scalpro* (ivi, 60), *smozzicare* (*Sopra il monumento...*, 159), *evviva evviva* (*All'Italia*, 118) nella lettera del 25 marzo 1819 (*Epistolario*, p. 282).

Della recensione del «Giornale Arcadico» Giacomo era stato informato il 10 gennaio 1821 da Brighenti, che era rimasto sulle generali; il 19 gennaio gli risponde dicendo di non aver visto il «Giornale», dopodiché non abbiamo altre tracce della questione nell'*Epistolario*. Ma proprio nella tarda primavera del 1821, con un ritardo di quattro anni dall'avvio della pubblicazione, arrivano a Recanati i primi quattro tomi della *Proposta*, avidamente consultati, come sappiamo dalle note dello *Zibaldone* che li riguardano, concentrate tra maggio e dicembre 1821, e quindi in parte sovrapponentisi alla ripresa dell'attività poetica, e all'interno di quella che De Robertis definisce l'«ampia discussione e riflessione linguistica che [dal 1821 al 1823] occupa e invade le pagine dello *Zibaldone*: su oltre 3200 pagine (delle 4500 complessive) almeno 1500 hanno per argomento problemi della lingua, anzi delle lingue. [...] La questione della lingua italiana è quella del rapporto tra lingua e letteratura, tra natura e intelletto [...]».²⁷

Così, a partire dalla primavera del 1821, la lettura della *Proposta* di Monti, diventa da una parte (Blasucci)²⁸ un modello di prosa polemica e satirica che, attraverso l'esercizio delle *Annotazioni* condurrà l'autore a dedicare tutto l'anno 1824 alla stesura delle *Operette morali*.²⁹ Dall'altra parte (Italia),³⁰ essa fornisce a Leopardi le coordinate della polemica linguistica, individuandone il bersaglio nel Vocabolario, se inteso come prescrizione e non come repertorio (e spesso corretto con esempi tratti dal Vocabolario medesimo), e le possibili alternative negli autori della tradizione (tra tutti, Annibal Caro, conterraneo marchigiano, già amato quale traduttore dell'*Eneide* e di qui in poi quale autore dell'*Apologia* al Castelvetro e delle *Lettere*). Peraltro, la *Proposta* stessa finisce per diventare oggetto di polemica proprio nell'annotazione più estesa, quella all'espressione «ferrata / necessità» di *Bruto minore*, 31-32. Se il trattato di Monti è un modello per le *Annotazioni*, Leopardi si sente al di là del modello: anche la *Proposta*, a suo modo, è infatti prescrittiva, come il Vocabolario, mentre le *Annotazioni* registrano all'inverso il percorso della creazione poetica, quindi, come le *Operette Morali*, si riferiscono a ben altro che alle «bazzecole grammaticali», ma ricostruiscono, analizzano e giustificano (in modo ipertrofico nei manoscritti e distillato nell'edizione) la nascita della lingua rivoluzio-

27. D. De Robertis, *Lingua come scoperta e come investimento*, in Leopardi. *La poesia*, Bologna, Cosmopoli, 1996, p. 134.

28. Cfr. Blasucci, *L'autocommento alle Canzoni*, pp. 58-59.

29. Secondo l'idea primigenia comunicata al Giordani in una lettera del 6 agosto 1821: «un trattato in prosa alla maniera di Luciano, e rivolto a soggetti molto più gravi che non sono le bazzecole grammaticali a cui lo adatta il Monti», *Epistolario*, I, p. 519).

30. P. Italia, *Il metodo di Leopardi, Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, *passim* e in particolare la Parte seconda, *Il metodo delle Annotazioni*, pp. 87 sgg.

naria (eloquente e familiare, «peregrina» e «graziosa», in una parola, «ardita») delle *Canzoni*.

Un esempio che da un lato giustifica le *Annotazioni* in B24 e dall'altro rende coerente la loro successiva scomparsa dal libro dei *Canti* può essere la difesa della parola «Sollazzo» (*Sopra il monumento di Dante*, 184), dove si parla appunto della «novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro». Qui la definizione di *sollievo* è anche la prima che compare in un altro repertorio fondamentale, soprattutto per dimostrare la rietimologizzazione delle parole scelte, quale il *Totius Latinitatis Lexicon* di Egidio Forcellini.³¹ Tuttavia, in F31 la parola *sollazzo* cadrà in questo verso della canzone, ma comparirà altrove e sempre nell'accezione moderna di «Piacere, Trastullo» contemplata dalla *Crusca*.³²

Accanto alla prevalente giustificazione di scelte linguistiche puntuali, non mancano considerazioni di poetica più sostanziali, collegabili a ragionamenti condotti nello *Zibaldone*. Ad esempio, per *Nelle nozze della sorella Paolina*, 1, l'appunto grammaticale si allarga a una definizione generale sulla necessità di rispettare la «naturalzza» della lingua senza lasciarla inaridire sotto il peso della normativa, come è accaduto a quella francese.³³

Il testo pubblicato in B24 comprende 48 annotazioni, di cui 42 linguistiche e 6 erudite. Come si è detto, in F31 e in N35 solo quelle erudite verranno rielaborate nelle *Note*.³⁴ Nello specifico:

31. Direttamente chiamato in causa per le annotazioni di *Alla Primavera*, I 5 e *Inno ai Patriarchi*, 15, e più spesso sottinteso nelle constatazioni, anche genericamente riferite ai «Latini» o alla «latinità» (*Bruto minore*, III 1; *Alla Primavera*, II 10; *Ultimo canto di Saffo*, IV, 10; e *Inno ai Patriarchi*, 32, 100 e 116); e si veda D. Martinelli, *Il «Lexicon» del Forcellini*, in AA.VV., *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 103-124.

32. Nella *Sera del dì di festa*, 27 (già così nel manoscritto, in NR25 e in B26) e nelle *Ricordanze*, 70; a partire da N35, anche nel *Passero solitario*, 18: lo rilevò Gavazzeni nella nota 11, p. 37, della sua *Introduzione a Canti* (Milano, Rizzoli) del 1998, definendo *sollazzo* «arcaismo di tipo prosaico e quindi doppiamente adeguato agli idilli».

33. Cfr. *Zibaldone*, p. 119 e, a proposito del francese, 30, 46-47, 109-11. In coerenza con tutto ciò, nell'edizione NR25 il testo della medesima annotazione vedrà la sostituzione di «voci» con «parole», secondo un'altra importante affermazione dello *Zibaldone* (p. 109): «Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea [...] Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza ec. ec.».

34. *Ad Angelo Mai*, VI 3 [v. 80] diventa la nota 2; *Ad Angelo Mai*, VII 5 [v. 96] diventa la nota 3; *Ad Angelo Mai*, IX 12 [v. 132] nota 4; *Alla Primavera*, II 9 [v. 29] nota 6; *Inno ai Patriarchi*, 46, nota 7; *Inno ai Patriarchi*, 117, nota 8.

Ad Angelo Mai, VI 3 (78-79) e VII 5 (95-96) concentrano una serie di notizie tratte dalla *Storia dell'Astronomia*, dal *Capo Terzo*³⁵ e dal *Capo Quinto*.³⁶ La seconda fa riferimento anche al materiale già illustrato nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, *Capo decimosecondo. Della Terra*;³⁷

Ad Angelo Mai, IX 12 (132) è tratta dalla *Corinne* di M.me de Staël, libro II, cap. III;³⁸

Alla Primavera, II 9 (28 sgg.) sintetizza il *Capo settimo. Sul meriggio del Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*,³⁹ ove si ritrovano tutti i riferimenti letterari qui indicati;

Inno ai Patriarchi, 46, richiama una nota dello *Zibaldone* del 29 luglio 1820 (p. 191), mentre quella al v. 117 sottolinea anche nelle *Annotazioni* il mito della California, variamente presente nell'opera leopardiana.⁴⁰

Di qualche interesse appare anche il destino delle parole e delle espressioni difese in B24, quindici delle quali cadranno nelle edizioni successive.

All'Italia, 110: sia R18 che B24 leggono a testo «intralciar», che viene corretto con «ingombrar» nell'*errata corrige* di B24,⁴¹ (era già a testo nel manoscritto, soprascritto a «intralciar»); l'annotazione difende «ingombrar», che passerà a testo in F31, mentre N35 ritornerà a «intralciar».

Ivi, 118: «Evviva, evviva» diventerà «oh viva, oh viva» a partire da F31.

Sopra il monumento di Dante, 170: «rassomigli» verrà mutato in «s'assomigli» in N35.

Ivi, v. 184 «Festi sollazzo», di cui si è detto, lascerà il posto ad «alleggiò» in F31.

Bruto minore, 17: «trepide» diventerà «inquiete» a partire da F31; così al v. 58, «luci» diventerà «giorni» in F31, con recupero di un'alternativa della *varia lectio* del manoscritto.

Alla Primavera, 79: «finge» mutato in «forma» in F31.

35. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Felici, p. 796, dove passa in rassegna tutte le edizioni reperibili dell'opera di Cleomede (*Cleomedis circularis doctrina de sublimibus libri duo*), ad eccezione di quella qui menzionata, più recente, a cura di Janus Bake (Lione 1820).

36. Ivi, p. 847: dalla nota a questo passo sono tratti i riferimenti alla trattatistica e alla letteratura antiche affastellati nelle rispettive annotazioni.

37. Ivi, pp. 906 sgg. E cfr. Blasucci, *L'autocommento*, p. 59.

38. M.me de Staël, *Corinne*, libro II, cap. III: cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda editore, volume I, 2019, p. 97.

39. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Felici, pp. 889 sgg.

40. Una sintesi si trova in M. Balzano, *Il selvaggio americano e le sue fonti nell'opera di Leopardi*, in «Rivista di storia della filosofia», vol. 60 (2005), n. 2, pp. 225-267.

41. B24c (cfr. *Canti*, Gavazzeni, I, pp. 10-11).

Ultimo canto di Saffo, 63: «ampolla» è sostenuto in contrasto con l'identificazione omerica dei contenitori del bene e del male come recipienti di grandi dimensioni di *Iliade*, XXIV 527: «πίθοι»; ma in N35 subentrerà «doglio», peraltro utilizzato dal Monti nella traduzione del medesimo passo omerico.⁴²

Ivi, 64: «indi che» diventerà «poi che» in N35.

Inno ai Patriarchi, 10: «equa» diventerà «diritta» in F31.

Ivi, 15:⁴³ «pervicace» mutato in «irrequieto» addirittura in N35c, per mano di Ranieri, con recupero di una proposta della *varia lectio* nel manoscritto.

Ivi, 43: in un intreccio di refusi, l'annotazione difende la lezione «fratricida», con avvertenza che: «*devesi leggere "fratricida" come è scritto nell'originale dell'autore*», senza che vi siano però interventi nell'*errata corrige* di B24. La forma difesa («fratricida») comparirà in F31, ma sarà modificata in N35 proprio in «fraticida», l'unica contemplata dalla *Crusca*; F45 tornerà a «fratricida», senza che vi fossero ripensamenti in N35c.

Ivi, 53: «eruppe» decadrà in F31.⁴⁴

Ivi, 77: «nodrici», non registrato nella *Crusca*, sarà sostituito dal più comune «nutrici» in N35.

Ivi, 116 a «inesperti» subentrerà «ignorati» in F31.

Con l'annotazione per *Alla sua donna*, 45 e uno scanzonato congedo rivolto al 'lettore' in cui l'autore dichiara di essere «stufo morto [...] di fare alle pugna» per questioni linguistiche, si chiude il libro delle *Canzoni*, con il conforto di Virgilio⁴⁵ e di Ovidio.⁴⁶

Le edizioni dei *Canti* vedranno la sostanziale scomparsa di tutte le parti in prosa, se non per le rare tracce indicate, e ciò fa di B24 un testo veramente unico, che esprime, fin dalla sua conformazione, da una parte l'urgenza dell'autore di imprimere un segno potente e destabilizzante e dall'altra la necessità di dare una forma letterariamente compiuta ad almeno una parte delle riflessioni con

42. V. Monti, *Iliade di Omero*, XXIV 662: «Stansi di Giove / sul limitar due dogli, uno del bene, / L'altro del male».

43. Si noti che a p. 189 di B24 è erroneamente indicato come v. 14.

44. *Inno ai Patriarchi*, 53: «l'immonda eruppe / Fame dell'oro» diventa: «ne' corpi inerti / Domo il vigor natio».

45. Di cui si cita *Eneide*, V 484, ma con omissione di «victor».

46. Ovidio, *Tristia*, V 10, vv. 37-38: «Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli, / et rident stolidi verba Latina Getae»; il primo dei due versi costituisce peraltro l'epigrafe del *Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogue*, pubblicato postumo a Londra nel 1780. Dal catalogo della Biblioteca di Casa Leopardi non è rintracciabile alcuna edizione dell'opera; tuttavia, riferimenti al filosofo ginevrino, e in particolare alla sua timidezza (tratto caratteriale di cui l'autore tratta sia nelle *Confessions* che nei *Dialoghi*), sono sparsi nelle pagine dello *Zibaldone* del secondo semestre 1823 (ad es. pp. 3187-90 e 3492).

cui, negli anni delle *Canzoni*, aveva stipato le pagine dello *Zibaldone*.⁴⁷ Ma la strada da percorrere sarebbe stata un'altra, e squisitamente leopardiano (cioè, di un autore che continua a superare sé stesso) appare il fatto che il fervore della stesura delle *Operette* del 1824 coincida con la pubblicazione, e quindi di fatto con il superamento, di questo libro eccezionale.

47. Nei mesi successivi all'uscita di B24, la raccolta fu oggetto di rare recensioni. La più celebre è quella, anonima ma di Giuseppe Montani, nell'«Antologia» di Viesseux (n. XLVIII, dicembre 1824, pp. 76-77), sostanzialmente benevola, ma con una più o meno velata accusa di oscurità; sul finale di essa ne era annunciata un'altra imminente del Gjordani, che non venne mai pubblicata. Il 5 marzo 1825, però, Brighenti fa cenno (*Epistolario*, p. 865) a una recensione di Francesco Orioli (un intellettuale e soprattutto scienziato con cui peraltro Leopardi entrerà in seguito in una certa dimestichezza nei periodi trascorsi a Bologna) sul «Bollettino universale di scienze, lettere, arti, e politica», Bologna, 3 gennaio 1825, n. 1, pp. 85-87. Dopo aver biasimato «in alcuna delle sue canzoni certe ridondanze non rade, o vogliam dire certe ripetizioni degli stessi concetti sott'altra forma [...] [un] favellare sempre per incisi, e per sentenze smozzicate [...] che stanca i lettori», il recensore sposta l'attenzione proprio sulle *Annotazioni*, riservando l'ultima, ma cospicua, parte dell'articolo alla discussione (e correzione) delle prime quattro (*ingombrare; esso; infuso, Evviva*). Giacomo non lesse subito la recensione, ma potrebbe averlo fatto con qualche facilità nei mesi successivi, quando si allontanerà, per lungo tempo, da Recanati. E ciò potrebbe avere qualche implicazione nell'iniziativa, realizzata nell'ultima parte dell'anno, di ripubblicare le *Annotazioni*, prive dei testi a cui sono riferite ad eccezione di *Alla sua donna*, nei numeri di settembre e di novembre del periodico milanese «Nuovo Ricoglitore», pubblicato da quell'Antonio Fortunato Stella per collaborare col quale aveva lasciato, per la prima volta privo di controlli familiari, il *borgo natio*.

Letture critiche

All'Italia

Vincenzo Allegrini

1.

Composta a Recanati nel settembre 1818 e stampata a Roma, insieme a *Sopra il monumento di Dante*, nel principio dell'anno successivo,¹ *All'Italia* occuperà la prima posizione in B24, come pure in tutte le più tarde edizioni dei *Canti*. Il dato non stupisce, vista la «forza inaugurante»² della lirica, che del resto segna il vero «ingresso di Leopardi nel panorama della poesia nazionale».³ In questa sede, non ci dilungheremo sulla storia del testo – il più “antico” delle *Canzoni* e tra i più “antichi” dei *Canti* –⁴ il cui nucleo originario, com'è noto,

1. Ma con data 1818. Per le edizioni dei *Canti* e delle altre raccolte leopardiane userò le sigle convenzionali (nello specifico R18, B24, B26, F31, N35). La riproduzione fotografica delle stampe, nonché la loro edizione critica digitale, è consultabile in rete nella piattaforma WikiLeopardi, della quale mi sono servito: https://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi.

2. F. D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 17 (ma rimando a tutto il capitolo *Morte e beatitudine degli eroi*, alle pp. 17-93, per una delle più recenti e illuminanti letture del canto). Più in generale, su *All'Italia*, oltre i contributi storici di De Sanctis (*La prima canzone di Giacomo Leopardi*, 1869, poi in F. De Sanctis, *Saggi critici*, vol. II, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1953, pp. 380-400) e di Carducci (*Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, vol. 20: *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 101-175), si vedano i seguenti studi: D. Della Terza, *All'Italia*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 3-13; L. Blasucci, *Morfologia delle canzoni*, in Id., *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-43 (ma in particolare pp. 16-21); Id., *Sulle due prime canzoni*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 31-80; M. Dell'Aquila, *Le canzoni della virtù antagonista (1818-1822)*, in Id., *La virtù negata. Il primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987, pp. 11-120; D. De Robertis, *Le canzoni o l'inganno del desiderio*, in Id., *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, Cosmopoli, 1996, pp. 27-85.

3. G. Leopardi, *Canti. Volume Primo*, a cura di L. Blasucci, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2019, p. 3.

4. *All'Italia* è preceduta cronologicamente soltanto da *Il primo amore* (1817, pubblicato per la prima volta in B26) e dal frammento XXXIX («Spento il diurno raggio»), che riscrive (ma con rimaneggiamenti più tardi) i vv. 1-82 dell'*Appressamento della morte* (1816).

risale al giugno-agosto 1818, quando Giacomo fissa su carta l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia* e altri suggestivi *Argomenti di elegie*.⁵ Né ci occuperemo delle fonti antiche e moderne con cui la lirica dialoga, ampiamente scandagliate da critici e commentatori.⁶ Piuttosto, ci concentreremo su alcuni elementi peculiari di *All'Italia* così come appare nel libro delle *Canzoni* del 1824, con uno sguardo attento soprattutto alle varianti, al lessico e ai legami sia con i paratesti (*A chi legge*, la dedicatoria a Monti) sia con le altre liriche della raccolta (nella forma, va da sé, tradita da B24).

Prima di fare ciò, non sarà tuttavia superfluo illustrare i tratti salienti della canzone, che sin dall'*incipit* («O patria mia, vedo le mura e gli archi, / E le colonne e i simulacri e l'erme / Torri de gli avi nostri, / Ma la gloria non vedo») dichiara il suo *Leitmotiv* (condiviso con *Sopra il monumento di Dante*): il contrasto tra il passato glorioso e lo squallido presente. È un contrasto, questo, che il lettore tocca con mano nell'allegoria di Italia, la «formosissima donna» che appare nella prima strofa come «schiava» «inerme»; «negletta», «nuda» e «piagata» ella nasconde, malinconicamente, «la faccia / Tra le ginocchia, e piange». Tale iconografia, non serve forse ricordarlo, ricalca un *topos* di lunga durata, che dai «trecentisti» Dante e Petrarca giunge sino al contemporaneo Monti, attraverso i lirici del Seicento (oggetto, tra l'altro, delle coeve riflessioni poetiche affidate alle prime pagine dello *Zibaldone*). Epperò, la rappresentazione di Italia assume un significato nuovo se letta non solo in chiave patriottica ma anche, per dir così, esistenziale (o persino, se vogliamo, in senso letterale).

5. Cfr. almeno, per l'intreccio tra amore, gloria e sacrificio per la patria (lo stesso di *All'Italia*), un passo del secondo argomento: «O patria o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti più ec. ec. ec. come piacerà a te? In che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?» (G. Leopardi, *Argomenti di elegie*, in Id., *Poesie e prose. Volume primo. Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1998^{VII}, p. 617).

6. Quanto alle fonti moderne, ci limitiamo a rimandare ai più recenti contributi sugli autori contemporanei di Giacomo: P. Italia, *Le canzoni patriottiche e i Sepolcri*, in Ead., *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58; C. Genetelli, *Agonismi leopardiani. Per una rinnovata esegesi di «All'Italia»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 72, 2006, pp. 71-96; M. M. Lombardi, *Allusioni montiane e foscoliane nelle Canzoni di Leopardi*, in «Strumenti Critici», XIX, 2, 2004, pp. 273-286; A. Bruni, *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani Leopardi 1998*, Atti del convegno nazionale di studi (Piacenza, 2-4 aprile 1998), a cura di R. Tisconi, Piacenza, Tip. Le.Co., 2000, pp. 175-187. Sulle fonti antiche, cfr. invece E. Peruzzi, *Il canto di Simonide*, in Id., *Studi leopardiani II*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 7-74; M. Gigante, *Simonide e Leopardi*, in Id., *Leopardi e l'antico*, Napoli, Società Editrice Il Mulino - Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2002, pp. 81-118. Sul versante latino, inoltre, non si può non sottolineare la centralità dei libri II, IV e IX dell'*Eneide*, sui quali si veda D'Intino, *L'amore indicibile*, pp. 71-88.

In altre parole, dietro l'allegoria si cela un tema ancor più scottante (e leopardiano) di quello della Patria negletta: il tema, cioè, dell'«infelicità senza conforto». ⁷ Ma c'è di più, poiché la stanza raffigura non soltanto una «creatura che il poeta sente a sé fraterna», ⁸ ma anche un vero e proprio doppio dell'autore; come lei, disperato e in posa malinconica, Giacomo si ritraeva infatti, tra gli altri luoghi, nell'*Epistolario* (l'ha mostrato di recente D'Intino). ⁹ Non sarebbe esagerato, insomma, dire che la «donna» di *All'Italia* è la prima maschera del poeta dei *Canti*, o più esattamente è la prima maschera di un *Io* lirico che, centralissimo sin da subito, si sovrappone al *tu* (la Patria e, con un procedimento che si ripeterà identico nella seconda parte della canzone, Simonide: l'antico cantore della madre-patria, che Leopardi intende imitare). ¹⁰

D'altra parte, un simile sdoppiamento tra l'*io* e il *tu* lo riscontreremo nelle varianti della strofe seconda, nella quale prendono forma il lamento (l'*elegia* per la grandezza perduta) e il pianto di fronte alla decadenza e al torpore presente. Colma di *pathos* e di interrogative retoriche, la stanza culmina così nella profferta eroica e virgiliana dei vv. 37-38 («L'armi, qua l'armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io»), seguita da una preghiera («Dammi o Ciel, che sia foco / A gl'italici petti il sangue mio») ¹¹ su cui avremo modo di tornare. I versi appena citati, infatti, preparano lo snodo principale della canzone, che da questo momento in poi vira sempre di più sui temi del *desiderio*, dell'emulazione e del *sacrificio* eroico per la patria. E tuttavia non va dimenticato, a riguardo, che nella canzone si consumano due differenti sacrifici. Il primo, collocato nella terza strofe, è quello *moderno* dei giovani «figliuoli» di Italia caduti in «estranie contrade», in una battaglia non combattuta per l'«alma terra natia»: il loro è un sacrificio privo della dimensione sacrale, senza gloria, senza eroismo e senza riscatto alcuno, come icasticamente chiarirà *Sopra il monumento di Dante*. ¹² Siamo quindi agli antipodi del secondo, antico sacrificio descritto nella canzone, quello cioè dei Trecento alle Termopili, celebrati a partire dalla quarta strofe, dove si narra l'entrata in scena di Simonide, il *martire* e il cantore delle loro gesta. Non per nulla, in Simonide si immedesima Leopardi, che prende in prestito la sua voce per «tornare a fare la sua canzone». ¹³ E con lui celebra il

7. Leopardi, *Canti*, p. 5.

8. Ibidem.

9. Cfr. D'Intino, *L'amore indicibile*, pp. 71-73.

10. Per questa sovrapposizione si veda già l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*: «Così cantava Simonide. Oh potess'io cantare egualmente per gl'italiani. Oh come mi arderebbe il cuore ec.» (Leopardi, *Poesie*, p. 621).

11. B24, *All'Italia*, vv. 37-40, p. 14.

12. Cfr. B24, *Sopra il monumento di Dante*, vv. 134-162, pp. 30-32.

13. B24, *Giacomo Leopardi al Cavaliere Vincenzo Monti*, p. 11.

sacrificio, nella quinta strofe, dei giovani spartani pronti a correre per «Amor» verso il «passo lagrimoso e duro»,¹⁴ a gettarsi cioè – beati, «lieti» e «ridenti» – nello «scuro / Tartaro» e nell'«onda morta» dello Stige. È così che costoro si apprestano ad affrontare l'αἰπὺς ὄλεθρος di omerica memoria,¹⁵ vale a dire – con un sintagma inserito, lo vedremo, proprio in B24 – l'«acerbo fato», la morte immatura in “età verde”. I guerrieri spartani sono protagonisti anche della sesta strofe, la più visionaria, che contiene l'ipotiposi della loro battaglia, culminante con la caduta eroica e lenta («A poco a poco vinti dalle piaghe, / L'un sopra l'altro cade») dei «greci eroi», avvenuta «non senza [...] orrida pena / Ed immortal angoscia» dei «Persi» e del loro «pallido [...] tiranno».¹⁶ Giungiamo così alla conclusione del canto di Leopardi e di Simonide, con un'ultima strofa che, tra *adynata* e precise citazioni testuali,¹⁷ eleva a memoria eterna le gesta dei «beatissimi» eroi sacrificatesi per «Amor»:

Prima divelte, in mar precipitando,
 Spente ne l'imo strideran le stelle,
 Che la memoria e 'l vostro
 Amor trascorra o scemi.
 Ara vi fia la tomba.¹⁸

Sull'ultimo verso – che, come suggerisce Leopardi stesso, traduce un'espressione Diodoro¹⁹ – torneremo a breve. Vale la pena di sottolineare ora, però, che il tema della tomba e del sacro «altare» degli eroi è condiviso con *Sopra il monu-*

14. È il «varco leteo» (v. 65) del finale di *A un vincitore nel pallone* (dove pure vi è una rappresentazione della «patria infelice» e «spoglia», ai vv. 53, 56).

15. A tal proposito, cfr. G. Lonardi, *L'Achille dei «Canti». Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 200. Sulle altre risonanze di questa immagine omerica in Leopardi, mi sia lecito rimandare anche a V. Allegrini, *Note sull'abisso di Leopardi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 10/2, 2018, pp. 593-610.

16. Sul pallore dei persiani, cfr. anche B24, *A un vincitore nel pallone*, vv. 22-24, p. 64: «Tal che le greche insegne e 'l greco acciaro / Spinse de' Medi fuggitivi e stanchi / Ne le pallide torme».

17. Per una lettura dell'*adynaton* di *All'Italia* alla luce delle fonti antiche (Virgilio e Ovidio su tutti), si veda V. Camarotto, «Il “nuovo ordine delle cose”: appunti su Leopardi e l'impossibile», in «Between», IX, 17, maggio 2019, pp. 8-10.

18. B24, *All'Italia*, vv. 121-125, p. 19.

19. Cfr. quanto dichiarato dall'autore in B24, *Al Cavaliere Vincenzo Monti*, p. 9: «si dimostra da quello che scrive Diodoro nell'undecimo libro, dove recita anche certe parole d'esso poeta in questo proposito, due o tre delle quali sono espresse nel quinto verso dell'ultima strofe».

mento di Dante, dove tuttavia i templi e gli altari sono violati (e *dissacrati*) dalle truppe napoleoniche: «intatto / Che lasciaron quei felli? / Qual tempio, quale altare o qual misfatto?». ²⁰ D'altra parte, il motivo della «tomba» e dell'«ara» ritornerà, ma da una prospettiva opposta a quella di *All'Italia*, nelle «feroci note» dell'ultimo vero eroe antico, *Bruto minore*, l'apostata della «stolta virtù» (con un'espressione che Leopardi stavolta prende in prestito da Cassio Dione), ²¹ il quale rifiuta e sdegnava l'«avello». ²²

Non sarà forse casuale, allora, che tra la prima canzone e il *Bruto minore* vi siano altri punti di contatto, visibili per esempio nei particolari che connotano i due *ruinosi* scenari bellici, entrambi offuscati dal «fumo» e dalla «polve» sollevata dal «calpestio de' barbari cavalli» e dalla fuga dei soldati. ²³ E si noti pure come, in questo scenario, appare Bruto: «Sudato, e molle di fraterno sangue». ²⁴ La memoria torna proprio a Simonide, che nel finale di *All'Italia* avrebbe voluto essere, anch'egli, «molle» di «sudore» ²⁵ e «sangue» (del *suo* sangue, però, non certo di quello «fraterno»):

Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
Fosse del *sangue mio* quest'alma terra.
Che se *ripugna il fato*, e non consente
Ch'io per la Grecia i *moribondi* lumi
Chiuda prostrato in guerra,
Così la vereconda
Fama del vostro vate appo i futuri
Possa, volendo i numi,
Tanto durar quanto la vostra duri. ²⁶

Con questo augurio opposto a quello di Bruto «moribondo» – che si appella

20. B24, *Sopra il monumento di Dante*, vv. 117-119, p. 29.

21. È «un procedimento di 'filologia etica' già attuato per il discorso di Simonide in *All'Italia*», si legge in Leopardi, *Canti*, p. 155. Curiosamente, aggiungeremo noi, in entrambi i casi l'opportunità di tale operazione di «filologia etica» e la natura stessa del rimando sono discusse da Leopardi negli scritti in prosa che anticipano i rispettivi canti (la dedica a Monti e la *Comparazione*).

22. B24, *Bruto minore*, vv. 14, 16, 110, pp. 89-90, 96.

23. Cfr. B24, *Bruto minore*, vv. 1-5, p. 89.

24. B24, *Bruto minore*, v. 10, p. 89.

25. Cfr. Leopardi, *Argomenti di elegie*, II, p. 617: «In che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?» (e B24, *All'Italia*, vv. 39-40, p. 14: «Dammi o Ciel, che sia foco / A gl'italici petti il sangue mio»).

26. B24, *All'Italia*, vv. 132-140, p. 19. Corsivi miei.

all'eterno oblio, e non alla «fama»²⁷ – si chiude il canto di Simonide, nonostante ciò che «prepara il fato».²⁸

2.

Alla luce di quanto detto sin qui, leggeremo *All'Italia* come una canzone bipartita o, se possiamo dire così, divisa in due “momenti” che prevedono l'alternarsi di due protagonisti: una «donna», l'Italia del momento “patriottico”, e un poeta, il Simonide del momento “eroico-sacrificale”. Ebbene, entrambi i “momenti” trovano un'anticipazione nei paratesti che precedono la lirica: l'avvertimento *A chi legge* e la dedicatoria *Al Cavaliere Vincenzo Monti*. Nel primo caso, infatti, l'«autore» confessa immediatamente la sua volontà di «ravvivare negl'Italiani» l'«amore verso la patria»:

Con queste Canzoni l'autore s'adopera dal canto suo di ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio, non la dissidienza, ma la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere.²⁹

Leopardi sembra riferirsi indistintamente a tutte le sue *Canzoni*. Fatto sta, però, che un simile intento si addice soprattutto alla lirica inaugurale, nata nell'«ardore di gioventù»,³⁰ che «ravviva» il fuoco d'«amore» e sublima il pensiero (la sua «probità» e «nobiltà») mediante il canto di Simonide (*alter ego* del poeta, mosso a sua volta dall'ardore di *Eros*),³¹ che invita all'*emulazione* eroica. Non per nulla, sul «canto» del poeta delle Termopili Leopardi torna nel secondo paratesto, la lettera *Al Cavaliere Vincenzo Monti*, pubblicata già in R18 (una volta ottenuta la «licenza» da parte del destinatario)³² e ora ristampata

27. Cfr. B24, *Bruto minore*, vv. 106-108, 116-120, p. 96: «Non io d'Olimpo o di Cocito i sordi / Regi, o la terra indegna, / E non la notte moribondo appello; [...] / A me dintorno / Le penne il bruno augello avido roti; / Prema la fera, e 'l nembo / Tratti l'ignota spoglia; / E l'aura il nome e la memoria accoglia».

28. B24, *Bruto minore*, v. 6, p. 89.

29. B24, *Giacomo Leopardi Al Cavaliere Vincenzo Monti*, p. 7.

30. Cfr. la celebre lettera Pietro Giordani del 30 aprile 1817: «Mi parrebbe di far peccato mortale [...] a lasciar passare questo ardore di gioventù, e a voler divenire buon prosatore, e aspettare una ventina d'anni per darmi alla poesia, dopo i quali, primo, non vivrò, secondo, questi pensieri saranno iti; e la mente sarà più fredda o certo meno calda che non è ora» (G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 88; da qui in avanti *Epistolario*).

31. Sulla «natura erotica» della «tempesta emotiva» di Simonide, si veda D'Intino, *L'amore indicibile*, pp. 80-88 (citazione a p. 82).

32. E non senza una certa premura. Cfr., a riguardo, le lettere inviate a Giordani nelle

con alcune significative varianti. Vale la pena di commentare le più rilevanti, a partire da quelle presenti nei due *incipit*. Leggiamoli:

Quando mi risolsi di pubblicare queste Canzoni, come non mi sarei lasciato condurre da nessuna cosa del mondo a intitolarle a verun potente, così mi parve dolce e beato il consacrarle a Voi, Signor Cavaliere. Stante che oggidì chiunque deplora o esorta la patria nostra, non può fare che non si ricordi con infinita consolazione di Voi che insieme con quegli altri pochissimi, i quali tacendo non vengo a dinotare niente meno di quello che farei nominando, sostenete l'ultima gloria nostra, io dico quella che deriva dagli studj, e singolarmente dalle lettere e arti belle, tanto che per anche non si può dire che l'Italia sia morta.³³

Consacro a voi, Signor Cavaliere, queste Canzoni perchè quelli che oggi compiangono o esortano la patria nostra, non possono fare di non consolarsi pensando che voi con quegli altri pochissimi (i nomi de' quali si dichiarano per se medesimi quando anche si tacciano) sostenete l'ultima gloria degli Italiani; dico quella che deriva loro dagli studi e singolarmente dalle lettere e dalle arti belle; tanto che per anche non si potrà dire che l'Italia sia morta.³⁴

Nel passaggio da R18 a B24 è venuto meno, anzitutto, l'inciso sulla scelta di non «intitolare» («per nessuna cosa del mondo») l'opera «a verun potente», che, come ha osservato Genetelli, poteva contenere un'allusione maliziosa allo stesso Monti, per il quale «la dedica ai potenti, ai grandi potenti» era invece «pratica corrente» e «norma».³⁵ Al di là di ciò, importa che il taglio dà maggiore risalto al verbo 'consacrare', ora posto in posizione iniziale e declinato alla prima persona singolare (io «Consacro»), senza più l'uso dell'impersonale forma infinitiva («il consacrare»). D'altro canto, il lemma 'consacrare', che pure appartiene a una certa topica dell'*exordium*,³⁶ rientra pienamente nelle corde di *All'Italia*: la «Canzone prima» che celebra il valore *sacrale* della poesia e la

date 19 ottobre 1818, 27 novembre 1818, 14 dicembre 1818, 25 dicembre 1818 e 18 gennaio 1819 (rispettivamente in *Epistolario*, I, pp. 212, 217, 225, 227, 241).

33. R18, *Al chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti*. Giacomo Leopardi, pp. 3-4.

34. B24, *Giacomo Leopardi Al Cavaliere Vincenzo Monti*, pp. 7-8.

35. Genetelli, *Agonismi leopardiani*, p. 93.

36. A tal proposito, cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 125: «I poeti romani sogliono annettere alla dedica un certo senso “consacrante” (*dicare, dedicare, consecrare, vovere*). Gli autori cristiani si compiacciono di dedicare a Dio i loro scritti, secondo un uso cui erano indotti da vari antecedenti biblici».

sacralità del sangue per la «patria nostra» versato.³⁷ Per di più, ad accomunare la prima strofa della lirica (che introduce, l'abbiamo visto, la figura di Italia) e le prime battute della lettera a Monti sono i motivi del *compianto*, dell'*esortazione* e della *consolazione* («quelli che oggi compiangono o esortano la patria nostra, non possono fare di non consolarsi»). Non stupirà, allora, che poco sotto Leopardi chiami direttamente in causa il secondo “personaggio” della poesia, quel Simonide che – precisa – «veramente» celebrò «il successo delle Termopile». Il brano in questione è citatissimo dai commentatori, per cui non servirà riportarlo per intero. Semmai, può essere utile segnalare di nuovo le principali varianti che si registrano nel passaggio da R18 a B24. Senza insistere sull'eliminazione di certe formule retoriche “cautelari” («non per Voi, ma per li più de' lettori»; «io mi fo coraggio e non mi vergogno di scriverlo a voi»)³⁸ e sull'aggiunta di dettagli di natura storica,³⁹ ci soffermeremo sul passo in cui Leopardi immagina l'effetto che dovette fare l'«impresa delle Termopile» nei «greci», e su tutti nel poeta-martire Simonide:

Perocchè se l'impresa delle Termopile fa tanta forza a noi che siamo stranieri verso quelli che l'operarono, e con tutto questo non possiamo tener le lagrime a leggerla semplicemente come passasse, e ventitrè secoli dopo ch'ell'è seguita; abbiamo a far congettura di quello che la sua ricordanza dovesse potere in un greco, e poeta, e de' principali, avendo veduto il fatto si può dire, cogli occhi propri.⁴⁰

Ebbene, rispetto a R18 è qui introdotta *ex novo* una parola chiave della poetica leopardiana: la «ricordanza» che – viene da dire in linea con il gioco di maschere di *All'Italia* – è proposta come sorgente del «canto di Simonide». Altrettanto rilevanti, se non più rilevanti, sono tuttavia le cassature. Leggiamo quindi lo stesso estratto dalla stampa romana:

Imperocchè quello che raccontato o letto dopo ventitre secoli, tuttavia spremere da occhi stranieri le lacrime a viva forza, pare che quasi veduto, e certamente udito a magnificare da chicchessia nello stesso fervore della Grecia vincitrice [...], fra le maraviglie i tripudj gli applausi le lagrime di tutta una

37. Parafraso qui il celeberrimo finale *Dei Sepolcri* di Foscolo, altro carme con il quale dialoga antagonisticamente *All'Italia*.

38. R18, *Al chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti*, pp. 4-5.

39. Come la formula, assente in R18, «ai medesimi tempi della scesa di Serse» (B24, *Giacomo Leopardi Al Cavaliere Vincenzo Monti*, p. 7).

40. Ivi, pp. 9-10.

eccellentissima nazione sublimata *oltre a quanto si può dire o pensare* dalla coscienza della gloria acquistata, e da quell'amore incredibile della patria ch'è passato in compagnia de' secoli antichi, dovesse ispirare in qualsivoglia Greco, massimamente Poeta, *affetto e furore* onninamente *indicibile e sovrumano*.⁴¹

Tralasciando la tangibile semplificazione sintattica di B24, risalta all'occhio la forte riduzione del lessico dell'ineffabilità; direttamente cassato, poi, è il riferimento al «furore» «indicibile», impensabile e «sovrumano» (e dunque *inimitabile*?) che, stando a R18, dovette impossessarsi di Simonide. Ma continuiamo a leggere, nelle rispettive versioni:

Per la qual cosa dolendomi assai che il sovraddetto componimento fosse perduto, alla fine presi cuore di mettermi, come si dice, nei panni di Simonide, e così, quanto portava la mediocrità mia, rifare il suo canto;⁴²

Per queste considerazioni riputando a molta disavventura che le cose scritte da Simonide in quella occorrenza fossero perdute, *non ch'io presumessi di riparare a questo danno, ma come per ingannare il desiderio*, procurai di rappresentarmi alla mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo e con questo mezzo, salva la disuguaglianza degl'ingegni, tornare a fare la sua canzone.⁴³

Ebbene, Leopardi rinuncia al campo metaforico del travestimento, lo stesso che connotava le sue prime uscite pubbliche (traduzioni e, appunto, «travestimenti», come l'*Inno a Nettuno* e le *Odae adespotaee*): non si tratta più di «mettersi nei panni di Simonide», bensì di «rappresentarsi alla mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo». Ma l'elemento decisivo è un altro. Alternando tagli e aggiunte, infatti, l'autore precisa, con un nuovo inciso, che tale «rappresentazione mentale» non è stata compiuta per «*riparare il danno*» della perdita dei versi di Simonide, ma «per ingannare il *desiderio*» di «tornare a fare la sua canzone». L'integrazione, così, getta subito luce su due aspetti centrali di *All'Italia*: la possibilità di un'azione riparatrice, da un lato, e il ruolo del «desiderio» dall'altro lato⁴⁴ (quel «desiderio», o *desio*, che dava sostanza

41. R18, *Al chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti*, pp. 5-6. Corsivi miei.

42. R18, *Al chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti*, p. 6.

43. B24, *Al Cavaliere Vincenzo Monti*, pp. 10-11.

44. Sono due aspetti sui quali molto insiste il più volte citato D'Intino, *L'amore indicibile*.

anche all'*Appressamento della morte*, ossia alla prima opera poetica impegnativa e "originale" di Leopardi, datata 1816).

3.

Finora ci siamo limitati all'analisi delle varianti di quei luoghi paratestuali delle *Canzoni* che interessano, più o meno di riflesso, il primo canto leopardiano. Va da sé, però, che nella raccolta del '24 è ugualmente ricco il repertorio delle varianti propriamente di *All'Italia*, che cercheremo ora di illustrare, seppur non nell'interezza. Traceremo quindi le principali direttive degli interventi del poeta, senza mostrare le correzioni grafiche e ortografiche, seppur non rare e per Leopardi altrettanto importanti (ma si badi che in diverse occasioni egli sceglierà, soprattutto a partire da N35, di tornare alle lezioni R18).⁴⁵ Né serve sostare sul più macroscopico degli interventi, a tutti noto, ossia la modifica del titolo: *Sull'Italia*, in R18, *All'Italia* in B24, con l'adozione della formula allocutiva, poi tanto fortunata nei *Canti*, che «contiene già in sé un'invocazione dolente e partecipe» (mentre *Sull'Italia* alludeva a «una promessa di discussione e di dibattito distaccato intorno a un tema complesso»).⁴⁶

Porrei l'accento, al contrario, sulle correzioni operanti sul piano lessicale, tra le più diffuse in B24. Vediamo dunque qualche esempio, procedendo con ordine. Al v. 19 della prima strofa Leopardi sostituisce «*Il mondo* a vincer nata» di R18 con «*Le genti* a vincer nata»; la scelta del nuovo sostantivo, io credo, risponde a un criterio di maggiore concretezza (non più il generico «mondo», ma le «genti», ossia le «nazioni») e, forse, esclude anche le possibili suggestioni morali-religiose, alquanto fuorvianti, che il primo lemma rischiava di portare con sé. Altrove, invece, a cambiare è l'aggettivazione, come al v. 59, dove l'«*Alma* terra natia» scalza la «*Dolce* terra natia» di R18. Entrambi gli aggettivi rientrano a pieno titolo nella tradizione lirica italiana; per di più, «alma terra» è uno scoperto latinismo (l'*alma tellus* virgiliana), assai ricorrente pure nella traduzione dell'*Iliade* dell'antagonista-dedicatario Monti.⁴⁷ Eppure, i due aggettivi implicano concetti differenti; «alma», in particolare, contiene in sé l'idea di *nutrimento* e di *educazione*, che non a caso è al centro di altre rifles-

45. Si pensi soltanto al primo degli esempi possibili, al v. 9, dove Leopardi corregge «che sangue!» di R18 con «che sangue:» di B24, per poi far ritorno alla lezione originaria in N35 («che sangue!»). Identica è l'evoluzione del v. 10 («formosissima donna!», in R18 e N35; «formosissima donna.» in B24), mentre un caso analogo, per restare alla prima strofa, si verifica al v. 18 («che» in R18 e N35; «ché» in B24).

46. Della Terza, *All'Italia*, p. 6.

47. Faccio mia qui la categoria su cui ha insistito più di tutti Genetelli, *Antagonismi leopardiani*.

sioni leopardiane sulla patria.⁴⁸ Ma c'è di più, poiché la correzione genera un parallelismo duplice, con riverberi cioè all'interno della canzone e al di fuori di essa. Il sintagma «Alma terra» torna infatti nella strofa finale del canto (stavolta già in R18): «e molle / Fosse del sangue mio quest'alma terra», leggiamo al v. 133, laddove Simonide si lamenta contro il «fato» che gli vieta di bagnare (e nutrire) con il «sangue suo» – sacrificandosi – il suolo della patria (per inciso, l'espressione «alma terra» al v. 59 indica similmente quella patria alla quale *non* rendono la vita i soldati costretti a sacrificare la loro gioventù «per altra terra»). Come anticipavamo, però, la formula si ripete anche al di fuori di *All'Italia*, per risuonare nella strofa conclusiva della canzone quarta, *Nelle nozze della sorella Paolina*:

O generosa, ancora
Che più bello a' tuoi dì splendesse il sole
Ch'oggi non fa, pur consolata e paga
È quella tomba cui di pianto onora
L'alma terra nativa.⁴⁹

Sono i versi che coronano il sacrificio di un'altra giovane, la Virginia della leggenda romana, che per la patria nel “fior degli anni” «all'Erebo» scese «volonterosa».⁵⁰ Con *All'Italia*, pertanto, l'estratto condivide scelte sia lessicali («L'alma terra») sia tematiche: si pensi, oltre al motivo del sacrificio per l'«alma terra nativa», al confronto tra passato e presente («ancora / Che più bello a' tuoi dì splendesse il sole / Ch'oggi non fa»), al «pianto», alla consolazione («consolata») e alla «tomba».

Proseguendo nell'analisi sommaria delle varianti lessicali di *All'Italia*, non si potrà fare a meno di notare la serie di correzioni ai vv. 83-93, dove s'addensano gli interventi più rilevanti (che cadono nel pieno del «canto di Simonide», al culmine cioè della celebrazione del sacrificio degli eroi spartani). Confrontiamo perciò le versioni di R18 e B24:

In sempiterno viva,
Cari, la vostra fama appo le genti.
Qual tanto, o figli, a *sera* amor vi trasse?
Come così *giuliva*
L'ora estrema vi parve, onde ridenti

48. Si veda soprattutto l'abbozzo, probabilmente più tardo, *Dell'educare la gioventù italiana*.

49. B24, *Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 91-95, p. 59.

Correste al *fato* lagrimoso e duro?⁵¹

Ne l'armi e ne' perigli
Qual tanto amor le giovanette menti,
Qual ne l'*acerbo fato* amor vi trasse?
Come sì *lieta* o figli,
L'ora estrema v'apparve, onde ridenti
Correste al *passo* lagrimoso e duro?⁵²

Andrà osservata, anzitutto, l'eliminazione di «sera» (come metafora, piuttosto convenzionale e da ultimo foscoliana, della morte) a favore di «acerbo fato», che meglio rende l'idea della prematurità dell'evento (al contrario della «sera», cioè del naturale spegnersi del giorno). Ma il sintagma «acerbo fato» ha una storia lunga ed è denso di ripercussioni.⁵³ Esso traduce infatti la formula greca – non di Simonide né di Diodoro,⁵⁴ bensì di Omero – αἰπὺς ὄλεθρος,⁵⁵ che con «acerbo fato», per l'appunto, Giacomo aveva già reso nella sua versione del libro I dell'*Odissea* (1816): «Gli altri, che il fato acerbo avean fuggito».⁵⁶ L'aggiunta del sintagma «acerbo fato» al v. 90, inoltre, può servire a spiegare la variante successiva: «passo lagrimoso» (v. 93) in luogo di «fato lagrimoso» (R18), che nel nuovo contesto avrebbe generato una ripetizione. Anche stavolta, però, c'è un livello più profondo, giacché la lezione di B24, oltre a caricarsi di reminiscenze dantesche e petrarchesche (ma private del senso escatologico),⁵⁷ crea un ulteriore parallelismo con la seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante*:

Così vennero al passo,
E i negletti cadaveri a l'aperto

50. B24, *Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 84-85, p. 58.

51. R18, *Sull'Italia*, vv. 88-93, p. 13.

52. B24, *All'Italia*, vv. 88-93, p. 17.

53. Ripercussioni che giungeranno sino al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, per cui cfr. la nota 15.

54. Alludo a Βωμὸς δ'ὁ τάφος, per cui cfr. *infra*.

55. Cfr. *Od.*, I, v. 11: «αἰπὺν ὄλεθρον», ma l'espressione è ricorrente anche nell'*Iliade* (cfr. *Il.*, XI, v. 174; XII, vv. 345 e 358; XVI, v. 283 e 859; XVII, v. 155).

56. G. Leopardi, *Saggio di traduzione dell'Odissea*, I, v. 14, in *Id.*, *Poesie*, p. 517. D'altra parte, come abbiamo visto accadere già per «Alma terra», l'inserimento del sintagma in B24 permette a Leopardi di creare un altro parallelismo con la canzone successiva (*Sopra il monumento di Dante*, v. 123: «acerbo fato»), dove il significato è diverso, sì, ma identica è la modalità del lamento elegiaco.

57. Cfr. Leopardi, *Canti*, p. 22.

Su per quello di neve orrido mare
Dilaniar le belve.⁵⁸

È questo, nuovamente, il destino atroce dei giovani che giacciono nelle campagne innestate della Russia, insepolti e in preda alle belve; si replica così, mediante una spia lessicale, la contrapposizione tra i due «passi» di *All'Italia* e di *Sopra il monumento di Dante* (il «passo» verso cui corrono *ardentemente*, nelle «tessaliche strette», gli eroi spartani, la cui «tomba» sarà un'«ara»; e quello consumatosi nell'«orrido mare» di neve, nel *gelido* luogo di desolazione e profanazione dove s'arrestano i soldati italiani). Va perlomeno segnalata, a questo punto, anche l'ultima variante relativa ai già citati vv. 88-93. Difatti, al v. 91 Leopardi corregge l'aggettivo «giuliva», riferito all'«ora estrema», con «lieta», con un lemma cioè, se è lecito dir così, assai leopardiano, tanto più che è seguito da «ridenti» (v. 92), proprio come sarà nell'abbrivio di *A Silvia* («Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, / E tu, lieta e pensosa», vv. 4-5). Non insisteremo però sul significato profondo di questa risonanza, su cui si è soffermato (per primo così attentamente) D'Intino, al quale rimandiamo.⁵⁹ Né resta spazio per analizzare le altre varianti lessicali della canzone, concentrate soprattutto nella strofa sesta (si pensi per esempio al v. 114, commentato dallo stesso Leopardi nelle *Annotazioni*,⁶⁰ che vede il passaggio, da R18 a B24, di «intrisi e brutti» a «infusi e tinti»).

Il discorso sulla tipologia delle varianti di B24, a ogni modo, va esteso oltre il piano del lessico. Le correzioni dell'autore, per esempio, possono riguardare più semplicemente l'ordine delle parole. È il caso del v. 47, dove «E polve e fumo» di R18 è corretto – per scongiurare l'incontro tra labiodentali *v* e *f* – in «E fumo e polve»; oppure si veda il v. 82 di R18 («E ansante il petto, e vacillante il piede»), che in B24 diviene «E 'l petto ansante, e vacillante il piede» (con un'inversione chiastica al posto della costruzione parallelistica).⁶¹ Qualche considerazione in più, tuttavia, merita il v. 125, che in R18 suonava «La tomba vostra è un'ara»; in B24, invece, leggiamo «Ara vi fia la tomba». Ebbene, la lezione del 1824 traduce in modo più letterale, appunto anche nell'ordine delle parole, il greco di Diodoro (la fonte dichiarata nella dedicatoria): Βωμὸς δ'ὁ τάφος, «altare [è / vi sarà] quella tomba». Va detto, in ogni caso, che Leopardi

58. B24, *Sopra il monumento di Dante*, vv. 156-159, p. 32.

59. Cfr. D'Intino, *L'amore indicibile*, pp. 91-93.

60. Cfr. Leopardi, *Poesie*, p. 167. Sempre nelle *Annotazioni*, Giacomo commenta e difende anche l'espressione «Evviva» (v. 118), comune a R18 e B24, ma poi rifiutata in F31 (dove si legge «Oh viva»).

61. Riprendiamo qui l'interpretazione che dà delle due varianti Leopardi, *Canti*, pp. 16, 21.

in F31 ripristinerà il testo di R18: «La tomba vostra è un'ara» (per poi riproporla con un'altra inversione, stavolta del sostantivo e dell'aggettivo, in N35: «La vostra tomba è un'ara»).

Per chiudere questa rapida casistica, possiamo infine ricordare che, insieme ai singoli lemmi e all'ordine delle parole, in B24 variano anche alcune parole-rima (rimane la stessa, va da sé, la struttura metrica generale).⁶² Ciò si verifica ai vv. 68 e 71, dove la rima «onde» : «sponde» di R18 dà «onda» : «sponda»; oppure, ai vv. 49 e 52, con il passaggio da «costume» : «Nume» a «lumi» : «numi» che, come in altre occasioni, crea un'eco nella strofa finale («lumi» : «numi» ai vv. 135 e 139, già in R18). La resa di «numi» al plurale, per giunta, comporta la riscrittura dei vv. 49-50: «Nè ti conforti? Ed oltre al tuo costume / T'affanni e piangi? Or che fia quel ch'io sento?», in R18;⁶³ «E taci, e piangi, e i tremebondi lumi / Piegar non soffri al dubitoso evento?», in B24⁶⁴ (il che genera la variazione di un'altra parola-rima, al v. 50: «evento», e non più «sento», in rima con «spento» del v. 54). Certo è che, nel riscrivere la coppia di versi, Leopardi non si limita alla fonetica, ma interviene pure sulla sintassi (con l'introduzione del polisindeto «E taci, e piangi, e i tremebondi lumi», poi rimosso in N35)⁶⁵ e, soprattutto, sul contenuto dell'immagine. Le interrogative di B24, infatti, sono tutte rivolte all'Italia (al *tu*), con relativo "occultamento" del poeta, ovvero dell'*io* che, forse troppo didascalicamente, in R18 si domanda: «Or che fia quel ch'io sento?». Epperò, sappiamo già quanto queste due figure siano interscambiabili. Lo conferma, qualora ci fosse bisogno, un più tardo (e noto) intervento correttivo di N35, che metterà in atto un vero e proprio scambio di persona. L'*io* (il poeta di B24) cede lì la parola proprio al *tu* (alla sua creazione):

Se fosser gli occhi miei due fonti vive,
Non potrei pianger tanto
Ch'adeguassi il tuo danno e men lo scorno;⁶⁶

Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive,
Mai non potrebbe il pianto
Adeguarsi al tuo danno ed allo scorno.⁶⁷

62. Ossia 7 strofe di 20 versi, con differente schema per le dispari (ABcdABCeFGeFh-GiHlMiM) e per le pari (AbCDaBDEFgEfHgIHLMiM).

63. R18, *Sull'Italia*, vv. 49-50, p. 11.

64. B24, *All'Italia*, vv. 49-50, p. 15.

65. Dove il verso recita così: «Nè ti conforti? e i tremebondi lumi» (N35, *All'Italia*, v. 49, p. 9)

66. B24, *All'Italia*, vv. 21-23, p. 14.

67. N35, *All'Italia*, vv. 21-23, p. 8.

Sul monumento di Dante
che si prepara in Firenze (R18)

Aretina Bellizzi

1. *Un componimento d'occasione*

All'interno del libro delle *Canzoni* stampato a Bologna nel 1824, più d'una appare componimento d'occasione: *Per le nozze della sorella Paolina* e *Ad un vincitore nel gioco del pallone* sembrano rivendicare fin dal titolo la volontà dell'autore di ascrivere alla tradizione della lirica arcaica greca per dichiararsi emulo di Saffo e di Pindaro, nel comporre, rispettivamente, un epitalamio e un epinicio. Eppure, a considerare univocamente tali i due componimenti, se si sta alle indicazioni fornite dallo stesso Leopardi, si rischierebbe di cadere in errore. Nell'*Annuncio bibliografico* diffuso nel 1825 sul «Nuovo Ricoglitore» – con il quale, a distanza ormai di diversi mesi dalla pubblicazione delle *Canzoni* e delle *Annotazioni*, Leopardi autorecensiva il proprio libro, composto di «dieci canzoni, e più di dieci stravaganze» – l'autore metteva in guardia il lettore rispetto alla voluta incongruenza tra titoli e soggetti della *Canzoni* incluse in B24. L'assenza di una esplicita menzione di *Sopra il monumento di Dante* nel quarto punto dell'imperfetto decalogo con cui l'autore sembra volersi prendere gioco del lettore per disattenderne – con dissimulata ironia – ogni aspettativa, autorizza forse l'inclusione della *Canzone seconda* nel novero dei componimenti d'occasione.¹ Di questi la lirica presenta tutti gli elementi topici, dispiegati all'interno delle prime quattro strofe, nelle quali, chiosa Blasucci, «il tema dell'Italia afflitta si fa lentamente strada attraverso le espressioni di felicità per i promotori e gli artefici del monumento, e le considerazioni sull'utilità dei monumenti dei grandi per le generazioni successive».² Del resto, a rivelare il motivo ispiratore e l'appartenenza al genere della poesia celebrativa è già il titolo – *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze* – con cui la lirica era stata pubblicata per la prima volta a Roma, presso l'editore Bourliè, nei primi mesi del 1819, ma con data 1818, insieme alla gemella *Sull'Italia*.³ A completare la

1. Tale la considera L. Blasucci nel suo commento, G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2023 (2019), 2 voll., I, p. 31.

2. Ibidem.

3. A dichiarare l'unicità della gestazione dei componimenti stampati R18 erano innan-

plaque una dedicatoria a Vincenzo Monti, poi riproposta, anche in B24, quale ideale soglia per la micro-unità costituita dal nucleo più antico e inscindibile di quel libro poetico.⁴ Tuttavia, sebbene nel paratesto non sia fornita alcuna informazione aggiuntiva rispetto all'occasione che aveva ispirato i versi della *Canzone seconda*, la scelta di Monti appare significativa anche e soprattutto in relazione al soggetto di quest'ultima. Monti era, infatti, all'epoca «la personalità decisiva (...) per la rinata fortuna di Dante».⁵ Per di più, è nel segno di Monti (in particolare del Monti autore di *Mascheroniana* e *Basvilliana*, la cui traccia resta visibile ancora all'altezza della stesura delle patriottiche),⁶ che Leopardi aveva tentato di iscriversi nella tradizione lirica che faceva capo a Dante, il cui recupero era divenuto moto fondativo per le generazioni di poeti sorte tra fine Settecento e primo Ottocento.⁷ Di tale recupero è possibile registrare una

zitutto i titoli: *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*, come ha notato Blasucci, confermava «anche nel titolo il gemellaggio con *Sull'Italia*», Leopardi, *Canti*, I, p. 36; divenuto in B24 *All'Italia* il titolo della *Canzone prima*, muta in *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze* il titolo della seconda *Canzone*, diminuendo quell'impressione di inscindibilità che fin dal frontespizio di R18 aveva caratterizzato l'esordio della storia pubblica delle prime due *Canzoni* leopardiane.

4. Stessa sorte toccherà alla dedica al Conte Leonardo Trissino che aveva introdotto *Ad Angelo Mai* in B20 e che sarà stampata prima di questa *Canzone*, la terza delle dieci, anche in B24. Sulla dedica a Vincenzo Monti: C. Genetelli, *Agonismi leopardiani. Per una rinnovata esegesi di All'Italia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 72, 2006, pp. 71-96 e in particolare le pp. 93-96; M. A. Terzoli, *Dediche leopardiane III: opere in versi della giovinezza e della maturità (1818-1831)*, in Ead., *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 57-90.

5. C. Genetelli, *Appunti sull'appressamento della morte*, in Id., *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, p. 111. Del ruolo giocato da Monti nell'attirare le attenzioni dei contemporanei su Dante restano capitali le pagine di C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 258-259.

6. Sui debiti contratti dalle due patriottiche in particolare con la *Mascheroniana* (1801), oltre al già più volte menzionato commento di Blasucci ai *Canti*, si vedano M. M. Lombardi, *Allusioni montiane e foscoliane nelle «Canzoni di Leopardi»*, in «Strumenti critici», n.s., XIX, maggio 2004, pp. 273-286, e P. Italia, *Foscolo in Leopardi: i «Sepolcri» e le canzoni «patriottiche»*, in *'Dei Sepolcri' di Ugo Foscolo*, Gargnano sul Garda (29 settembre - 1 ottobre 2005), a cura di G. Barbarisi e W. Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, vol. II, pp. 721-740; 728, n. 31, per un elenco confronti *ad locum* (ora in P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle «Canzoni»*, Roma, Carocci, 2016).

7. Sulla nuova fortuna di Dante tra fine Settecento e primo Ottocento, oltre al canonico C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, si vedano W. Spaggiari, *Dante nel Sette-Ottocento. Note e ricerche*, Milano, LED, 2022 e A. M. Salvadè, *Dante e la prima generazione romantica*, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di J. Szymanska e I. Napiorkowska, Vicchio, LoGisma Editore, 2017, pp. 21-34.

traccia più che feconda nella produzione leopardiana *ante* 1818 con un considerevole addensamento nell'*Appressamento della morte* (1816), una visione allegorica in cinque canti di terzine dantesche.⁸ Se in quella *Cantica*, l'intero armamentario poetico rivelava il debito contratto con il modello trecentesco, ora, nella *Canzone seconda*, il richiamo a Dante si declina innanzitutto nella forma di un omaggio al sommo poeta, il cui valore, tuttavia, agli occhi dei lettori contemporanei, doveva risultare accresciuto proprio dalla legittimazione che la dedica a Monti insieme impetrava e autorizzava. Vi è però un altro aspetto che potrebbe aver concorso nella scelta di Monti e già debitamente rilevato dalla critica: l'associazione delle prime due Canzoni e, in particolare della seconda, in cui i toni antifrancesi si fanno più espliciti e accesi – e, all'altezza di R18, non ancora smussati dall'abbondante opera di correzione messa a punto in vista di B24⁹ – al nome del poeta, noto per aver dedicato le sue opere a diversi potenti e, non ultimo, proprio a Napoleone Bonaparte (*Il Bardo della selva nera*, 1806), potrebbe aver avuto il sotterraneo scopo di produrre un effetto di straniamento ironico.¹⁰ Nella scelta del dedicatario di R18, dunque, si celerebbe un'altra manifestazione di quell'atteggiamento palinodico che più di una volta ha contrassegnato la poesia e il pensiero di Leopardi.

8. G. Leopardi, *Appressamento della morte*, ed. critica a cura di S. Delcò-Toschini; *Introduzione e Commento* a cura di C. Genetelli, Padova, Antenore, 2002. Tra le testimonianze di un interessamento ai differenti capitoli della fortuna che Dante riscuoteva in quel torno di anni ispirando nuove 'visioni', la recensione che Leopardi scrisse e poi non diede alle stampe al testo poetico di Giuliano Anniballi, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, e solo di recente pubblicata da C. Genetelli, *Un'inedita e ignota recensione di Giacomo Leopardi («L'Ombra di Dante»)*, Milano, LED, 2019.

9. Basti qui considerare i casi emblematici dei versi 100 e 108 che in R18 suonavano rispettivamente «Ma non la Francia scellerata e nera», «Di franche torme il bestial furore». Ancora più esplicito e insistito poteva dichiararsi l'odio per i francesi nell'*Argomento*, destinato a rimanere scrittura privata: «Oh come vedi la povera italia come fu straziata dai francesi, spogliata de' marmi e delle tele ec. trattati come pecore vili da' galli itali noi. qual tempio qual altare non violarono, qual monte (pendice) qual rupe qual antro sì riposto fu sicuro dallo loro tirannide. Libertà bugiardissima. ec. E 'l peggio è che fummo costretti di combattere per loro», G. Leopardi, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, p. 622. Sulla vasta operazione di revisione e correzione che Leopardi mise in atto e che ebbe, tra gli altri, l'effetto di attenuare il misogallismo piuttosto pronunciato della prima redazione si veda il saggio di Paolo Colombo in questo stesso volume.

10. Sulla possibile ironia sottesa alla scelta di Monti, si veda Genetelli, *Agonismi leopardiani*, p. 93.

2. *Dal progetto di un'unica ode, due Canzoni*

Se il paratesto appare evasivo rispetto al soggetto di *Sopra il monumento*, non altrettanto lo è l'avantesto comune alle due liriche, l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*.

Anche nel caso della *Canzone seconda*, – come accadrà qualche anno più tardi per *A un vincitore nel pallone* – l'episodio di cronaca che la ispira, infatti, si innesta sul terreno già preparato in un abbozzo in prosa producendo un mutamento significativo rispetto al progetto iniziale. Ne resta traccia visibile nel manoscritto, per il quale Blasucci ha individuato tre diverse fasi di stesura.¹¹ Dal disegno originario, dal quale sarebbe dovuto scaturire un unico componimento (ma poi solo in parte confluito in *Sull'Italia*), per fissione nucleare, nascono infine, «ad uno stesso parto», due diverse creature.¹²

La notizia dell'erezione di un monumento a Dante offre, infatti, immediatamente il materiale per una nuova Canzone che consenta, oltre alla celebrazione dell'iniziativa, il trattamento in versi di un tema – quello dei giovani italiani caduti nel 1812 in Russia al seguito della disastrosa spedizione di Napoleone – al quale, secondo quanto appuntato nella prima stesura dell'*Argomento*, sarebbe spettata una parte significativa, se non addirittura centrale, nell'unica ode che Leopardi aveva pensato di scrivere inizialmente.¹³ Nella stesura di

11. L. Blasucci, *Sulle prime due canzoni leopardiane*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 31-80: 48. L'*Argomento di una Canzone sullo stato presente dell'Italia* è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, con segnatura C. L. XV. 13. 1.

12. G. Chiarini, *Vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, Barbera, 1905, p. 117. «Così le due canzoni furono sorelle, non solo perché scritte subito l'una dopo l'altra, anche per l'unità della concezione», scriveva Giosuè Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Leopardi*, in Id., *Opere*, vol. XX, *Leopardi e Manzoni*, Zanichelli, Bologna, 1937, p. 114.

13. Nel manoscritto il lemma 'canzone' compare sovrascritto su 'ode'. La correzione è comune alle uniche due occorrenze del termine 'ode', l'una nel titolo, l'altra nell'ultima sezione del testo, ovvero quella aggiunta in un secondo momento (*inc.* «Perché la pace ec.»; *expl.* «per lo suo tiranno»), come attesta lo spazio bianco che la separa dalla precedente e come rivela l'esplicito riferimento a un'«altra Canzone». Tale specificazione induce a ipotizzare dunque che, nel momento in cui Leopardi aggiunse all'*Argomento* quest'ultima sezione in cui per la prima volta compare la notizia del progetto di costruzione di un monumento a Dante, se non già la stesura, quanto meno l'idea di *Sull'Italia* si sia precisata e abbia raggiunto una sua fisionomia e autonomia rispetto a quanto confluirà nella seconda lirica. Non è dato stabilire invece se la correzione e la sostituzione del lemma 'ode' con 'Canzone' presente nel titolo e nel corpo dell'*Argomento* sia avvenuta contestualmente a questa aggiunta o se, come pare più probabile, sia da far risalire ad un momento ancora posteriore. Sulla interscambiabilità tra i due termini, motivabile forse anche con l'intensa frequentazione della lirica seicentesca, registrabile in quegli stessi mesi, e di cui offrono

Sull'Italia il tema aveva però subito un progressivo ridimensionamento, fino a sopravvivere in qualche allusione condensata nella III str., in favore di una cessione sempre più onerosa di spazio all'altra immagine delineata nell'avantesto, quella degli spartani caduti alle Termopili e resi oggetto di gloria immortale per il sacrificio compiuto in salvezza della patria dai versi che il poeta greco Simonide aveva loro rivolto.

L'abbozzo in prosa cresce probabilmente via via che il disegno della prima canzone va precisandosi e mostra plasticamente l'effetto prodotto sul progetto iniziale dall'irrompere della notizia da cui Leopardi trae ispirazione per la composizione di un'altra ode-canzone. Una notizia che deve aver fatto immediatamente reazione con i toni sconsolati affidati qualche mese prima alla chiusa del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*. In quel testo, poi non approdato alle stampe, prima di rivolgersi con un accorato appello ai giovani italiani, Leopardi amaramente constatava:

vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria: vedo gran parte degl'italiani vergognarsi d'esser compatrioti di Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova.

Dopo aver lamentato la desolazione di tale panorama, non avrebbe potuto che accogliere con viva gioia la notizia del progetto di erezione di un monumento al primo e più antico di quella schiera. L'annuncio era stato diffuso attraverso un Manifesto datato 18 luglio 1818, sottoscritto da taluni illustri cittadini di Firenze che si proponevano così di offrire postumo e necessario tributo al poeta che aveva reso celebre e degna d'onore la Toscana.¹⁴ La realizzazione del monumento, da innalzare in Santa Croce, sarebbe stata affidata allo scultore Stefano Ricci, all'epoca già commendato artista, autore di diverse altre opere destinate a quella Chiesa fiorentina, sede delle foscoliane "urne de' forti". La notizia del progetto, a poco più di un mese di distanza dalla stampa del suddetto Manifesto, era stata ripresa e diffusa dalla «Gazzetta di Firenze».¹⁵ Il trisettimanale, nell'annunciare ed elogiare l'iniziativa, lanciava un appello alla sottoscrizione – esteso a tutto il Granducato di Toscana – per esortare a collaborare alla costruzione di un «Mausoleo» da ergersi «nel Panteon toscano, fra le tombe dei

una testimonianza numerose riflessioni zibaldoniane, si veda il contributo di Miriam Kay in questo stesso volume.

14. Il testo del Manifesto è interamente riprodotto nell'*Appendice documentaria*, I.

15. Devo la segnalazione di questo annuncio pubblicato sulla «Gazzetta di Firenze» a Paolo Colombo che colgo qui l'occasione per ringraziare, oltre che per questo, per molti altri preziosi suggerimenti. Il testo dell'annuncio è interamente riprodotto nell'*Appendice documentaria*, II.

nostri uomini Grandi (...) per onor di quell'uomo grandissimo, o piuttosto per ammenda dell'ingiustizia della Patria».

Tra i componenti della «schiera prode e cortese» dei committenti figurava anche quel Marchese Gino Capponi futuro destinatario di una epistola in versi sciolti.¹⁶ Quale interlocutore per la *Palinodia* del '35, Capponi sarà nuovamente prescelto tra una schiera di fiorentini, quella degli intellettuali che ruotavano intorno alla Rivista «Antologia» e al Gabinetto Vieusseux. In questa seconda veste, però, non più pietoso e benedetto, come nel '18¹⁷ – seppur ancora ironicamente apostrofato «candido», «lodato Gino», «spirto gentil» – sarebbe divenuto bersaglio di una satira pungente e acuminata. Questo dato consente forse di spiegare meglio la sorpresa e lo sdegno con cui Capponi accolse i versi leopardiani, sapendosi, prima commendato e poi reso oggetto d'ironia, se non, a tratti, di scherno, da parte di quel poeta che aveva nel frattempo anche conosciuto. Pertanto, quando, ormai mutato il titolo in *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, la Canzone figurerà all'interno di un medesimo libro poetico assieme alla *Palinodia* (N35), continuerà a costituire il portato di una stagione della poesia e del pensiero leopardiano in cui Capponi era ancora, assieme ad altri toscani, degno di lode e non di biasimo, e contribuirà, anche per questa via, all'articolazione complessa e stratificata dei *Canti*.

3. *Dal Manifesto all'Argomento: l'immagine dello straniero e la persistenza di un topos.*

Non è dato documentare se Leopardi avesse letto sia il testo del Manifesto che quello della Gazzetta o se l'iniziativa fosse a lui nota per il tramite di uno solo di questi documenti o di qualche altro giornale che si fosse premurato di diffondere la notizia tra il luglio e il settembre 1818. Tra la fine di quel mese, infatti, e l'inizio del successivo Leopardi si sarebbe dedicato alla stesura della Canzone «Opera di 10 o 12 giorni, Settemb. Ottob. 1818» (An). Non è da escludere neppure l'ipotesi che a farsi latore della notizia, o finanche estensore del testo del Manifesto o della Gazzetta (o di altri giornali che potrebbero aver riportato le informazioni relative al progetto del monumento), sia stato Pietro Giordani durante la sua visita a Recanati, avvenuta al principio del settembre 1818. Che

16. Il ruolo di assoluta preminenza che Capponi ebbe nella promozione del monumento è ben sottolineato tanto dal Manifesto, nel quale compare tra i firmatari, quanto nella notizia diffusa dalla Gazzetta, che lo designa come depositario delle somme che si devolveranno per la costruzione dell'opera.

17. Con l'allocuzione «Oh voi pietosi» Leopardi si rivolge ai committenti del monumento in *Sopra il monumento*, v. 30, nell'*Argomento* si rivolgeva agli stessi con «O benedetti voi».

l'incontro con l'interlocutore al quale, già per via epistolare, Leopardi aveva confessato di ardere d'amore per l'Italia e di sentirsi fortunato per esser stato «fatto italiano»,¹⁸ abbia avuto un ruolo fondamentale nell'alimentare tanto l'afflato patriottico, quanto il disegno lirico e il tono delle due prime canzoni, è rilievo già registrabile nelle letture critiche ottocentesche e poi divenuto motivo ricorrente nell'analisi di questi testi.¹⁹

È tuttavia altamente probabile che Leopardi avesse sott'occhio il testo del Manifesto, quello della Gazzetta, o entrambi, nel momento in cui aggiunse all'*Argomento* – già preparato e già servito per la composizione della prima canzone – una ulteriore serie di appunti, che si configurano come l'abbozzo in prosa di quella che diventerà la seconda canzone patriottica. Avanzata per la prima volta in sede di commento da Fornaciari (ma sulla scorta di una associazione da far risalire già a Melchiorre Missirini),²⁰ è considerata ormai acquisizione consolidata la constatazione di una consonanza, se non proprio di una dipendenza, tra l'immagine dell'«ospite desioso», che occupa tutta la prima parte della II strofa (vv. 20-29), e quella dello straniero in cerca della tomba di Dante dipinta nel Manifesto:

e lo straniero che a noi si reca, tutto compreso da venerazione pe' rari uomini, che in ogni tempo hanno illustrato la Toscana, cerca ansioso il monumento di questo, che sopra tutti vola com'aquila; e non trovatolo, ne fa altissime meraviglie e ci rampogna.²¹

Una consonanza che diviene ancor più evidente se a queste righe si affiancano quelle dell'abbozzo leopardiano: «Cercava lo straniero la tomba di Dante e non trovava un sasso che gl'indicasse dove posavano le ossa di colui che l'Italia

18. Nella lettera del 27 marzo 1817, Leopardi scriveva a Giordani: «Ma mia patria è l'Italia, p[er] la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto italiano», G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll., I, p. 71.

19. Tra i primi a mettere in rilievo il ruolo che ebbe il confronto con Giordani per l'ideazione e stesura delle canzoni di R18, Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Leopardi*, pp. 107-108.

20. R. Fornaciari, *Poesie di Giacomo Leopardi scelte e commentate a uso delle scuole*, Firenze, Barbera, 1889, p. 13 e p. 24, dove rimanda a M. Missirini, *Delle memorie di Dante in Firenze e della gratitudine de' Fiorentini verso il divino Poeta*, Firenze, 1930, in cui era già presente l'accostamento tra il testo del Manifesto, parzialmente riprodotto, e la Canzone leopardiana, della quale Missirini, riportava le strofe II-IV, pp. 20-23. Sulla scorta di Fornaciari, proponeva l'accostamento anche il commento di A. Straccali in G. Leopardi, *Canti* (III ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni), Firenze, Sansoni, 1919.

21. Vedi *Appendice documentaria*, I.

collocò tant'alto».²² Non è da escludere, peraltro, che l'immagine, invece che dal Manifesto, sia stata mutuata dall'annuncio stampato sulla «Gazzetta di Firenze» che la riprendeva e, collocandola nell'*incipit*, dunque in una posizione di assoluta preminenza, ne accentuava il potenziale retorico:²³

Veniva lo straniero a visitar questa Terra prediletta all'Italiche Muse, e un Monumento, un sasso non vi trovando alla memoria consacrato del primo Padre di quelle, del divino Alighieri, sdegnato ne ripartiva.²⁴

Se anche, come pare piuttosto evidente, la sezione dell'*Argomento* aggiunta, lasciando uno spazio bianco, e dunque, presumibilmente, in un secondo momento, sia da considerare una diretta emanazione di quanto letto in uno di questi due testi, non va obliato che ad accrescere l'impressione suscitata da tale immagine sia stata la memoria di un'altra recente lettura suggellata dalla composizione di un sonetto la cui nota conclusiva insisteva sul «desiderio» e il «proponimento» espresso da Giacomo «di visitare il sepolcro e la casa dell'Alfieri».²⁵ Il letterato astigiano, peraltro, proprio nella *Vita*, dedicava alla visita al sepolcro di Dante a Ravenna, compiuta nel 1783 (lo stesso anno delle visite alle tombe di Petrarca ad Arquà e di Ariosto a Ferrara), un cenno tanto rapido quanto commosso: «Di Bologna mi deviai per visitare in Ravenna il sepolcro del Poeta, e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando e piangendo».²⁶ Ma che l'immagine dello straniero abbia potuto ridestare la memoria della *Vita*, lo suggerisce la riemersione – all'interno della medesima sezione dell'*Argomento* alla quale stiamo guardando – di un'altra celebre pericope alfieriana (e montiana) «O gran padre Alighier»,²⁷ questa volta mutuata però dall'*incipit*

22. Leopardi, *Poesie*, p. 621.

23. Un'altra conferma dell'impatto retorico che questa immagine ebbe e generò viene dall'uso che ne fece Giovan Battista Nicolini, proprio in riferimento al progetto di erezione di un monumento a Dante, nella chiusa dell'*Elogio di Leon Batista Alberti da lui composto (...) e letto (...) nel giorno della solenne distribuzione dei premi maggiori l'anno 1819*, stampato a Firenze, cfr. in particolare pp. XLV-XLVI. Il ricorso all'immagine dello straniero da parte di Nicolini oltre a testimoniare la diffusione che ebbe e l'entusiasmo che generò il Manifesto, dato il contesto d'uso, potrebbe forse anche essere letto come un primo, significativo segnale, dell'eco generata dalle canzoni leopardiane, delle quali non è così peregrino pensare che Nicolini sia stato tra i primi appassionati ed avidi lettori.

24. Vedi *Appendice documentaria*, II.

25. Leopardi, *Poesie*, p. 381.

26. V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, I, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri («Edizione Nazionale delle Opere di Vittorio Alfieri», 1), 1951, p. 239.

27. La pericope «gran padre Alighier» era stata usata da Monti nei versi *Alla Marchesa Anna Malaspina Della Bastia*.

di uno dei due sonetti che Alfieri aveva rivolto a Dante (LIII e LIV). E di un'altra commossa visita alla tomba di Dante a Ravenna, Leopardi avrebbe potuto leggere nell'*Ortis* di Foscolo, il libro che, di lì a poco, avrebbe ispirato il disegno di «un'Ode lamentevole sull'Italia» (*Zib.* 58).²⁸ All'altezza delle patriottiche è però ancora il Foscolo dei *Sepolcri* a condurre Leopardi sulle orme di un progressivo accostamento al Dante storico, al personaggio più che al poeta, protagonista e simbolo di un destino d'esilio che lo aveva condannato in vita e sembrava continuare a perseguitarlo in morte, ancora a secoli di distanza. Di motivi scopertamente foscoliani, d'altronde, erano impregnati tanto il testo del Manifesto quanto soprattutto quello dell'annuncio pubblicato sulla «Gazzetta di Firenze» in cui campeggia l'immagine del «Ghibellin fuggiasco». ²⁹ E, a tal riguardo, forse non occorre neppure menzionare il debito che l'insistenza sul motivo della necessità di un monumento a Dante contrae con la denuncia dei *Sepolcri* dell'assenza della tomba di Parini. Ma a simili echi di poesia 'civile', intonati con quelli del mito del Dante esule che proprio in quegli anni andava consolidandosi, Leopardi accosta una nota autobiografico-esistenziale di cui aveva già colto una flebile traccia percorrendo con Alfieri l'itinerario poetico e personale della *Vita* e che avrebbe poi ritrovato amplificata nell'*Ortis*. La visita al sepolcro del sommo poeta, tappa sia dell'uno che dell'altro racconto, apriva uno spiraglio in direzione di un dialogo a distanza con Dante, o quanto meno con il suo «cener freddo» (evocante, sebbene con *variatio*, la *iunctura* «cenere muto» di un altro celebre sepolcro di Foscolo), che sembra riprendere vigore nei versi leopardiani. Nella *Canzone seconda* Dante si muta da padre in fratello, in quanto figlio di una stessa «dolente madre»: la sola Firenze nel Manifesto, l'intera Italia nella lirica leopardiana. Dell'innovazione prodotta da una tale estensione dei confini geografici e della sua ricaduta politica si era accorto già Carducci che l'aveva letta come un segno del precipitare dei tempi, e degli entusiasmi verso i moti risorgimentali, sottolineando che «il giovine di Recanati allarga a nazionale il concetto limitato da quei toscani alla regione». ³⁰ La dimensione 'militante' del Manifesto, dell'annuncio comparso sulla «Gazzetta» e di altri testi simili con i quali Leopardi potrebbe essere venuto in contatto, è non solo assorbita ma amplificata nei suoi versi, animati come sono dal desiderio che il loro autore aveva più volte nutrito in quegli anni – e proprio di recente aveva visto di nuovo infranto per la mancata pubblicazione del *Discorso di un*

28. Per una rassegna e una complessiva riconsiderazione delle principali interpretazioni avanzate su questo disegno si veda Italia, *Foscolo in Leopardi*, in particolare pp. 723 e sgg.

29. Il motivo del Dante Ghibellino, risalente a Gravina, era stato mutuato oltre che da Foscolo anche da Monti.

30. Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Leopardi*, p. 137.

italiano sopra la poesia romantica – di entrare da protagonista nel dibattito coevo. Quella medesima dimensione militante che – possiamo forse supporre – avrebbe avuto, se fosse stata composta – la *Canzone sulla Grecia* di cui rimane, accanto all'abbozzo in prosa, un incandescente *Supplemento*, aggiunto probabilmente nel '19, appena appresa la notizia dei fatti di Parga e dell'amaro destino toccato a quei cittadini greci resi profughi dai Turchi. Tuttavia, nel corso di quello stesso anno, la traccia più significativa e compiuta dell'esondazione in materia poetica dell'impressione suscitata da fatti di cronaca resta la stesura, anche questa avvenuta 'a caldo', delle due canzoni 'rifiutate' rispetto alle quali la vicenda dei giovani morti in Russia e la «descrizione del modo come morivano», per Blasucci «la prima grande pagina di poesia leopardiana al di qua dell'*Infinito*»,³¹ costituisce un fondamentale e imprescindibile precedente.

4. *La campagna di Russia, le Termopili, Chateaubriand*

Sebbene nel caso del compianto sull'amaro destino toccato a quei ragazzi partiti qualche anno prima al seguito di Napoleone, Leopardi attinga a quella che da cronaca si era già mutata in storia, l'illuminazione della loro vicenda è resa possibile proprio dall'evento contingente, la cui notizia produce uno smottamento significativo rispetto alle simmetrie originariamente delineate nell'avantesto. E ciò accade, presumibilmente, quando l'episodio delle Termopili che, inizialmente, doveva essere un mero contraltare della narrazione in versi della campagna di Russia, nel frattempo, si preparava a divenire il centro gravitazionale di *Sull'Italia*. Dall'abbozzo, infatti, emerge chiaramente che la celebrazione dei trecento spartani e di Leonida doveva servire a mostrare che quella sola è morte beata e degna d'altare e memoria, mentre sacrificio inutile e misero, oltre che destinato all'oblio è quello di «chi muore pugnando per altro che per la patria».³² Tuttavia, sebbene i riferimenti ai due episodi, l'uno della storia antica e l'altro di quella recente, finiscano poi, disciolto il nodo che li univa nell'abbozzo, per distendersi l'uno nei versi della prima e l'altro della seconda canzone, non smettono di funzionare l'uno come speculare per l'altro.

A tale specularità se ne sovrascrive un'altra: «l'ossa nude» di Dante che, ancora a distanza di secoli dalla sua morte, continuano a giacere esuli, fanno specchio ai cadaveri negletti di quella moltitudine di giovani («Cadeano a squadre a squadre / Semivestiti maceri e cruenti» vv. 143-144), morti in una terra ostile e straniera («Morian fra le Rutene / Orride piagge», vv. 139-140),

31. Blasucci, *Commento*, in Leopardi, *Canti*, I, p. 32.

32. Leopardi, *Poesie*, p. 621.

lontani dalla patria e dai propri cari («Pugnò cadde gran parte anche di noi / Ma per la moribonda / Italia no, per li tiranni suoi», vv. 134-136), ‘membrando’ la «desiata madre» (v. 147).

Quest’ultima specularità ne produce ancora una ulteriore: come nella *Canzone prima* Leopardi si era fatto doppio di Simonide, si fa ora doppio di quegli italiani pietosi che, animati dall’«altissimo subbietto» (v. 52) laveranno con la loro opera il «sì tristo e basso / Obbrobrio» (vv. 30-31) della patria che non ha riconosciuto e tributato il dovuto onore a Dante; così, nella *Canzone seconda*, Leopardi si propone di rendere a quei giovani se non gli onori, dei quali sono rimasti privi, quanto meno la memoria di cui sono degni, innalzando con i suoi versi un *monumentum aere perennius*, laddove Simonide aveva fatto della tomba dei caduti alle Termopili un’ara. Se l’ipotiposi dei combattenti spartani era stata resa possibile dall’uso combinato di più fonti, antiche e moderne – oltre al contributo che possono aver dato gli storici antichi Erodoto e Diodoro Siculo, Peruzzi ha sottolineato l’importanza che potrebbero aver avuto alcune pagine del *Viaggio d’Anacarsi*³³ – la descrizione del «modo come morivano» i giovani italiani in Russia potrebbe invece dipendere, oltre che dalle narrazioni di giornali e gazzette (mescolatesi forse con la memoria sempre desta dell’*Iliade* omerica) dall’effetto suscitato dal *pamphlet* di Chateaubriand, *Di Buonaparte e dei Borboni*, e in parte da altra pubblicistica anti-napoleonica di cui Leopardi si era abbondantemente nutrito solo qualche tempo prima, nel 1815, anno al quale risale *Agli Italiani. Orazione in occasione della liberazione del Piceno* e, poi di nuovo, l’anno successivo, per la stesura dell’abbozzo di tragedia *Maria Antonietta*.³⁴ In particolare, i vv. 139-159 sembrano echeggiare un’aspra pagina di quel *j’accuse* in cui Chateaubriand condannava i misfatti dell’imperatore «nella guerra di Mosca», quando

33. E. Peruzzi, *Il canto di Simonide*, in Id., *Studi leopardiani II*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 7-74.

34. Il riferimento al libello di Chateaubriand è esplicitato in una nota apposta dal giovane Leopardi all’*Orazione*. Sulla pamphlettistica antinapoleonica di cui si è nutrito il giovane Leopardi al lavoro sul dramma rimasto allo stato di abbozzo si veda G. Savarese, *Un dramma tra storia e romanzo: la Maria Antonietta*, in Id., *L’eremita osservatore. Saggio sui “Paralipomeni” e altri studi su Leopardi*, Padova, Liviana Editrice, 1987, pp. 113-134. Tra le molte testimonianze uscite in quegli anni volte a evocare spedizioni, vittorie e sconfitte di Napoleone, una in particolare, sebbene tarda per poter essere presa in considerazione come fonte leopardiana, presenta una consonanza di toni con la descrizione della morte dei giovani italiani in Russia della *Canzone seconda*, la *Istoria di Napoleone e della grande armata durante l’anno 1812 del generale conte di Segur*, pubblicata in traduzione italiana a Livorno nel 1825 (presente nella Biblioteca Leopardi). L’edizione francese originale è dell’anno precedente (Paris, 1824).

Si vide errare seicentomila guerrieri vincitori dell'Europa, la gloria della Francia; si videro errare per le nevi e nei deserti appoggiati sui rami di pino, poiché non avevano più la forza di portar l'armi, e coperti della pelle sanguinosa de' cavalli che avevano servito al loro ultimo pasto. I capitani provetti, coi capelli e la barba irti di ghiaccio, s'abbassavano a palpares il soldato a cui era rimasto qualche cibo, onde ottenere una piccola parte, tanto incrudeliva la fame! Gli interi squadroni, uomini e cavalli, gelavano nella notte, e giunto il mattino vedevansi ancora come fantasmi ritti in mezzo alle brine. I soli testimonj delle angosce de' nostri soldati in quella solitudine erano i corvi ed i cani che seguivano il nostro esercito per divorarne le reliquie.³⁵

L'impatto che potrebbero aver suscitato pagine come queste, tuttavia, non esaurisce in alcun modo il discorso sull'ispirazione di *Sopra il monumento di Dante*, frutto di una stagione successiva a quella in cui Chateaubriand si era rivelato funzionale ad accorciare la distanza tra l'ideologia di Giacomo e quella di Monaldo. Ad accrescerla, tra il biennio '15-'16 e il '18, si frappongono alcuni eventi capitali senza considerare i quali non si potrebbero spiegare le modalità e l'intensità con cui nascono le due canzoni di R18: la lettura alfieriana, il dialogo e l'incontro con Giordani, il desiderio occulto di porsi in gara con Foscolo. Ma soprattutto, comincia ad emergere, e di questo la *Canzone seconda* è testimone ancora più della *prima*, l'attenzione a quei dettagli che faranno di quell'esordio poetico 'pubblico' anche il primo grande capitolo della storia della poesia e della riflessione filosofica leopardiana. Nei versi che immortalano l'orrida fine che ha strappato quei giovani alla vita, nel tempo in cui «più bella gioventù loro ride», accanto al motivo del fiore reciso, della morte anzitempo che tanta parte avrà negli *Idilli*, comincia a far capolino e ad imporsi quale oscura e indecifrabile antagonista, una natura ostile, violenta e potente nel suo manifestarsi, della quale è già parte la scelleratezza umana che qui ha condotto alla guerra («ahi d'altra morte degni, / Gl'itali prodi, e lor fea l'aere e 'l cielo / E gli uomini e le belve immensa guerra») e che nelle 'rifiutate' dell'anno dopo condurrà a mietere altre vittime innocenti. Ad emergere, quale protagonista, per contraltare è tra questi versi (per la prima volta in un testo che sarà reso pubblico) la 'frazza' umana (ora piegata dal freddo poi, negli anni a venire, piagata dal morbo) e il suo portato d'infelicità, il più resistente dei soggetti leopardiani.

35. F. R. de Chateaubriand, *Di Buonaparte e dei Borboni*, Milano, Dai Tipi di Sonzogno e Comp., 1814, p. 25.

Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze

Paolo Colombo

All'interno di quello che è a tutti gli effetti il primo libro poetico leopardiano, la canzone *Sopra il monumento di Dante* rappresenta notoriamente, con la 'gemella' *All'Italia*, il nucleo più antico, risalente per composizione al settembre-ottobre 1818 e già divulgato nella *plaquette* romana allestita sul finire dello stesso anno, poi edita al principio del successivo.¹ Con la lunga e piuttosto accidentata vicenda del progetto editoriale delle *Canzoni*, giunto a una compiuta definizione solo sul finire del 1823 e arricchitosi nel tempo di tessere anche molto recenti (*Alla sua donna*), il dittico iniziale veniva inevitabilmente a costituire il precipitato di una stagione lontana e almeno in parte superata dai non pochi eventi di rilievo nel frattempo intervenuti.² In questa prospettiva, la silloge bolognese assume anche i connotati di una testimonianza preziosa per la storia di componimenti che, già apparsi a stampa, erano in quell'occasione riproposti almeno un lustro più tardi, rendendo necessari agli occhi dell'autore una serie di interventi utili ad adeguare i testi alle più o meno sensibilmente mutate convinzioni stilistiche e ideologiche.³

1. *Canzoni di Giacomo Leopardi. Sull'Italia. Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*, Roma, Bourliè, 1818 (R18). In termini esclusivamente cronologici, le due canzoni del 1818 si collocano quindi in una fase anteriore anche alla «prima forma» delle future *Canzoni* bolognesi (B24), secondo la periodizzazione proposta da Paola Italia in ideale sintonia con gli studi petrarcheschi di Ernest Hatch Wilkins: P. Italia, *La formazione del libro delle Canzoni*, in Ead., *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 33-34. Sulla stampa bolognese come operazione editoriale «'forte'» cfr., da ultimo, L. Blasucci, *Storia di un libro*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2019-2021, 2 voll., I, pp. XIII-XLII, alle pp. XIII-XIV.

2. Si pensi, con obbligata sintesi, almeno alla cosiddetta crisi del 1819 e alle sue più o meno dirette conseguenze biografico-creative (la tentata fuga da Recanati, l'abbozzo di romanzo autobiografico, la composizione degli idilli e, poi, quella di *Ad Angelo Mai*), al consolidamento delle polarità natura/ragione e antichi/moderni testimoniato dalla cospicua mole raggiunta dallo *Zibaldone*, ai primi esperimenti satirici e filosofici in prosa, alla nuova estetica delle canzoni del 1821-'22, alla delusione del soggiorno romano.

3. Nel quadro, in questo caso microtestuale, di quella generale strategia di continua revisione che ha indotto Domenico De Robertis a vedere nei *Canti* un risultato prodotto dall'«integrazione e compenetrazione di sistemi diversi scalati nel tempo, ossia dall'ag-

Il saggio più indicativo di questa operazione di aggiornamento è offerto da un esemplare di R18 ricco di varianti e annotazioni autografe, comunemente designato come R18c e già oggetto dell'attenzione di Carducci.⁴ Si tratta tuttavia di un testimone cronologicamente composito, sul quale sono andate certamente sovrapponendosi diverse campagne correttorie comprese fra le prime settimane del 1819 e il dicembre 1823, quando Leopardi, scrivendo a Pietro Brighenti, avrebbe licenziato il manoscritto in vista della pubblicazione.⁵ Dopo aver rettificato manualmente sui singoli esemplari non ancora distribuiti le «parecchie scorrezioncelle» attribuite alla revisione condotta da Francesco Cancellieri, il riesame del testo prese la rotta, destinata a sopravvivere fino a B24 e alle accluse *Annotazioni*, della riflessione linguistica. In una lettera del 5 febbraio 1819 Giordani confessava di aver faticato a cogliere il senso dei vv. 97-98 («Mostrar chi si rincora / Il mal ch'è fia gran che, s'udendo il credi?»), costringendo Leopardi a una replica tanto documentata quanto di fatto remissiva.⁶ Con ogni probabilità, fu proprio il rilievo del corrispondente a inaugurare per il segmento in esame una tormentata prassi di correzione, che in R18c prima e in B24 poi coinvolse anche i versi 95-96, finendo per arricchire, con la sostituzione di «donna e reina» a «beatissima e regina», la non fittissima trama dei riferimenti propriamente danteschi nella canzone.⁷ Osservazioni su

giunta di testi recenti a testi (e serie di testi) d'epoca precedente, in quella concepiti e costituiti, benché aggiornati entro certi limiti ai nuovi esiti, e insomma dall'incontro e confronto d'epoche diverse e con loro specifiche caratteristiche» (*I «Canti»: storia e testo*, in *Canti di Giacomo Leopardi. Edizione critica e autografi*, a cura di D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984, 2 voll., I, pp. VII-LXVIII, a p. XVIII).

4. G. Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi* [1898], in Id., *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 101-175: 173. L'esemplare, conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, è segnato C. L. X. 2.

5. Cfr. le lettere del 5 e dell'8 dicembre 1823 e la risposta di Brighenti del 10, in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll., I, pp. 762-764 e 766-767 (da qui in avanti *Epistolario*). Sulla stratificazione degli interventi d'autore in R18c si vedano le considerazioni di Cristiano Animosi in G. Leopardi, *Canti*, Edizione critica diretta da F. Gavazzoni, a cura di C. Animosi, F. Gavazzoni *et alii*, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, pp. 9-10, e la nota di Emilio Peruzzi in G. Leopardi, *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981, p. 4.

6. *Epistolario*, I, pp. 245-247 e 257-260. Nella risposta Leopardi lamenta comunque la presenza di un refuso che ha inficiato la comprensione del passo («Errore di stampa c'era effettivamente perché si leggeva, è coll'accento, in vece d'e' coll'apostrofo, ma nella copia che vi mandai credo ch'io lo toglieassi»; ivi, pp. 257-258). La correzione è presente anche in R18c.

7. R18: «Ora è tal che rispetto a quel che vedi / Allor fu beatissima regina. / Mostrar chi si rincora / Il mal ch'è fia gran che, s'udendo il credi?»; R18c, B24: «Allor beata pur (qualunque intende / A' novi affanni suoi) donna e reina; / Ch'or nulla, ove non fôra / Somma pietade assai, pietade attende.»; F31: «fôra»; N35: «Oggi ridotta sì che a quel che vedi, / Fu fortunata allor donna e reina. / Tal miseria l'accora / Qual tu forse vedendo a te non cre-

fatti di lingua e stile sarebbero giunte in seguito anche dal «Carissimo Cugino» Francesco Cassi, cui Giacomo aveva indirizzato un esemplare delle *Canzoni* il 15 marzo; l'attenzione del pur garbato censore si appuntava in quell'occasione sui «poco dolci, e poco nobili vocaboli di *procombere*, di *scalpro*, di *smozzicare*, di *evviva evviva*, e di *sollazzo*».⁸ A proposito di queste segnalazioni, interpreti e commentatori hanno di norma preferito concentrare la loro attenzione sulla difesa leopardiana dei luoghi di *All'Italia*, all'epoca ancora *Sull'Italia* (vv. 38, il famoso «procomberò» poi infesto a Tommaseo, e 118). Eppure, relativamente a *Sopra il monumento* bisognerà almeno rilevare che alcuni suggerimenti furono da Leopardi presi in considerazione fin dall'approntamento di R18c, che già registra il passaggio, poi ufficializzato in B24, da «Mano a lo scalpro. Oh quanti plausi oh quante» a «Lunge sia, lunge alma profana. Oh quante» (v. 60) e da «Si smozzicar» a «Dilaniar» (v. 159); e anche l'urbano dissenso manifestato nelle *Annotazioni* a proposito della voce «sollazzo» (v. 184) va considerato alla luce delle modifiche poi apportate nell'edizione fiorentina del 1831, in cui il verso sarebbe diventato «Ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?».

Ma, al di là delle sollecitazioni esterne e dei giudizi anche severi, alcuni dei quali rimasti quasi certamente ignoti all'autore,⁹ una rassegna delle correzioni apportate alla canzone in vista della seconda pubblicazione appare in molti casi interessante perché indicativa delle linee di forza attive all'interno del sistema poetico leopardiano, ed è resa perfino più suggestiva dalla sostanziale impossibilità di datare con esattezza gli interventi accumulati in R18c. In tali circostanze, infatti, più che mirare all'individuazione di determinati e univoci criteri d'autore, secondo la strada autorevolmente tracciata da Contini,¹⁰ l'indagine

di». Per un esame delle possibili tracce dantesche si veda W. Spaggiari, *Leopardi lettore di Dante*, in Id., *Dante nel Sette-Ottocento. Note e ricerche*, Milano, LED, 2022, pp. 57-95, a p. 71.

8. *Epistolario*, I, p. 282 (lettera del 25 marzo 1819). Può essere utile notare che la formula, diffusa e convenzionale, adottata da Cassi per manifestare le sue perplessità («rifiorire queste due poesie, col toglier loro alcuni pochissimi neri», ibidem) è sovrapponibile a quella utilizzata dall'autore dell'anonima (ma probabilmente di Salvatore Betti) e ben più maligna recensione di *Ad Angelo Mai* apparsa sul «Giornale arcadico»: «questa sua canzone malgrado di qualche neo, è cosa pur grave e piena di spiriti italiani» (VIII, ottobre, novembre e dicembre 1820, pp. 282-284, a p. 283).

9. Tra questi sono con ogni probabilità da includere quelli trascritti da Brighenti sui margini di una copia delle *Canzoni* romane, pubblicati da C. Lozzi, *Intorno alle canzoni di Giacomo Leopardi All'Italia e Sopra il monumento di Dante che si prepara a Firenze [...]*, in «Il bibliofilo», III, 7, luglio 1882, pp. 97-100; si vedano inoltre N. Bellucci, *Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 36-37, e W. Spaggiari, *Leopardi, Giordani, Brighenti*, in Id., *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 67-116.

10. Cfr. ad esempio, in dichiarata continuità con le *Implicazioni leopardiane*, L. Piccioni, *Le varianti delle dieci canzoni del Leopardi*, in Id., *Pazienze ed impazienze*, Firenze,

può proficuamente tentare di precisare la pressione esercitata dalle esperienze del quadriennio 1819-1823 su un testo composto nel 1818 e oggetto di una revisione molto più insistita e capillare rispetto ad *All'Italia*. Accanto alle due principali direzioni di intervento descritte da Luigi Blasucci (semplificazione dei costrutti oscuri e ricerca di «sostenutezza letteraria»), in parte già confermate dagli esempi finora considerati, si potrà intanto segnalare il crescente protagonismo del «personaggio eroico-elegiaco del poeta», individuato dallo stesso Blasucci come «il vero soggetto lirico della canzone».¹¹ Va ad esempio in questa direzione, già in R18c, l'adeguamento dei vv. 49-51, che passano da «Come a gran foga ecciteravvi il core? / Come a la mente accesa / Crescerà novi raggi e novo ardore?» a «Quali a voi note invio, sì che nel core, / Sì che ne l'alma accesa / Nova favilla indurre abbian valore?», con il primo esplicito riferimento dell'io poetico a se stesso, che quindi duplica quello già presente al v. 69 («Ecco voglioso anch'io»). L'aggiunta sembra rafforzare i legami con le pose più enfaticamente parenetiche del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*,¹² ma, a partire dal 1819, può essere interpretata anche alla luce del sempre maggiore tasso di autobiografismo rilevabile nell'orizzonte progettuale di Leopardi: dopo le premesse alfieriane del 1817-1818 (il sonetto *Letta la vita dell'Alfieri* e le *Memorie del primo amore*), l'idea di un patriottismo anzitutto autobiografico si era concretizzata sia nei cosiddetti *Argomenti di elegie* sia, ormai nel pieno dell'anno successivo, nell'abbozzo in prosa dell'*Inno al redentore* e nel progetto di romanzo autobiografico. Per ammissione dello stesso Leopardi, che ne volle forse appositamente amplificare la rilevanza, quella stagione avrebbe segnato, se non una frattura irrimediabile, perlomeno un

Sanconi, 1968, pp. 293-331; di cui pure si veda l'affermazione a p. 304: «Io credo che sarebbe possibile dimostrare che il vocabolario leopardiano era già quasi tutto fatto dopo le *Canzoni* [...]».

11. L. Blasucci, *Sulle due prime canzoni*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 31-80; le citazioni sono tratte dalle pp. 61-62 (nota 30) e 53.

12. Importanti consonanze tonali sono state notate da Blasucci, *Sulle due prime canzoni*, pp. 40-42; ma le analogie sono in effetti rintracciabili perfino sul piano stilistico: ad esempio nella parentela fra il «Prometto a voi prometto al cielo prometto al mondo, che non mancherò finch'io viva alla patria mia» del *Discorso* (G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2009¹¹, II, *Prose*, a cura di R. Damiani, pp. 347-426, a p. 425) e l'attuale v. 190 (ma ancora 191 nell'edizione fiorentina dei *Canti*) della canzone, «Io mentre viva andrò sclamando intorno». Nel contesto correttorio di R18c, il passo sembra aver influito anche sulla lezione di *All'Italia*, v. 120, con il passaggio, piuttosto tormentato, da «Fin ch'il mondo quassù favelli o scriva» di R18 a «Mentre nel mondo si favelli o scriva», poi transitato in B24; appena sotto il v., l'ultimo della p. 14, Leopardi annota: «[...] (mentre coll'ottativo. V. la Canz. Seconda, st. ult. in marg.)», rinviando agli appunti marginali utili a difendere la scelta.

significativo cambiamento di prospettiva, raccontato tanto dagli idilli quanto dalle pagine più disperate dell'*Epistolario*. Un'ipotetica analisi delle possibili tracce lasciate dalla 'conversione filosofica' nel passaggio dalla stampa romana a quella bolognese dovrebbe necessariamente concentrarsi sulla nona stanza, che introduce il segmento cruciale sulla Campagna di Russia. L'appello a Dante e al suo proverbiale sdegno («Padre, se non ti sdegni», v. 137) fa registrare, al v. 138 e già in R18c, l'evoluzione di «Cambiato se' da quel che fosti in terra» in «Mutato se' da quel che fosti in terra»; al di là dell'indubbio innalzamento di tono, favorito dalla reminiscenza virgiliana,¹³ «Mutato» ricorda al lettore di Leopardi il famoso appunto zibaldoniano sulla «mutazione totale», che paragona la personale «carriera poetica» dell'autore al cammino percorso dallo «spirito umano in generale», dunque una transizione dallo stato antico a quello moderno e, quindi, all'ispirazione «sentimentale».¹⁴ Tra i numerosi interventi operati sulla nona stanza (sono oggetto di modifiche, anche minime, i vv. 138-141, 144, 147-152), colpisce in particolare la delicata vicenda del v. 151, dal «Quando più bella gioventù ci ride» di R18 al «Quando più bella a noi l'età sorride» faticosamente impostosi in R18c. Non è difficile cogliere, nell'esito e nel trattamento del motivo capitale della giovinezza negata, un giro sintattico e un'atmosfera potenzialmente apparentabili all'esperienza compositiva degli idilli e perfino, nell'impiego semanticamente esteso del verbo *sorridere*, alla temperie dei canti pisano-recanatesi: dalla *Vita solitaria* («Era quel dolce / E irrevocabil tempo allor che s'apre / Al guardo giovanil questa infelice / Scena del mondo, e gli sorride in vista / Di paradiso»; vv. 43-47 dell'autografo napoletano) alle *Ricordanze* («[...] o giorni / Vezzosi, inenarrabili, allor quando / Al

13. *Aen.*, II, 274 («quantum mutatus ab illo»), come segnalato in G. Leopardi, *Canti*, introduzione di F. Gavazzoni, note di F. Gavazzoni e M. M. Lombardi, Milano, BUR, 20117, p. 119.

14. G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica e annotata di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991 (da qui in avanti *Zib.* seguito dal numero di pagina dell'autografo), 143-144 (1 luglio 1820); ma cfr. anche le pp. 727 (8 marzo 1821) e, ormai nel 1823, 3059 e 3677-3678 (28 luglio e 13 ottobre). Solo in quest'ottica retrospettiva sembra poter trovare applicazione la tesi di Fernando Figurelli, che ha invitato a ricondurre le prime due canzoni all'opposizione tra antico e moderno, ritenendo il sentimento nazionale di Leopardi «nutrito e nello stesso tempo vanificato dalla sua concezione storica, nella quale le sorti presenti dell'Italia sono un aspetto delle sorti del mondo» (F. Figurelli, *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civile*, in «Belfagor», VI, 1, 1951, pp. 20-39, a p. 34). Se esaminato a valle dei *Canti*, il patriottismo rappresenta senz'altro un momento giovanile e pertanto nutrito di illusioni per così dire antiche; ma in *Sopra il monumento lo sconforto* è ancora storicamente connotato, e soltanto a partire da B24, grazie all'apparizione di testi sostanziati di una più generale sfiducia nella virtù e nella felicità (su tutti, *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*) la decadenza italiana può essere messa in relazione a una nuova e più ampia consapevolezza.

rapito mortal primieramente / Sorridon le donzelle, a gara intorno / Ogni cosa sorride [...]»; vv. 120-124 nell'autografo) passando almeno attraverso la sconsolata negazione dell'*Ultimo canto di Saffo* («già non arride / Spettacol molle ai disperati affetti», «A me non ride / L'aprico margo»; vv. 6-7 e 27-28).¹⁵ Ancora una volta, è grazie alla mediazione degli interventi accumulati in R18c e al loro già percepibile legame con pagine future che la tragica sorte dei soldati italiani caduti in Russia può essere accomunata alle molte situazioni analoghe rilevabili nei *Canti*: l'«ignoti» del verso seguente (152) può così collocarsi idealmente a metà strada tra la «φιλοτιμία» degli anni 1817-1819 e l'isolamento lamentato, ad esempio, nelle *Ricordanze* («Qui passo gli anni, abbandonato, occulto», v. 38) o nel *Passero solitario*. Si pensi, per il primo periodo indicato, almeno alle lettere di quel biennio («Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria», «Voglio piuttosto essere infelice che piccolo»), al già citato sonetto alfieriano («Di me non suonerà l'eterna tromba; / Starommi ignoto [...]»), vv. 12-13), ai non pochi passi degli abbozzi romanzeschi («[...] detto a Carlo più volte quando faremo qualcosa di grande?», «mio desiderio sommo di gloria da piccolo manifesto in ogni cosa», «Vedete l'entusiasmo di gloria che l'accendeva»).¹⁶ Né si può escludere che, chiudendo l'intero v. 152 in un inciso delimitato da virgole, Leopardi mirasse già in R18c a porre ulteriormente in risalto l'idea. La trafila correttoria del v. 151 si configura infine come tappa di qualche rilievo anche nel cristallizzarsi di una fraseologia poetica destinata negli anni a subire numerose variazioni sul tema, come si intuisce anche solo confrontando il «più bella l'età» al celebre «dell'età più bella» nel *Sabato del villaggio* (v. 15).¹⁷

15. Ma l'elenco potrebbe comprendere almeno le pp. 2496, 24 giugno 1822 («in un'età a cui tutto sorride, e porge quasi spontaneamente i dilette»), e 4287, 23 luglio 1827, dello *Zibaldone* («Veramente e perfettamente compassionevoli, non si possono trovare fra gli uomini. I giovani vi sarebbero più atti che gli altri, quando sono nel fior dell'età, quando ride loro ogni cosa, quando non soffrono nulla»). Possibili legami tra il v. 151 e la successiva produzione letteraria leopardiana sono stati in vario modo segnalati nei commenti ai *Canti*: si vedano, tra quelli degli ultimi decenni, G. Leopardi, *Canti*, con introduzione e commento di M. Fubini; ed. rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1966, p. 47; G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, p. 32; G. Leopardi, *Cantos*, edición bilingüe de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, traducción de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Catedra, 1998, p. 553; Leopardi, *Canti*, a cura di Blasucci, I, p. 55.

16. Cfr., rispettivamente, *Epistolario*, I, pp. 70 e 323 (lettera a Giordani del 21 marzo 1817 e al padre, s. d. ma fine luglio 1819); Leopardi, *Poesie e prose*, I, p. 381; Id., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1995, pp. 76-77, 113, 123 (l'ultima citazione è tratta dal *Supplemento alla vita del poggio*).

17. Si potrà inoltre ricordare, nel più lato contesto dell'irrimediabile frattura tra antichi e moderni, il caso di *Alla primavera* («La bella età, cui la sciagura e l'altra / Face del ver consunse / Innanzi tempo?» vv. 12-14). Il valore della variante presa in esame è indirettamente confermato dalle alternative da Leopardi vergate trasversalmente sul margi-

Non meno interessanti paiono le istanze alla base dell'aggiornamento dei vv. 154-155, che in R18c passano da «Lor tristo fato il pallido deserto / E borea vide e le fischianti selve» a «Ma di lor fato il boreal deserto / E conscie fur le sibilanti selve». L'innovazione, confermata poi in B24, mette senz'altro a frutto la sensibilità leopardiana per la dimensione acustica dello stile, provata anche dalla gamma di alternative passate al vaglio.¹⁸ Eppure, al di là dell'efficacia musicale, la scelta è nuovamente in linea con i movimenti interni al sistema poetico del tempo: la sostituzione di «vide» con la nuova formula «conscie fur» comporta una più approfondita interazione con il paesaggio circostante, il cui possibile coinvolgimento è reso da una forma verbale che, sulla scorta dei modelli classici e in sintonia con la struttura di alcuni idilli, fa pensare a un maggior grado di partecipazione, inaugurando (o, meno probabilmente, seguendo) l'immagine attestata in *Alla primavera* (v. 40).¹⁹ Del resto, entro margini cronologici ancora una volta non precisabili, qualcosa di analogo sembra riscontrabile nella correzione interlineare applicata al v. 199, per cui «d'ecclse menti» lascia il posto a «di prodi ingegni», un sintagma che non può non ricordare il finale dell'*Ultimo canto di Saffo* (v. 70).

Merita poi qualche considerazione, tra le numerose indicazioni sul metodo di lavoro di Leopardi deducibili dall'esemplare annotato delle prime due canzoni, la non sporadica presenza di interventi leggibili in chiave foscoliana, aspetto di particolare interesse in un periodo certamente vicino (forse a tratti sovrapponibile) tanto agli *Appunti e ricordi* quanto alla composizione di *Ad Angelo Mai*.²⁰ Lungo questa direttrice è da segnalare innanzitutto l'acclarata

ne destro della p. 25 di R18c, pure riconducibili in blocco almeno alla poetica degli idilli: «Quando più bella a noi l'età sorride, | gioventù n'arride. a noi l'etade arride. | più vaga, cara, dolce. | Quando l'etade a noi più vaga arride».

18. Alla p. 25 di R18c, si legge infatti trasversalmente sul margine sinistro: «trepidanti, biancheggianti, strepitanti, tempestate, i nemi e l'irte. | Ma di lor voci».

19. Ma «conscia» è anche la «futura età» in *Bruto minore* (v. 110). Cfr., per l'inquadramento del passo di *Sopra il monumento* e la dettagliata ricostruzione delle possibili influenze, il commento di Blasucci, in Leopardi, *Canti*, I, pp. 56-57. Un uso per molti versi analogo di «conscie», sempre mediato dall'autorità dei classici latini ma privo delle implicazioni ideologiche leopardiane, è nel terzo (*A Giunone*) degli inni compresi nell'omaggio epitalamico *A gli Dei Consenti* (Parma, Bondoni, 1812), offerto dai Filopatridi di Savignano a Vincenzo Monti in occasione delle nozze tra sua figlia Costanza e Giulio Perticari: cfr., a p. 16, il v. 10. La precoce conoscenza del volume da parte di Leopardi è ricavabile dalla lettera a Francesco Cassi, autore in quella sede editoriale dell'inno *A Nettuno*, del 17 ottobre 1817 (*Epistolario*, I, 148). Ma una traccia è anche nel terzo degli *Elenchi di letture*, fra i titoli raccolti alla voce «Settembre» (1823; Leopardi, *Poesie e prose*, II, p. 1226).

20. Si vedano, tra i numerosi raffronti di ambito principalmente stilistico tentati dagli studiosi, D. De Robertis, *Leopardi e Foscolo*, in Id., *Leopardi. La poesia*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 87-105, A. Bruni, *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani Le-*

influenza dei *Sepolcri* (vv. 151-152) sul v. 160 della canzone leopardiana, che solo a partire da R18c innoverà il precedente «E fia l'onor de' generosi e forti» in «E sarà 'l nome de gli egregi e forti», attuando tuttavia un recupero capace di trascendere l'indubbia suggestione della coppia aggettivale per sposare il motivo, evidentemente capitale anche nel carme, della paventata confusione fra i valorosi (o virtuosi) e i «vili» (*Sopra il monumento*, v. 162). Ma non si può escludere che la revisione della stampa abbia in certi casi dato modo a Leopardi di riprendere un dialogo con il modello già avviato nell'autografo: così, in un segmento testuale (i vv. 193-201 di R18) già segnato da presenze importanti, come quella di «marmi» (v. 194) e dell'ancor più eloquente «Che stai?» (v. 197), può essere stata la già salda atmosfera foscoliana a suggerire l'aggiornamento dei vv. 195-196 da «Pensa qual terra premi, e se svegliarti / Non può la luce di cotanti esempi» a «L'avite ossa rimembra; e se destarti / Il radiar non può di tanti esempi».

I rapporti con il senz'altro incisivo ascendente di Foscolo (e di Alfieri) va infine evocato nella valutazione degli aspetti più esplicitamente politico-ideologici connessi alla revisione del componimento. Contrassegnata già nell'abbozzo in prosa da una risoluta inclinazione antifrancese,²¹ la canzone era parsa pericolosamente radicale anche a Francesco Cancellieri, che ne aveva messo in guardia l'autore, ed era riuscita poi inaccettabile ai letterati gravitanti attorno a Bologna, per molti versi legati alla stagione bonapartista da vincoli di riconoscenza o nostalgia.²² Benché strumentalmente rivolte a Monaldo per placarne gli scrupoli e aggirarne i veti, non si possono quindi dire del tutto false le parole con cui Pietro Brighenti dipingeva la nomea di «uomo contrario ai principj liberali» guadagnata dal figlio per via della canzone; meno convincenti

opardi 1999. Atti del convegno nazionale di studi (Piacenza, 2-4 aprile 1998), Piacenza, TIP. LE.CO, 2000, pp. 131-160, M.M. Lombardi, *Allusioni montiane e foscoliane nelle «Canzoni» di Leopardi*, in «Strumenti critici», XIX, maggio 2004, pp. 273-286, P. Italia, *Le canzoni patriottiche e i Sepolcri*, in Ead., *Il metodo di Leopardi*, pp. 45-58.

21. «Dei guai sofferti dall'italia sotto il dominio de' francesi tanto monarchico quanto repubblicano, del suo spoglio ec. [...] Oh come vedi la povera italia come fu straziata dai francesi, spogliata de' marmi e delle tele ec. trattati come pecore vili da' galli itali noi» (Leopardi, *Poesie e prose*, I, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, pp. 620 e 622).

22. Cfr., per il giudizio di Cancellieri, *Epistolario*, I, p. 223 (lettera del 9 dicembre 1818); e, per la corale stroncatura delle due canzoni, Lozzi, *Intorno alle canzoni di Giacomo Leopardi*, p. 100. Sull'ambiente culturale bolognese si rinvia almeno agli interventi raccolti in *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998)*, a cura di M. A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999 (in particolare A. Berselli, *Bologna dalla Restaurazione al 1831*, pp. 5-17) e all'ancora fondamentale C. Dionisotti, *Leopardi e Bologna*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 129-155.

te riesce invece l'autodifesa fornita allo stesso Brighenti da Giacomo, specialmente in relazione ai presunti riferimenti cifrati, destinati alla Francia ma in realtà allusivi all'Austria.²³ È infatti innegabile che il misogallismo leopardiano fosse almeno in principio sincero, e se connotato in senso libresco, sulla scia delle già precisate suggestioni, sinceramente libresco: come già chiarito da Walter Binni, tanto Alfieri prima quanto Foscolo poi avevano insistito sulla dominazione francese concentrandosi sui «suoi aspetti negativi di dominazione straniera e limitazione delle nuove istanze unitarie».²⁴ D'altra parte, seppure da contrari presupposti ideologici, l'avversione per la Francia era già nelle corde del giovanissimo autore dell'orazione *Agl'Italiani per la liberazione del Pice-no*, poi rinnegata e oggetto di un tentato adeguamento negli *Appunti e ricordi*, ma lontanamente viva pure nei versi di *Sopra il monumento*.²⁵ Il solo motivo che consentisse di recuperare quel testo ancora 'monaldesco' in una fase di entusiasmi alfieriani e foscoliani era ormai costituito dal furore antitirannico, al quale la recente egemonia francese offriva bersagli di varia entità, da Napoleone fino all'invasore locale Murat. Di tali umori la canzone è ancora tanto diffusamente permeata da lasciarne segnali inequivocabili perfino nei paratesti,²⁶ al punto che per la revisione di un verso come il 100 bisognerà attendere l'edizione fiorentina e la nuova sensibilità leopardiana degli anni Trenta; una fase in cui ad agire non sarà soltanto il riguardo al ruolo guida della Francia nei movimenti liberali (erano dopotutto i mesi di ideazione dei *Paralipomeni*), ma

23. La lettera di Brighenti a Monaldo si legge in *Lettere inedite di Giacomo Leopardi e di altri a' suoi parenti e a lui*, per cura di E. Costa, C. Benedettucci e C. Antona-Traversi, Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 170-177 (la citazione a p. 176). Per la risposta di Leopardi a Brighenti cfr. invece *Epistolario*, I, pp. 391-393.

24. W. Binni, *Lezioni leopardiane*, in Id., *Leopardi. Scritti 1964-1967*, Firenze, Il Ponte, 2014, p. 75; ma sulla questione si rimanda anche al sintetico e ancora valido quadro in G. Leopardi, *Canti e prose scelte*, con note di S. A. Nulli, Milano, Hoepli, 1936, pp. 19-21, e alla lettura della canzone di R. Sirri, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 15-38, in particolare 26-36.

25. Lo documentano l'insistenza sulla parola «pace», la stessa poi deprecata al primo verso della canzone, l'accento alle spoliazioni napoleoniche e perfino il ricorso alla tradizionale (Petrarca, *Rvf*, CXXXVIII, v. 49) formula «Taccio», poi anche al v. 99 di *Sopra il monumento*, vicinissima dunque a quel v. 100 («Ma non la Francia scellerata e nera») che solo in F31 cambierà sostanzialmente, per diventare «Ma non la più recente e la più fiera»; cfr., per i passi dell'orazione, Leopardi, *Poesie e prose*, II, pp. 894, 900 e 895. Già a De Sanctis l'«odio alla Francia» era parso nel giovane Leopardi «Avanzo della reazione cattolica» (F. De Sanctis, *Studio su Giacomo Leopardi. Opera postuma*, curata dal prof. R. Bonari, Napoli, Morano, 1885, p. 106).

26. È il caso, in R18c, della nota autografa al v. 108 (passato da «Di Franche torme il bestial furore,» a «L'asta inimica e 'l peregrin furore;»): «Per l'asta intendete la baionetta, o quel che volete».

la rinnovata considerazione del pensiero che in quella tradizione nazionale aveva avuto un riferimento fondamentale.

A questo orizzonte, sebbene una prima rivalutazione dell'eredità rivoluzionaria e napoleonica fosse già in atto,²⁷ *Sopra il monumento* rimase estranea sia in R18c sia in B24, attestandosi sulle già chiarite movenze protagonistiche. E se la chiusa di *All'Italia* era, con espediente ancora una volta foscoliano, affidata alla voce di un testimone dell'episodio narrato, nella seconda canzone la risposta alle accorate interrogazioni dei vv. 181-189 non consiste che nell'affermazione di una desolata e titanica individualità.

27. Ad esempio in *Zib.* 229 (31 agosto 1820) e 1077-1078 (23 maggio 1821).

Ad Angelo Mai (B20)

Davide Pettinicchio

La *Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai* è pubblicata in appena 500 esemplari a Bologna, per le stampe di Iacopo Marsigli e dietro l'interessamento di Pietro Brighenti, nel luglio 1820, a pochi mesi di distanza dalla sua stesura, risalente a gennaio. In seguito al sofferto ridimensionamento di un progetto editoriale più ambizioso, del quale si avrà modo di parlare, i versi sono accompagnati dalla sola lettera dedicatoria a Leonardo Trissino, un giovane patrizio veneziano che era entrato recentemente in corrispondenza con Leopardi su raccomandazione di Giordani.

La canzone ha una circolazione piuttosto limitata, anche a causa dell'istantanea proibizione nel Lombardo-Veneto. L'estensore dell'informativa del 7 agosto alla polizia austriaca, un certo "Brasil" in cui a torto si è spesso identificato lo stesso Brighenti,¹ aveva buon gioco nel ravvisare nel volumetto «quello spirito di fatale liberalismo, che pare abbia accecato qualche infelice regione del nostro suolo», e concludeva:

Sotto le spoglie di un altro oggetto, cioè di quello della decadenza dell'itala letteratura, che non sarebbe spregievole se fosse trattato come si conviene, senza larve che lo scolorino o lo deturpino, si vorrebbe forse tentar di propagarne il veleno nelle nostre provincie. Questo è uno di quei malefici libricciuoli, che per essere di poco volume e di poco costo può esser letto da tutti, tanto più apparendo sotto un titolo improprio, ed a prima giunta non allarmante.²

Il motivo principale di apprezzamento per i letterati, non molti, a cui Leopardi invia il "malefico libricciuolo" è senz'altro «l'amore p[er] questa sventurata e travagliata comune nostra Patria», come riconosce il conte cesenate Giannan-

1. Il documento riporta la data del 7 agosto 1820. Vedi W. Spaggiari, *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, in *Lettura dei «Canti» di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di C. Genetelli, con la collaborazione di E. Fumagalli e G. Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2013, pp. 38-42.

2. Ivi, p. 39.

tonio Roverella.³ Da parte sua, Giovan Battista Niccolini assicura al corrispondente che a Firenze «hanno ammirato la robustezza dello stile che ben risponde alla dignità, e altezza delle idee».⁴ Un parere simile giunge dal piemontese Giuseppe Grassi: «L'ho letta qui a pochi, ma buoni, e caldi e dotti italiani, e tutti ad una voce sono, come io, rimasti sorpresi dalla forza anzi dall'energia del pensiero».⁵ L'opinione più lusinghiera arriva a Giacomo, prevedibilmente, da Pietro Giordani: «a me pare stupendissima, piena di nobilissimo, e cocentissimo fuoco, piena di altissimi e fortissimi concetti. Io ne sono incantato, e innamorato».⁶

Pochi altri riconoscimenti toccheranno in sorte alla poesia, che fu anche tradotta in latino – come già *Sull'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* – dal canonico Ignazio Guerrieri, in versioni certo portatrici di intendimenti civili, a considerare le predilezioni letterarie dell'autore,⁷ ma che certo finivano per vanificare l'aspirazione leopardiana a una letteratura “popolare” e, in un certo senso, militante. La scelta del latino per celebrare il prodigioso prelato decifratore di palinsesti si prestava bene, d'altro canto, alla glorificazione della politica culturale della Chiesa: non è da escludere che il letterato e stampatore romano Filippo De Romanis avesse in mente l'ode leopardiana quando nella seconda epistola metrica *Ad Macrinum* si volgeva a esaltare, a onore e gloria della modernità papalina, «[...] Sic Italus alter, / Docta palimpsestis occlusit pauperies quod, / Eximium Ciceronis opus, quia Consule dignum, / Restituit [...]».⁸ Il carne sarebbe stato inviato a Giacomo dal cugino Giuseppe Melchiorri il 27 febbraio 1825, a breve distanza dalla riedizione di *Ad Angelo Mai* nelle *Canzoni*.⁹

Anche rimanendo nei confini ideologici nel patriottismo più o meno retorico che accomunava larga parte del ceto colto della Restaurazione, i consensi furono tutt'altro che unanimi. L'unica recensione nota dell'ode, edita senza

3. Si cita dalla lettera del 12 novembre 1820, in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll. (da qui in avanti *Epistolario*), I, p. 459.

4. Si cita dalla lettera del 15 novembre 1820 (ivi, I, p. 470).

5. Si cita dalla lettera del 17 novembre 1820 (ivi, I, p. 462).

6. Dalla lettera inviata da Pietro Brighenti a Leopardi il 13 settembre 1820 (ivi, I, pp. 440-441); si veda anche la lettera di Giordani a Brighenti del 9 settembre 1820 commentata più avanti nel testo.

7. Su Guerrieri si veda la scheda di Giarmando Dimarti in *Microcosmi leopardiani. Biografie, cultura, società*, a cura di A. Luzi, 2 voll., Fossombrone, Metauro edizioni, 2001, I, pp. 255-271. Cfr. le lettere scambiate tra il canonico e Leopardi il 22 e il 29 ottobre 1821 in *Epistolario*, I, p. 522 e p. 526.

8. *Philippi De Romanis Ad Macrinum epistola secunda*: opuscolo senza luogo e data di stampa, pp.nn., *imprimatur* XVIII Kal. Februarii 1825, vv. 123-126.

9. In *Epistolario*, I, pp. 859-861; si veda anche la risposta del 6 marzo 1825 (Ivi, I, pp. 867-868).

firma sul «Giornale Arcadico» di Roma alla fine del '20, mescolava alle lodi per un «nobile giovinetto consecratosi interamente e fino da' primissimi anni agli studi della sapienza» alcune considerazioni dal tono a metà tra il paternalistico e il riprensivo:

Non vogliamo però, ch'egli si lasci andare per questo in alcuna giovanil presunzione: stimando quasi d'essere pervenuto là dove sta la piena bontà delle lettere. Perchè ben ci sembra che qualche cosa possa ancora desiderarsi nelle opere sue, così intorno il modo d'espôr chiaramente que' suoi forti concetti, come intorno la purità della lingua. [...] questa sua canzone malgrado di qualche neo, è cosa pur grave e piena di spiriti italiani [...].¹⁰

Leopardi non era nuovo a critiche in merito alla «purità della lingua», che gli venivano mosse solitamente quando, con il piglio agonistico e ambizioso che lo contraddistingueva, non prestava sufficiente attenzione al galateo della comunità letteraria.¹¹ le acuminate *Annotazioni* di cui è corredata l'edizione delle *Canzoni* del '24 testimonieranno la sua scarsa disponibilità a farsi dare lezioni in materia.¹² Ma la pedanteria linguistica dei detrattori non nasconde solamente gelosia professionale, e ci dice piuttosto di un'insofferenza ben più profonda nei confronti di un estremismo poetico e ideologico difficile da comprendere. Ad Augusto Campana si deve l'attribuzione della recensione a uno dei principali estensori dell'«Arcadico», Salvatore Betti.¹³ Ebbene, la misura reale dell'irritazione provata dall'interessato nei confronti di Leopardi, al di là degli omaggi di maniera dispensati anche in seguito nei dialoghi dell'*Illustre Italia* (1841-1843),¹⁴

10. In «Giornale Arcadico», tomo VIII, ottobre, novembre, e dicembre 1820, pp. 282-284; 283.

11. Francesco Cassi, leggendo le due canzoni del '18, aveva rintracciato «alcuni pochissimi nèi, che a mio parere, mal si locano in mezzo a tant'oro», come si legge nella lettera del 25 marzo 1819 in *Epistolario*, I, p. 282. Ma già Vincenzo Monti, in riferimento al volgarizzamento del secondo libro dell'*Eneide* (1816), non aveva fatto a meno di rilevare i «difetti» del testo («chè anzi non pochi me ne saltano agli occhi, e qualcuno ancora non lieve»), per cui si veda la lettera dell'8 marzo 1817, ivi, I, p. 64.

12. Sulla rilevanza di questo autocommentario linguistico vedi soprattutto P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle «Canzoni»*, Roma, Carocci, 2016, in partic. l'*Introduzione* e il cap. 5, pp. 9-27 e 87-105.

13. Betti ha aggiunto il proprio nome in calce al testo nell'esemplare del «Giornale Arcadico» da lui posseduto e postillato, oggi custodito in Biblioteca Apostolica Vaticana (R.G. Periodici, IV 1241 A): cfr. A. Campana, *Borghesi e Leopardi*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, 2 voll., I, pp. 700-727: 713.

14. Cfr. N. Bellucci, *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 238-240.

si può forse cogliere nella lettera inviata a Prospero Viani il 17 luglio 1838.¹⁵ Viani, alle prese con l'edizione dei carteggi di Leopardi, si era rivolto a lui affinché gli facesse da intermediario con il marchese Melchiorri.¹⁶ Nella sua lunga replica Betti, pur professandosi grande ammiratore di colui che chiama «il mio Giacomo», si sente in dovere di contraddire l'opinione, espressa dal corrispondente, che Leopardi – scomparso, lo si ricordi, da poco più di un anno – fosse «il più grande poeta di questi ultimi tempi». Qualche sua frase riprende pensieri già espressi nella recensione: «Egli si è sforzato di dir grandi sentenze, e talora ne ha pur dette di nuove: ma dio sa con quale chiarezza, con quale ordine, con quale naturalezza, con quale armonia di verso (salvo il canto all'Italia); e spesso anche con quale proprietà di lingua!». Ma lo scrivente non si arresta qui, sentendosi in dovere di procedere a una virulenta demolizione dell'intera esperienza leopardiana, estesa anche alle prose: la lettera è di fatto un astioso compendio – non richiesto – di tutti gli argomenti prediletti dai detrattori di Leopardi, e delinea un sistema di valori in cui quell'«uomo dottissimo» e dallo «spirito eccellentemente italiano» è posposto a praticamente tutti gli scrittori della scuola marchigiano-romagnola a lui contemporanei. Pensando, in particolare, al poeta delle canzoni, Betti censura l'eccesso di «dicerie retoriche», la costante «esagerazione d'idee», la propensione a «porgersi insegnatore di cose assolutamente impossibili, a mostrarsi così poco filosofo, che non conosca esser ordine di natura, che l'umano consorzio continuamente si muti con tutti i costumi suoi, e che l'età de' giovani non possa più rifiorire ne' vecchi».

La poesia leopardiana come esagerazione, diceria retorica: l'ardore ammirato da qualcuno poteva facilmente tramutarsi in motivo di fastidio. *Ad Angelo Mai* presenta, in effetti, una dismisura oratoria paragonabile a quella che s'incontra nelle due canzoni «patriottiche» edita nel '18, e nelle quali, ad ascoltare alcuni letterati bolognesi, tutto era «declamazione esagerata e pensieri comuni senza alcuna bellezza di poesia e di lingua»:¹⁷ le interrogative a cascata delle prime strofe, le sentenze sferzanti, l'aggettivazione energica e iperconnotativa, le continue apostrofi, l'imperioso l'*aut aut* del distico finale («Questo secol di

15. Archivio di Stato di Reggio Emilia, *Carte di Prospero Viani*, Carteggio, Serie 1, b. 1, s.v. Betti, Salvatore. Le citazioni che seguono si leggono nelle cc. 1r-2r.

16. Cfr. C. Genetelli, *Leopardi cerca casa. Su una lettera da ricollocare (e altre osservazioni sul carteggio con Giuseppe Melchiorri)*, in Id., *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, Led, 2016, pp. 149-165, in partic. pp. 150-151.

17. È uno dei pareri raccolti a Bologna e annotati da Pietro Brighenti su una copia di R18 destinata a Pietro Giordani: vedi C. Lozzi, *Intorno alle canzoni di Giacomo Leopardi «All'Italia» e «Sul Monumento di Dante che si prepara a Firenze»*. Osservazioni critiche di Letterati bolognesi contemporanei, in «Il bibliofilo», III, 7, luglio 1882, pp. 97-100: 98. Cfr. Bellucci, *Leopardi e i contemporanei*, pp. 36-37. I soli letterati menzionati esplicitamente da Brighenti sono Dionigi Strocchi e lo stesso Roverella.

fango o vita agogni / E sorga ad atti illustri, o si vergogni»), tutto in *Ad Angelo Mai* evoca la personalità incendiaria del poeta che nella canzone *Sull'Italia*, in eroica solitudine, si offriva in sacrificio per la salvezza della nazione («[...] L'armi, qua l'armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io»), e che in *Sopra il monumento di Dante* chiamava gli italiani, con allocutività esasperata, a rinascere sul loro glorioso passato («Io mentre viva andrò sclamando intorno, / Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio; / Mira queste ruine / E le carte e le tele e i marmi e i templi»).¹⁸ Da questo punto di vista, le prime canzoni editte costituiscono un insieme piuttosto omogeneo, che trae linfa da quello stratificato deposito di pensieri zibaldoniani, abbozzi e disegni letterari nei quali, a partire dal 1818, Leopardi andava tratteggiando un progetto di riforma della letteratura italiana intrecciandolo a un più ampio rinnovamento antropologico, oltre che etico-civile, della nazione. Diverse tracce testuali ricollegano *Ad Angelo Mai* a uno dei suoi primi saggi di trascrinante eloquenza “patriottica”, il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Per limitarci a un esempio, il tema della “vergogna” degli italiani con cui si chiude la canzone del '20, ma anche l'evocazione del «grido de' padri» al v. 20, si trovano già svolti in un passo del *Discorso* che si può richiamare anche per i versi appena citati di *Sopra il monumento di Dante*:

quelle opere [artistiche] immortali ch'erano e saranno sempre nostre [...] quasi *gridando* ci esortano ad emulare quei divini artefici [...]. Ma se alla voce loro e dei sommi scrittori nostri e di tutte le età passate e della ragione e della natura prevarrà la voce dei nuovi maestri, e se alla fine ci sarà tolto, non la vista delle pitture e delle statue, ma l'uso conveniente dei nostri ingegni, certo che questo tesoro recuperato incredibilmente [...] *svergognerà* noi medesimi, e attesterà la fine del nostro regno e la morte dell'Italia.¹⁹

L'empito declamatorio, del resto, è tutt'uno con una complessità di dettato che poteva destare un'impressione di eccessiva difficoltà. A detta di Salvatore Betti, Leopardi violava le elementari norme di chiarezza poetica («Lodevolissima, non v'ha dubbio, è la profondità de' pensieri: ma più lodevole assai, anzi gran precetto è la evidenza dello scrivere, e la convenienza»).²⁰ Per il campione dell'ortodossia letteraria pontificia i confini della *convenienza* erano in ve-

18. Sulle modalità allocutive e sui procedimenti retorici di cui si sostanzia la “gesticolazione poetica” leopardiana cfr. soprattutto P. V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 41-77.

19. Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in G. Leopardi, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2009, pp. 347-426: 423-424.

20. Cfr. la lettera a Viani del 18 luglio 1838, in Archivio di Stato di Reggio Emilia, *Carte di Prospero Viani*, c. 1r.

rità piuttosto angusti: in una lettera di una decina d'anni prima aveva rivolto a Foscolo critiche analoghe, scrivendo, tra le altre cose, che trovava nei *Sepolcri* «cose stupende in mezzo a altre stravaganti ed oscure»,²¹ con eloquente scelta aggettivale. Ma lo stesso Giordani, all'interno della lettera con la quale, il 9 settembre 1820, esprimeva tutta la propria ammirazione per *Ad Angelo Mai*, aveva accennato a una densità – a un tempo semantica e stilistica – che evidentemente cozzava con le abitudini di lettura dell'epoca: «Ho dato una rapidissima scorsa alla Canzone di Leopardi; che dee abbisognar di attenzione per essere gustata. La lettera mi è parsa veramente bellissima».²²

Densità e difficoltà erano espressamente perseguite da Leopardi, che a partire perlomeno dal 1819 andava formulando, con correzioni di rotta e variazioni continue, la cosiddetta «teoria degli ardiri»:²³ una teoria del “poetico” come irragionevole, sregolato, irregolare proprio perché naturale. Le anomalie nella costruzione della frase, la «concitazione di stile»,²⁴ l'impiego dell'espressione peregrina, il salto logico sono fonte di una «efficacia» radicata nell'«inclinazione generale dell'uomo verso la forza, verso le sensazioni vive, verso ciò che lo eccita, e rompe la monotonia dell'esistenza ec. e alla natura ec.».²⁵ Così un pensiero dell'8 agosto 1821, che è utile richiamare se non altro in virtù della parentela intrattenuta da questa *monotonia*, nel sistema di associazioni leopardiano, con l'inquietante uniformità del *nulla*, in *Ad Angelo Mai* personificato per la prima e unica volta:²⁶ («[...] A noi le fasce / Cinse la noia, e siede accanto il nulla / Immoto e ne la tomba e ne la culla», vv. 73-75). Si confrontino, in particolare, i celebri vv. 98-100 sulle conseguenze dell'impresa di Cristoforo Colombo («Ecco descritto il mondo in breve carta, / Ecco tutto è simile, e discoprendo, / Solo il nulla s'accresce [...]», vv. 99-100) con il pensiero zibaldoniano dell'11 maggio 1821: «Introdotta la ragione nel mondo tutto a poco a poco, e in proporzione de' suoi progressi, divien brutto, piccolo, morto, *monotono*».²⁷

21. Cfr. la lettera a Pietro Odescalchi del 10 novembre 1833, conservata a Roma, presso la Biblioteca Nazionale Centrale, *Fondo Autografi* 59/8, 1, c. 1^{rv}.

22. Cfr. la lettera riportata in Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, p. 38.

23. A. Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli «ardiri»*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», XVI, 2, 1986, pp. 569-601.

24. *Zibaldone* 374, 20 dicembre 1820 (in G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica e annotata di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991; da qui in avanti *Zib.* seguito dal numero di pagina dell'autografo).

25. *Zib.* 1471.

26. L'osservazione è di M. Natale, *La poesia*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino e M. Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 21-61: 35.

27. *Zib.* 1028, corsivo mio. Per limitarci a due altri esempi non troppo distanti nel tempo, in *Zib.* 195-196 (31 luglio 1820) si stabilisce un nesso tra *nullità* e *monotonia*, mentre in *Zib.* 686 (24 febbraio 1821) si tengono insieme l'*arido*, il *monotono* e il *matematico*.

A ben vedere, la canzone al Mai è tutta strutturata su questo elementare conflitto; sul conflitto, cioè, tra l'impeto vivificatore della voce poetante e la forza di omologazione – omologazione al nulla, s'intende – della ragione analitica e calcolatrice, alla cui progressiva e inesorabile affermazione tra gli uomini è dedicata la rassegna dei grandi italiani delle strofe centrali. Ne deriva una duplicità o disarmonia di fondo, ampiamente notata dai commentatori,²⁸ che si può considerare la drammatizzazione del vissuto leopardiano all'indomani della profonda crisi personale patita nel '19, quando Giacomo avvertì su di sé la minaccia – o, per dir meglio, la realtà – della narcosi, dell'insensibilità, dell'inaridimento («Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla»).²⁹ Da qui proviene la nota di sconforto che investe anche i tratti “costruttivi” e volontaristici della poesia, pronunciata da un io lirico «annientato dal dolor» (v. 35).

Gli elementi tradizionali di un discorso “umanistico” sulla nazione risultano così sottoposti a una singolare torsione. Un'atmosfera caliginosa e livida pervade anche il racconto delle provvidenziali riscoperte del Mai, e il motivo topico della voce ammonitrice degli antenati, pur nella sua conformità con il *Discorso* del '18, sconfina nella fantasia luttuosa e persecutrice, specie nel crescendo delle prime strofe che conduce dalla «Voce antica de' nostri» (v. 7) al «grido de' padri» (v. 20) e poi al «clamor de' sepolti» (v. 27) – un clamore definito in B20 *strano*, quasi a ricercare un effetto *unheimlich*. Su un piano strettamente argomentativo, poi, il tema dell'eccellenza artistica e letteraria italiana, particolarmente caro alla cultura della Restaurazione di marca classicistica (e non solo), era espressamente contestato, almeno in relazione al presente, nella dedicatoria a Trissino («eziandio nelle lettere siamo fatti servi e tributari»),³⁰ dove per di più compariva l'idea – poi ribadita nei versi su Alfieri ispirati a *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël³¹ – che «dilettare colle parole» fosse

28. Cfr. L. Blasucci, *Livelli e correzioni di «Ad Angelo Mai»*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 81-95: 84-85, e M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 24-25. Ancora imprescindibili in merito C. Galimberti, *Stile «vago» e linguaggio del vero nella canzone «Ad Angelo Mai»*, in Id., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 11-67, e prima ancora l'interpretazione del canto proposta da F. De Sanctis delle lezioni accademiche del 1875 (*Giacomo Leopardi, in La letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1961, vol. III, pp. 110-122).

29. *Zib.* 85, già citato in Blasucci, *Livelli e correzioni di «Ad Angelo Mai»*, p. 84.

30. *Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai*, Bologna, Marsigli, 1820, p. 3.

31. Si vedano i commenti alla canzone a partire dall'edizione Fubini-Bigi (G. Leopardi, *Canti*, a cura di M. Fubini e E. Bigi, Torino Loescher, 1970, pp. 50-51).

l'estrema risorsa di chi non poteva «giovare co' fatti»: ³² le manifestazioni artistiche erano, in altre parole, conseguenza e sintomo di una condizione di passività e forzata inazione. Il canone celebrativo del *Discorso* sulla poesia romantica (Dante, Petrarca, Michelangelo, Raffaello, Ariosto, Alfieri, Canova) è parzialmente rimodellato, in *Ad Angelo Mai*, in una rassegna di sofferenti *alter ego* dell'autore (Dante, Petrarca, Colombo, Ariosto, Tasso, Alfieri) ³³ accomunati da un destino di dolore e/o di emarginazione. La loro eccezionalità, che l'opinione comune fa coincidere con la follia, non è più espressione di supremazia artistica nazionale, quanto piuttosto una forma di resistenza individuale. Nemmeno ai lettori più distratti poteva sfuggire, del resto, il ritratto impietoso dell'italianità contemporanea sempre influenzato dalla lettura – anch'essa “oltranzistica”, e in una certa misura tendenziosa – del romanzo di Madame de Staël: portando alle estreme conseguenze alcune osservazioni della scrittrice francese, Leopardi avrebbe visto con crescente insistenza negli “italiani” l'incarnazione quintessenziale della modernità antropologica, da intendersi come dominio nullificante del vero, erosione dei legami affettivi e sociali derivata dalla cognizione del reale. Nella canzone si avvertono, da questo punto di vista, già i tratti distintivi di quell'inquietante ritratto messo poi a punto in forma più organica e distaccata nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*. L'indifferenza verso ogni forma di grandezza («[...] 'l grande e 'l raro / Or si chiama follia, / Nè livor più ma ben più grave e dura / La noncuranza avviene a i sommi [...]», vv. 145-148), che può acquisire spesso e volentieri una nota di derisione («[...] a' vostri figli è scherno / E d'opra e di parola / Ogni valor [...]» vv. 40-42), richiama già la propensione a «ridere indistintamente e abitualmente d'ogni cosa e d'ognuno, incominciando da se medesim[i]» ³⁴ e la «noncuranza effettivissima» ³⁵ riconosciute ai propri compatrioti nella prosa che Giacomo avrebbe iniziato a stendere nel 1824. Quanto all'*orribile fanatismo* che, come afferma Leopardi nella celebre lettera del 28 aprile 1820 a Brighenti, si cela nella canzone, ³⁶ l'espressione nasce prima di tutto come beffarda vendetta nei confronti del reazionario padre Monaldo, ignaro che una poesia dedicata a un monsignore potesse presentare contenuti di tal fatta; per un altro verso, essa testimonia uno stato d'animo esacerbato fino al parossismo che at-

32. *Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai*, p. 4.

33. Cfr. N. Borsellino, *Ad Angelo Mai*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 39-61, a p. 40, e Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, pp. 46-47.

34. *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, in Leopardi, *Prose*, p. 462.

35. Ivi, pp. 475-476.

36. Cfr. *Epistolario*, I, pp. 399-401. Per il possibile legame con il «cieco fanatismo» di un passo della *Vita* alfieriana cfr. Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, p. 49.

tende di rovesciarsi in quella che, nella mitografia leopardiana, prende il nome di “apostasia della virtù”. Ma non è da escludere che essa si leghi anche a una volontà di orgogliosa distinzione rispetto alla «freddezza, insensibilità e indifferenza»³⁷ dei propri contemporanei: «nè si trovano più in Italia veri fanatici di nessun genere, appena tra quelli che per istato hanno interesse alla conservazione di questa o quella specie di fanatismo e d’illusioni».³⁸

*

Per comprendere la misura “eccedente” del *fanatismo* leopardiano nel biennio 1819-1820 si può qui riconsiderare l’originario proposito di stampare *Ad Angelo Mai* insieme alle due canzoni “rifiutate” del 1819. In un primo momento, il volumetto avrebbe dovuto contenere le tre poesie e, in chiusura, la dedica in prosa *A quella di cui parla questa canzone*, trascritte sul «piccolo manoscritto» inviato a Brighenti il 4 febbraio.³⁹ A distanza di pochi giorni, il 25 febbraio, Giacomo accoglieva la proposta dello stampatore di aggiungere *Sull’Italia* (*All’Italia* a partire da B24) e *Sopra il monumento di Dante*, e si interrogava sull’impianto del volume: i due testi già editi si sarebbero posti in apertura, e il libro avrebbe avuto due dedicatorie, dovendosi recuperare quella a Vincenzo Monti premessa a *Sull’Italia*.⁴⁰ Il progetto sarebbe stato ancora discusso fino a quando Brighenti decise di informare Monaldo dell’iniziativa: messo a parte dell’intromissione paterna tramite la lettera brighentiana del 21 aprile,⁴¹ Giacomo ne fu profondamente umiliato, e da questo momento in poi ostentò polemicamente la propria sottomissione al volere del genitore e ai giudizi di Brighenti, decidendo infine di stampare solo la poesia più recente, corredandola della dedicatoria al Trissino (spedita a Bologna il 26 maggio).⁴²

Già prima di questo spiacevole incidente, Leopardi aveva dunque dimostrato una certa disponibilità a negoziare la strutturazione della silloge, e di questo occorrerà tenere conto. Ciò non toglie che la primissima forma della *plaqueette* avrebbe presentato un profilo non del tutto disomogeneo. In apertura si sarebbe incontrata una poesia ispirata, con reattività analoga a quella poi dimostrata nella canzone *Ad Angelo Mai*, a un fatto di cronaca recente, questa volta un crimine efferato. La canzone *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo*

37. Cfr. *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*, in Leopardi, *Prose*, p. 475 e, con diverso ordine delle parole, p. 480.

38. Ivi, p. 477.

39. Cfr. *Epistolario*, I, pp. 366-367.

40. Ivi, I, pp. 374-376; si veda anche la lettera a Brighenti del 13 marzo (ivi, I, pp. 380-383).

41. Ivi, I, pp. 394-396.

42. Ivi, I, pp. 406-408.

portato dal suo corruttore per mano ed arte di un chirurgo,⁴³ stesa probabilmente tra il marzo e l'aprile del 1819, si pone sin dall'esordio in esplicita continuità discorsiva con le due 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).⁴⁴ Il collegamento con un discorso pubblico avviato in precedenza conferisce all'episodio una rilevanza "civile", e vale da segnale di uno stato di deterioramento del corpo collettivo: per essere precisi, l'orrendo omicidio della donna, perpetrato dal chirurgo per volontà dell'amante di lei, sembrerebbe chiamato a esemplificare la china delittuosa e "barbarica" in cui scade un'esistenza privata delle illusioni. Lo strazio è stato compiuto da «anime scellerate, che non hanno ombra di sensibilità» (così l'abbozzo),⁴⁵ e non ha radice nelle passioni, come affermano espressamente i vv. 113-116: «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».⁴⁶ La *codardia* sarà evocata, come esito di un processo di degenerazione della civiltà italiana, in due luoghi di *Ad Angelo Mai* (vv. 30 e 154), il cui dedicatario sarà viceversa rappresentato come il «Bennato ingegno» a cui "cale" («Bennato ingegno, or quando altrui non cale / De' nostri alti parenti, / A te ne caglia», vv. 46-48): l'eroe, quindi, della pietosa dedizione all'altro, còlto nell'atto di "proteggere i padri", per rifarci al celebre monito dei *Sepolcri* foscoliani.⁴⁷

Nella morte di una donna si potrebbe insomma considerare una proposta in chiave creaturale⁴⁸ di quanto in *Ad Angelo Mai* è svolto nelle forme del discorso nazionale. Il libretto sarebbe poi stato chiuso dalla poesia, sempre collocabile nella primavera 1819, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, e dalla prosa che l'accompagnava, *A quella di cui parla questa canzone*. Nei versi, anch'essi originati da una circostanza reale, ci si rivolge con tono pietoso e affranto a una giovane il cui destino è quello di essere sottratta «in verde etate»

43. Questo il titolo adottato dalle edizioni moderne fondate sull'autografo napoletano (Biblioteca Nazionale di Napoli, *Carte Leopardi*, XIII. 14). Al momento dell'invio al Brighenti, il titolo della canzone doveva essere differente: si vedano le lettere scambiate tra i due il 22 e il 28 aprile 1820, in *Epistolario*, I, pp. 397-401.

44. In G. Leopardi, *Poesie*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 2011, p. 390.

45. Ivi, p. 631.

46. Ivi, p. 393.

47. Per i rapporti intrattenuti con il carme foscoliano alle letture di *Ad Angelo Mai* già citate in questo contributo si aggiunga l'intervento di C. F. De Goffis, *La canzone ad Angelo Mai e il suo antagonismo con i «Sepolcri»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. IV, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, 2 tt., Firenze, Olschki, 1983, t. II, pp. 677-702.

48. Cfr. le considerazioni di N. Bellucci, *Il «gener frale»*. *Sulle canzoni «rifiutate»*, in Ead., *Il «gener frale»*. *Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 131-145: 139-141.

a quella «scellerata cosa» che è il mondo (vv. 15 e 123). La morte, destino di tutte le creature in balia dell'arbitrio capriccioso della natura («Nostra famiglia a la natura è gioco», v. 117), avrà quindi il potere di “salvare” la donna dalla corruzione provocata dall'esperienza del mondo e dalla compromissione con la sostanza lutulenta del reale: «Ma questo ti conforti / Sopra ogni cosa, ch'in-nocente mori, / Nè 'l mondo ti spirò suo puzzo in viso» (vv. 118-120). E ancora: «E te pur lorda avria / L'indegna mota che sei tanto bianca» (vv. 131-132;⁴⁹ si ricordi, di nuovo, il «secol di fango» del *Mai*). È certo uno dei nuclei più vitali dell'immaginario leopardiano,⁵⁰ che attende svolgimenti letterari migliori: si può qui notare, prima di tutto, il movimento di risarcimento affettivo attivato dai versi in una forma “elegiaca”, che poi è la forma poetica della modernità italiana, come ribadiscono la dedicatoria a Trissino e i versi rivolti, in *Ad Angelo Mai*, a Francesco Petrarca: «[...] Ahi dal dolor comincia e nasce / L'italo canto [...]» (vv. 69-70). Ma forse più ancora dei versi è rilevante la prosa scritta da Leopardi una volta appreso che la donna inferma sopravvisse al suo morbo. La triste vicenda si trasformava inaspettatamente in una storia di salvezza, narrativamente affine a quella, mai sviluppata, di un disegno letterario risalente probabilmente al 1821, che testimonia la volontà di scrivere di «Una Vestale moribonda nella sua sepoltura al campo scellerato, liberata improvvisamente da qualcuno».⁵¹

Il finale a sorpresa modifica quindi radicalmente il significato dell'episodio, esplicitato nelle righe finali di *A quella di cui parla questa canzone*:

Queste cose le ho volute scrivere in questo luogo, acciocchè, se mai qualcuno, leggendo il mio povero canto, si fosse doluto con me della morte che vi sovrastava, debba anche venire a parte della contentezza che ho provata e provo ora che Dio v'ha salvata. E sgombrandosegli il cuore in un punto, e salutandovi con tutto lo spirito come dolcissima cosa perduta e pianta, e improvvisamente ricuperata, vi preghi da Dio, com'io fo, in compenso delle sventure passate, la perpetua gioventù del cuore e di quegl'indicibili affetti che soli confortano e ricuoprono quest'acerbissima nullità delle cose.⁵²

Spicca il riferimento a «quegl'indicibili *affetti* che soli confortano e ricuoprono quest'acerbissima *nullità* delle cose», che configura nuovamente le due polari-

49. In Leopardi, *Poesie*, pp. 388-389.

50. Cfr. F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 99 sgg.

51. Cfr. G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 148.

52. In Leopardi, *Poesie*, p. 634.

tà fondamentali dei versi dell'intera silloge. Nella «dolcissima cosa perduta e pianta, e improvvisamente recuperata» si riconosce poi la dinamica del “risorgimento” che costituisce il vero epicentro dell'intera esperienza poetica leopardiana: la dinamica, appunto, del *recupero* di un bene creduto estinto, del ritorno dal passato e dalla morte di un principio vitale e dal potere di salvezza;⁵³ la prosa *A quella di cui parla questa canzone* avrebbe, quindi, dischiuso in *extremis* uno spazio di utopia, lasciando il campo a un evento prodigioso accostabile alla riemersione, imprevista e istantanea, della voce dei padri in *Ad Angelo Mai* («In un balen feconde / Venner le carte»).

Non è facile determinare se dietro l'ordinamento di questa primissima “forma” di B2O si possa cogliere un'intenzione – un'intenzione forte, s'intende, e non la semplice volontà di relegare alla fine del libro l'unica prosa originariamente presente. Il mancato rispetto della cronologia di scrittura dà certo da pensare, specie se si tiene conto della lettera a Giordani del 20 marzo 1820, nella quale Leopardi sottolineava la diversità d'ispirazione tra le poesie del 1819 e *Ad Angelo Mai*: «Delle Canzoni di cui mi domandi la prima e l'ultima sono scritte un'anno addietro, e p[er] questo i miei sentimenti d'oggi non gli troverai fuorchè nella seconda, uscitami p[er] miracolo dalla penna in questi ultimi giorni».⁵⁴

Gli aggiustamenti che si sono susseguiti nello spazio di quattro mesi, in ogni caso, hanno sottoposto la raccolta a un processo di “normalizzazione” che ha comportato da una parte la rinuncia a una messa in campo troppo esibita – oltre che prematura e forse stilisticamente acerba – di mitologemi personali, dall'altra l'occultamento degli aspetti più anomali della poesia leopardiana. Ne fanno le spese tanto il congegno lacrimevole-soteriologico della canzone *Per una donna inferma* quanto il “goticismo” di *Nella morte di una giovane donna*, un testo che sfidava il gusto dei lettori, specie di quelli legati al principio di “convenienza”, intorno al quale Leopardi si arrovellava perlomeno a partire da quando aveva provato ad abbozzare il proprio «Sistema di belle arti» (*Zibaldone* 6 sgg.). Alla poesia, piuttosto, si addice la definizione di *stravaganza*, da Giacomo riservata polemicamente nel *Discorso* del 1818 ai parti poetici dei romantici, i quali «cercano col candelino [...] quelle più *strane* cose che si possono immaginare, o sieno semplicemente *stravaganze* singolarissime per natura loro; e siano eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente misfatti atrocissimi, cuori e menti d'inferno, stermini subbissi orrori diavolerie strabocchevoli»;⁵⁵ più oltre, l'autore giungeva a interrogarsi su quella che gli appariva una ingiu-

53. Cfr. D'Intino, *La caduta e il ritorno*, pp. 211 sgg.

54. *Epistolario*, I, pp. 384-386.

55. Leopardi, *Prose*, p. 378. Corsivi miei.

stificata propensione all'orrido: «perchè la donna trucidata? perchè l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo?».⁵⁶

Nello scritto premesso alla ristampa delle *Annotazioni* sul «Nuovo Ricoglitore» nel settembre '25 Leopardi avrebbe definito provocatoriamente le *Canzoni* del '24, appunto, dieci *stravaganze*,⁵⁷ a indicare una inconciliabilità con le attese del pubblico che ormai prescindeva dall'armamentario teorico-concettuale della polemica classico-romantica. Nel 1820 preferì invece scommettere su un prodotto editoriale dal profilo più riconoscibile: un'ode "civile", conforme alle due canzoni già date alla luce, preceduta da una prosa dall'impianto interlocutorio che dà implicito rilievo alla solidarietà della repubblica delle lettere.⁵⁸ Da questo punto di vista, la dedicatoria a Trissino che Giordani aveva tanto apprezzato è indicativa dell'intento di riannodare i legami con le prassi comunicative dei contemporanei, in una stagione nella quale Leopardi e i suoi sodali credono ancora alla possibilità di un'affermazione pubblica di una certa risonanza. La decisione ebbe, come si è visto, un'efficacia limitata, ma finì per aiutare l'autore a dare un'organizzazione più funzionale alle proprie raccolte: la prosa *Giacomo Leopardi al Conte Leonardo Trissino* si conserverà nell'edizione del '24, come tassello atto a dare coesione e consequenzialità alla prima parte del "romanzo ideologico" delle *Canzoni*; viceversa, le sperimentali poesie del 1819 finiranno accantonate, con l'assorbimento dei loro più importanti nuclei tematici all'interno di scritti dalla più convincente resa letteraria.

56. Ivi, p. 405.

57. Si veda Leopardi, *Poesie*, pp. 163-201.

58. Si noti che la prosa riprende in maniera esplicita quanto Trissino affermava in una lettera realmente spedita a Leopardi il 10 settembre 1819 (in *Epistolario*, I, pp. 342-343).

Ad Angelo Mai
Quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica

Sofia Canzona

Giungeva anche per noi l'ora che indaga

1. *Ad Angelo Mai* è un componimento segnato dall'urgenza. Viene scritto – stando a una nota autografa – in «10 o 12 giorni, Gen. 1820»,¹ non appena a Leopardi giunge la notizia che ne avrebbe dettato l'occasione poetica: la scoperta, da parte dell'insigne filologo Angelo Mai, di ampi brani del *De re publica* di Cicerone, celati in un palinsesto bobbiese della Biblioteca Vaticana.²

Il ritrovamento era stato notificato il 23 dicembre dallo stesso Mai attraverso una relazione diretta a Pio VII; il 10 gennaio, Leopardi offriva, via posta, le proprie congratulazioni al monsignore. Trapela, in questa lettera, l'impazienza del giovane poeta che annunciava l'intenzione di scrivere, quanto prima, un'opera sulla recente scoperta, e pertanto domandava a Mai – una richiesta ai limiti dell'indiscrezione – di spedirgli i fogli del suo lavoro in stampa, «di mano in mano, acciò che la mia fatica abbia più spazio, non potendo essere altro che lentissima».³

Il 20 gennaio, la responsiva di Mai che, come prevedibile, declinava la richiesta del giovane poeta, trovava Leopardi immerso nel fulmineo allestimento di una nuova *plaque*, il cui manoscritto verrà inviato a Pietro Brighenti – offertosi di favorirne la stampa – il 4 febbraio. In meno di un mese, Leopardi era pronto per una nuova uscita pubblica, che auspicava avvenisse al più presto: «perchè le canzoni sono p[er] la maggior parte adattate al momento, e massime quella al Mai che doveva uscire mentre è calda la fama della sua ultima e più strepitosa scoperta».⁴ All'ultimo testo, che scalpitava tra le carte, si erano aggregati altri due inediti, *Nello strazio di una giovane fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e *Per una donna inferma di*

1. Così in CL. X. 3, un esemplare della prima edizione di *Ad Angelo Mai* usata per la preparazione delle *Canzoni* del 1824.

2. Un attento inquadramento e riposizionamento della figura di Mai si deve a S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1997³, pp. 25-30.

3. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 1998, 2 voll. (poi solo *Epistolario*), I, p. 362.

4. *Epistolario*, I, p. 389.

malattia lunga e mortale, canzoni composte tra il marzo e l'aprile del 1819 e fino a quel momento rimaste nel cassetto.

L'urgenza di cui ho fatto menzione non è, però, giustificabile con la sola occasionalità del componimento – l'evento gioioso del ritrovamento (per il quale Leopardi si è sentito «stimolare dal desiderio di non restar negligente in un successo così felice»)⁵ – ma anche con la necessità di far sentire nuovamente la propria voce attraverso una poesia frutto di un'ulteriore maturazione sia linguistica che filosofica, una poesia sopravvissuta al 1819.

Questa smania si avverte nelle lettere di quei giorni, in particolar modo in quelle scritte al suo Pietro Giordani, il 6 e 20 marzo 1820. Nella prima delle due, si legge la pressante necessità di schierarsi: «Queste considerazioni» – ha appena esposto alcune delle riflessioni sulla condizione umana che innervano la struttura filosofica di *Ad Angelo Mai* – «io vorrei che facessero arrossire quei poveri filosofastri che si consolano dello smisurato accrescimento della ragione».⁶ In quella del 20 marzo si snoda, invece, il sofferto contrasto tra una galassia letteraria da attraversare («lo stadio da correre è infinito») e una forzata condizione di indugio («sono sempre rattenuto nelle carceri della fortuna»). La lettera contiene pure un'importante dichiarazione su come l'autore si relazionava, nel 1820, alle tre nuove canzoni: «Delle Canzoni di cui mi domandi la prima e l'ultima sono scritte un'anno addietro, e p[er] questo i miei sentimenti d'oggi non gli troverai fuorchè nella seconda, uscitemi p[er] miracolo dalla penna in questi ultimi giorni».⁷ La rappresentazione di un lungo periodo di maturazione, frutto delle esperienze biografiche e conoscitive del 1819, prende forma con uno scatto della penna, tempestivo e decisivo come un *miracolo*.

2. La cesura di *Ad Angelo Mai* rispetto alla produzione precedente è stata riconosciuta da più parti, ma forse vale la pena mettere a fuoco la poliedrica centralità del componimento all'interno della stagione poetica che vede nascere due frutti: la *plaqueette* assottigliata e residuale del 1820 (d'ora in poi B20) e il libro, più maturo e nutrito, del 1824 (B24).

Nella prima forma di B20, ovvero il manoscritto di 44 pagine che Leopardi inviava a Brighenti il 4 febbraio, *Ad Angelo Mai* era, per procura leopardiana, il cuore del libro. La *plaqueette* si apriva con *Nella morte di una donna*, seguiva,

5. Ivi, p. 362.

6. Ivi, p. 380 (cfr. anche la lettera del 18 dicembre 1819 di Ferdinanda Melchiorri: «la proposizione v[ost]ra colla quale mi dite esser opera da savio porre un argine alla ragione, che è il supplizio della n[ost]ra vita», ivi, p. 356).

7. Ivi, p. 385. Una dichiarazione simile nella lettera del 24 maggio 1832 a Luis de Sin-ner: «Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*», ivi, II, p. 1913.

fresco di stesura, *Ad Angelo Mai*, e chiudevano la raccolta *Per una donna inferma* con la lettera dedicatoria di accompagnamento *A quella di cui parla questa Canzone*.

In seguito al naufragio della prima e della seconda forma – ossia quella accresciuta delle due canzoni stampate a Roma nel 1818 e di due dedicatorie –, nella primavera del 1820, Leopardi avrebbe combinato con Brighenti la pubblicazione della sola *Ad Angelo Mai* (con dedica a Leonardo Trissino), investita di un protagonismo di ripiego, più che di una centralità.⁸

Con un cambio di prospettiva e qualche giro di calendario, troviamo la canzone al centro di un asse temporale: siamo alla fine di quell'autunno 1821 che marca la chiusura della stagione degli idilli, testimoniata dall'ormai celebre quaderno a righe. Se si osserva la scansione cronologica di queste composizioni – benché per gli idilli non si disponga di una datazione autografa – si noterà che l'*Angelo Mai* fa da cerniera alla lunga pausa che intercorre tra la composizione dei primi tre idilli del 1819 (*La ricordanza [Alla luna]*, *L'infinito*, *Lo spavento notturno*) e quella dei successivi tre, composti a partire dalla fine del 1820 e con un numero di versi assai più nutrito (*La sera del giorno festivo*, *Il sogno*, *La vita solitaria*).⁹ La convivenza di due progetti poetici di diversa natura (metrica, stilistica, linguistica), guidati da istanze diverse, ha senza dubbio un nesso etico e psicologico comune. Secondo Borsellino, all'origine della poesia leopardiana tra 1818 e 1822 (data in cui Leopardi lascia Recanati), ci sarebbe la presa di coscienza trasmessa dalla celebre lettera di Giacomo al padre (luglio 1819): «voglio piuttosto essere infelice che piccolo, e soffrire piuttosto che annoiarmi».¹⁰ Nel dettaglio, i punti di tangenza tra i sei idilli e *Ad Angelo Mai* investono l'immaginario poetico e il piano gnoseologico. Per esempio, il lungo addio alla facoltà immaginativa delle età antiche, è raccontato dall'emergere di un'immagine speculare: la caduta oltre l'orizzonte dei due protagonisti del cielo umano; la luna, nello spazio intimo e onirico della notte descritta da *Lo spavento notturno*, e il sole, inseguito nel giorno che non finisce in *Ad Angelo*

8. Sulle architetture di B20: cfr. W. Spaggiari, *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi: due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, Novara, Interlinea, 2013, pp. 31-59: pp. 35-38; P. Italia, *Il metodo Leopardi, varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 33-38.

9. Sull'importanza del valutare l'interferenza tra questa canzone e l'esperienza idillica si è espresso D. Della Terza, *La canzone Ad Angelo Mai*, in *Saggi Leopardiani*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 35-44: 37 e sgg. L'accorgimento della diversa estensione dei primi e dei secondi idilli si deve a C. Genetelli, *Storie e volti di un libro*, in questo volume, p. 34.

10. N. Borsellino, *Ad Angelo Mai*, in *Lectura Leopardiana*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 39-48: 39.

Mai (vv. 78-83). La ricaduta conoscitiva è la medesima: da una parte, fuor di metafora, l'incubo di Alceta smantellato dal raziocinio di Melisso, dall'altra, il tramonto – in un ovest svelato dalla navigazione di Cristoforo Colombo – dei «beati sogni» degli antichi.

Passando alla sezione dei tre idilli post-*Angelo Mai*, mi rivolgo a un secondo testo il cui espediente narrativo muove da un'esperienza onirica: tra la fine del 1820 e l'inizio del 1821, Leopardi compone *Il sogno*, un idillio nel quale all'io poetico appare in sogno lo spettro dell'amata defunta. Il tema funebre si innerva, secondo note più dolci, allo stesso sentimento dell'esistenza di *Ad Angelo Mai*: la morte prematura della donna era avvenuta «pria che 'l core / Certo si renda com'è tutta indarno / L'umana speme» (vv. 27-29); questa volta era l'interlocutrice del poeta a riconoscere che: «Nascemmo al pianto» (v. 55).¹¹

Nel gennaio del 1822, dopo la stesura di *Alla Primavera*, Leopardi iniziava la stesura delle *Annotazioni*, un corredo linguistico in dote con le sue canzoni. Era il segnale inequivocabile di un progetto in fieri.¹² Le carte avevano viaggiato con lui a Roma, come si evince dalla lettera del 1º febbraio 1823 a Giordani: «Ho recato qua certe piccole coserelle lungamente lavorate, che, non senza difficoltà ed ostacoli, pur mi riescirebbe di stampare in questa città». ¹³ A Roma non si sarebbe concretizzata nessuna stampa, ma la vitalità del progetto era certa: rientrato a Recanati, Leopardi avrebbe composto *Alla sua Donna*, ultimo testo scritto prima della consegna di un nuovo manoscritto a Brighenti, nel dicembre 1823. Il primo libro leopardiano sarebbe uscito nel settembre seguente per l'editore bolognese Nobili.

Così come nella sua prima edizione, anche in B24 la canzone al Mai si snoda una strofa per pagina e viene preceduta dalla dedicatoria a Trissino, rivisitata rispetto a B20, e non più in corsivo (sia la scansione strofa-pagina che l'uniformità tipografica prosa-poesia sono volontà dell'autore).¹⁴ La canzone viene abbondantemente modificata (ne vedremo alcuni casi più avanti), ma non stravolta. Il primo cambiamento, e più vistoso, è quello del titolo che, per ricordare un'occasione non più d'attualità, diventa: *Ad Angelo Mai quand'ebbe*

11. Cfr. anche *Per una donna inferma*: «natura / N'ha fatti alla sciaura / Tutti quanti siam nati» (vv. 97-98, «siam nati» su CL. XIII. 23 corregge «nascemmo»). Dietro il tema della morte prematura, nelle due canzoni abbandonate e ne *Il sogno*: il canto V dell'*Appressamento della morte*.

12. Per Genetelli (*Storie e volti di un libro*, p. 29) nell'autunno del 1821, con la scrittura serrata del nuovo nucleo di canzoni, si ha «l'innesco di un meccanismo seriale, che presuppone una pianificazione».

13. *Epistolario*, I, p. 643.

14. Sulla rappresentazione tipografica: cfr. lettera a P. Brighenti, 5 dicembre 1823, ivi, I, pp. 762-764.

trovato i libri di Cicerone della Repubblica. Canzone terza. Questo (ad eccezione del sottotitolo: *Canzone terza*) e la posizione assunti dalla canzone in B24 saranno definitivi e invariati nelle successive raccolte. Pur trovandosi terza di dieci canzoni, lo vedremo a breve, *Ad Angelo Mai* attira verso di sé il baricentro del libro (un centro, stavolta, non geometrico).

Nel 1825, Leopardi affiderà alla rivista milanese «Il Nuovo Ricoglitore» un'auto-recensione delle *Canzoni*, nella quale si darà una sorta di compendio dei temi della raccolta; degli otto punti enunciati, cinque (e in particolare i primi cinque) ricalcheranno i versi di *Ad Angelo Mai*.¹⁵ Non solo: la serie si aprirà con l'indicazione cronologica della scoperta dell'America, evento tipico e deflagrante anche nella terza canzone. Eccone il testo:

Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce nella nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorchè il dolore; che il dolore è meglio che la noia; che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'Universo, fuorchè la nostra infelicità.¹⁶

L'evento storico che apre all'accumulo tematico sembra sancire la reale svolta euristica della raccolta: l'idea di infelicità come frutto di un processo storico di «snaturamento».¹⁷ La dimensione microtestuale della canzone, dunque, va a costituire il diorama dell'impalcatura filosofica dell'intero libro, preludio ed epilogo di diverse istanze. Per questo *Ad Angelo Mai* non è riducibile alla sola vicenda poetica delle *Canzoni*, ma abbraccia tutta la stagione poetica e conoscitiva del quinquennio 1819-23. A partire dalle successive raccolte poetiche,

15. Cfr. Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, pp. 43-44.

16. «Il Nuovo Ricoglitore», a. I, pt. II (1825), p. 660. I tre argomenti finali riportano ai seguenti luoghi: «Nostra vita che val? solo a spregiarla» (*A un vincitore nel pallone*, v. 60) «de' necessarij danni / Si consola il plebeo» (*Bruto minore*, vv. 34-35), «Arcano è tutto, / Fuor di nostro dolor» (*Ultimo Canto di Saffo*, vv. 46-47). Un elenco non dissimile si trova nella lettera scritta a Giordani il 6 marzo: «discorro con te di questi miei sentimenti, che p[er] la prima volta non chiamo vani. Perchè questa è la miserabile condizione dell'uomo, e il barbaro insegnamento della ragione, che i piaceri e i dolori umani essendo meri inganni, quel travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose, sia sempre e solamente giusto e vero», *Epistolario*, I, pp. 379-380.

17. Cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Venezia, Guanda, 2019, 2 voll., I, p. 69 (d'ora in poi: *Canti*).

la canzone perderà la sua centralità, ma assumerà un valore storico, entrando nella narrazione autobiografica costruita dalle tessere dei *Canti*. Lo stesso titolo esteso contribuirà a questa storicizzazione e a farne un'“avventura storica”.

Si tratta, comunque, di un testo problematico, nel quale convivono due anime. Nutrito della tensione etico-civile delle precedenti due patriottiche, manifesta una fede in calare (una fede che già si assottigliava nella seconda canzone: dal «procomberò sol io» di *All'Italia*, si passava alla deprecazione del presente – è già un arroccamento – di *Sopra il Monumento*).¹⁸ Leopardi si spende, con decisione, in una rievocazione dei padri spirituali della cultura italiana, unica e ultima risorsa per risvegliare le coscienze, ma le ragioni di questa rievocazione vengono, nello spazio stesso della poesia, svuotate da una filosofia totalizzante. In aggiunta, all'affievolimento del tono bellico – inversamente proporzionale alla progressiva consapevolezza del proprio destino antierico – in *Ad Angelo Mai* svaniscono gli eventi della contemporaneità storica (la supremazia francese, le campagne in Russia), sostituiti da un presente senza connotati che non addita nemici. In quest'orizzonte di desolazione, coloro che vengono deprecati sono già vinti e in parte scagionati perché vittime di un comune destino d'infelicità. Ne risulta un testo ideologicamente indeciso, dove l'interiorizzazione di un'irrimediabile infelicità universale convive con la sfilacciata ma viva speranza di un risveglio delle coscienze; una fluttuazione tra il gridato appello al riscatto e una disperante paralisi.¹⁹

3. *Ad Angelo Mai* si collocava, dunque, tra le pieghe di una svolta personale e poetica; non sarà un caso che il momento della sua scrittura ricada a ridosso di un altro evento capitale della penna leopardiana: l'8 gennaio 1820, infatti, a due giorni dalla scrittura della lettera di congratulazione a Mai, Leopardi, arrivato alla centesima pagina del suo *Zibaldone*, iniziava a datare i suoi pensieri.²⁰ Partirò da questo puntello cronologico per una breve incursione nel testo così da rappresentare, in ordine di comparsa, alcuni nodi esegetici.

18. Cfr. «l'affetto che porto focusissimo alla mia patria» e «ancora arde quella fiamma che accese i nostri antenati» di un testo ad esse coevo, il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (G. Leopardi, *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 2010, pp. 969-996; tutte le opere leopardiane e lo *Zibaldone*, ad eccezione dei *Canti*, sono citate a partire da quest'ed., d'ora in poi menzionata con *TPPZ*).

19. Sulle opposte sollecitazioni sul piano morfologico-stilistico: L. Blasucci, *Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 81-95.

20. Sul rilievo di quest'evento: L. Blasucci, *Quattro modi di approccio allo Zibaldone*, in Id., *I tempi dei «Canti»*. *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 229-242: 231. Cfr. anche la prossimità tematica tra *Zib.* 102-103 e *Ad Angelo Mai*.

La gioia per il ritrovamento testimoniata dalla lettera a Mai trova il suo corrispettivo poetico nell'avvio della canzone,²¹ lievemente incupita dall'incedere cadenzato delle interrogative a cui avevano preparato il terreno le due precedenti canzoni.

L'avvio della poesia, infatti, riprende i moduli lessicali ed esortativi delle due precedenti (una premonizione della svolta filosofica si ha ai vv. 53-54: «I vestusti Divini a cui Natura / Parlò nè disvelossi») e l'arcata dei versi si costruisce sulle coppie oppositive voce/silenzio, passato/presente, vita/morte (le ultime due ritornano a fine componimento).

Con la quinta strofa si ha il primo cambio di tono: viene inaugurata con Dante e Petrarca la galleria dei personaggi illustri.²² Ai due padri della poesia italiana viene riservata appena una manciata di versi (vv. 1-10), poiché l'argomentazione della strofa ha premura di flettere sul piano antropologico, chiudendo la stanza con una sentenza martellante, segnata da una duplice anafora e dalla rima baciata *culla/nulla*. Si è ormai prodotta una distanza non colmabile: quel dolore che pur rappresentava un senso d'appartenenza («dal dolor comincia e nasce / L'italo canto», vv. 69-70), ha lasciato il passo alla noia.²³

21. Il corrispettivo è anche in alcune particelle testuali; l'insistenza sull'elemento vocale: «il grido delle nuove meraviglie», «lo strepito [...] dell'ultima sua scoperta» (*Epistolario*, I, pp. 361-362 e anche oltre) in corrispondenza con le prime tre strofe della canzone: «grido dei padri» (v. 20, in una variante di CL. X. 3. *clamor*), «clamor de'sepolti» (v. 27). Per *grido*: cfr. *Dialogo Galantuomo e Mondo*. Al rumore si oppone il suo contrario: «Voce [...] / Muta» (vv. 7-8), «Tace l'itala riva» (solo in B24, v. 43), «brutto / Silenzio» (vv. 164-165). Nella lettera al Mai si affaccia anche il tema del sonno dei contemporanei: «risvegliare i più sonnacchiosi» (a cui si opponeva, un tempo, «la meraviglia e la gioia de' letterati [che] non trovava riposo»); il tema ritorna nella canzone (vv. 2-4, 56-57, 177) mescolato ai motivi della morte e dell'oblio. Sull'*imagery* funebre della canzone: cfr. Blasucci, *Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*. Sul silenzio degli uomini: cfr. *Dialogo d'Ercole e di Atlante*. Per un grido che è, invece, sofferente cfr. la menzionata lettera a Giordani del 6 marzo 1820.

22. Una galleria che – oltre ai precedenti alfieriano e foscoliano e a quello meno ovvio ma fresco della *Corinne* di Mme De Staël (lib. II, cap. III) che egli teneva tra le mani tra la fine del 1819 e l'inizio del 1820 – ha anche una storia interna leopardiana (*Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana*, TPPZ, p. 944; *Discorso di un italiano*, ivi, pp. 983-996; *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai*, ivi, p. 998; la lettera del 30 aprile 1817 a Giordani, *Epistolario*, I, p. 90 e, nel genere della visione, *Appressamento della morte*, IV, vv. 130-141), qui però segnata dall'irruzione di un personaggio né letterato né artista (le cui strofe fanno da perno all'intera canzone: sono precedute e succedute da 5 strofe) segno del superamento della fase della conversione letteraria ormai compiuta. Con l'innesto di Colombo la galleria non presenta più tratti di monumentalità statica, ma un volto dinamico in cui, più delle celebrazioni singole, importa l'irreversibilità di una scoperta.

23. Una presa di distanza da Petrarca si trova anche nella dedicatoria a Trissino.

Alle due corone subentra un esploratore, Cristoforo Colombo, per il quale viene stanziato un intervallo di due strofe. Il rapporto che si instaura con Mai è reso anche lessicalmente evidente a partire da B24 nel contatto tra «Italo ardito» (v. 1, in B20 «Italo ingegno») e «Ligure ardita prole» (v. 77).²⁴ L'analogia tra i due personaggi, che sigla la chiave di volta di tutto il canto, è naturalmente la *scoperta*, punto di accensione e poi di detonazione della canzone.

Se nella scoperta di Mai viene riposta la speranza di un risveglio delle coscienze, a quella di Colombo è imputata la responsabilità di un restringimento dei confini del mondo. Nell'oltrepassare le colonne d'Ercole, il ligure non è figura di Ulisse (l'Ulisse dantesco), il quale asseconda il desiderio, assume il rischio e paga il prezzo della propria incoercibile curiosità; Colombo è piuttosto un nuovo Adamo, poiché la sua scoperta ingenera un peccato originale – di nuovo, quello della conoscenza – che ricade su tutta l'umanità.²⁵ Blasucci ha evidenziato come la ricchezza semantica del lessico negativo nella canzone (in direzioni etiche ed esistenziali) rifletta «quell'oscillazione tra responsabilità ed ineluttabilità che costituisce [...] il doppio fondo del canto».²⁶ L'ultima scoperta è, infatti, quella di tutto il genere umano, vittima colpevole della propria infelicità, una salda consapevolezza che costituisce il ritmato basso continuo della canzone costruita sulla portanza di lemmi bisillabi: *danno, nulla, tutto, vano, vero* (quest'ultimo, insieme ad *errore*, fa la sua prima apparizione poetica in *Ad Angelo Mai*).²⁷ L'avventura di Colombo (VI-VII strofa) viene decantata in negativo, mediante la smentita (che è però anche commossa celebrazione) delle antiche credenze già accolte da Leopardi nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Questo affondo cosmografico aggrava ulteriormente il quadro de-

24. E l'ardire è la chiave del desiderio di quegli anni: «Mi rivolgo all'ardire, e vedrò se da lui potrò cavare maggior vantaggio» (Giacomo a Carlo, s. d. ma fine luglio 1819, *Epistolario*, I, p. 319); anche in termini stilistici: cfr. *Zib.* 61.

25. Questo Colombo statuario si trasfigurerà nell'amico affettuoso delle *Operette morali*, in un dialogo che promuove i valori del dubbio e del rischio come rimedio al male della vita (valori, sì, o risorgimenti).

26. *Canti*, I, p. 70.

27. Quanto sia cruciale il momento della scoperta, è evidente dalla ricorrenza del lemma *velare* e corradicali in CL. X. 3 (*svelare* è anche nell'auto-recensione del 1825, ma è un *hapax* nei *Canti*): per l'ultimo emistichio del v. 15 Leopardi aveva abbozzato «e chi ti svela?»; al v. 34, solo in B24, si ha «Non velano i destini»; al v. 54 di B24 si ha «nè disvelossi» (ma nelle altre edizioni «senza svelarsi»); al v. 90 di B20 si ha «han perso il velo», corretto nell'autografo napoletano con varie proposte (per il primo emistichio) poi non accettate quali: «cui la terra si svela», «cui svela i fini suoi», «cui lor fini svelar» (alternative a *svelare* sono *schiodere* e *scoprire*). Cfr. *Zib.* 101 (8 gennaio 1820): «Perchè in ogni sentimento dolce e sublime entra sempre l'illusione, ch'è il più acerbo dolore il vedersi togliere e svelare».

solante della conoscenza, insinuando l'immagine di un universo vincolato alla reiterazione perpetua delle proprie geometrie e sempre più lontano dall'uomo: gli astri non hanno albergo così come coloro per cui fanno luce.²⁸

A quest'arcata, chiusa con l'invocazione al «caro immaginar» (vv. 100-102), succede, in senso anche cronologico, la strofa dedicata ad Ariosto, che prosegue la linea nostalgica ed evocativa delle precedenti. Nei confronti di questa rievocazione storica, che è pure e soprattutto rievocazione testuale (la purezza stessa di questa strofa non è forse un omaggio all'antico?), non c'è partecipazione ma rimpianto, tanto più percepibile nel contrasto tra il fluire asindetico delle immagini cavalleresche e la chiusa di strofa (vv. 119-120): «il certo e il solo / Veder che tutto è vano altro che 'l duolo». E sul *duolo* che chiude l'ottava strofa – ecco un nuovo giunto tematico interstrofico – si apre la parabola tassiana, marcata dall'invocazione fraterna e anaforica «O Torquato o Torquato» che si specchia nell'apostrofe ai vv. 128-129 «Amore, / Amor». Ci troviamo nella zona di *Ad Angelo Mai* dove è più alta la temperatura autobiografica, se ne avvistano i lacerti all'interno delle lettere a Giordani scritte prima e dopo la composizione della canzone; si pensi a «il pianto / A te, non altro, prometteva il Cielo» (vv. 122-123) e «non vedo altra vita che le lagrime e la pietà» (a Giordani, 17 dicembre 1819). Nella medesima lettera il «formidabile deserto del mondo» si specchia in «'l mondo / Inabitata spiaggia» (vv. 131-132, in B20, v. 132: «Tutto un deserto»).²⁹ «Non valse a consolarti o a sciore il gelo / Onde l'alma t'avean [...] / Cinta» e «Amor, di nostra vita ultimo inganno, / T'abbandonava. Ombra reale e salda / Ti parve il nulla» (vv. 125-127 e 129-131) ricorre in alcune immagini della lettera del 6 marzo 1820: «m'agghiacciai», «la stessa onnipotenza eterna e sovrana dell'amore è annullata», «quel travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose».³⁰ Ancora, l'immagine della pazzia «se 'l grande e 'l raro / Ha nome di follia» (vv. 145-146) nella lettera del 6 marzo si avvale della seconda persona plurale: «secondo il sentimento di questa nullità [...] saremmo chiamati pazzi», da riallacciarsi con: «Chi nostro mal conobbe» (v. 135);³¹ infine, lo scoramento verso la ricezione della propria opera trasmes-

28. Sull'utilizzo poetico, da parte di Petrarca, di diverse concezioni cosmologiche: cfr. le annotazioni ai vv. 95-96.

29. Nella stessa lettera si legge: «colla fanciullezza è finito il mondo e la vita p[er] me e p[er] tutti quelli che pensano e sentono», *Epistolario*, I, p. 355.

30. Sulla nullità delle cose, in coppia con la misera condizione degli uomini, cfr. le lettere del 19 novembre e 17 dicembre 1819 (ivi, I, pp. 350-351, 354).

31. Cfr. la lettera a Monaldo di fine luglio 1819: «So che sarò stimato pazzo, come so ancora che tutti gli uomini grandi hanno avuto questo nome» ivi, I, p. 323, il *Discorso di un italiano*, TPPZ, p. 974 ma anche *Zib.* 838-844 a proposito di brani della *Corinne* di De Staël (segnalato da Blasucci in *Canti*, I, p. 99).

so dalla lettera del 20 marzo 1820: «oramai privo della speranza di mostrare all'Italia qualche cosa ch'ella presentemente non si sappia neanche sognare» e «la facoltà dell'invenzione che ora è spenta nell'ingegni italiani»³² con «Chi ti compiangieria [...] / Chi stolto non direbbe il tuo mortale / Affanno anche oggidi [...] / Se più de' carmi, il computar s'ascolta» (vv. 142, 144-145, 149).³³

Le ultime due strofe, dedicate ad Alfieri, sanciscono un nuovo cambio di tono: si articolano su una trama lessicale epico-guerresca che prosegue anche quando l'allocuzione vira su Mai. Quest'accensione del tono poetico sancisce il congedo dalla riflessione filosofica e la ripresa del crinale patriottico del quale si fa protagonista l'«Allobrogo feroce» che, benché poeta, è ritratto come un guerriero (la discesa in campo può essere ormai solo metaforica).³⁴ L'eroismo di Alfieri, che pure rappresenta qui tutta la letteratura, è un vestigio del passato, poiché quella guerra non ha più né soldati, né nemici.

Era un tempo che la malvagità umana e le sciagure della virtù mi movevano a sdegno, e il mio dolore nasceva dalla considerazione della scelleraggine. Ma ora io piango l'infelicità degli schiavi e de' tiranni, degli oppressi e degli oppressori, de' buoni e de' cattivi, e nella mia tristezza non è più scintilla d'ira, e questa vita non mi par più degna d'esser contesa.³⁵

A questo si aggiunge la sfiducia nelle proprie armi, confermata dalla dedicatoria a Trissino, che precede i versi con una ritrattazione preventiva (benché cronologicamente posteriore):³⁶

Voi per animarmi a scrivere siete solito d'ammonirmi che l'Italia non sarà lodata nè anco forse nominata nelle storie de' tempi nostri, se non per conto delle lettere e delle sculture. Ma da un secolo e più siamo fatti servi e tribu-

32. Cfr. anche, sempre a Giordani, il 10 dicembre: «In Italia è morta anche la facoltà d'inventare e d'immaginare che pareva e pare tuttavia così propria della nostra nazione» (*Epistolario*, I, p. 354).

33. Le citazioni di queste lettere sono prese da *Epistolario*, I, pp. 354-355, 379-380, 385. L'evoluzione che dal lamento per la sfortuna individuale («Misero Torquato», ma cfr. «Misero nacqui», *Appressamento*, V, 15; «nacqui sfortunata» *Per una donna inferma*, v. 43; «Misera donna», «O sfortunata», *Nella morte di una donna*, vv. 43 e 100) porta alla consapevolezza dell'infelicità certa del mondo (già in *Per una donna inferma*, v. nota 11 e naturalmente in *Ad Angelo Mai*) è narrato in *Zib.* 143-144 (1° luglio 1820).

34. Alfieri rappresenta il simbolo della falsa dialettica tra pensiero e azione: cfr. p.e. *Parini*, *TPPZ*, p. 537; *Zib.* 2453-2454.

35. A Giordani, 17 dicembre 1819 (*Epistolario*, I, p. 354).

36. La dedica a Trissino è inviata a Brighenti il 26 maggio 1820, dopo che il progetto si è ridotto alla sola canzone al Mai.

tari anche nelle lettere, e quanto a loro io non vedo in che pregio o memoria dovremo essere, avendo smarrita la vena d'ogni affetto e d'ogni eloquenza, e lasciataci venir meno la facoltà dell'immaginare e del ritrovare [...] Non-dimeno restandoci in luogo d'affare quel che i nostri antichi adoperavano in forma di passatempo, non tralascieremo gli studi, quando anche niuna gloria ce ne debba succedere, e non potendo giovare altrui colle azioni, applicheremo l'ingegno a dilettae colle parole.³⁷

4. Il finale di *Ad Angelo Mai* è il finale di una canzone patriottica, ma sotto quei versi si agitano una serie di tensioni. La stessa galleria dei personaggi illustri (ultima rappresentazione corale in poesia prima del protagonismo monografico delle successive canzoni), contrariamente al modello dei *Sepolcri*, non ha un'ideologia compatta ed è fortemente sbilanciata dalla svolta argomentativa di cui si fa portatore l'unico che tra i caratteri menzionati non è poeta. La funzione celebrativo-memorialistica, di matrice foscoliana, è presto scalzata dalla rappresentazione della storia di una progressiva caduta dell'umanità, e da un'inevitabile e non voluta presa di distanza da coloro che vi sono menzionati.

Una ripresa della galleria di personaggi – ma forse più in generale l'eredità di tutta la canzone – si trova nel *Dialogo Galantuomo e Mondo*, abbozzato da Leopardi nel 1821. Galantuomo crede «che il vero e grande ingegno risplende attraverso qualunque riparo, e non ostante qualunque impedimento, presto o tardi prevale». ³⁸ Se nell'edizione del 1820 la prima strofa di *Ad Angelo Mai* si chiudeva con: «E che valor t'infonde / Il Cielo e 'l fato, Italo illustre? e quale / Tanto avviar fu degno altro mortale?», la successiva versione entrata in B24 (approntata attraverso un fitto lavoro sui versi), restituiva la medesima convinzione del Galantuomo: «E che valor t'infonde, / Italo egregio, il fato? O con l'umano / Valor contrasta il duro fato invano?». ³⁹

Per confutare Galantuomo, Mondo replica:

37. G. Leopardi, *Canzoni*, Bologna, Nobili, 1824, pp. 37-38.

38. *TPPZ*, p. 615.

39. Il fitto lavoro sui vv. 14-15 (testimoniato da CL. X. 3) ricade significativamente sul predicato che regola il conflitto tra fato e valore; si hanno infatti i verbi *guerreggiare*, *prevalere*, *affrenare*, *recidere*, *eccedere* ecc. In un solo caso subentra un secondo elemento: «o qual maggiore È del fato | e di morte uman valore?». La scelta di responsabilizzare il fato è motivata da Leopardi nell'autocommento a ai vv. 48-49 (in CL. X. 3): «O teologicamente o poeticamente che fosse, gli antichi non supponevano il fato inattivo, ma gli attribuivano anche l'azione esecutiva delle cose p. esso preordinate eternamente [...] Dunque il fato può bene aspirare al Mai, cioè favorirlo attivamente». Si noti bene che a partire dall'edizione napoletana dei *Canti* si inserirà l'avverbio dubitativo *forse* al posto dell'attributo *duro*. Cfr. anche *Per una donna inferma*: «Poveri noi mortali / Che incontro al fato non abbiām valore» (vv. 79-80, ma «incontro» *ex* «contro»).

Chi te l'ha detto? Qualche antiquario che l'ha imparato dalle iscrizioni, o qualche tarlo che l'ha trovato scritto nei codici in pergamena? Anticamente lo so ancor io che il fatto stava così come tu dici, ma non dopo che l'esperienza e l'incivilimento m'hanno trasformato in un altro da quello di prima. Specchiati in Dante Alighieri, in Cristoforo Colombo, in Luigi Camoens, in Torquato Tasso, in Michele Cervantes, in Galileo Galilei, in Francesco Quevedo, in Giovanni Racine, in Francesco Fénelon, in Giacomo Thomson, in Giuseppe Parini in Giovanni Melendez, e in cento mila altri. Che se costoro hanno avuto qualche fama o dopo morti o anche vivendo questo non leva che non sieno stati infelicissimi [...]»⁴⁰

Il contatto con la canzone è chiaro, così come sono chiare la funzione dei personaggi (testimoniare una condizione di sostanziale infelicità destinata ai grandi ingegni), e la relazione del poeta con essi, illuminata dal verbo *specchiarsi*.

Nel dialogo si ritrova anche quello stato di raffreddamento dell'animo annunciato nelle citate lettere del 1819, nonché il presupposto filosofico della canzone (in breve: «L'ignorante e il fanciullo non s'annoia, perché è pieno di illusioni, ma il savio conoscendo la verità d'ogni cosa, non si pasce d'altro che di noia»⁴¹), costruito sul fortunato asse ragione-freddezza, natura-calore.

Dello scarto filosofico di *Ad Angelo Mai* Leopardi avvertiva Brighenti con una certa compiacenza (lettera del 28 aprile 1820). L'«orribile fanatismo» con cui autodenunciava la sua canzone faceva riferimento a un portato (o anche sentimento) filosofico che aveva declassato ogni forma di eroismo come votato alla sconfitta e che sposava una nuova fede: l'infelicità consustanziale al genere umano. È evidente che l'io assumesse una posizione ben diversa dallo spirito guerresco e sacrificale che dava voce ad *All'Italia* e che attenuasse lo sdegno parentetico che pervadeva *Sopra il Monumento di Dante*. Tuttavia quell'impeto non era esaurito.

Ad Angelo Mai si configura come una cerimonia insieme di congedo e di inaugurazione rispetto a due stagioni poetiche e filosofiche, alla quale sono chiamati a testimoniare i grandi nomi della storia e della poesia italiane.⁴² Essa, pertanto, è costruita su una polarità alternata: al segno negativo e universaliz-

40. TPPZ, p. 615.

41. Ivi, p. 616. Sul tema cfr. anche il *Discorso di un italiano*: «Laonde, come vediamo chiarissimamente in ciascuno di noi che il regno della fantasia da principio è smisurato» ecc., ivi, p. 974.

42. Della Terza ribadisce la posizione innovativa della canzone «per l'audace simbiosi tra storia letteraria e visione del mondo» (*La canzone Ad Angelo Mai*, p. 44); cfr. anche Blasucci che per l'*Angelo Mai* parla di «primo abbozzo di una visione leopardiana del mondo» (*Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*, p. 83).

zante delle affermazioni antropologiche che dominano il centro della canzone, si contrappone la parenesi ai contemporanei ospitata dalle prime e dalle ultime strofe che, benché in un panorama desolante, afferma, disprezza, incita.⁴³ C'è da credere che il valore della letteratura, del cui potere Leopardi sembra dubitare, sia altresì volitivamente affermato. Se «il nucleo centrale [della canzone], costituito dalle riflessioni sull'irreversibilità di un processo degenerativo, tende di fatto a minare il senso dell'esortazione patriottica»,⁴⁴ quest'esortazione è pur sempre presente nel suo stato residuale e insieme alle macerie della virtù e all'eco delle voci dei padri – cose sconfitte, ignorate, sfibrate – resiste sulla pagina, fino all'ultima forma dei *Canti*. Chissà che non siano quei generi di rovine sulle quali nascono i fiori.

43. Cfr. Blasucci, *Morfologia delle Canzoni*, in Id., *I tempi dei «Canti»*, pp. 3-43: 22.

44. *Canti*, I, p. 68. Della Terza parla di *erosione* del proposito patriottico-parenetico (*La canzone Ad Angelo Mai*, p. 43).

Nelle Nozze della sorella Paolina

Gioele Marozzi

Nel corso dell'Ottocento, la produzione di scritti d'occasione destinati a celebrare ricorrenze, festività o traguardi importanti nella vita di persone care godette di una notevole fortuna editoriale. Ereditando una pratica già diffusa nell'antichità, recuperata nel Rinascimento e cresciuta in quantità e cura formale nei secoli successivi, molte personalità della borghesia e della nobiltà ottocentesca diedero alle stampe florilegi, *plaquettes* e opuscoli contenenti testi poetici dallo spiccato sperimentalismo metrico – perlopiù sonetti, ma anche ballate, canzoni, inni, epigrammi, madrigali – raccogliendo esempi dalla tradizione o confezionando nuovi componimenti, spesso senza particolari velleità autoriali e con ispirazione scopertamente petrarchesca.¹ A questo fertile ambito della tradizione letteraria italiana sembrerebbe appartenere anche la canzone leopardiana *Nelle nozze della sorella Paolina*, rivelatrice fin dal titolo della sua occasionalità, e idealmente – si direbbe – del tutto coerente con il panorama editoriale dei *nuptialia*.² Scritta tra l'ottobre e il novembre del 1821,³ infatti, essa venne ideata da Leopardi per celebrare il matrimonio tra la sorella Paolina e Pietro Peroli di Sant'Angelo in Vado, pianificato per il gennaio successivo⁴ no-

1. Sulla poesia d'occasione si vedano almeno P. Matvejević, *Nozione e funzione della poesia d'occasione nelle culture antiche*, trad. it. A. Schincariol, in «Le Simplegadi», IX, 9, 2011, pp. 41-75 e S. Baragetti, *Verso una nuova letteratura. Il dibattito sulla poesia d'occasione*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C. E. Roggia, Ravenna, Longo, 2017 (Il portico, 176), pp. 93-103.

2. Il tema dei *nuptialia*, gli opuscoli specificamente dedicati alla celebrazione delle nozze, è centrale in *Invito a nozze. I nuptialia della Biblioteca delle Oblate*, a cura di M. Barducci, Firenze, Comune di Firenze, Assessorato alla cultura Biblioteca delle Oblate, 2009 (Carte scoperte, 11).

3. Lo attesta – peraltro a valle della correzione da un precedente «1822» (cfr. G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2009, 3 voll., I: *Canti*, p. 117) – il manoscritto autografo, conservato a Napoli, presso la Biblioteca nazionale «Vittorio Emanuele III», nel fondo *Carte Leopardi*, con segnatura X.5.1.

4. Lo ricorda lo stesso Leopardi in una lettera a Pietro Giordani del 13 luglio 1821: «La mia Paolina questo Gennaio sarà sposa in una città dell'Urbinate, non grande, non bella, ma con persona comoda, liberissima ed umana». Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di

nostante alcune perplessità avanzate da Monaldo. Le nozze programmate per unire i due sposi vennero però dapprima rimandate e da ultimo definitivamente annullate,⁵ eliminando contestualmente la circostanza che avrebbe dovuto determinare ragione e scopo della canzone.

Allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile stabilire se Leopardi stesse o meno pensando di realizzare una *plaque* a sé stante per omaggiare la sorella del suo componimento, né l'*Epistolario* offre dettagli a proposito di eventuali trattative avviate con qualche tipografia per la stampa di un opuscolo, ma certamente l'esito degli eventi e la «sconclusione»⁶ degli accordi matrimoniali avrebbero potuto destinare all'oblio la creazione leopardiana, condannandola – come accadde per altri scritti del poeta più o meno d'occasione – alla definitiva scomparsa o alla relegazione nell'archivio autoriale. E invece così non fu, perché questa “canzone per nozze” non apparteneva davvero al filone dei *nuptialia*, non avrebbe esaurito il suo messaggio nella fugacità di un giorno di festa, e soprattutto non era nata spontaneamente per la celebrazione delle nozze di Paolina, ma era frutto di un'idea di più antico respiro, risalente almeno alla fine del 1819. È a questo periodo infatti – e comunque non oltre il gennaio 1820 –⁷ che si ascrive un abbozzo leopardiano noto come *Dell'educare la gioventù italiana*, in cui risuonano in nuce alcuni dei temi che saranno recuperati nella canzone in esame: il riferimento ai genitori e in particolare alle madri, il peso delle loro scelte nell'educazione dei figli, l'importanza degli *exempla* per garantire l'esercizio della virtù – in questo caso, ancora con uno spirito ardente e desideroso di cambiamento quale si ritroverà nelle prime canzoni patriottiche e in *Ad Angelo Mai*, ma che sarà più attenuato nei versi di *Nelle nozze* –,⁸ e

F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll. (d'ora in avanti *Epistolario*), I, pp. 514-516.

5. Dopo l'annullamento delle nozze con Peroli, seguì un'attenta ricerca da parte della famiglia Leopardi per individuare un possibile marito per Paolina. Nel 1825 si riparlò addirittura di una possibile ripresa delle trattative per definire un matrimonio con lo stesso Pietro Peroli, ma neppure in quel caso le nozze vennero celebrate. Per un approfondimento sulla vita di Paolina e sulle discussioni che precedettero e seguirono le proposte di matrimonio a suo favore, si vedano C. Antona-Traversi, *Paolina Leopardi. Note biografiche condotte su Documenti inediti recanatesi*, Città di Castello, S. Lapi, 1898; C. Pascal, *La sorella di Giacomo Leopardi*, Milano, Treves, 1921; P. Leopardi, *Lettere (1822-1869)*, a cura e con un saggio introduttivo di E. Benucci, Sesto Fiorentino, apice libri, 2018.

6. Ivi, p. 40.

7. G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021 (Saggi, 56), p. 154.

8. Cfr. *infra*. Per l'attenuazione del senso di cambiamento insito nelle parole leopardiane, si vedano L. Blasucci, *I due registri di “Nelle nozze della sorella Paolina”*, in Id. *I titoli dei “Canti” e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011 (Testi e studi leopardiani, 15),

soprattutto il riferimento, puntuale benché corsivo, alla romana Virginia, ricordata insieme a Pantea come possibile immagine di chiusura del testo per la sua fisionomia di donna eroica.⁹

Il profilo ideologico tratteggiato nell'abbozzo, distillato nelle sette stanze della canzone in esame, venne sottoposto da Leopardi a importanti modifiche, certamente per adattarsi al nuovo contesto studiamente nuziale del componimento, ma anche perché nel frattempo (1821) era stato concepito dal poeta un nuovo disegno letterario, che trova in *Nelle nozze* una sua parziale ricollocazione. Ci si riferisce al secondo dei ribattezzati *Cinque disegni di morte e di sogno*, dedicati complessivamente a personaggi storici: «A Virginia romana, Canzone dove si finga di vedere in sogno l'ombra di Lei, e di parlargli teneramente tanto sul suo fatto quanto sui mali presenti d'Italia».¹⁰ Anche in questo caso è evidente la sovrapposibilità tra il concetto espresso nelle poche parole del progetto e gli elementi essenziali di *Nelle nozze della sorella Paolina*, diversi nell'esito ma affini per atmosfere e contenuti: il riferimento a Virginia, protagonista delle ultime due stanze; la forma metrica individuata per lo sviluppo del componimento; la sfumatura di dolcezza che avrebbero dovuto assumere – e in effetti assunsero – le parole; il flusso poetico come occasione per riflettere sulla situazione socio-culturale contemporanea e sul concetto di virtù. La canzone leopardiana, in coerenza con la destinazione latamente epitalamica che le era stata assegnata in origine, ereditò le linee principali della riflessione affidata ai progetti letterari sulla formazione e sul valore, piegandoli a un contesto che vedeva naturalmente Paolina come dedicataria prima delle considerazioni al contempo disincantate e lucide. L'aspetto di maggior interesse, però, che potrebbe aver determinato in Leopardi la volontà di recuperare quello scritto tutt'altro che d'occasione per strapparla dall'autonomia e inserirla in un progetto più complesso come le *Canzoni*, risiede nell'unione messa in atto dal poeta tra l'esortazione rivolta alla sorella – citata esplicitamente come tale, per rappresentare sé stessa e al contempo ogni destinataria ideale – e la carica gnomica universale della canzone nel suo insieme, dedicata a tutte le donne

pp. 48-61: 52-53, L. Serianni, *Nelle nozze della sorella Paolina*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di C. Genetelli, con la collaborazione di E. Fumagalli e G. Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2013, pp. 61-73, e G. Leopardi, *I canti*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1945, specialmente a p. 154.

9. Un affondo su Virginia romana intesa come modello per l'esercizio della virtù si legge in C. Gaiardoni, *Due exempla virtutis per il Leopardi delle Canzoni: Virginia, le Termopoli*, in *Il mito ripensato nell'opera di Giacomo Leopardi*, Atti del Convegno internazionale (Aix-en-Provence, 5-8 febbraio 2014), a cura di P. Abbrugiati, Aix-en-Provence, PUP-Presses Universitaires de Provence – Minalo-Udine, Mimesis, 2022 (Leopardiana, 4), pp. 239-249.

10. Leopardi, *Disegni letterari*, p. 149.

che, parafrasando un celebre incipit della *Vita nova*, posseggono o hanno sperimentato l'“intelletto di virtù”.¹¹

E non dovrà sorprendere che, dando finalmente alle stampe il proprio testo in B24, Leopardi abbia scelto di mantenere un titolo – *Nelle nozze della sorella Paolina* – così parlante e connotato dal punto di vista del genere. In primo luogo, perché ancora nel 1825 e nei mesi successivi (cioè, oltre un anno dopo la pubblicazione della silloge bolognese) era rimasto ben vivo l'interesse familiare a concordare possibili nozze per Paolina, e questo impegno contribuiva a rendere valido nei fatti l'augurio acronico e aspecifico veicolato dall'intestazione della canzone. Inoltre, perché già in precedenza con *Ad Angelo Mai* Leopardi aveva scelto di indirizzare un proprio testo a un personaggio reale, e lo stesso avrebbe fatto in seguito, come dimostrano l'epistola *Al conte Carlo Pepoli* o la *Palinodia al marchese Gino Capponi*. Nonostante la sua tipizzazione, dunque, o forse proprio grazie ad essa e al gioco che avrebbe consentito di intavolare con i lettori, *Nelle nozze della sorella Paolina* venne inserita a pieno titolo nel *corpus* delle dieci *Canzoni*, contribuendo a costruire un percorso fatto di novità e sapiente sperimentalismo, di affinità, richiami e differenze.

La prima prova di un fiume carsico che sotto la superficie delle apparenze lega questo testo agli altri della raccolta, modellandone la restituzione creativa, è data dal manoscritto che ospita la canzone, composto da un duerno sciolto in cui si legge, a partire da c. 3r, anche il testo di *A un vincitore nel pallone*. Gemelli fin dal supporto, i due componimenti non condividono soltanto il destino documentale della conservazione congiunta, ma appartengono anche allo stesso afflato ideologico, veicolato proprio da quell'abbozzo *Dell'educare la gioventù italiana* che offrì un punto di partenza fondamentale per la stesura di entrambi: speculare il processo di dedica, a una donna in *Nelle nozze* e a un uomo in *A un vincitore*; analoga la proiezione al futuro data dai giovani cui viene rivolto il discorso poetico; coincidente il tono civile che a partire da Carducci la critica ha individuato nei versi delle due “odi-canzoni”,¹² cerniera sulla linea sottile ma non invisibile che dalla prima metà del libro delle *Canzoni* conduce alla seconda sezione. Il ruolo di frontiera (e non di confine) esercitato da *Nelle nozze* in questa posizione strategica è evidente innanzitutto dal punto di vista formale, per la continuità e le discontinuità, gli snodi e i raccordi che il componimento può creare al tornasole degli altri testi di B24; in secondo luogo, per il suo fine

11. Sull'apertura di *Nelle nozze* alle donne in senso universale si vedano Blasucci, *I due registri di “Nelle nozze della sorella Paolina”*; Serianni, *Nelle nozze della sorella Paolina*; E. Proto, *Nota leopardiana: l'apostrofe alle donne della canzone “Nelle nozze della sorella Paolina”*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XIV, 5-6, 1909, pp. 97-102.

12. In G. Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi. Considerazioni*, Bologna, Zanichelli, 1898, p. 65.

progettuale, derivato dalla funzione che riveste nell'economia delle *Canzoni* sia per la propria "stravaganza", sia per gli artifici retorici, stilistici e lessicali evidenziabili sulla scorta dello *Zibaldone*.

Per quanto riguarda il primo aspetto, andrà notato che *Nelle nozze della sorella Paolina* costruisce un vero e proprio sistema di richiami e relazioni con i testi che la precedono e la seguono, originando la mappa di un viaggio di cui B24 nel suo insieme costituisce un'autentica bussola. Basti pensare al legame che la canzone dimostra di possedere con *Bruto minore*: entrambi i componimenti, infatti, sono l'esito di un'ispirazione che, fin dai *Cinque disegni di morte e di sogno*, aveva individuato in un personaggio romano – Bruto, appunto, e Virginia – il portavoce di un messaggio sul valore personale, pensato per risultare al tempo stesso profondo e stentoreo. Il legame appena evidenziato è rafforzato poi, paradossalmente, dal doppio fallimento di questo iniziale proposito, o meglio dalla sua evoluzione, che fece di Virginia uno dei personaggi, e non la protagonista, della canzone in cui compare, e che unì Bruto a un'altra figura della cultura classica, la poetessa Saffo,¹³ divenuti soggetti eponimi di una nuova coppia di componimenti definiti icasticamente «del suicidio».¹⁴ E non è ancora tutto, perché *Nelle nozze* e *Bruto minore* condividono anche una linea tematica fondamentale, quella dell'"umana" o "italica virtude",¹⁵ recuperando con forza uguale e contraria il messaggio patriottico delle prime due canzoni (*All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*), corretto alla luce delle acquisizioni di *Ad Angelo Mai*, nata dopo la prima esperienza idillica come sublimazione della ricerca di riscatto e del disincanto verso la realtà. In questo percorso di progressiva *agnitio* sociale, a *Nelle nozze* (e con essa a *Bruto*) Leopardi offre il ruolo di osservatrice del mondo e, conseguentemente, di vettore per una nuova dichiarazione d'intenti, in cui la virtù viene celebrata e ricercata come valore in sé stesso per l'umanità e non tanto per la spinta all'azione personale bramata ancora nelle due canzoni che aprono B24.¹⁶

13. Cfr. M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994 (Saggi, 421), p. 30.

14. L. Blasucci, *Morfologia delle canzoni*, in *I tempi dei "Canti"*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-43: 15.

15. Cfr. *Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 14; *Bruto minore*, v. 3.

16. Si consideri l'auto-esortazione di *All'Italia*, presente nei vv. 36-40: «Nessun pugna per te? non ti difende / Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io. / Dammi, o ciel, che sia foco / Agl'italici petti il sangue mio». In *Nelle nozze della sorella Paolina* l'azione non parte dall'io per terminare sugli altri, ma si concentra direttamente su questi ultimi, invitati a vivere nella virtù: «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. 24-30).

Rispetto a queste ultime, peraltro, sul modello di *Ad Angelo Mai*, *Nelle nozze della sorella Paolina* esibisce anche una seconda differenza, più “tecnica”, legata alla sua struttura e all’articolazione interna delle singole stanze: le sette unità che la compongono, infatti, adottano una versificazione meno solenne di quella utilizzata per le prime due canzoni, costituita da quindici versi endecasillabi e settenari disposti secondo lo schema rimico aBCACBDefGFEghH, con una sola rima irrelata (al v. 7) ospitata nella dièsi.¹⁷ Si tratta di una prima importante tappa nel percorso di riflessione leopardiana sulla tradizione metrica italiana, che condusse dall’angusta formalità di *All’Italia* alla semplificazione delle forme, apprezzabile anche in *Nelle nozze*, e poi a un sempre maggiore distacco dai modelli, passando da *Bruto minore* per approdare alla vera e propria canzone libera che ebbe il suo culmine in *A Silvia*.¹⁸

Mantenendo l’attenzione sull’aspetto formale, analogie e differenze tra il componimento in esame e gli altri testi che compongono B24 si ritrovano anche nei titoli che Leopardi scelse di assegnare alle dieci tessere che compongono il mosaico della silloge:¹⁹ come *Sopra il monumento di Dante*, *Ultimo canto di Saffo* e *Bruto minore*, neppure *Nelle nozze della sorella Paolina* presenta un’allocuzione diretta o una dedica esplicita veicolata dalla preposizione “a” variamente declinata (*Alla sua donna*, *All’Italia*, *Inno ai patriarchi*, ecc.); al tempo stesso, tale canzone porta nel nome (ma di fatto solo in questo) i segni di un’occasione specifica, di una dedica offerta a un evento ben preciso, come *A un vincitore nel pallone* – per le prestazioni di Carlo Didimi nel gioco della palla al bracciale –, *Sopra il monumento di Dante* – per inserirsi nel dibattito culturale della realizzazione a Firenze di una statua dedicata al sommo poeta – e *Ad Angelo Mai* – per celebrare la riemersione del *De Re Publica* di Cicerone dai Codici Vaticani a opera dello studioso e bibliotecario bergamasco.

Considerazioni siffatte sui titoli, di per sé sempre meritevoli d’attenzione perché custodi di indicazioni di lettura e tracciati interni alle raccolte poetiche, rivestono un interesse del tutto particolare nel caso di B24 e di *Nelle nozze della sorella Paolina*, perché fu lo stesso Leopardi, nell’autopresentazione della silloge apparsa sul «Nuovo Ricoglitore», a richiamare l’attenzione del pubblico su un evidente gioco comunicativo, sottolineando che «nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo

17. Il numero dei versi che compongono ciascuna stanza è identico a quello di *Ad Angelo Mai*, ma in *Nelle nozze* sono presenti più settenari (cinque contro i tre dell’altra canzone).

18. Una riflessione accurata sulle scelte metriche di *Nelle nozze della sorella Paolina* nel rapporto con il resto della produzione leopardiana è presente nel già citato Santagata, *Quella celeste naturalezza*, in particolare alle pp. 63-64.

19. Sul tema, fondamentale resta naturalmente L. Blasucci, *I titoli dei “Canti”*, in Id. *I titoli dei “Canti” e altri studi leopardiani*, pp. 146-157.

verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato». ²⁰ Proprio grazie alla discrepanza tra testo e paratesto, tra contenuto e intitolazione, è possibile cogliere la novità del sistema *Canzoni*, l'avanguardia del progetto editoriale preso nel suo complesso, composto da un caleidoscopio di richiami culturali che dietro un'apparente ortodossia trascorrono verso una rielaborazione etimologicamente parodica della tradizione letteraria. Ciò è particolarmente vero nel caso di *Nelle nozze della sorella Paolina*, in cui lo iato esistente tra titolo e contenuto non si concretizza soltanto a livello di lettera del testo – la canzone non celebra né descrive il matrimonio della nobildonna – ma si innalza a un livello superiore, che coinvolge la stessa appartenenza del componimento al genere a cui dichiara di aderire: la canzone, infatti, come si è detto, non si rifà agli stilemi epitalamici e non riproduce gli elementi talvolta abusati che contraddistinguono i *nuptialia*, ma si diffonde in un discorso altro, fatto di riferimenti al valore e al mondo classico. ²¹ Un processo che mette in gioco lo spirito critico del pubblico, che invita a una riflessione di più ampio respiro, che spiazzava il lettore nel momento stesso in cui lo chiama a immergersi nel testo, che fa, insomma, di *Nelle nozze della sorella Paolina* il correlativo-oggettivo degli arditi su cui è costruita la canzone.

È questo il tema su cui si innesta il secondo ruolo di frontiera messo in atto dal componimento in esame nell'economia di B24, quello cioè che guarda allo stile, alla costruzione retorica, al sistema dei richiami lessicali e alle citazioni classiche che tanta fortuna avranno nella poesia leopardiana. Del resto, fu lo stesso poeta a sondare questo fertile ambito d'analisi in ampie e articolate pagine dello *Zibaldone* che, descrivendo l'influenza esercitata da metafore, figure di suono o di significato, inversioni e giustapposizioni lessicali sui processi letterari, tracciano il senso dell'ardire, appunto, o del vago o del pellegrino, alla ricerca di una definizione che meglio di altre possa rappresentare il vero significato, in poesia, di questi concetti. ²² Il percorso di riflessione condotto da Leopardi su queste idee è disseminato in più luoghi dello scartafaccio autoriale, e lambisce – con punte d'ironia – i primi mesi del 1829; il cuore dell'indagine,

20. *Canzoni del conte Giacomo Leopardi. Bologna, Nobili, 1824. Un vol. in 8.° piccolo*, in «Il Nuovo Ricoglitore», I, 9, 1825, pp. 659-677: 659 (l'articolo venne continuato nel numero successivo, 10, 1825, pp. 804-820). È interessante notare che quello di *Nelle nozze* è, nell'economia del prospetto affidato al «Nuovo Ricoglitore», il primo titolo a essere richiamato dall'autore.

21. Scrive Leopardi: «una Canzone per nozze, non parla nè di talamo nè di zona nè di Venere nè d'Imene» (Ibidem).

22. Cfr. A. Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli "arditi"*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVI, 2, 1986, pp. 569-601 e Blasucci, *Morfologia delle canzoni*.

tuttavia, risale agli anni compresi tra il 1819 e il 1822, proprio quando il recanatese concepì e compose la maggior parte delle sue *Canzoni*:

Gli arditi rispetto a certi modi epiteti frasi metafore, tanto commendati in poesia e anche nel resto della letteratura e tanto usati da Orazio non sono bene spesso altro che un bell'uso di quel vago e in certo modo quanto alla costruzione, irragionevole, che tanto è necessario al poeta. Come in Orazio dove chiama mano di bronzo quella della necessità (ode alla fortuna) ch'è un'idea chiara, ma espressa vagamente (errantemente) così tirando l'epiteto come a caso a quello di cui gli avvien di parlare senza badare se gli convenga bene cioè se le due idee che gli si affacciano l'una sostantiva e l'altra di qualità ossia aggettiva si possano così subito mettere insieme, come chi chiama *duro* il vento perchè difficilmente si rompe la sua piena quando se gli va incontro ec.²³

E ancora:

La vera e non accidentale, ma essenziale bellezza di una lingua, quella che non si può perdere, se la lingua non si corrompe formalmente, è una bellezza intrinseca, e spetta all'indole della lingua; e questa non può consistere in altro che nell'ardire. Or questo ardire che cos'è, fuorchè la libertà di non essere esatta e matematica? Giacchè quanto all'esattezza, torno a dire, tutte le lingue ne sono egualmente capaci, e tutte per mezzo suo posson divenire, e diverrebbero uniformi affatto nell'indole, essendo la ragione, una; e non trovandosi varietà se non se nella natura. Quindi se *lingua bella è lingua ardita e libera*, ella è parimente *lingua non esatta, e non obbligata alle regole dialettiche delle frasi, delle forme, e generalmente del discorso*.²⁴

L'aderenza di *Nelle nozze della sorella Paolina* alle descrizioni appena riportate è triplice: innanzitutto, essa sembra cogliere metaforicamente il senso più lato dell'ardire poetico, trasformando la manifestazione della libertà creativa del valore letterario nel processo civile-educativo che vorrebbe l'umanità capace di crearsi la propria autonomia, di affrontare con onore il destino, di vivere la realtà senza abbandonarsi alla mera apatia.²⁵ In secondo luogo, la canzone fa

23. In *Zibaldone* 61 (pensiero ascrivibile al 1819; le citazioni sono tratte da G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll., da qui in avanti *Zib.* seguito dal numero di pagina dell'autografo).

24. *Zib.* 2417-2418 (maggio 1822).

25. Cfr. la lettura che ne dà Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli "ardiri"*, specialmente alle pp. 586 e 600.

uso di verbi ricercati («fiede», v. 52; «molcea», v. 77; «disfiori», v. 85), di accostamenti sinestetici anche in enjambement («le beate / larve», vv. 2-3; «le celesti dita», v. 77), di allitterazioni piacevoli («Femmineo fato avviva un'altra volta», v. 105, con gioco fonetico sordo-sonoro tra «f» e «v»), di immagini potenti («Madri d'imbelle prole / V'incresca esser nomate», vv. 61-62) per amplificare l'effetto di arditezza. Da ultimo, è chiaro il riferimento a Orazio, padre di questo stile, e alla cultura latina in generale, come dimostra non soltanto il già citato ricorso alla figura di Virginia in chiusura del componimento, ma anche l'eco lucreziana dell'ultima stanza, in cui la «terra nativa» di v. 95, qualificata dall'attributo «alma» già assegnato a Venere «dispensatrice di vita» nel proemio del *De rerum natura*, viene accompagnata a breve distanza dal «marte latino» di v. 101, a ricongiungere idealmente la dea dell'amore all'"armipotens"²⁶ dio della guerra già teneramente uniti da Lucrezio nel primo libro della sua opera.

Quanto a Orazio, *Nelle nozze della sorella Paolina* era nata concretamente nel suo segno, come appare, come appare evidente già dall'incipit dell'abbozzo *Dell'educare la gioventù italiana* – custode dell'idea originale di *Nelle nozze* –, in cui il recanatese afferma di voler recuperare senso e concezione di una delle cosiddette *Odi romane*, componimenti oraziani di respiro civile che riflettono la solennità degli argomenti trattati nella metrica serrata della strofe alcaica e nella descrizione di immagini estremamente concrete, ben note al giovane Leopardi traduttore dei *Carmina* (richiamati anche nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*).²⁷ Il giudizio sulla contemporaneità che Orazio aveva fatto proprio nell'elaborazione delle *Odi romane* è tutto recuperato nell'articolazione di *Nelle nozze della sorella Paolina*, in cui vengono condensati i pensieri già elaborati in *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante* e *Ad Angelo Mai*, riletti alla luce delle nuove esperienze personali (in particolare quella dell'infinito e della connessa *Teoria del piacere*) e storico-sociali vissute dal poeta tra il 1819 e il 1821. Ne sia un esempio il riferimento ai «gravi / E luttuosi tempi» dei vv. 8-9, che riecheggiano la valutazione presente in alcune lettere dell'epistolario leopardiano in cui si fa riferimento agli stravolgimenti del 1821 causati dai moti carbonari che presto avrebbero condotto alle guerre d'indipendenza; ma si pensi anche alla massima spalmata sui vv. 17-19 «Immenso / Tra fortuna e valor dissidio pose / Il corrotto costume», che trova un corrispettivo quasi puntuale in una missiva spedita da Leopardi a Pietro Brighenti il 2 marzo 1821, in cui si legge: «caro

26. L'aggettivo è lucreziano (*De rerum natura*, I, v. 33).

27. Cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, BUR, 2024¹³, p. 122 e nota 50. Il riferimento, in questo caso, è all'ode III, 3, vv. 1-8: «Iustum et tenacem propositi virum / [...] / si fractus inlabatur orbis, / inpavidum ferient ruinae».

amico, la condizione degli uomini e della fortuna, è questa: il potere e la buona volontà sono cose perpetuamente divise».²⁸

Oraziano, infine, è anche il ricorso a *iuncturae* e singole parole,²⁹ come l'aggettivo «nefando» del v. 28, in cui è possibile riconoscere un riferimento all'invariabile *nefas* presente in diverse odi del venosino,³⁰ e in particolare nella ventiquattresima del terzo libro, per più ragioni affine a *Nelle nozze della sorella Paolina*: in primo luogo, per un riferimento al ruolo femminile nella società, descritto da Orazio in relazione ai «rigidi Getae» le cui donne sono ricordate, tra l'altro, per il nobile valore e il ferreo senso del dovere; in secondo luogo, ma ancora più evidente, per la puntuale ripresa dell'adagio presente ai vv. 30-32 dell'ode latina: «quatenus, heu nefas! / virtutem incolumem odimus, / sublatam ex oculis quaerimus invidi.», resa da Leopardi ai vv. 28-30 – dunque anche in una posizione simile a quella del modello oraziano – con «Poiché (nefando stile, / Di schiatta ignava e finta) / Virtù viva sprezziam, lodiamo estinta».³¹

Ed è una virtù impegnativa quella cantata dal recanatese, che costa sacrificio e dedizione, che promette «danni» e «pianto» alle donne invitate a coltivarla (vv. 62-64), ma che delinea i contorni di una dimensione valoriale più autentica, capace di assegnare una rinnovata centralità al mondo femminile che con tanta finezza Leopardi seppe illustrare nei suoi scritti. Forse anche per questo tratto delicato, riconosciuto dalla critica come contraltare di quello eroico-civile comprimario,³² *Nelle nozze della sorella Paolina* riuscì a travalicare l'esperienza di B24 (confluita ormai nella più articolata compagine dei *Canti*) e ad approdare, almeno una volta, alla destinazione per cui, stando al titolo, il suo autore l'aveva voluta creare: essa infatti venne scelta nel 1880 per omaggiare due sposi, Antonio Gnoni ed Eugenia Bonucci, nel giorno del loro matrimonio,³³ probabilmente anche con l'intento di ricordare alla costituenda famiglia che, nonostante tutto, «Ad atti egregi è sprone / Amor, chi ben l'estima, e d'alto affetto / Maestra è la beltà» (vv. 46-48).

28. *Epistolario*, I, pp. 483-484.

29. Per un'analisi puntuale si veda il commento a *Nelle nozze della sorella Paolina* contenuto in G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 2019-2021, 2 voll., I, pp. 107-126.

30. Celeberrima l'ode I.11, dedicata al «carpe diem», in cui il poeta suggerisce a una donna – Leuconoe – di non divinare quale sorte il fato abbia concesso, ma piuttosto di vivere con pienezza il tempo presente, il meno possibile fiduciosa nel futuro e, si potrebbe aggiungere per estensione guardando al contenuto di *Nelle nozze*, nel potere della fortuna.

31. Cfr. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, I, p. 116.

32. A tal proposito si veda il già citato Blasucci, *I due registri di "Nelle nozze della sorella Paolina"*.

33. *Nelle nozze degli egregi signori Antonio Gnoni ed Eugenia Bonucci*, Città di Castello, S. Lapi, 1880.

A un vincitore nel pallone

Luca Maccioni

σὺ γάρ μ' ἐβίωσας, κούρη

«Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze»: è l'esordio fulminante di Leopardi in quella sorta di autorecensione comparsa sul «Nuovo Ricoglitore» di Milano, nel settembre 1825, per presentare la ristampa delle *Annotazioni* pubblicate l'anno precedente, in appendice al volumetto delle *Canzoni* bolognesi (Nobili, B24).

Per quanto concerne il termine *stravaganza*, ci sono pochi dubbi sul fatto che vi si coagulino tanto una decisa rivendicazione leopardiana di originalità, quanto una polemica presa di distanza da una certa tradizione poetica.¹ Scrive difatti poco sotto lo stesso Leopardi, da anni assiduo frequentatore della lirica italiana e degli autori menzionati per l'occasione,² che le sue dieci canzoni «non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana» (§ 4). Notiamo *en passant* che nel novero delle *stravaganze* compare anche la quinta e celebrativa *A un vincitore nel pallone*,³ la quale «non è un'imitazione di Pindaro» (§ 7), per

1. Così G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Guanda, 2019-2021, 2 voll.: I, pp. XIV e 127.

2. «Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile *petrarchesco*. Terzo: non sono di stile arcadico nè frugoniano; non hanno nè quello del *Chiabrera*, nè quello del *Testi* o del *Filicchia* o del *Guidi* o del *Manfredi*, nè quello delle poesie liriche del *Parini* o del *Monti*; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana» (§§ 3-4, in G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, ed. critica diretta da F. Gavazzeni, Firenze, Accademia della Crusca, 2009, 3 voll.: II, p. 214, c.vi miei). Nella schidionata sono presenti tutti gli autori sui quali Leopardi ragiona sin dalle prime pagine dello *Zibaldone*. Si veda la serie di pensieri sui poeti del canone della lirica italiana, in particolare i quattro lirici «Eroici e Morali» che imitarono Pindaro e Orazio, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, 3 voll. (I, II, III; da qui in avanti, *Zib.*), 23-28, assieme alla lettera del 19 feb. 1819 a Giordani (G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll.: I, p. 259; da qui in avanti *Epistolario*), ove Leopardi conclude, in accordo con Parini, che «questo genere capitalissimo di componimento abbia tuttavia da nascere in Italia» (ibidem; stessa considerazione nella lett. del 20 mar. 1820 ancora a Giordani, ivi, p. 385).

3. «Finita l'ult. di Novembre 1821.» secondo l'indicazione di AN (C.L. X.5.1), e pubblicata per la prima volta in B24, pp. 64-67. Due gli avantesti: il primo è l'argomento-abboz-

antonomasia il cantore della vittoria agonistica e il vate degli epinici; né tantomeno del solo poeta italiano «veramente Pindarico» (Zib. 24, 1818) in Italia, il Gabriello Chiabrera nominato poco prima, autore di tre celebri canzoni-odi sul gioco del pallone.⁴

Epperò da quel termine affiora certamente anche qualcos'altro. Nel prosieguo del preambolo Leopardi sembra quasi insinuare d'aver fatto della *stravaganza* un tassello di una complessa (e a suo modo ludica) strategia, riguardante il rapporto con i lettori delle *Canzoni*: «se non si leggono attentamente, non s'intendono». È lecito, allora, ravvisare in quel celebre termine una *extra-vaganza*, un'eccentricità, una singolarità (Zib. 38-39) o stranezza (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, § 348)⁵ che disattende le aspettative del lettore troppo ligio alla tradizione (o troppo poco smaliziato: § 5), e al contempo accusa la reticenza dell'autore, portandola di fatto allo scoperto; insomma un'allusione divertita a un certo qual *secretum* che il lettore è chiamato a *sprigio-*

zo *Dell'educare la gioventù italiana* (C.L. X.5.2ψ = *Poesie*, pp. 623-624), di incerta datazione (1819-1821?; G. A. Levi, *Inizi romantici e inizi satirici del Leopardi*, in «G.S.L.I.», XCIII, 1929, pp. 324-329: 329 e P. Italia, *Foscolo in Leopardi: i Sepolcri e le canzoni «patriottiche»*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, a cura di G. Barbarisi e W. Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 721-740: 725-726 propendono per la tarda primavera del 1819; gli editori di G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 154, per il 1819 o al massimo i primi mesi del 1820); il secondo è l'abbozzo *A un vincitore nel pallone* (C.L. X.5.2γ = Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzoni, II, p. 283), steso con ogni probabilità a ridosso della composizione della quinta canzone. Ad essa va riconnesso anche un terzo avantesto, stavolta *implicito*, il secondo «argomento» di elegie (C.L. XV.20 = G. Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1991-1992, p. 617), del 1818, già matrice delle canzoni prima (*All'Italia*) e seconda (*Sopra il monumento di Dante*).

4. *Per lo giuoco del Pallone ordinato in Firenze ...; Per li giuocatori del Pallone in Firenze ...; Per Cintio Venanzio da Cagli Vincitore ne' giuochi del Pallone ...*: LXI-LXIII delle *Rime del Chiabrera* raccolte nel primo tomo dell'ed. delle *Opere* in Biblioteca Leopardi (G. Chiabrera, *Delle Opere*, In Venezia, Presso Giuseppe Pasquali, 1782, 5 tt.), alle pp. 111-118. Sul debito leopardiano nei confronti di Chiabrera, vedi le diverse valutazioni di Campana (G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di A. Campana, Roma, Carocci, 2014, p. 141) e Blasucci (Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, I, p. 127).

5. G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed. critica a cura di O. Besomi et al., Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1988, p. 91: «non è né bizzarria, né gusto singolare, né stranezza di opinioni, né fiera né altro»; poco prima, nel § 337, «stranezza» (della forma) sostituisce l'originario «stravaganza» (ivi, p. 88). Si veda inoltre il § 164, ove «stravaganza» co-occorre assieme a «novità» e «meraviglia» (ivi, p. 48). Nella seconda edizione veneta del *Vocabolario della Crusca* l'aggettivo è spiegato così: «Fantastico, Sformato, Fuor del comune uso. Latin. novus, absurdus, insolitus» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*. 2ª ed. veneta, In Venezia, Francesco Pitteri, 1763, 5 voll.: IV, p. 536).

nare (una variante del verbo *dis serrare* di *Vincitore*, v. 27) leggendo tra le righe, con molta attenzione.

Per esplorare il senso recondito della collocazione del *Vincitore* al quinto posto delle *Canzoni* bolognesi – esattamente al *centro* della raccolta – dovremmo allora provare ad assecondare l'esortazione leopardiana, vestendo i panni di un immaginario *lettore-Silvia* che percorra il faticoso tessuto della silloge in un'ideale lettura continua: con occhio attento al modo in cui il suo autore, sul telaio di lavoro, ha intrecciato i fili orizzontali di trama (quelli del *Vincitore*) ai fili longitudinali d'ordito (delle *Canzoni* che precedono e seguono). Scrutare la quinta canzone assumendo l'*ottica del libro* significherà, innanzitutto, riallogarla nell'alveo della più ampia e complessa orchestrazione del discorso patriottico inaugurato da *All'Italia*, con la sua pedagogia dell'eroismo, della virtù militare, del sacrificio rigenerante ispirato da Eros, e del legame magnetico tra poeta e nazione reso possibile dall'«ardor giovanile» (a sua volta germinato, lo ha chiarito D'Intino, dai desideri di gloria e di amore).⁶ Procederemo lungo il percorso senza allontanarci troppo dai rilievi offerti dalla bibliografia pregressa,⁷ cui anzi spesso ricorremo per provare a proporre qualche osservazione sulla dinamica di pensiero che anima la macrostruttura circolare della canzone, e sulla reale portata della magnificazione della “vita alla ventura” svolta nella quinta strofa.

Veniamo al primo punto. *A un vincitore nel pallone* nasce, in un'aura di tripudio corale, da un'apostrofe al «garzon bennato», il campione di “palla al muro” (poi patriota e carbonaro) Carlo Didimi, nativo di Treia,⁸ e si esaurisce in un movimento esortativo al medesimo destinatario (il «buon garzone» del v. 53). Entro tale struttura circolare⁹ si consuma, è stato rilevato da più parti, il defini-

6. Imprescindibile per l'*ottica del libro* assunta nel presente contributo è la recente e assai innovativa lettura dei *Canti* offerta da F. D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021, alla quale sono debitore di numerosi spunti di discussione; se ne vedano in particolare le pp. 55-68, dedicate a *Paolina* e al *Vincitore*.

7. Tra i numerosi contributi dedicati al *Vincitore nel pallone*, si vedano almeno W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, con la collaborazione di M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 188-199; A. Casadei, *Osservazioni e ipotesi su «A un vincitore nel pallone»*, in «Lettere italiane», XXXVIII, 1, 1986, pp. 86-103; infine l'ampia e ricca lettura di F. P. Botti, *A un vincitore nel pallone*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, il quale ricolloca la canzone e il suo motivo nucleare, la felicità dell'oblio, sullo sfondo della grande cultura europea, da Baudelaire al Nietzsche delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*.

8. Un dossier esaustivo sul rinomato atleta marchigiano è in Leopardi, *Canti*, a cura di A. Campana, pp. 140-141.

9. «simmetricamente incorniciato dalle due allocuzioni esortative»: così Botti, *A un vincitore nel pallone*, p. 94, il quale al contempo sottolinea – sviluppando alcune osservazio-

tivo trapasso dal «ben comune» a quello «privato»;¹⁰ o, in altri termini, dal sogno dello spazio pubblico *antico* all'esaltazione del gesto agonistico individuale e del rischio vitale *moderni*. Resta ancora da capire, però, come mai Leopardi abbia orchestrato tale celebrazione rievocando con precisione millimetrica, e riadattandolo in chiave schiettamente *moderna*, proprio quell'*antico* impianto etico e politico-civile. Nell'*ottica del libro*, si badi, tutto ciò avviene giusto un istante prima che Bruto lo abiuri una volta per tutte. Nel suo celebre monologo, l'«ultimo eroe» antico¹¹ dissiperà senza indugi la gloria e la memoria; e così Leopardi, tratteggiando l'immagine della spoglia del cesaricida dispersa al vento, vanificherà in un sol colpo l'intero discorso sepolcrale foscoliano: «Prema la fera, e il nembo / tratti l'ignota spoglia; / e l'aura il nome e la memoria accoglia» (*Bruto minore*, vv. 118-120).¹²

Nel diagramma ideologico¹³ sotteso alle *Canzoni*, Didimi e Bruto si ergono, insomma, su due opposti versanti del medesimo crinale. Qui di seguito, però, ci limiteremo a districare i soli fili che Leopardi intreccia al di qua della soglia, in particolare nella quinta strofa del *Vincitore*, letteralmente attraversata dal motivo della vita beatificata dai pericoli e dal rischio. Ed eccoci al secondo punto: provare a capire la reale portata del motivo non all'interno dell'opera leopardiana, ma *in questa canzone*, ricostruendo le principali coordinate dell'affresco entro cui viene svolto. Nel *Vincitore* la “vita alla ventura” è, propriamente, la

ni di Casadei, *Osservazioni e ipotesi*, pp. 87-88 (sulla regolarità dell'impianto del *Vincitore*) e M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 63-64 (sull'ortodossia metrica, latamente petrarcheggiante, della canzone) – che tale circolarità non implica affatto una chiusura ideologica: «il regime bloccato della macrostruttura chiasmica riceve una smentita solenne [...] dallo sviluppo del nucleo ideologico del messaggio» condensato nella quinta strofa (Botti, *A un vincitore nel pallone*, p. 77).

10. Così Eleandro nell'operetta morale *Timando e Eleandro* (§ 39, in G. Leopardi, *Opere morali*, ed. critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 358).

11. Una felice definizione di G. Bàrberi Squarotti, *Leopardi e gli eroi antichi*, in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1982, pp. 225-239: 233 e 238.

12. Domenico De Robertis ha sottolineato il fatto che «i *Canti* si collocano [...] nella linea del grande discorso sepolcrale inaugurato dal Foscolo [...], e di continuo riproposto in questo libro» (D. De Robertis, *Il sistema della poesia*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, pp. XXIII-XLII: XXVIII).

13. O «romanzo ideologico», formula coniata e riproposta diverse volte da Blasucci (Id., *I tempi dei «Canti»*. *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 3; Id., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 63; infine Leopardi, *Canti*, a cura di Blasucci, I, p. XIII), che vede nell'itinerario delle *Canzoni* il racconto del naufragio della speranza di riscossa civile e il dissolversi di qualsivoglia ipotesi di felicità umana.

soluzione sacrificale che l'io lirico magnifica e offre al *tu* destinatario della canzone. E questi a sua volta, per esplicita ammissione leopardiana, rappresenta l'incarnazione della sublime energia palingenetica chiamata «ardor giovanile», il propellente delle «grandi azioni» al quale Leopardi affida, sin dal 1818, ogni speranza di riforma nazionale.

È tempo di scrutare la canzone da vicino.

I.

A un vincitore nel pallone, il più breve componimento del volume bolognese (cinque strofe, per un totale di 65 versi), occupa la quinta posizione della silloge; una collocazione rilevata, di cerniera, che la eleva a snodo cruciale della forte operazione poetica messa in atto con le *Canzoni*.¹⁴

Mettiamo subito in chiaro un presupposto: la costellazione dei valori politico-civili antichi che in essa, si diceva, vengono rievocati e risemantizzati – l'amor patrio, la virtù, la gloria e la memoria – affiora in ogni singolo documento (in prosa e in poesia) in cui Leopardi, negli anni giovanili, riflette sul contrasto tra pratica politica antica e moderna: le due canzoni del 1818, con i rispettivi avantesti; poi il progetto di «libro politico» (forse del 1820),¹⁵ assieme alle pagine 21-23 dello *Zibaldone* (databili al 1818) che ne rappresentano il più cospicuo cartone preparatorio; e infine, l'argomento-abbozzo *Dell'educare la gioventù italiana*, ove sono incapsulati diversi spunti e temi della quarta e quinta canzone. Esso si apre con l'indicazione preliminare «Sul gusto dell'ode 2. l. 3. d'Oraz.», interessante assenso stenografico alla poetica oraziana degli arditi e alla dominante della sperimentazione formale;¹⁶ ma non solo. Il modello qui additato è infatti un testo assai peculiare: la celeberrima ode orazia-

14. Sulle *Canzoni* come operazione poetica 'forte' (nell'ambito dei metri, del linguaggio, dei temi, e dello sviluppo dei concetti) si veda in ultimo Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, p. XIII. La centralità del *Vincitore* verrà vanificata nelle raccolte poetiche successive (a cominciare dai *Versi* bolognesi, B26), ove pure continuerà a figurare in quinta posizione.

15. Vedine il testo in Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 31-32, con il commento alle pp. 133-138.

16. Botti, *A un vincitore nel pallone*, p. 74. L'incontestabile impatto dell'oltranza stilistica e degli «arditi» oraziani (cfr. *Zib.* 23-24, 2049-2052 e A. Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli «arditi»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», XVI, 2, 1986, pp. 569-601) sullo sperimentalismo formale del *Vincitore*, in particolare della terza strofa (ove «sembra realizzarsi quell'idea di una lirica fondata sulle "sole qualità dello stile"» di cui si legge in *Zib.* 2050-2051: Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, I, pp. 128-129), è stato sviscerato da tutti gli esegeti della quinta canzone; li riprende e discute ampiamente Botti, *A un vincitore nel pallone*, nei primi due capitoli del suo contributo (pp. 63-90).

na (*Carmina* 3.2) sulla *virtus* etica (gr. ἀνδρεία: vv. 17-32) e militare (gr. ἀρετή: vv. 1-16), nascente dalla milizia dei giovani per i quali è dolce il sacrificio per la patria (v. 13: «Dulce et decorum est pro patria mori», riscrittura di Tirteo, fr. 10 W). Seguono altri richiami oraziani dello stesso tenore di cui non serve ora ricostruire i dettagli; non analizzeremo neanche la fitta trama delle numerose fonti annotate o alluse nell'abbozzo,¹⁷ del quale piuttosto ci interessano altri due punti ben più rilevanti.

Il primo è il risalto accordato alla «dimensione dell'*agire*»¹⁸ da un io giovane il quale si rivolge dapprima ai padri e alle madri, additando loro un modello formativo per la generazione nascente («Abbiatela per sacra, destatela a grandi cose, mostratele il suo destino, animatela»), poi si appella alle giovani donne, il cui compito precipuo sarebbe quello di spronare «i *propri* amanti ad alte imprese». Il secondo punto è l'urgenza bruciante (cristallizzatasi in una serie di interrogative incalzanti) dell'appello all'azione da compiere nell'*immediato presente* («Ora ora è 'l tempo»),¹⁹ un'esortazione che stavolta Leopardi rivolge direttamente ai giovani maschi amanti resi *onnipotenti* dallo sprone d'amore («in presenza della sua amante, o col pensiero di lei») e dal «calor d'animo», che il poeta invita a non sprecare.

Nient'altro dice su questo effimero *calore*, eppure non è difficile intuire di cosa si tratti. Nello stesso anno in cui discute del suo gemello, l'«ardore d'animo» che animava le gesta eroiche degli antichi (*Zib.* 21-23), Leopardi lo colloca infatti al cuore di un altro, più antico avantesto della quinta canzone, il secondo «argomento» di elegia (1818), dandogli per la prima volta un'esplicita connotazione generazionale e una palese torsione autobiografica. Lì aveva esortato direttamente se stesso a non sprecare il *bollore della gioventù*: «Che aspetti? Passerà la gioventù e il bollore ec.».²⁰

17. Qui basterà ricordare che nell'abbozzo Leopardi cita *apertis verbis* la sentenza sui 'forti' che 'nascono dai forti e valorosi' di *Carmina* IV 4.29 (la matrice è Pindaro: cfr. ad esempio *Olymp.* 11.19) e allude di sguincio al motivo della città abbandonata e uscita dalla storia, oramai divenuta patria di armenti e fiere, versificato da Orazio in *Carmina* III 3.40-42; nessun accenno, invece, al comune motivo gnomico della virtù invidiata quando ancora viva, e ricercata quando non è più sotto gli occhi, di *Carmina* III 24.30-32, che ispirerà *Paolina*, v. 30. Sulla contaminazione di Orazio, Foscolo e Virgilio in questo abbozzo, e sull'intreccio di ben cinque luoghi oraziani nei vv. 40-47 del *Vincitore*, si è soffermata M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Traduzione, imitazione, riscrittura nei «Canti» di Leopardi*, in «Strumenti critici», XXIX, 2, 2014, pp. 215-240: 222-224.

18. D'Intino, *L'amore indicibile*, p. 56.

19. La medesima urgenza è nell'accurata enfasi da Leopardi posta su «quanto bisogna *presentemente* alla patria nostra» (c.vo mio) nel finale del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), riportato e discusso più avanti nella nota 21.

20. Leopardi, *Poesie e prose*, p. 617 (si noti l'endiadi).

Sappiamo, inoltre, che appena un anno dopo Leopardi evoca il «fuoco giovanile» in un pensiero del diario segreto (*Zib.* 83-84) ove oppone la propria personalissima antropologia dell'entusiasmo alle tesi della *Corinne* di Mme. de Staël sull'invidia covata dagli spiriti volgari. L'invidia non può trovarsi, scrive qui (pensando forse alla proverbiale prudenza del padre Monaldo),²¹

in quei tali piccoli spiriti ch'ella describe, perchè non hanno mai considerato il genio e l'entusiasmo come una superiorità, anzi come una pazzia, come fuoco giovanile, difetto di prudenza, di esperienza di senno, ec. e si stimano molto più essi, onde non possono provare invidia, perchè nessuno invidia la follia degli altri [...]. Del resto credono che ancor esse fatte più mature si ravvedranno, tanto sono lontane dall'invidiarle. E così precisam. porta l'esperienza che ho fatta e fo.

È un passaggio per molti versi sorprendente, perché Leopardi mette in bocca ai “piccoli spiriti” del romanzo moderno (e indirettamente, lo si è visto, a Monaldo) le topiche stigmatizzazioni dell'*ardor* / *calor* / *fervor* giovanili e dell'*inquieta adulescentia*, sempre difettosa e costituzionalmente impossibilitata ad abbracciare il giudizio maturo ed equilibrato ch'è fondamento necessario alla vita virtuosa. Come i cristiani,²² anche gli scrittori pagani avevano sottolineato il carattere effimero, capriccioso, indocile e persino irriverente dello *iuvenilis ardor*, senza però mancare di enfatizzarne anche il versante costruttivo: se

21. Si pensi alla messa in ridicolo dei «gran principii prudenziali e marchegiani di mio padre» nella lettera del 28 apr. 1820 a Pietro Brighenti (*Epistolario*, I, p. 401) e, soprattutto, alla protesta contro «la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni grande azione» della celebre “lettera della fuga” di fine lug. 1819, indirizzata allo stesso Monaldo (ivi, p. 323).

22. Per il punto di vista degli scrittori cristiani sull'*inquieta adulescentia* (così Agostino, *Confessiones*, lib. 2) e sulle turbolente passioni giovanili, è importante E. Eyben, *Restless Youth in Ancient Rome*, London and New York, Routledge, 2005, in particolare pp. 28-30, ove sono riportate le paradigmatiche censure di Ambrogio (*De Cain et Abel*, lib. 1, cap. 3, § 11 = *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, XVI [S. Ambrosii tomi secundi et ultimi pars prior], J.-P. Migne, Paris, Excudebat Vrayet, 1845, col. 339: «Adulescentiam igitur, et ipsam in exordiis juventutem variarum illecebris passionum fervere quis abnuat: sed ubi maturior aetas ['un'età più matura'] successerit, tanquam pubescentis lasciviae tempestate discussa ['una volta passate le tempestuose brame della gioventù'], tranquillitatem refundi et in quosdam portus quietos lassae animae navigium subducere?») e di Giovanni Crisostomo (*Epistolae*, ep. 3, § 12 = *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, LII [S. Joannis Chrysostomi tomi tertii pars posterior], a cura di J.-P. Migne, Excudebatur et venit apud J.-P. Migne editorem, 1862, col. 585: «φύσεως ἡ φλόξ ['il fuoco della natura'] ἐγείρεται, ὅτε πολλὴ τῆς ἐπιθυμίας ἢ ζάλη, ὅτε ἀσθενέστερος ὁ λογισμός ['e la ragione è estremamente debole']»).

per Plutarco, ad esempio, la gioventù è digiuna d'intelligenza politica perché delira a causa della gloria e dell'ambizione («βακχεύουσιν ὑπὸ δόξης καὶ φιλοτιμίας»), per Seneca la gioventù è disposta, appunto per ambizione (*cupido gloriae*), a prendersi ogni possibile rischio, con una baldanza e un coraggio (*iuvenilis fortitudo*) che per efficacia cedono solo alla ragione.²³

Sono termini che tornano utili a illustrare la posizione assunta da Leopardi nel brano sugli spiriti volgari: *proprio perché delira* («pazzia», «follia», «difetto») il «fuoco giovanile» è una forma di grandezza, o di superiorità geniale ed entusiastica realmente efficace; al contrario della ragione «debolissima e inattiva» (*Zib.* 270, 10 ott. 1820), insomma «piccola», giusta l'antinomia natura-ragione registrata in *Zib.* 14-15. Lo si sarà già notato: in tutti i documenti sinora analizzati la *iuvenilis fortitudo* compare invariabilmente come una declinazione estatica del sublime, e sempre a discapito della misura della coscienza, umanisticamente intesa quale fulcro della presenza umana nel mondo. Con la canzone *All'Italia* Leopardi la collocherà al cuore della pedagogia della rigenerazione scaturente dal sacrificio – quello dell'eroe spinto da Eros verso «un *altro* / *altrove* inteso di volta in volta come passato o futuro glorioso, come nazione o popolo, come natura, o, infine e soprattutto, come un *se stesso* / *tu* da amare». ²⁴

II.

Quanto tale energia travolgente fosse centrale nel progetto leopardiano di palingenesi della patria (in breve: riaccendere le grandi passioni, che un tempo rendevano «individuale l'interesse per lo stato») ²⁵ lo certificano tanto la prima canzone, quanto le due rampollate dall'abbozzo sull'educazione della gioventù italiana, ovvero la quarta e la quinta. Nelle quali, peraltro, il motivo dell'«ardor giovanile» funziona da ganglio nevralgico delle rispettive strutture poematiche, assumendo così una decisiva funzione strutturale. Difatti nella quarta canzone per Paolina Leopardi, impegnato in una dura requisitoria sui compiti

23. Anche per la prospettiva pagana si veda Eyben, *Restless Youth*, in particolare pp. 37-40. La sentenza in greco proviene da Plutarco, *An seni respublica gerenda sit* 13 (= *Moralia* 791B; cfr. l'uso leopardiano del sostantivo βακχεῖα in *Zib.* 2809); per l'opinione di Seneca, «[p]erhaps the most optimistic commentator on the young in Roman antiquity» (Eyben, *Restless Youth*, p. 39), vedi *Epistulae ad Lucilium*, ep. 74, § 21.

24. È questa la cellula primordiale del libro dei *Canti*, nella splendida interpretazione che ne dà D'Intino, *L'amore indicibile*, p. 69.

25. «Necessità di rendere individuale l'interesse per lo stato, il quale è stato cagione della grandezza degli antichi popoli» è la felice sintesi che si legge nell'*Argomento di un libro politico* (Leopardi, *Disegni letterari*, p. 132); Leopardi prende qui di mira l'egoismo razionalistico e utilitaristico dei moderni.

educativi delle madri, si domanda se alle donne italiane sia davvero imputabile lo spegnersi della «santa fiamma di gioventù» (vv. 39-41: sta insinuando che le madri offrono un'educazione sbagliata ai figli); nella quinta, invece, esordisce con un movimento esortativo rivolto a un atleta «rigoglioso dell'età novella» (v. 14), che la patria *oggi* predispone, attraverso l'esercizio atletico nell'arena del circo (lo sferisterio della «palla a muro»), a rinnovare *in futuro*, sul campo di battaglia, gli esempi del valore *antico* (v. 13): «Te rigoglioso dell'età novella / Oggi la patria cara / Gli antichi esempi a rinnovar prepara».

In questi versi del *Vincitore* si condensa uno dei *secreta* che i lettori delle *Canzoni* sono chiamati a scrutare attentamente, assumendo l'ottica del libro. Nel coagulo figurativo incentrato sulla metafora vegetale,²⁶ Leopardi, per prima cosa, istituisce un *parallelismo* tra la funzione ravvivante («a rinnovar prepara») dell'«ardor giovanile», incarnato da Didimi, e la virtù rivitalizzante della «tomba» di Virginia cantata nell'*explicit* della quarta canzone, ove il sacrificio della giovane romana («Femmineo fato», v. 105) ridà vita alla Roma sepolta nel torpore:²⁷ l'eterna Roma : avviva (*Paolina*, vv. 103-105) / gli antichi

26. La metafora vegetale è instaurata già in AN mediante l'inserimento dell'aggettivo «rigoglioso» al posto del precedente «rilucente» (vedi l'apparato in Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzoni, I, p. 135), aggettivo, quest'ultimo, in linea con la metaforica del fuoco riverberata più avanti nelle due immagini correlate delle «riposte faville» (le braci nascoste sotto la cenere) e del «caduco fervor», che l'esercizio e i giochi atletici sprigionano e ravvivano (*Vincitore*, vv. 27-31). Mi sembra che la precoce instaurazione della metafora vegetale apporti un duplice, sensibilissimo vantaggio, tanto nell'economia della raccolta quanto in quella della quinta canzone. Da una parte, essa fissa l'antecedente immaginativo per il mistero della morte-rinascita vegetale cantato anni dopo in *A Silvia*, e da Leopardi inscenato nuovamente *al centro della raccolta poetica* (non le *Canzoni*, ma i *Canti*; su questo punto cfr. D'Intino, *L'amore indicibile*, pp. 95-195). Dall'altra, con l'inserimento dell'aggettivo «rigoglioso», *hapax* nei *Canti*, Leopardi implicitamente giustappone all'*incipit* del *Vincitore* il passaggio della prima iscrizione Trioepa (vv. 25-33 della traduzione leopardiana, 21-26 dell'originale greco e della traduzione latina di Ennio Quirino Visconti: G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 234-235, ed E. Q. Visconti, *Iscrizioni greche Trioepae ora Borghesiane*, In Roma, Nella Stamperia Pagliarini, 1794, pp. 20-23), ove Erode Attico si rivolge «agli abitatori del Pago, e de vicini suburbj, e delle campagne, intimando loro, che non osino turbare la religione di quel distretto per farvi sepolcri» (così nell'*Argomento*, ivi, p. 26), *guastando* con l'ascia «i boschi o l'erba *rigogliosa* e bella» (Leopardi, *Poeti greci e latini*, p. 235, c.vo mio): è, a ben guardare, la medesima polarità tra rigoglio vegetale e tematica sepolcrale da cui si origina la prima strofa della quinta canzone (v. 7: «La spoglia di tuo nome»; v. 11: «Te rigoglioso dell'età novella»).

27. Il parallelismo si instaura, lo ha ben notato D'Intino, *L'amore indicibile*, p. 64, solo dopo che il modello del femminile eroico emerso in *Paolina* è stato messo fuori campo e smentito in *Vincitore*, vv. 3-4: «[apprendi] quanto al femminile ozio sovrasti / La sudata virtude». Il modello eroico della quinta canzone sostituisce (fagocitandolo) quello emer-

esempi : rinnovar (*Vincitore*, v. 13). Inoltre, ed è un punto cruciale, sovrappone al detto parallelismo il *chiasmo* rigoglioso : oggi = antichi : rinnovar (*Vincitore*, vv. 11-13) ove scolpisce tutta l'energia riparatrice dell'«ardor giovanile» del «garzone». Non si dimentichi che il giovane atleta di Treia, nelle intenzioni leopardiane, doveva rappresentare l'*analogon* del divino *puer*, il figlio di Asinio Pollione cui Virgilio, nella quarta *Ecloga* (IV 60), aveva affidato le speranze di palingenesi culturale e civile dei suoi tempi. Leopardi ne aveva citato un verso assai eloquente nell'abbozzo *A un vincitore nel pallone*, steso forse a ridosso della canzone omonima: «[Giovane atleta] impara a conoscer la gloria, (incipi parve puer risu cognoscere matrem)».²⁸

III.

Subito dopo aver apostrofato l'atleta acclamato dalla folla (ha appena conquistato la palma della vittoria nello sferisterio), Leopardi gli offre un percorso di conoscenza; qui lo ricapiteremo per sommi capi, mentre nel prossimo paragrafo ci soffermeremo con più agio sull'ultima strofa e sui versi conclusivi della canzone.

La lezione è cristallina: valori e costumi quali il vigore fisico, il coraggio, l'atletismo e il gioco, che nell'antichità infiammata da «emula brama» furono propedeutici all'eroismo (v. 18) – la seconda strofa (vv. 14-26) è dedicata a un celebre episodio della resistenza greca ai Persiani, la battaglia di Maratona – sono oggi ridotti a meri rimedi all'infelicità e alla noia (terza strofa, vv. 27-39). Leopardi sta approfondendo il discorso sulla decadenza storica intavolato nelle prime canzoni, accusando l'«insano costume» dei moderni (vv. 36-37: l'incivilimento) di aver promosso ozio, inerzia e desuetudine da tutti gli istituti che in antico fomentavano le grandi illusioni. Leggendo questi versi si avverte nitidamente l'eco di un lucido e terribile pensiero del diario segreto, vergato appena un anno e mezzo prima della stesura della quinta canzone; ed è, di nuovo, un fotogramma delle vicende dell'«ardor giovanile». O meglio, della sua conclamata inutilità nel panorama della politica moderna (*Zib.* 195-196):

Sebbene è spento nel mondo il grande e il bello e il vivo, non ne è spenta in noi l'inclinazione. Se è tolto l'ottenere, non è tolto nè possibile a togliere il desiderare. Non è spento nei giovani l'ardore che li porta a procacciarsi

so nella quarta, come pare suggerito anche dal riuso in *Vincitore*, v. 30 del verbo «avviva», già affiorato in *Paolina*, v. 105.

28. Abbozzo *A un vincitore nel pallone*, § 2, in Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzoni, II, p. 283.

una vita, e a sdegnare la nullità e la monotonia. Ma tolti gli oggetti ai quali anticamente era rivolto questo ardore, vedete a che cosa li debba portare e li porti effettivamente. *L'ardor giovanile, cosa naturalissima, universale, importantissima, una volta entrava grandemente nella considerazione degli uomini di stato. Questa materia vivissima e di sommo peso, ora non entra più nella bilancia dei politici e dei reggitori, ma è considerata appunto come non esistente.* Fratanto ella esiste ed opera senza direzione nessuna, senza provvidenza, senza esser posta a frutto (opera perchè quantunque tutte le istituzioni tendano a distruggerla, la natura non si distrugge, e la natura in un vigor primo freschissimo e sommo com'è in quell'età) e laddove anticamente era una materia impiegata e ordinata alle grandi utilità pubbliche, ora questa materia così naturale, e inestinguibile, divenuta estranea alla macchina e nociva, circola e serpeggia e divora sordamente come un fuoco elettrico, che non si può sopire nè impiegare in bene nè impedire che non iscoppi in temporali in tremuoti ec. (1. Agosto 1820.). [c.vi miei]

Se nel 1818, nel secondo “argomento” di elegie, Leopardi poteva ancora domandarsi «Che aspetti? *Passerà* la gioventù e il bollore ec.», qui nella quinta canzone l'orizzonte delle possibilità di azione si è fatto assai esiguo. La lezione a Didimi deve infatti tener conto di un dato fattuale incontrovertibile, fissato peraltro dal medesimo verbo adoperato nel suddetto avantesto: «*Passò* stagione» (*Vincitore*, v. 57, c.vi miei). Il presente della canzone (l'«oggi» di v. 12) non è l'occasione da cogliere esaltata nell'abbozzo *Dell'educare la gioventù italiana*, bensì miseria, puro tempo della senescenza: la «sera dell'umane cose» cantata nella canzone per Paolina (v. 20) e più volte adombrata nelle prime pagine dello *Zibaldone*. E l'Italia non si è affatto *risovvenuta* «di quell'antico nome di gloria» pronunciato nell'abbozzo omonimo (§ 6),²⁹ visto che nella quarta strofa del *Vincitore* (vv. 40-52) se ne profetizza addirittura, sebbene in forma solamente ipotetica, la catastrofe («clade»: la fine delle città latine). L'ipotesi dell'“Italia senza gente” non è per nulla inusuale negli scritti leopardiani di quegli anni, ove più volte è formulata (e minacciata) quale necessario e triste esito di un presente irredento.³⁰

29. Ibidem.

30. Gli esegeti del *Vincitore* richiamano giustamente il § 383 (e penultimo) del *Discorso di un italiano* (Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, pp. 98-99: «Ma che potrò io? e qual uomo solo ha potuto mai tanto quanto bisogna presentemente alla patria nostra? Alla quale se voi non darete mano così com'è languida e moribonda, sopravvivrete o Giovani italiani all'italia, forse anch'io sciagurato sopravvivrò») e l'abbozzo *Dell'educare la gioventù italiana* (Leopardi, *Poesie e prose*, p. 623: «Pensate che se non farete quello che sarà in voi ec. forse i vostri figli sopravviveranno alla patria loro»). Se qui ho ado-

IV.

In questo presente in cui il vincitore è pur sempre uno sconfitto – con un rovesciamento del senso del titolo che è tipico delle *Canzoni* leopardiane – e la vita si è fatalmente raggrinzita, sino a divenire «una miseria [...] noiosiss.»,³¹ non c'è posto per i *grandi* valori etici né per lo spazio pubblico della dimensione eroica che ancora campeggiano sullo sfondo dell'abbozzo della canzone;³² né tantomeno per quel sacrificio d'amore «per lei» (v. 55: 'consacrato alla patria') che aveva infiammato la canzone inaugurale *All'Italia* e intonato la citazione oraziana e tirtaica dell'abbozzo sull'educazione della gioventù. L'*altro* verso cui sporgersi è svanito; l'*individuo* al centro dell'ultima strofa (vv. 53-65) agisce esclusivamente per il proprio bene:

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, nè delle putri e lente
 Ore il danno misura e il flutto ascolta;
 Beata allor che il piede
 Spinto al varco leteo, più grata riede.

È prassi comune nei commenti allegare per chiosa a tale esaltazione del rischio vitale, vero «nucleo centrale della lirica»,³³ il noto passo zibaldoniano sulla tradizione intorno al salto di Leucade (*Zib.* 82, del 1819), poi svolto nell'operetta morale *Colombo e Gutierrez* (1824); oppure la «teoria del piacere» (*Zib.* 165-183) con i

perato la formula «Italia senza gente» è per suggerire l'esistenza di un possibile nesso tra la *clade* profetizzata nel *Vincitore* e l'«iperbole profetica» (Blasucci, *Lo stormire del vento tra le piante*, p. 87) sul suicidio dell'umanità fissata in *Zib.* 213-217 (18-20 ago. 1820) e sceneggiata nelle «prosette satiriche», in particolare i *Dialoghi tra due bestie* (1820?); qui però la catastrofe in questione è propriamente l'estinzione della specie umana, quale esito estremo della sua degenerazione senza limiti (L. Maccioni, *Il marchio di Qajin. I «Dialoghi tra due bestie» nell'opera di Giacomo Leopardi*, Macerata, Quodlibet, 2021). A supportare l'ipotesi di un qualche nesso tra questi testi vi è il fatto che nell'estate del 1821, una manciata di mesi prima della stesura del *Vincitore*, Leopardi rilegge i suddetti *Dialoghi* (tracce se ne trovano ad esempio in *Zib.* 1330-1332); inoltre, in *Zib.* 1393-1394 scrive apertamente che anche le «prosette satiriche» che sta allestendo sono strumenti del suo discorso patriottico (serviranno «a scuotere la mia povera patria, e secolo»: *Zib.* 1394).

31. Abbozzo *A un vincitore nel pallone*, §§ 3-5, in Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, II, p. 283.

32. Ivi, §§ 2 («la gloria») e 3 («pel bene altrui e della patria»).

33. Così Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, I, p. 128.

suoi corollari; e ancora altri passaggi del diario, quali quelli sul pericolo come occasione di distrazione dalla noia, o sulla vita alla ventura (*Zib.* 2528-2529). Nell'*ottica del libro* assunta in questo contributo, più importa enfatizzare altri due punti.

Il primo: il messaggio che il poeta offre quando torna a esortare non il generico «individuo solo» (che al presente «forma tutta la sua società»: *Zib.* 876),³⁴ ma il particolare giovane atleta che incarna tutta la forza palinogenetica dell'«ardor giovanile» nella quinta canzone, continua *mutatis mutandis* a vertere su un'azione riparatrice (rispetto alla miseria della vita) e su una dinamica sacrificale (l'obliterazione della propria soggettività).

In secondo luogo: l'opzione moderna del rischio vitale e della vita tramata di imprese azzardate, sebbene inequivocabilmente «posteriore alle grandi illusioni dell'antichità»,³⁵ è di fatto intessuta di rievocazioni e miniaturizzazioni di quella grande e grave dimensione eroica illustrata nelle precedenti canzoni, come anche nelle prime quattro strofe dello stesso *Vincitore*. Leopardi non la dissolve affatto, tuttavia si adopera (con un gesto sospeso tra dissacrazione e disperazione) per traslarla, con la maggiore precisione possibile, dal piano etico-politico all'ambito esistenziale. Ecco allora il senso recondito della «metafora letterale» incastonata nel verso tredicesimo: il vincitore nel pallone è chiamato davvero a *rinnovare* gli esempi antichi, riproponendoli nell'orizzonte della modernità. La *beatitudine* raggiunta con l'oblio di sé è difatti una riattualizzazione variata della brama d'emulazione che infondono «la palma beata [‘che rende beati’] e la corona», segni di vittoria presso gli antichi greci, nella seconda strofa incentrata su Maratona (vv. 18-19); di più, la figura retorica dell'iterazione («Beata [...] Beata») riecheggia con grande precisione la duplicazione del sintagma «Beatissimi voi» con cui si apre e chiude il gioioso canto di Simonide per gli eroi delle Termopili (*All'Italia*, vv. 84, 119).³⁶ Anche i *perigli* («che cos'è il pericolo se non un'occasione di liberarsi da un peso?»)³⁷ alludo-

34. La frase compare in un passaggio cruciale del secondo trattatello politico zibaldoniano (*Zib.* 872-911), che vale la pena riportare integralmente: «Considerate le antiche lassissime società, e vedrete che amor di patria, ossia di essa società, si trovava in ciascun individuo, che calore in difenderla, in procurare il suo bene, in sacrificarsi per gli altri ec. Venite giù di mano in mano, e troverete le società sempre più ristrette e legate in proporzione dell'incivilimento. Ma che? Osservate i nostri tempi. Non solo non c'è più amor patrio, ma neanche patria. Anzi neppur famiglia. L'uomo, in quanto allo scopo, è tornato alla solitudine primitiva. L'individuo solo, forma tutta la sua società».

35. G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, ed. diretta e introdotta da M. A. Rigoni, testo critico di M. Dondero, commento di R. Melchiori, Milano, Rizzoli, 2012, p. 52.

36. D'Intino, *L'amore indicibile*, p. 68.

37. Abbozzo *A un vincitore nel pallone*, § 4, in Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzoni, II, p. 283.

no ancora alle imprese dei martiri di *All'Italia*, v. 88 («Nell'armi e ne' perigli»), come anche, stavolta per contrasto, al codardo che nella canzone per Paolina le giovani donne sono invitate a non amare (v. 55: «Chi de' perigli è schivo»). Come è stato notato, è semmai l'etica e il linguaggio della memoria, con la correlata prassi umanistica della conservazione, degli *exempla* e dei monumenti, a subire una violenta erosione e un'inversione di valore: la dimenticanza e l'oblio, fatti oggetto di anatema nelle prime quattro canzoni e ancora nella quarta strofa del *Vincitore*, sono infine promossi al rango di valore.³⁸

Per tentare di collocare nel giusto sfondo tutte queste riprese palinodiche,³⁹ è bene tenere a mente che la vicenda dell'«ardor giovanile» anima segretamente l'intero diagramma ideologico sotteso alle patriottiche. Solo nell'ultimo fotogramma di questa vicenda, custodito nella quinta strofa del *Vincitore*, e introdotto dall'avversativa, Leopardi assume di colpo, ma inequivocabilmente, il *punto di vista della modernità*. E prova a elaborare una soluzione all'enigma che negli anni giovanili lo aveva portato a interessarsi alla pratica politica antica, e a farne l'antidoto all'egoismo razionalistico dei contemporanei: l'enigma, dicevo, della sopravvivenza di quell'energia erotico-eroica nel moderno – una volta tramontato il panorama in cui essa originariamente trovava sfogo e si realizzava senza residui. È, non a caso, il medesimo rovello tormentoso che abbiamo visto affiorare nella pagina zibaldoniana del primo agosto 1820: «L'ardor giovanile, cosa naturalissima, universale, importantissima, una volta entrava grandemente nella considerazione degli uomini di stato. Questa materia vivissima e di sommo peso, ora non entra più nella bilancia dei politici e dei reggitori».

La soluzione al dilemma offerta nel cuore delle *Canzoni* bolognesi al *garzone*, incarnazione di un'energia che brama di *ottenere* e di realizzarsi nel mondo, è la dinamica sacrificale inscritta nella torsione spiraliforme dell'ultima strofa del *Vincitore*, ove il moderno fagocita l'antico per riprodurlo in scala e in tono minore, entro le coordinate del sensismo e dell'eudemonismo individualistico. E così la netta antinomia antico-moderno, spina dorsale di tante riflessioni zibaldoniane,⁴⁰ diviene di colpo obsoleta. La direzione presa qui da Leopardi

38. *All'Italia*, vv. 121-124; *Dante*, vv. 4-5; *Angelo Mai*, vv. 18, 27-28, 42-43, 50-51, 100; *Vincitore*, vv. 47-48. Sulla peripezia dell'oblio, la quale trascende la quinta canzone implicando di fatto «l'intera costellazione delle *Canzoni*», si veda Botti, *A un vincitore nel pallone*, pp. 96-98: 96.

39. Così lo stesso Botti (ivi, p. 98), nel corso del confronto con la «virata [...] del componimento dalla istituzionale preoccupazione etico-politica all'individualismo eudemonistico della "conclusione inaspettata" [una formula coniata da Francesco de Sanctis], che ripiega appunto a sorpresa sul tema della felicità privata» (ivi, p. 90). Nella sua analisi, invece, Casadei, *Osservazioni e ipotesi*, p. 95 parla di «"ribaltamento" della posizione iniziale».

40. Si veda in particolare la frase di chiusura del pensiero di *Zib.* 162-163 (10 lug.

conduce, non pare ci siano dubbi, verso il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824?).⁴¹

1820), dedicato alla comparazione tra le due forme di civiltà: «la civiltà moderna ci ha portati al lato opposto dell'antica, e non si può comprendere come due cose opposte debbano esser tutt'uno, vale a dire civiltà tutt'e due. Non si tratta di piccole differenze, si tratta di contrarietà sostanziali: o gli antichi non erano civili, o noi non lo siamo».

41. Sul quale cfr. senz'altro C. Colaiacomo, *Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano*, in «Critica del testo», VIII, 1, 2005, pp. 495-542.

Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte

Valerio Camarotto

1. La traiettoria redazionale ed editoriale della *Comparazione* può essere ricostruita con buona esattezza in tutti i suoi passaggi fondamentali. Stesa nel «Marzo 1822» in «8 giorni» – così l'autografo napoletano (C. L. X 1,4)¹ –, e poi inclusa nel «manoscritto» inviato a Pietro Brighenti il 5 dicembre 1823,² la prosa è pubblicata all'interno delle *Canzoni* (B24), dopo aver superato l'iniziale opposizione della censura:³ precisamente alle pp. 71-87 del volume uscito, per i tipi di Nobili, nell'ottobre 1824.

Il saggio sulle «sentenze» di Bruto e Teofrasto tornerà quindi alla luce, come noto, soltanto nelle *Opere* postume del 1845, per le cure di Antonio Ranieri.⁴ Ma sulle vicende successive alla *princeps* avremo modo di fare qualche altro cenno più avanti: intanto è opportuno, in via preliminare, soffermarsi ancora sulla collocazione cronologica del nostro testo e, al contempo, riflettere sulla sua sistemazione nella compagine complessiva di B24. Vale la pena infatti di sottolineare, da un lato, che la *Comparazione* è composta in un momento in cui, mentre la stagione delle «prosette satiriche» volge a termine (con l'eccezione dell'ultimo frammento della *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*: giugno 1822), il gruppo delle canzoni va rapidamente aumentando: nei cinque mesi precedenti si succedono *Nelle nozze della sorella Paolina* (ottobre-novembre 1821), *A un vincitore nel pallone* (fine novembre 1821), *Bruto minore* (dicembre 1821) e *Alla primavera* (gennaio 1822); e di lì a poco Leopardi concepisce ancora l'*Ultimo canto di Saffo* (maggio 1822) e l'*Inno ai patriarchi* (luglio 1822).

Dall'altro lato, occorre pure dare il giusto rilievo al fatto che Leopardi – con

1. Il primo nucleo della *Comparazione* risale però, come è stato ampiamente sottolineato, alle pp. 316-318 dello *Zibaldone* (11 nov. 1820). Si cita d'ora in poi con la sigla *Zib.* seguita dalle pp. del ms., secondo l'ed. G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica e annotata di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991.

2. Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Borinighieri, 1998, 2 voll. (da qui in avanti, *Epistolario*), I, pp. 762-764.

3. Cfr. le lettere di Brighenti del 17 e 27 marzo e del 5 maggio 1824: ivi, pp. 794-797.

4. Cfr. G. Leopardi, *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1845, II, pp. 99-110. Per un quadro più dettagliato dei testimoni e delle edizioni, cfr. G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, ed. critica a cura di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 407-410.

una scelta mai più replicata nella storia dei *Canti* – abbia deciso di introdurre nel cuore della sua raccolta una tessera a prima vista dissonante, quale è appunto la corposa prosa della *Comparazione*. Si tratta infatti di una aggiunta tutt'altro che in linea con il consueto assetto di una silloge lirica; e che tanto più spicca, tenendo presente che a) siamo di fronte a un testo non facilmente classificabile, a metà tra il 'parallelo' di stampo plutarcheo, la meditazione filosofica e la traduzione di 'detti' antichi; e b) che l'inserito prosastico è offerto al lettore come parte integrante del discorso poetico: è infatti compreso anch'esso sotto l'intestazione «Canzone sesta» (p. 69), al pari del *Bruto minore* (che segue subito dopo, alle pp. 89-96).

L'impatto di una simile soluzione sull'equilibrio generale del volume non è da sottovalutare. Se infatti alla *Comparazione* aggiungiamo pure le dedicatorie a Vincenzo Monti e a Leonardo Trissino (per *All'Italia*, pp. 7-12; e per *Ad Angelo Mai*, pp. 37-38), nonché le *Annotazioni* poste in conclusione (pp. 127-194), è almeno legittimo ipotizzare che Leopardi, mescolando ai versi prose tanto varie per natura e registro,⁵ abbia voluto conferire a B24 un aspetto complessivo meno omogeneo e più irregolare di quanto non sia solitamente sostenuto dalla critica. Il che non sarebbe del resto così sorprendente, considerando che le canzoni stesse sono presentate alla stregua di «dieci stravaganze», e dunque collocate in modo esplicito sotto l'insegna dell'anticonvenzionalità;⁶ e, insieme, ricordando che a quei mesi risale pure la gestazione di un altro libro quanto mai distante dai canoni tradizionali – e anzi programmaticamente al di sopra di una distinzione netta tra i generi e le forme – come le *Operette morali*.⁷

Non è da escludere, tra l'altro, che anche per questa sua posizione 'forte' nel macro-testo la *Comparazione* abbia catturato l'attenzione, se non certo di un ampio pubblico (data la diffusione non proprio capillare delle *Canzoni*), almeno di due lettori della prima ora vicini a Leopardi. Uno è Melchiorre Missirini, che nella lettera del 6 dicembre 1824 si diffonde appunto sui «detti di Bruto e di Teofrasto dichiarati in sul punto della morte», affermando di ammirare la prosa «al pari de [*sic*] versi».⁸ L'altro è lo zio Carlo Antici, dal canto suo pronto invece a cogliere nella «lett.a sulle parole di Bruto» – così la chiama – la riprova della «poca saviezza» che, secondo lui, il nipote ha pericolosamente dimostra-

5. Nel preambolo alla ristampa delle *Annotazioni* sul «Nuovo Ricoglitore» (sett. 1825), Leopardi avverte appunto che alle «Canzoni sono mescolate alcune prose» (cfr. G. Leopardi, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987, p. 165).

6. Cfr. *ivi*, p. 163.

7. Tanto la «fisionomia ardita» di B24, quanto la sua concomitanza con le *Operette*, sono ora messe in rilievo da C. Genetelli, *Storie e volti di un libro* (cfr. *supra*, pp. 17-35).

8. Cfr. *Epistolario*, I, p. 828.

to nei «tanti pensieri sparsi» all'interno del «volumetto» (14 agosto 1825):⁹ al punto da consigliare, qualche mese più avanti, una accorta correzione di tiro in vista dell'eventuale ripubblicazione nella progettata (e poi sfumata) edizione bolognese di tutte le *Opere*.¹⁰

Una terza – isolata ma preziosa – attestazione di interesse per il nostro testo si deve poi, questa volta a sette anni di distanza, a un interlocutore di rilievo come Vincenzo Gioberti: il quale confida a Leopardi il proprio rammarico per l'esclusione dai *Canti* fiorentini (1831) del «discorso sulle ultime parole di Teofrasto, e di Bruto», a suo parere «mirabile». ¹¹

2. Ma quali rapporti instaura, più esattamente, la *Comparazione* con gli altri tasselli che compongono B24? Proviamo a metterli a fuoco a partire, com'è inevitabile, dal confronto con il *Bruto minore*. A prima vista la disposizione editoriale, che rovescia la sequenza cronologica della stesura (come si è visto, la canzone è infatti anteriore di quattro mesi), parrebbe invitare a leggere la prosa come una sorta di introduzione o di viatico al testo lirico; e tuttavia sarebbe riduttivo assegnarle soltanto un compito, per così dire, ancillare.

Senz'altro, da una parte, la *Comparazione* anticipa al lettore alcuni nuclei fondamentali della canzone: (i) anzitutto, l'abiura della virtù (ai §§ 1-9),¹² che tanto più si rivela a Bruto una «parola nuda» – come riportano Cassio Dione (XLVII, 49 2) e Floro (II, 17, 11)¹³ –, quanto più gravi sono gli «infortuni» patiti per averla amata: è il famoso «pentimento» espresso ai vv. 16-19 della canzone; (ii) in seconda battuta, la riflessione gnomica sulla «natura infelicissima delle cose umane» (§ 5), vale a dire, secondo il componimento poetico, la «ferrata / necessità» che opprime «gl'infermi / schiavi di morte» (vv. 31-33); e

9. Ivi, p. 923.

10. Lettera del 18 gennaio 1826, ivi, p. 1054: «[...] vorrei che in questa ristampa vi ricordaste delle mie candide osservazioni sulle vostre liriche, e sul discorso intorno a Bruto. Poco sforzo vi costerà [...] facendo vedere che il rimprovero di Bruto alla virtù nacque dall'essere Egli l'allievo soltanto dell'orgogliosa Stoa, non del divino Vangelo».

11. Cfr. la lettera del 4 ottobre 1831, ivi, II, p. 1824; e per l'estromissione della *Comparazione* (e delle altre prose di B24) dalla prima ed. dei *Canti*, cfr. Genetelli, *Storie e volti di un libro*, *supra*, pp. 17-35.

12. Si cita dalle canzoni e dalla *Comparazione* sempre secondo la lezione di B24; nel caso della prosa, ci si attiene ai numeri di paragrafo dell'ed. a cura di F. D'Intino in Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa*, pp. 333-346.

13. Su quest'ultimo, cfr. L. Maccioni, «Piccoli quadri» pesanti. Giacomo Leopardi lettore dell'*Epitome Rerum Romanarum di Lucio Anneo Floro*, in «Studi (e testi) italiani», 46, 2021, pp. 71-105. Più in generale sul rapporto con le fonti (a partire da Plutarco), cfr. S. Gentili, *Per il «Bruto minore» di Leopardi*, in «Bollettino di Italianistica», n.s., a. XXI, 1-2, 2024, pp. 94-126: 109-115.

ancora (iii), l'idea che la battaglia di Filippi coincida con una cruciale discontinuità storico-antropologica (§§ 61-62), ovvero con il crollo delle «opinioni» che «alimentavano» l'«indole e i costumi antichi», e con il conseguente inizio della «vecchiezza del mondo»: ciò che nella lirica è più volte ribadito, dall'esordio alla conclusione (per esempio ai vv. 94-95: «l'alta ruina [...] e le mutate / sorti del mondo»; e ai vv. 112-113: «[...] In peggio / precipitano i tempi [...]»).

Non può però sfuggire, dall'altra parte, come i due testi, pur affrontando questioni in parte sovrapponibili, percorrano comunque strade ben distinte. Al di là della ovvia difformità rispetto all'impianto monologante della canzone, la *Comparazione* presenta difatti vari elementi di scarto. Si registrano, per cominciare, importanti omissioni: (i) il tema del suicidio e della sua liceità, centrale nel *Bruto minore*, non è mai affrontato in maniera diretta: vi si accenna soltanto laddove (al § 10) si definisce Bruto «risoluto di preoccupare il destino mortale e di punirsi della propria infelicità»; (ii) non si affacciano neppure altri motivi fondamentali, come la 'caduta' da una condizione primigenia (nella canzone ai vv. 53-55: «[...] libera ne' boschi e pura etade / Natura a noi prescisse, / reina un tempo e Diva»), il confronto uomo-animale (si vedano i vv. 61-75) e l'indifferente persistere del ciclo naturale dinanzi all'«umana cura» (ai vv. 76-105), né vi si incontra la dura invettiva contro i «marmorei numi» (ai vv. 19-30); (iii) sono poi assenti i dettagli descrittivo-narrativi: non un riferimento esplicito, cioè, allo scenario notturno (l'«atra» e «inquieta notte» dei vv. 11 e 78), al luogo in cui si consuma la battaglia (la «tracia polve» del v. 1 e la «funesta / [...] campagna» dei vv. 78-79) o alle cruente lotte civili (i «Cognati petti» che «il vincitor calpesta» del v. 80). Infine (iv), non si assiste alla forte caratterizzazione patetico-agonistica cui Bruto è sottoposto nella canzone fin dal principio: nella prosa la sua «sentenza» è sì «lagrimevole e spaventosa» (§ 1), ma non raggiunge la violenza delle «feroci note» con cui, ai vv. 14-15 della lirica, «percote» la «sonnolenta aura». E se egli è certo «disanimato e sdegnato della vita» (§ 10), al punto che la «terra [...] se gli rappresenta per odiosissima e dispregevole» (§ 11), tuttavia non assume i lineamenti quasi sinistri del «prode» che, sfidando il «fato indegno», abbraccia la morte con un riso orgogliosamente maligno (vv. 38-45).¹⁴

Per converso, si devono pure mettere agli atti alcune aggiunte altrettanto decisive. In primo luogo, solamente nella *Comparazione* trova spazio il problema capitale della «fortuna», la quale, come insegna soprattutto Teofrasto

14. Su questa differente declinazione, cfr. anche C. Luporini, *Leopardi e Bruto: il rinnegamento della virtù*, in Id., *Decifrare Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1998, pp. 251-281: 259; e per una lettura incrociata con la lirica, cfr. anche E. Russo, *Note per il Bruto minore*, in *Lecture dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di C. Genetelli, Novara, Interlinea, 2013, pp. 75-90: 78-81.

(§ 39), agisce senza tenere in alcun conto il merito e il «valore»:¹⁵ nel *Bruto minore*, semmai, la disgrazia dei «giusti e pii» e la sorte prospera degli «empi» (vv. 26-30) è imputata direttamente a Giove (con implicazioni teologiche, dunque, ancora più audaci).

Inoltre, è soltanto nella prosa che la sventura patita dall'eroe si carica a chiare lettere di un determinante portato conoscitivo. In uno dei passaggi più noti si legge infatti che l'irreparabile «calamità» ha consentito a Bruto di comprendere quasi fulmineamente, per una via non razionale, contenuti di verità cui la «ragione», al contrario, può approdare solo dopo «lungo tempo»: lo ha cioè condotto a uno stato di «ispirazione» che molto somiglia al «furore» dei «poeti lirici», capaci di intuire «d'un'occhiata», dalla «grandissima altezza» in cui sono trasportati, «tanto paese quanto non ne sanno scoprire i filosofi nel tratto di molti secoli» (§§ 24-25).

È, quest'ultimo, un punto davvero nevralgico, perché getta una duplice luce sul personaggio di Bruto: lascia intravedere, più palesemente che altrove, il legame proiettivo che lo accomuna all'io poetante delle *Canzoni*;¹⁶ e al contempo consente di coglierne con maggiore evidenza il peculiare posizionamento all'interno delle coordinate leopardiane. Se infatti il Bruto tirannicida, tanto ammirato dal Leopardi fanciullo, si era adoperato per la libertà della patria perché ancora mosso da «un avanzo d'illusioni» (come spiegato in *Zib.* 23); qui invece, alla fine della sua parabola, prende atto che la felicità, lungi dall'essere «possibilissima a conseguire», è impedita dall'«ordine immutabile e universale delle cose umane» (§§ 27-29): capisce insomma che «le cose» non sono altro che «ombre» (§ 22) e che l'esistenza è priva di «ogni pregio» (§ 63). Giungendo a questa terribile consapevolezza – che è poi quella acquisita dallo stesso Leopardi con la sua «mutazione totale» –, Bruto oltrepassa, dunque, il discrimine che separa gli «errori magnanimi» dal disincanto filosofico. Ed è proprio questa sua ambigua e anomala natura di antico già inclinato verso il moderno (condivisa con Teofrasto e con altre figure analoghe di confine) che Leopardi si premura di far emergere nella *Comparazione*, in maniera più netta ed esplicita di quanto non accada nei versi del *Bruto minore*.¹⁷

15. Cfr. M. Muñiz Muñiz, *Fortuna, virtù e natura in Leopardi*, in *Fortuna*, Atti del colloquio internazionale (Napoli, 2-3 maggio 2013), a cura di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno, 2016, pp. 195-228.

16. Proiezione, del resto, già dichiarata a Pietro Giordani il 26 aprile 1819: «[...] questa medesima virtù quante volte io sono quasi strascinato di malissimo grado a bestemmiare con Bruto moribondo» (*Epistolario*, I, p. 298).

17. Cfr. il § 22: «[...] fra gli antichi [...] questi rinnegamenti o vogliamo apostasie cagionate [...] dal senso e discernimento della verità, non si trova che intervenissero se non di rado; e però [...] è ragione che il filosofo le consideri attentamente».

Da questo stesso nucleo problematico discende, del resto, anche un altro spunto che appartiene unicamente alla nostra prosa: ossia l'idea che il «discernimento della verità» (§ 22), esemplarmente rappresentato, appunto, dal Bruto morente, abbia favorito l'avvento del cristianesimo; e in particolare la convinzione che i «sapianti» abbiano deciso di fondare la «virtù» sulla «aspettativa d'un'altra vita» proprio per avviare alla scoperta che l'uomo «nascesse propriamente e semplicemente alla miseria» (§§ 63-64).¹⁸

Per ricapitolare, Leopardi sembra insomma aver appaiato i due testi in maniera tale che il lettore, per accedere a una comprensione il più possibile esauriente, sia tenuto a prendere entrambi in uguale considerazione e, di più, a integrarli. Lo conferma a maggior ragione il gioco di incastri e rispecchiamenti che coinvolge, a ben guardare, non solo Bruto, ma anche Teofrasto.¹⁹ Tra i nodi filosofici e morali che la canzone 'gemella' affida alle parole di Bruto, infatti, ve ne sono alcuni che nella *Comparazione* sono di specifica pertinenza del filosofo greco: è il caso del già menzionato svantaggio dell'uomo a paragone con gli animali.²⁰ Ed è il caso, specialmente, del rifiuto della «gloria», l'altro grande pilastro dell'*ethos* antico, insieme alla virtù: anche se, va notato, Teofrasto lo pronuncia per ammonire i suoi «discepoli» circa la «gran fatica» degli «studi» (§§ 14-16); Bruto, dal canto suo, sull'onda di una sdegnosa pulsione autodistruttiva (vv. 109-120).²¹

3. Non meno fitto si rivela, su più livelli, l'ordito dei collegamenti tra la *Comparazione* e gli altri testi riuniti in B24. Intanto non va dimenticato che, al pari di Bruto e Teofrasto, anche altri personaggi-maschera prendono la parola all'interno del libro. Osservate lungo questa trafila, le «sentenze» proferite nella prosa fanno dunque da contrappunto al Simonide di *All'Italia*, il quale, in direzione specularmente opposta, celebra invece la «virtute» e la «memoria» dei «beatissimi» giovani caduti alle Termopili (vv. 108, 119, 123). E viceversa, esse paiono preannunciare – benché con tonalità diverse – alcuni passaggi dell'*Ul-*

18. Non a caso, nei mesi che precedono la stesura della *Comparazione* si infittiscono gli appunti sul cristianesimo: cfr. per es. *Zib.* 2215-2216, 2232-2233, 2252-2253, 2366, 2381-2384.

19. Anche il filosofo greco, d'altronde, era comparso ben presto nell'orizzonte leopardiano, a partire almeno dalla *Storia dell'astronomia*, I e II (mediante Plutarco, Diogene Laerzio e Fabricius).

20. Nella *Comparazione* (§ 16) si trova infatti una rapida allusione a quanto tramandato da Cicerone in *Tusc. disp.*, III, 28, 69: «Theophrastus autem moriens accusasse naturam dicitur, quod cervis et cornicibus vitam diuturnam, quorum id nihil interesset, hominibus, quorum maxime interfuisset, tam exiguum vitam dedisset [...]».

21. Anche in Teofrasto, peraltro, Leopardi riconosce una profonda erosione della «virtù»: cfr. *Comparazione*, §§ 39-47.

timo canto di Saffo: anche qui, difatti, una figura antica associa la miseria della condizione umana (vv. 46-47: «[...] Arcano è tutto, / fuor di nostro dolor [...]») e la fine delle illusioni (gli «inganni» del v. 64) all'inutilità della «virtù», sopraffatta, in questo caso, dal dominio delle «sembianze» (vv. 50-54).²²

Accanto poi a questi più evidenti richiami interni, anche altre interferenze meritano di essere messe in risalto. Tra i componimenti antecedenti, pur non mancando punti di contatto sia con *Sopra il monumento di Dante* (per opposizione),²³ sia, ancora di più, con *Ad Angelo Mai* (per analogia),²⁴ è in particolare con *Nelle nozze della sorella Paolina* che sembra instaurarsi il dialogo più intenso e stratificato. Nella canzone – lo ricordiamo: ottobre-novembre 1821 – non solo è già messa in rilievo la frattura tra l'epoca antica e la presente «sera delle umane cose» (v. 20), cioè la «vecchiezza del mondo» della *Comparazione* (§ 61); ma soprattutto sono già dichiarati l'«immenso / tra fortuna e valor dissidio» (vv. 17-18) e il tracollo dell'«umana virtude» (v. 14): quest'ultima, causa di «danni» e «pianto» (v. 62), è disprezzata da «viva» e, tutt'al più, ipocritamente elogiata solo una volta «estinta» (vv. 29-30).

E però questo cupo quadro non approda, per ora, agli esiti ultimi della *Comparazione* (e del *Bruto minore*): persiste, nonostante tutto, l'invito a compiere «alti gesti» per il bene comune (vv. 61-67); né sono ancora svuotati di senso la sopravvivenza nella memoria collettiva («[...] felici / sarete detti ne l'età futura», vv. 26-27) e il martirio per la patria (vv. 68 e sgg.). Emblematica, per misurare questa distanza, è la figura di Virginia, evocata nella conclusione della lirica: anche lei, come Bruto, si è opposta al «tiranno» (v. 88) ed è andata «volenterosa» incontro alla morte (vv. 82-85). Ma con la differenza sostanziale che il suo sacrificio, anziché suggellare la caduta delle illusioni, mira a donare «vita e lena» alla «terra nativa» (vv. 89 e 95); e che la sua «spoglia» non è affatto «ignota» e abbandonata alla «fera» e al «nembo» (come sarà nel *Bruto*

22. In questi versi la «virtù» sconfitta è messa in relazione con l'eroismo (le «virili imprese») e con l'impegno nello studio («dotta lira o canto», vv. 52-53): vale a dire, *grosso modo*, lo stesso binomio incarnato nella *Comparazione* da Bruto e da Teofrasto. Ma anche a questo proposito è bene evitare schematismi: perché, come Leopardi sapeva, Bruto non era stato solo un uomo d'azione, ma anche un provetto oratore e un cultore dello stoicismo (cfr. per es. *Zib.* 2245-2246); e a sua volta Teofrasto non si era solo dedicato alla filosofia, ma si era attivamente adoperato contro la tirannia (cfr. *Comparazione*, § 50 e la nota di D'Intino in Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa*, p. 343).

23. Ritroviamo qui infatti, in linea con *All'Italia*, la «gloria» degli artisti intenti a omaggiare la «virtude» di Dante: cfr., in specie, i vv. 27-29 e 62-63.

24. Si pensi al motivo della «voce» e dei «detti» antichi (vv. 7 e 12-13); ma anche ad altre tangenze: il discredito in cui è caduto tra i moderni «d'opra e di parola / ogni valor» (vv. 41-42); l'iniquità della «Fortuna» (v. 63); e, non da ultimo, il rigetto della gloria (la «ghirlanda») da parte di chi ha preso atto dell'infelicità (vv. 134-135).

minore, vv. 118-120): al contrario, proprio perché onorata e compianta, riesce a riaccendere l'amore della «libertade» nella «romulea prole» (vv. 91-105).

Vero è che l'appuntamento, per così dire, è solo di poco rinviato. E se allora, da un lato, la successiva *A un vincitore nel pallone* segna un passo rilevante verso i definitivi «rinnegamenti» della virtù (le cui «faville» sono sempre più «riposte»: vv. 28-29) e della gloria (qui ridotta ormai a una questione solo individuale);²⁵ dall'altro lato, i radicali contenuti finalmente esposti nel dittico *Comparazione-Bruto minore* non rimangono inerti, ma, a loro volta, si irradiano su tutta la seguente parte delle *Canzoni*.

Il loro riflesso, rintracciabile a vari livelli lungo il percorso che passa da *Alla primavera* (dove, per esempio, a indicare il disinganno è ancora il lemma «vecchiezza», v. 19), l'*Ultimo canto di Saffo* (di cui si è detto) e l'*Inno ai patriarchi*,²⁶ si distende fino a toccare l'ultimo tassello di B24, *Alla sua donna*. Ecco che qui sintomaticamente riappare, per via di negazione, la coppia «loda e virtù» (vv. 29-30: «seguir loda e virtù qual ne' prim'anni / l'amor tuo mi farebbe [...]»), di nuovo sullo sfondo della disillusione (il tramonto del «giovanile error», v. 37) e della corruzione moderna (il «secol tetro» del v. 42). Ma non solo: la stessa tramatura platonica che, come noto, innerva ambigualmente la lirica, sembra riannodarsi a un filo anch'esso presente nella *Comparazione*. Come in *Alla sua donna*, infatti, si prende atto che la divina «beltà» (v. 1) non può darsi nella dimensione concreta del «ver» (v. 44), ma può solo appartenere al dominio delle «eterne idee» platoniche (v. 45); così già nella *Comparazione* si spiega che Teofrasto, prendendo le distanze da Platone, ha eletto a sua guida non l'«immaginativa», bensì la «ragione» e l'«esperienza»: e in tal modo si è appunto dedicato non alla «ricerca del bello», ma alla diretta conoscenza del «suo maggior contrario, ch'è propriamente il vero» (§§ 30-33).²⁷

4. Nella cornice di B24, dunque, la *Comparazione* si configura come uno strategico punto di raccordo, nel quale alcune importanti linee di tensione affiorate nei testi precedenti (anche con segno opposto) hanno modo di confluire, di acquistare contorni più nitidi e di ricevere un nuovo slancio.

25. Cfr. i vv. 57-59: «Passò stagione [...] / [...] per te stesso al polo ergi la mente». Sulla traiettoria che dalle prime canzoni porta al *Bruto minore*, si veda F. D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 17-93.

26. A segnare una consonanza è specialmente il nodo della miseria umana: gli «immediati affanni» del v. 6, per es., si intonano alla «infelicità irreparabile» di *Comparazione*, § 38; e i vv. 18-20 («[...] la viva / fiamma n'increbbe, e detestato il parto / fu del grembo materno [...]») riecheggiano il Bruto «sdegnato della vita» del § 10 (nonché il *Bruto minore*, vv. 70-72).

27. Simili concetti sul «sistema» platonico in *Zib.* 351 (25 nov. 1820); per la polarità Teofrasto/Platone, cfr. inoltre *Zib.* 2728-2729 (28 mag. 1823).

Uno scenario simile si può d'altronde cogliere se, attenendoci sempre allo stesso perimetro cronologico, proviamo a spostare lo sguardo anche al di fuori delle *Canzoni*. Merita almeno un rapido cenno, in primo luogo, lo stretto legame con il laboratorio incandescente delle "prosette satiriche" (1820-1822): specialmente con il *Dialogo... Filosofo greco, Murco senatore romano, popolo romano, congiurati*, in cui già è riconosciuta la sparizione della «virtù» dall'orizzonte moderno,²⁸ e con le parabole immoraliste del *Dialogo Galantuomo e Mondo* e della *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*. Basti rammentare che il Galantuomo non solo rigetta lo «studio» come via di accesso a una meritata «fama», ma assume il nome parlante di «Aretofilo Metanoeto» (ossia «Virtuoso Penitente»); e che Machiavello, in particolare nel terzo frammento, rende conto della sua «salda e fredda [...] apostasia» nei confronti della pur tanto amata «virtù».²⁹

Ugualmente degne di nota – benché forse meno considerate del dovuto – sono poi le connessioni con il cantiere delle *Operette morali*, che corre quasi parallelo, come detto, all'allestimento di B24. I luoghi che meriterebbero in questo senso un attento indugio sono vari: si pensi alla decostruzione degli ideali antichi inscenata nel *Dialogo di un Lettore di umanità e di Sallustio*;³⁰ oppure all'ironico auspicio, nella *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, di reintrodurre per via artificiale le ormai sparite «opere virtuose e magnanime»;³¹ e ancora, ovviamente, al *Leitmotiv* della gloria, da *Moda e Morte* e *Natura e Anima* fino alla *Scommessa di Prometeo* e al *Parini*.³²

Non potendo però proporre una ricognizione dettagliata, ci limitiamo a sostare rapidamente su due figure chiave, quali Filippo Ottonieri ed Eleanandro. Ebbene, nel primo – inutilmente «nato alle opere virtuose / e alla gloria», come recita non a caso l'epitaffio da lui stesso composto «vicino a morte»³³ –, si riconoscono, anche alla lettera, alcuni tratti peculiari già attribuiti nella *Comparazione* a Teofrasto: come il filosofo greco, anche Ottonieri è infatti messo a paragone, lungo il crinale antico/moderno, con gli «Epicurei»;³⁴ anch'egli inoltre, in polemica con lo stoicismo, è ben distante dal supporre che la «sapienza»

28. Cfr. G. Leopardi, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 235.

29. Cfr. *ivi*, pp. 248, 258 e 264.

30. Cfr. *ivi*, pp. 231-233.

31. Cfr. *ivi*, p. 31.

32. Cfr. R. Damiani, *Teofrasto, Bruto e l'impero della ragione*, in *Id.*, *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna, Longo, 1994, p. 70, che ha visto in Parini «una sorta di incarnazione moderna di Teofrasto».

33. Cfr. Leopardi, *Prose*, p. 147.

34. Cfr. *Comparazione*, § 39, dove, recuperando *Zib.* 317, si dice che Teofrasto, per la profondità delle sue «conoscenze», «passò tutti i filosofi greci, massime quelli che vennero avanti Epicuro, con tutto che fosse diversissimo e ne' costumi e nelle sentenze da quello che

ponga al riparo dai rovesci della «fortuna»; e anche lui, infine, insegna quanto sia preferibile dare linfa all'«immaginativa» e alle «apparenze vane, ma belle e dilettevoli» – per esempio con gli «spettacoli» e le «feste popolari» – anziché coltivare la «ragione».³⁵

Sulla stessa falsariga si trova l'*alter ego* Eleandro. La sua provocatoria esortazione a eliminare i «nomi» di «certe qualità umane», perché ormai scomparse, si richiama certo ancora alla lezione di Bruto;³⁶ ma anche la sua fisionomia risente al contempo – e parrebbe soprattutto – del modello di Teofrasto. Mettiamo per esempio a confronto questi due passi, relativi all'attitudine assunta dinanzi ai comportamenti degli uomini:

[...] dal libro dei Caratteri si comprende che Teofrasto vide nelle qualità e nei costumi degli uomini così addentro, che pochissimi scrittori antichi gli possono stare a lato per questo rispetto [...]. Ma questa facoltà è segno certo d'un animo che sia capace d'affezioni molte e varie e potenti. Perciocchè le qualità morali come anche gli affetti degli uomini, volendoli rappresentare al vivo, *non si possono ricavare dall'osservazione materiale de' fatti e delle maniere altrui, ma solamente dall'animo proprio* [...]. Secondo quello che fu detto dal Massillon interrogato come facesse a dipingere così al naturale i costumi e i sentimenti delle persone [...]. *Rispose: considero me stesso.* [...] (*Comparazione*, §§ 35-38)

ELEANDRO [...] ad ogni vizio o colpa che io veggo in altrui, prima di sdegnarmene, *mi volgo a esaminare me stesso*, presupponendo in me i casi antecedenti e le circostanze convenevoli a questo proposito; e trovandomi sempre o macchiato o capace degli stessi difetti, non mi basta l'animo d'irritarmene.³⁷

E osserviamo pure le cruciali dichiarazioni conclusive di Eleandro, che ancora mostrano di intonarsi, almeno in parte, alla prosa del marzo 1822:

Forse per questi ragionamenti conchiuderemo che Teofrasto avesse a far professione di poco affezionato agli errori naturali, anzi che dal canto suo dovesse provvedere cogli'insegnamenti e colle azioni di sequestrarli dall'uso

poi furono gli Epicurei»; e cfr. *Deti memorabili*, I: «Nella vita, quantunque temperatissimo, si professava epicureo [...]. Ma condannava Epicuro [...]. Ed affermava che la dottrina epicurea, proporzionatissima all'età moderna, fu del tutto aliena dall'antica» (Leopardi, *Prose*, p. 124).

35. Cfr. *Comparazione*, §§ 42-43, 48-51; e *Deti memorabili*, II e VI (a proposito di Stratonice e della «festa» degli Ateniesi: Leopardi, *Prose*, pp. 129-130 e 143).

36. Cfr. *ivi*, pp. 176-177.

37. *Ivi*, p. 175.

domestico e pubblico della vita [...]. Ma s'ha da sapere che Teofrasto fu ed operò tutto il contrario. [...] Solamente dirò che qualunque o fra gli antichi o fra' moderni conobbe meglio e sentì più forte e più dentro al cuor suo la nullità d'ogni cosa e l'efficacia del vero, non solamente non procurò che gli altri si riducessero in questa sua condizione, ma fece ogni sforzo di nasconderla e dissimularla a se medesimo, e favorì sopra ogni altro quelle opinioni e quegli effetti che sono valevoli a distornarla [...] (*Comparazione*, §§ 48-55)

ELEANDRO [...] se ne' miei scritti io ricordo alcune verità dure e triste [...]; io non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero [...]: laddove, per lo contrario, lodo ed esalto quelle opinioni, benchè false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi [...]; quelle immaginazioni belle e felici, ancorchè vane, che danno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo; e in fine gli errori antichi [...]»³⁸

Valgano, insomma, questi cursori affondi come ulteriore testimonianza della funzione catalizzante svolta dalla *Comparazione* anche oltre i confini di B24. E del resto, se volessimo seguire ancora da vicino le tracce di Bruto e Teofrasto, dovremmo avventurarci ben al di là del 1824, fino almeno al *Tristano*;³⁹ ma ci allontaneremmo davvero troppo dai limiti di questa ricognizione (e di questo volume). Sarà sufficiente ricordare, spingendoci solo poco più avanti, che nelle intenzioni di Leopardi la *Comparazione* avrebbe poi dovuto occupare uno spazio autonomo all'interno dei *Moralisti greci* (fine 1824-1826): e cioè, con i *Versi* del 1826, nel più significativo progetto – solo di recente finalmente rivulutato – che lo ha visto impegnato dopo il libro delle *Canzoni* e la stesura delle *Operette morali*.⁴⁰

38. Ivi, p. 181. Ma è forte qui anche l'impronta di Machiavello: cfr. F. D'Intino, «*Fare tutto il contrario*». La Novella Senofonte e Niccolò Machiavello e le «*prosette satiriche*» di Leopardi, in «GLSI», vol. CC, fasc. 671, 2023, pp. 321-368: 363-368.

39. Anche Teofrasto va infatti annoverato tra gli scrittori che, come osserva Tristano, fin dai tempi più remoti hanno espresso con le loro «*sentenze*» (notare il vocabolo) l'«estrema infelicità umana» (Leopardi, *Prose*, p. 214). A sua volta la figura di Bruto – rievocata, in quei mesi, nella famosa lettera a Sinner del 24 maggio 1832 –, si scorge in filigrana specialmente nelle battute finali, laddove Tristano si dichiara maturo alla «morte» e pronto a rinunciare alla «fama di Cesare o di Alessandro» (ivi, p. 221).

40. Oltre alla *Comparazione*, nei *Moralisti greci* sarebbe verosimilmente stata inclusa anche la traduzione (solo abbozzata) dei *Caratteri* di Teofrasto (fine 1825): su tutto questo, si rinvia a F. D'Intino, *Introduzione*, in Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa*, pp. 91-105, 141-153, 178-180.

Bruto Minore

Marcello Dani

1. Avvicinamento: suggestioni, progetti, riflessione filosofica

Osserva Cesare Luporini che «nella *Corinne* della Staël (romanzo che tanta influenza ebbe su Leopardi), nel capitolo primo del libro VIII che è intitolato “Les statues et les tableaux”, la protagonista, che vuol fare innamorare di sé il rude Oswald, mostrandogli “sa galerie” gli mette sotto gli occhi per primo, fra i suoi “tableaux historiques”, proprio un “Brutus dans une médiation [*sic*, ma *méditation*] profonde, assis aux pieds de la statue de Rome».¹ Leopardi lesse la *Corinne* dal novembre 1819 al gennaio 1820² ma, al di là dello spunto staëliano sopracitato, forse particolarmente adatto a generare impressioni e immagini, diverse e più significative suggestioni letterarie³ relative allo sconfitto di Filippi avevano agito in precedenza sull’acutissima sensibilità del giovane poeta, il quale, prima di giungere alla stesura del *Bruto minore*, nel corso del tempo le rielaborò e trasfuse in tentativi di poesia giovanile, in progetti letterari, in fitte pagine di speculazione filosofica lucida e dolente. Nelle prossime pagine cercherò di ripercorrere brevemente, e in chiave diacronica, le tappe del lungo processo che portò dalla riflessione al prorompere del canto, per poi sottolineare alcuni aspetti del *Bruto* di particolare interesse (fra i quali la sua collocazione all’interno di B24 e il suo rapporto con le liriche contigue), accennando infine alla persistenza del messaggio di cui la lirica è foriera.

1. C. Luporini, *Leopardi e Bruto: il rinnegamento della virtù*, in Id., *Decifrare Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1998, p. 263, n. 10.

2. Cfr. R. Priore, *Una biografia dello Zibaldone: le prime cento pagine*, Udine, Mimesis, 2024, p. 28.

3. La figura di Bruto apparteneva ormai da tempo, e di diritto, all’immaginario collettivo della repubblica delle lettere: per limitarsi al solo Settecento, basterà menzionare *La mort de César*, tragedia che Voltaire scrisse nel 1731, e che aveva per protagonista proprio il presunto figlio di Cesare; Alfieri, successivamente, prendendo spunto polemico dall’intrapresa teatrale dello scrittore francese, stese il testo del suo *Bruto secondo*, che pubblicò nel 1789. Ampie indicazioni sulla presenza di Bruto (nella sua veste, è bene specificare, di tirannicida, e non di suicida) nel teatro tragico settecentesco sono fornite in Luporini, *Leopardi e Bruto*, p. 263, n. 10.

Già nei *puerilia* del 1810 è possibile trovare eco significative (sebbene non suscitate dal solo personaggio di Bruto) che risuoneranno poi, a distanza di anni, nella sesta lirica del libro delle *Canzoni*. Nel componimento *Catone in Africa*, l'Uticense, raffigurato nei versi con volto tetro, statuisce di darsi la morte dopo una notte inquieta («Quando Catone dal notturno letto/ Con agitato cuor, dubbioso, e tacito,/ Inquieto sorge in minacciante aspetto», vv. 7-9), e compie il gesto estremo con un'espressione imperturbabile («il brando volse al forte petto/ E su d'esso fermò la punta ferrea/ Con ciglio immoto, e con feroce aspetto», vv. 46-48).⁴ Nel sonetto *La morte di Cesare*, inoltre, dopo aver commesso il delitto nella «curia d'atro sangue tinta» (v. 9), Bruto viene raffigurato in forma fantasmatica in una cupa ambientazione infernale («e di Cocito su la nera foce/ fremme, presaga de' futuri mali,/ di Bruto la sdegnosa ombra, feroce», vv. 12-14):⁵ non si può non consentire con Blasucci, là dove commenta che «evidenti suggestioni verbali [...] legano il sonetto del '10 alla canzone del '21».⁶

È però nell'*annus horribilis* 1819 che si compie una sorta di immedesimazione fra le vicende storiche, poste sotto il segno della negatività, di cui Bruto fu protagonista, e la negatività esistenziale percepita da Giacomo, che in una nota lettera indirizzata a Giordani, il 26 aprile, scrive:

i libri, e particolarmente i vostri, mi scorano insegnandomi che la bellezza appena è mai che si trovi insieme colla virtù, non ostante che sembri compagna e sorella. Il che mi fa spasimare e disperare. Ma questa medesima virtù quante volte io sono quasi strascinato di malissimo grado a bestemmiare con Bruto moribondo. Infelice, che per quel detto si rivolge in dubbio la sua virtù, quand'io veggo per esperienza e mi persuado che sia la prova più forte che ne potesse dar egli, e noi recare in favor suo.⁷

Due osservazioni minime: in queste poche righe la diade virtù-bellezza, che non tarderà a dare frutti poetici nel *Bruto minore* e nell'*Ultimo canto di Saffo*, liriche le cui affinità sono da tempo state messe in evidenza,⁸ sembra già ope-

4. Si cita da G. Leopardi, *Prose e poesie*, a cura di M. A. Rigoni e R. Damiani, Milano, Mondadori, 1987-1988, 2 voll., I, pp. 767-768.

5. G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 357.

6. G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2019, 2 voll., I, p. 144.

7. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll. (d'ora in avanti *Epistolario*), I, pp. 298-299.

8. Si veda, fra tutti, F. Figurelli, *Le canzoni leopardiane di Bruto e di Saffo*, in «Giornale italiano di filologia», 21, 1969, pp. 157-186.

rante; allo stesso modo, a questa altezza temporale è stata fatta propria da Leopardi la suggestione, che diventerà poi tema portante, dell'apostasia dalla virtù, che ritorna anche nel disegno letterario v, del 1820, avente per oggetto l'«Argomento di un libro politico», fra i cui punti è annotata anche «quella famosa esclamazione di Bruto vicino a morte».⁹ A ulteriore testimonianza di quanto la riflessione leopardiana fosse intenta, quell'anno, a scandagliare l'ambito morale – segnatamente, il discorso sulla virtù – e di quanto quest'ultimo si riverberasse, poi, sulla sua produzione letteraria, è possibile citare la chiusa di un'altra lettera scritta a Giordani il 4 settembre: «Vogliami bene. Consoliamoci della indegnità della fortuna. In questi giorni, quasi per vendicarmi del mondo, e quasi anche della virtù, ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche».¹⁰

Al 18 gennaio 1821 risale una annotazione, registrata a p. 523 dello *Zibaldone*, di un passo di Lucio Anneo Floro (*Epitome*, iv, 7) nel quale sono riportate le parole di Bruto morente: «Sed quanto efficacior est fortuna quam virtus! et quam verum est quod moriens (Brutus) efflavit, “non in re, sed in verbo tantum esse virtutem”»; a essa fa poi da *pendant* un altro passo sullo stesso tema, tratto dalla *Storia romana* (XLVII, 49) di Cassio Dione, che così viene tradotto da Giacomo, nella *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*: «O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguiva come tu fossi una cosa; ma tu sottostavi alla fortuna».¹¹ Non è possibile sapere quando Leopardi abbia letto il passo di Cassio Dione (non vi sono, al riguardo, indicazioni nello *Zibaldone*), e il brano di Floro è ascrivibile, come già visto, al 1821, ma è innegabile che la dirompente immagine della virtù ridotta a puro *flatus vocis* deve aver impressionato l'animo di Leopardi già prima dell'aprile '19, prima cioè della summenzionata lettera a Giordani.

Sempre nel 1821, Giacomo concepisce un nuovo disegno letterario (si tratta del secondo dei *Cinque disegni di morte e di sogno*), nel quale ipotizza di rendere protagonisti di due componimenti la plebea romana Virginia e Bruto¹² – ciò che contribuisce a gettare luce sui legami intrinseci che intercorrono tra la sesta e la

9. G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio e L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 131.

10. *Epistolario*, I, p. 438. Per l'identificazione delle prosette a cui si fa qui riferimento, cfr. Ivi, II, p. 2171.

11. Leopardi, *Prose e poesie*, II, p. 266. Anche il passo di Floro è citato nell'*incipit* della *Comparazione*.

12. «A Virginia Romana Canzone dove si finge di vedere in sogno l'ombra di Lei, e di parlargli teneramente tanto sul suo fatto quanto sui mali presenti d'Italia. Parimente se ne potrebbe far una A Bruto come sopra, e notando e compiangendo l'abiura da lui fatta della virtù. Così anche a qualche altro fautore dell'antica libertà» (Leopardi, *Disegni letterari*, p. 149).

quarta lirica di B24 -, e delinea, a giugno, la figura di Aretofilo Metanoeto, protagonista del *Dialogo Galantuomo e Mondo*,¹³ il cui nome parlante, di significato evidente, lo caratterizza come una delle figure che popoleranno la galleria dei “virtuosi penitenti” leopardiani.

Si approssimano, a questo punto, i giorni nevralgici del dicembre 1821, mese in cui venne composto il *Bruto minore*, «Opera di 20 giorni», stando a quanto si legge nell'autografo napoletano:¹⁴ lo *Zibaldone* ci fa fede di un pensiero che indugia, in questo periodo, su tematiche per più aspetti affini ai contenuti della canzone. Dalla virtù intesa come valore e *fortitudo* al piacere che «l'animo prova nel considerare e rappresentarsi non solo vivamente, ma minutamente, intimamente e pienamente la sua disgrazia, i suoi mali»; dalle considerazioni sulla felicità perduta del genere umano, fino alla constatazione della presenza della speranza anche nel momento di massima disperazione, vale a dire nel suicidio,¹⁵ il riscontro col diario intellettuale leopardiano fornisce più di un punto di tangenza con la lirica in esame. È particolarmente significativo, in tal senso, questo passo dell'11 dicembre '21:

La sola virtù che sia costante ed attiva, è quella ch'è amata e professata per natura e per illusioni, non quella che lo è per sola filosofia [...]. Del resto osservate i romani. [...] Troverete nell'antica Roma dei Fabrizi [...] dei Curii ec. ma dei Catoni, dei Bruti stoici non li troverete. Or bene che giovò a Roma la diffusione l'introduzione della virtù filosofica, e per principii? La distruzione della virtù operativa ed efficace, e quindi della grandezza di Roma.¹⁶

Il *Bruto minore*, che presenta, per più aspetti, differenze rispetto alle prime cinque liriche di B24, fu dunque il risultato cui Leopardi pervenne fondendo

13. Il *Galantuomo*, nel dialogo, afferma di essersi sempre «esercitato nella virtù», e quando il *Mondo* gli domanda «A che ti ha giovato [...] la virtù?», il primo risponde: «A non cavare un ragno dal buco. A fare che tutti vi mettano i piedi sulla pancia, e vi ridano sul viso e dietro le spalle. A essere infamato, vituperato, ingiuriato, perseguitato, schiaffeggiato, sputacchiato anche dalla feccia più schifosa, e dalla marmaglia più codarda che si possa immaginare» (Leopardi, *Prose e poesie*, II, p. 257).

14. Cfr. G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, Firenze, Accademia della Crusca, 2009, 2 voll., I, p. 151.

15. Cfr. rispettivamente, *Zibaldone* 2215-2217 (pagine già segnalate da E. Russo, *Note per il Bruto minore*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi*, a cura di C. Genetelli, Novara, Interlinea, 2013, pp. 75-90), 2217-2218, 2221 (tutte del 3 dicembre 1821), 2251 (del 13 dicembre), 2315-2316 (del 31 dicembre), in G. Leopardi, *Zibaldone* (in seguito *Zib.* seguito dal numero di pagina dell'autografo), edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll..

16. *Zib.* 2245-2246.

nel crogiolo della poesia, al fuoco della propria sensibilità, queste molteplici e urgenti sollecitazioni.

2. *Composizione: peculiarità, posizione, legami*

Sulla scorta di quello «stacco» – posto in evidenza da Blasucci¹⁷ – che viene introdotto nelle *Canzoni* dal *Bruto minore*, mi preme soffermarmi su almeno due aspetti di discontinuità (già variamente posti in luce da diversi contributi critici) rispetto ai cinque componimenti precedenti. Un primo punto degno di attenzione è il titolo della lirica: non più una peculiare occasione eponima, ma un personaggio storico, sul modello delle opere antiche; la scelta è evidenziata e giustificata da Leopardi stesso, che nell'autografo napoletano scrive: «Così gli antichi intitolavano spesso i loro libri assolutamente dal nome delle persone che c'erano introdotte a parlare. Non solo i Dialoghi (come Cic. il Cato maior, e il Laelius, dove pur prima di tutto parla esso Cic. in persona propria) ma similmente altri libri, come Isocrate il Nicocle e l'Archidamo».¹⁸

A livello metrico si coglie poi un progressivo orientamento verso una struttura più libera, che conferisce al testo una musicalità più sciolta e vicina al tono meditativo e solenne della poesia. L'allentarsi della rigidità della struttura riflette il contenuto del componimento, imperniato sulla riflessione esistenziale e animato da una tensione tragica: nelle otto strofe, ognuna di 15 versi endecasillabi e settenari, articolate secondo lo schema AbCDCEfGhILHmnN, scomparire la partizione interna, e 6 versi rimano fra loro, mentre 9 sono sciolti, pur presentando «fitte assonanze, che si collocano spesso nell'ambito fonico delle rime, risarcendone la rarefazione».¹⁹ A istanze nuove, nuove forme: potrebbe, in tal senso, non sorprendere il fatto di cogliere l'inizio di un mutamento della metrica proprio all'interno di una lirica, il *Bruto minore*, che si pone come spartiacque fondamentale nell'indagine leopardiana sull'infelicità dell'uomo.

Per un terzo aspetto che voglio mettere in luce mi soccorrono, di nuovo, le parole di Blasucci relative agli aspetti comici presenti nelle *Annotazioni*.²⁰

17. «Pochi giorni separano la composizione di questa canzone dalle due precedenti, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, ma lo stacco ideologico e poetico è netto», Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, I, p. 143.

18. Cfr. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, I, p. 152.

19. G. Leopardi, *Canti*, intr., note e comm. di F. Bandini, Milano, Garzanti, 2010 (1ª ed. 1975), p. 57.

20. Cfr. L. Blasucci, *L'autocommento alle Canzoni: dalle note autografe alle Annotazioni*, in Id., *I tempi dei Canti*, Torino, Einaudi, 1996, p. 56: «Le *Annotazioni* sono di fatto il primo saggio di scrittura comica consegnato da Leopardi alle stampe. Quello che colpisce il lettore è proprio l'autonomia letteraria di quella scrittura nella sua insistente ricerca di

Nell'*Annuncio* premesso alla ristampa delle *Annotazioni* nel *Nuovo Ricoglitore* di Milano, del settembre 1825, Giacomo specifica che si tratta di «dieci Canzoni» che «non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana», alle quali «sono mescolate alcune prose», oltre a «certe *Annotazioni*», e che contengono «più di dieci stravaganze»:²¹ mette conto notare che tale spirito stravagante si coniuga, anche in questo testo, con un'ironia pungente e polemizzante, che colpisce le abitudini dei lettori italiani.²² La stessa stravagante ironia, del resto, si ritrova operante, inframmezzata al rigoroso andamento argomentativo col quale Giacomo difende le proprie scelte lessicali, già in B24, nell'*incipit* delle *Annotazioni*, lì dove l'autore si rivolge direttamente al lettore affermando di volere «menare a tondo la clava d'Ercole» contro i «pedagoghi»,²³ e permea anche le note esplicative della canzone sesta. Leopardi si sofferma a difendere quattro punti che potrebbero essere percepiti come problematici dai puristi della lingua. Il primo è quel cambio di tempo che si legge fra i vv. 2 e 6 («giacque»/«prepara»), che potrebbe «pregiudicare agli stomachi gentili de' pedagoghi», eventualità per ovviare alla quale, scrive l'autore, utilizzerà come medicamento «un pizzico d'autorità virgiliana».²⁴ Successivamente si concentra sulle «trepide larve» del v. 17 (che diventeranno «inquiete», a partire da F31), aggettivo che può, a sua detta, essere inteso anche come «tremolo» o «agitato»: e contro l'opinione della Crusca, che «termina il significato di "trepido" in quello di "timoroso"» afferma recisamente che essa va errata; e aggiunge: «se non credi a me, che non son venuto al mondo fra il dugento e il seicento, e non ho messo i lattaiuoli né fatto a stacciaburatta in quel di Firenze, credi al Rucellai, ch'ebbe l'una e l'altra virtù».²⁵ La quarta annotazione riguarda il

effetti comico-grotteschi». È lo stesso Blasucci a notare come le *Annotazioni* costituiscono «un contrappunto ironico all'ispirazione lirico-tragica delle canzoni» (Id., *Introduzione*, in Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, I, p. XIV).

21. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, II, pp. 210-212.

22. «Settimo: se [le Canzoni] non si leggono attentamente, non s'intendono; come se gl'italiani leggessero attentamente. Ottavo: pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse restar qualche cosa in testa, o come se già fosse tempo di raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere», Ivi, II, p. 211.

23. Ivi, II, p. 217.

24. Ivi, II, p. 237.

25. Ivi, II, p. 238. All'eventuale contestazione, da parte di un purista cruscante, della scelta dell'aggettivo «trepide», Leopardi oppone dunque l'opera e l'*usus* di Rucellai, che presenta le prerogative imprescindibili per essere considerato latore di sufficiente *auctoritas* linguistica, dal punto di vista geografico («stacciaburatta» è un gioco che fa l'adulto col bambino, i «lattaiuoli» sono i denti da latte: entrambi sono toscanismi) e temporale (per la sua appartenenza a uno dei buoni secoli della letteratura italiana).

verbo «suadesse» del v. 67, e se i Latini non hanno il potere di prosciogliere l'autore dal «peccato d'impurità»,²⁶ egli si dice comunque contento di essere, nella colpa, in buona compagnia, avendo già utilizzato quel verbo, in quel modo,²⁷ Ariosto, Bembo e Dante. Ma è il terzo punto quello meritevole di maggiore attenzione, essendo, con ogni probabilità, uno dei più consistenti, documentati e agguerriti fra tutte le *Annotazioni*: si tratta, qui, di difendere la *iunctura* «ferrata/ necessità» dei vv. 31-32, dove con “ferrata” si intende “ferrea, dura, inesorabile”. Al riguardo, Giacomo afferma: «nel difendere questa sorta di favellare metterò più studio che nelle altre, come quella che non è combattuta da' pedagoghi, ma dal Cavalier Monti», e illustra da par suo «l'usanza di mettere i participii massimamente passivi, in luogo de' nomi aggettivi» sciordinando una serie di esempi tratti da autori della latinità e dagli scrittori italiani dei buoni secoli, e discettando sulle peculiarità di metafora e catacresi. Non risparmia, poi, una stoccata satirica che si inserisce a meraviglia nel suo discorso («in effetto le menti degli uomini, credo bene che sieno quali di fumo, quali di vento, quali di rapa, quali d'altre materie, ma per quello ch'io sappia, non sono di “ferro”»),²⁸ e conclude, in modo quasi paradossale, giungendo ad affermare che «la voce “ferrato” posta per “ferreo”, non tanto [...] si debba riprendere, ma nella poesia specialmente, s'ha da tenere per una delle eleganze della nostra lingua».²⁹

Una *iunctura* di particolare rilievo, questa della «ferrata necessità», nella quale si scorge l'evidente filigrana della lezione di Orazio (*Carm.* I, 35, 17-19: «saeva Necessitas/ Clavos trabales et cuneos manu/ Gestans aena»), la cui menzione della «mano di bronzo» colpì l'immaginazione di Leopardi tanto da essere appuntata a p. 61 dello *Zibaldone* perché particolarmente affine a quella teoria degli «ardiri» poetici³⁰ che trova esplicitazione nelle *Canzoni*. Vale la pena di riportare il passo per intero,

26. Ivi, II, p. 245.

27. «Suadere» sta qui per «persuadere», «convincere»; notevole l'afflato ironico col quale Giacomo osserva che il Vocabolario della Crusca registra – e quindi ammette – le voci «suadevole, suado, suasion, suasivo», ma se non vi si trova scritto «a lettere di scatola» (vale a dire, in lettere quasi maiuscole) il verbo «suadere», le precedenti occorrenze non valgono a giustificare la sua scelta (cfr. *Ibidem*).

28. Ivi, II, p. 243.

29. Ivi, II, pp. 244-245.

30. Su cui si veda A. Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli «ardiri»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 16, n. 2, 1986, pp. 569-601.

Gli arditi rispetto a certi modi epiteti frasi metafore, tanto commendati in poesia e anche nel resto della letteratura e tanto usati da Orazio non sono bene spesso altro che un bell'uso di quel vago e in certo modo quanto alla costruzione, irragionevole, che tanto è necessario al poeta. Come in Orazio dove chiama mano di bronzo quella della necessità (ode alla fortuna) ch'è un'idea chiara, ma espressa vagamente (errantemente) così tirando l'epiteto come a caso a quello di cui gli avvien di parlare senza badare se gli convenga bene cioè se le due idee che gli si affacciano l'una sostantiva e l'altra di qualità ossia aggettiva si possano così subito mettere insieme, come chi chiama duro il vento perchè difficilmente si rompe la sua piena quando se gli va incontro ec.

perché ci permette di porre il *focus* della nostra indagine su un aspetto peculiare, che forse non è stato sottolineato a dovere. Il testo del *Bruto* è particolarmente consentaneo con l'appena citata «teoria degli arditi», per più aspetti; qui voglio analizzarne solo uno, ossia il fatto che esso si rivela riccamente intessuto di reminiscenze, o di dirette citazioni, tratte dalle letterature greca e (soprattutto) latina.³¹ Tale tendenza è particolarmente vera, e riscontrabile, già a partire dall'analisi di un campo semantico circoscritto, ma di fondamentale importanza, che si può isolare nella lirica: quello, cioè, del crollo e della rovina di Roma, assieme alla quale rovina anche, definitivamente, un'età dell'uomo. Retrostante ai vv. 1-3 («Poi che divelta, nella tracia polve/ Giacque ruina immensa/ L'italica virtute») vi è l'immagine della «fracta virtus» di Orazio (*Carm.* II, 7), peraltro riferita agli stessi personaggi storici, gli sconfitti di Filippi; e i vv. 8-9 («A spezzar le romane inclite mura/ Chiama i gotici brandi») godono non solo di un appunto vergato nel margine sinistro dell'autografo³² da Leopardi, che richiama Virgilio, *Aen.* II, 177 («Nec posse Argolicis excindi Pergama telis»), ma presentano un evidente calco da *Aen.* II, 241-242 («incluta bello/ Moenia Dardanidum»). Allo stesso modo, il solenne ed accorato passaggio «dalle somme vette/ Roma antica ruina» (vv. 81-82) reca traccia dell'immagine di Virgilio, *Aen.* II, 290 («ruit alto a culmine Troia»), ma anche di *Aen.* II, 363 («Urbs antiqua ruit»);³³ e la trasposizione, in ambito morale, del crollo dell'Urbe («In

31. Le tessere di questo mosaico citazionale sono già state individuate e analizzate: cfr., ad esempio, le note di commento al *Bruto minore* in Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blausucci, I, pp. 151-174.

32. Cfr. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, I, p. 152.

33. Non sorprende la presenza di numerosi richiami intertestuali in un'opera poetica composta da chi si era cimentato nella traduzione, seppur parziale, dell'*Eneide*: al riguardo, cfr. G. Corsalini, «La notte consumata indarno». Leopardi e i traduttori dell'*«Eneide»*,

peggio/ Precipitano i tempi», vv. 112-113) trae vigore dall'autorità, di nuovo virgiliana, di *Georg.* I, 199-200 («omnia [...] in peius ruere»). Con la lezione della latinità, dunque, e secondo il principio degli «ardiri», Leopardi puntella saldamente gli snodi fondamentali della sua argomentazione poetica e filosofica.

È bene indugiare, ora, sulla posizione che il *Bruto* occupa nelle *Canzoni* e sui suoi legami con gli altri testi di B24. Sulla collocazione, una considerazione cursoria: la lirica si trova in sesta posizione già nella «seconda forma» delle *Canzoni* individuata da Paola Italia;³⁴ lo stesso posto mantiene in B24 (preceduta dalla *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*),³⁵ in F31 e in N35. Questa fissità non stupisce, qualora la si consideri come evidente testimonianza dell'impatto che la sconfitta di Filippi ebbe, all'interno della concezione leopardiana dell'infelicità umana e ai fini della costruzione del suo «romanzo ideologico».³⁶ Nel *Bruto* non vi è incertezza che possa portare a una eventuale sua ricollocazione; non vi è ambiguità riguardo alla condizione d'infelicità dell'uomo (se essa sia cioè collettiva, propria del genere umano, o specifica, del singolo, come avviene in *Saffo*). Quello che Bruto sigilla con la propria morte autoinflitta, a seguito della presa d'atto dell'inconsistenza della virtù, della «vistosa insensatezza»³⁷ della vita, del ludibrio che deriva dalla divinità e dalla passività della natura, è la fine di un'epoca storica. Per dirla con Damiani, che cita a sua volta la *Comparazione*, «a Filippi non si estingue la sola repubblica romana, “bensì tutta l'antichità”, perché a quel punto, per una legge di cultura prima che di natura, “l'indole e i costumi antichi di tutte le nazioni civili, erano vicini a spirare insieme colle opinioni che gli avevano generati e gli alimentavano”».³⁸ Il nodo rappresentato dal *Bruto* nel sistema filosofico e poetico leopardiano era dunque tragicamente stabile; da qui, si può ipotizzare, l'analogia stabilità della sua collocazione nel susseguirsi delle diverse edizioni.

Macerata, eum, 2014; e V. Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016 (in particolare le pp. 123-142).

34. Cfr. P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 38-41.

35. Non sarà inutile rimarcare, seppure rapidamente, la presenza della *Comparazione* come premessa inusitata, e del tutto peculiare, al *Bruto minore*, quasi che l'andamento ragionativo e l'impianto argomentativo della lirica “esondassero”, rispetto ai confini imposti dagli schemi metrici, e necessitassero obbligatoriamente di riversarsi nella forma della prosa. Una prosa che è stata poi inglobata, effettivamente, nel corpo di B24.

36. Blasucci, *Introduzione*, in Leopardi, *Canti*, I, p. 13.

37. U. Dotti, *Bruto minore*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 105-115: 109.

38. R. Damiani, *Teofrasto, Bruto e l'impero della ragione*, in «Lettere italiane», 42, 2, 1990, p. 258.

In ultima battuta, è necessario osservare da vicino i rapporti che intercorrono fra la sesta canzone e i componimenti contigui. Si è già detto della comune gemmazione, da un medesimo disegno letterario, che lega Bruto e Virginia: quest'ultima non diventerà protagonista di un componimento interamente a lei dedicato (come avverrà invece per il cesaricida), ma sarà l'*exemplum* storico che, nelle ultime due strofe delle *Nozze*, darà vigore alla parentesi di quel «registro "patriottico-educativo"»³⁹ ricercato dal poeta; sempre a dispetto di un'originaria ideazione comune, *Bruto* si legherà in seguito, e indissolubilmente, a *Saffo*. Non si può non rilevare, inoltre, come la sesta canzone prosegua quella feconda linea tematica che si snoda dalle due patriottiche, passando per l'«umana virtude» (v. 14) di *Nelle nozze* e approdando all'ormai abbattuta «italica virtute» (v. 3) compianta nel *Bruto*.

Molteplici sono, lo si è già accennato, i punti di contatto fra il *Bruto minore* e l'*Ultimo canto di Saffo*, definite non a caso «le due canzoni "del suicidio"».⁴⁰ Nella concezione leopardiana, per Saffo come per Bruto (e, invero, come per tutti gli uomini dell'Antichità), la condizione di infelicità è un fatto individuale, particolare, non ancora generalizzato all'intera umanità. Al contempo, come nel *Bruto* si coglie una prospettiva storica, che si supera poi in una prospettiva universale, così in *Saffo* il caso particolare della poetessa greca è sia personale, sia di portata generale ed esistenziale.⁴¹ Non si può non notare, infine, come in entrambe le liriche si addensino, sulla concezione della Natura, fino a quel punto sostanzialmente positiva, nubi fosche e inquietanti.

Il che ci permette un ultimo confronto con *Alla Primavera*, dove Leopardi «tira le somme di una lunga meditazione sul rapporto Antichi-Moderni».⁴² Una analogia perplessità sulla presenza e, nel caso, sull'essenza della divinità permea le due liriche: se nell'ottava delle *Canzoni* si accerta che «vote/ son le stanze d'Olimpo» (vv. 81-82), non meno dubbioso è l'atteggiamento di Bruto rispetto agli «inesorandi/ Numi» (vv. 12-13), altrove appellati anche «sordi/ Regi» d'Olimpo o di Cocito (vv. 106-107) e ancora «marmorei numi», il cui «albergo» si ignora se sia da collocare «in Flegetonte [...] O su le nubi» (vv. 19-21). Non meno interessante è, nelle due liriche, la relazione uomo/natura. Nella *Primavera* «l'uomo sperimenta l'infinità della propria solitudine abbandonato anche da quella natura che un tempo era partecipe delle sue sventure»,⁴³

39. G. Leopardi, *Canti*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2014, p. 129.

40. Blasucci, *Morfologia delle Canzoni*, p. 15.

41. Cfr. W. Binni, *Leopardi. Scritti 1964-1967*, Firenze, Il Ponte, 2 voll.: II, p. 212 e, in questo volume, il contributo di R. Priore, *Ultimo canto di Saffo*.

42. Leopardi, *Canti*, a cura di A. Campana, p. 165.

43. Italia, *Il metodo di Leopardi*, p. 40.

e null'altro può fare se non invocarla affinché sia, se non benigna, almeno passiva spettatrice delle disgrazie del genere umano. Nel *Bruto*, in modo analogo, la Natura, definita «Reina un tempo e diva» (v. 55), non è turbata dalla cruenta sconfitta di Filippi («non le tinte glebe,/ Non gli ululati spechi/ Turbò nostra sciagura,/ Né scolorò le stelle umana cura», vv. 102-105), così come la «Candida luna» (v. 77) che sorge dal mare rosso di sangue si mostra «placida» (v. 83), e continuerà, indifferente, a rischiarare la terra anche quando le Alpi risuoneranno per la marcia degli invasori barbari. È ampiamente avviato, né vi è bisogno di rimarcarlo, quel processo che porterà alle pagine del *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

A riprova della persistenza, nel tempo e nell'opera leopardiana, di alcune tematiche fin qui toccate, si dovrebbero ancora approfondire, perlomeno, la novella *Senofonte e Niccolò Machiavello* e il *Preambolo* alla traduzione del manuale di Epitteto, ma lo spazio non lo consente: ci si dovrà limitare, pertanto, alla menzione di quel passo straordinario, tratto dalla lettera che Giacomo scrisse a Louis De Sinner il 24 maggio 1832, nel quale fece piazza pulita dei giudizi erronei e delle idee fallaci che erano sorte, in ambito oltramontano, sulle motivazioni di fondo della sua opera:

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. 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*. Ç'a été par suite de ce même courage, qu'étant amené par mes recherches à une philosophie désespérante, je n'ai pas hésité à l'embrasser toute entière; tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes, qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu'on ne doit qu'à mon entendement. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnemens plutôt que d'accuser mes maladies.⁴⁴

44. In *Epistolario*, II, p. 1913.

Il rinnegamento della virtù di Bruto, fatto proprio da Giacomo, porta a una filosofia disperante («dolorosa ma vera», si dirà nel *Dialogo di Tristano e di un amico*), come solo può essere quella concepita da chi è in grado di contemplare, con coraggio, l'assoluta *vanitas* del reale, l'assenza di un premio nell'aldilà, e l'amara consapevolezza che questa stessa filosofia non potrà mai essere compresa dall'uomo stolto; ma il continuare a professarla, a dispetto di tutto, non costituisce a sua volta una nuova, più alta (e forse anche eroica, se non titanica) forma di virtù? Mi pare, in tal senso, che abbia visto bene Dotti, quando afferma che «ciò tuttavia non significa che il poeta, continuamente variando questo suo tema, debba rinunciare alla sua missione rischiaratrice illuministica e laica». ⁴⁵

45. Dotti, *Bruto minore*, p. 115.

Alla Primavera o delle Favole Antiche

Tommaso Grandi

I've heard the promises
I've seen the mistakes
Dream Theater, Take the Time

1. Sacratio naturae

Alla primavera si apre nel segno di una speranza. Un'interrogazione che si fa forza sul calore del «sole»,¹ un astro ristoratore, divino, incarnazione di una natura che oltre «i celesti danni»² e «l'aure inferme»³ dell'inverno rinnovi il desiderio sulla Terra. Un tema classico caro a Leopardi, incontrato già nella traduzione dei carmi oraziani,⁴ al tempo della *paideia* di Monsignor Sanchini, e frequentato fino agli anni della maturità. Il «Solvitur acris hiems»⁵ dell'ammoneimento oraziano a Sestio che, come ha notato D'Intino, sarà anche «uno dei temi più ricorrenti nelle lettere»⁶ degli anni successivi, segna ne *Alla primavera* certamente il rinnovarsi del ciclo naturale, l'agognato ritorno del tempo primaverile ma, già nel 1822, si carica della più tarda e profonda meditazione leopardiana. Un motivo prettamente filosofico, nel quale a ben vedere riposa

1. G. Leopardi, *Alla primavera o delle favole antiche*, in *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987-1988, 2 voll., I, p. 33, v. 2.

2. Ivi, I, v. 1.

3. Ivi, I, v. 2.

4. Orazio, *Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Varese, UTET, 2008, *Odi*, I, IV, p. 240. Per la traduzione si veda G. Leopardi, *Entro dipinta gabbia. Dagli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1972, p. 91, vv. 1-4: «Torna la primavera, e il verno sciogliesi, / Tornan le navi all'acquietato mare; / Né copre il gelo i prati, e più non godono / La greggia, ed il cultor oziosi stare».

5. In Orazio, *Odi*, v. 1.

6. F. D'Intino, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in «Filologia e critica», XIX/II, maggio-agosto 1994, p. 212.

il centro del «sistema»⁷ zibaldoniano⁸ e che, qui, può essere racchiuso tutto in una domanda, che Leopardi sembra lasciare senza risposta al vento:

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?⁹

Al fine di comprendere questo motivo centrale della meditazione leopardiana è necessario penetrare il velo arcaico-allegorico di cui la canzone è vestita e sciogliere il nodo interpretativo affidato all'esegesi della «bella età», di quel tempo di cui Leopardi qui auspica il ritorno. La prima, evidente, corrispondenza, com'è d'altronde noto, è quella che ci viene offerta dal sostrato zibaldoniano della canzone agli appunti 63 e 64:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Cipariso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli.¹⁰

Il richiamo è quello a un'età arcaica, del mito “sopravvivente”,¹¹ nella quale «l'immaginazione umana» era in grado di animare la natura a sua immagine e somiglianza, di illudersi della presenza del divino e, perché no, del mostruoso, del primigenio, del *sacro* dove, agli occhi della modernità, non v'è che razionalità. Una *sacratio*, quella di cui è possibile vestire l'aura mitica e ormai perduta della natura che, nella prospettiva di Leopardi, possiamo interpretare in

7. Si veda, su tutti, *Zibaldone 1791-1792*, 25 settembre 1821 (si cita da G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 3 voll., da ora abbreviato in *Zib.*).

8. In merito mi permetto di rimandare al mio T. Grandi, *Fantasma e meraviglie. Leopardi, l'immaginazione, l'immaginario*, Milano, Mimesis, 2024, cap. III, pp. 91-138.

9. *Alla primavera*, vv. 10-14.

10. In *Zib.* 63-64.

11. Non ho tempo di fermarmi in questa sede sul tema della *sopravvivenza dell'antico* in Leopardi, per il quale rimando al mio T. Grandi, «L'immagine antica». *Leopardi, Warburg e la ricerca della nympha fugiens*, in «The Italianist», 43, 1, pp. 19-40.

senso agambeniano, quale un «residuo indebolito e secolarizzato di una fase arcaica».¹² Un residuo che, tuttavia, non è dato a tutti cogliere, come esplicita l'interrogativa de *Alla primavera*, ma solo a chi è capace di una vista in grado di valicare i confini del reale sconfinando nell'immaginario. Ed è in questo senso che va interpretata l'invocazione al «sole» dei primi versi de *Alla primavera*, secondo una prospettiva che, a ben vedere, non è lontana da quella, certamente nota a Leopardi,¹³ del mito greco di Elio, dio del sole. Un sole divino e «sorgente della luce dei nostri occhi»,¹⁴ come ricorda Kerényi, un «padre generatore»¹⁵ della luce, incarnazione della possibilità di vedere e di vedere *oltre*, con uno sguardo che riesca ad abbracciare la totalità dell'essere. È proprio a questa luce senza posa del «sole» primaverile, in grado di abbracciare il reale al di là del mero dato sensibile, che Leopardi affida la speranza della canzone del '22. Una speranza nel riaccendersi di uno sguardo perduto, arcaico, la vista dell'«occhio instancabile»¹⁶ e «multiveggente»¹⁷ di Elio:

Ottenebrati e spenti
Di febo i raggi al misero non sono
In sempiterno?¹⁸

Per cogliere il *sacro* al di là della mera presenza del reale, ovvero del dato che si offre alla semplice percezione, per Leopardi è infatti necessario un «colpo d'occhio»,¹⁹ una vista che, oltre a posarsi sul dato sensibile e a razionalizzarlo,

12. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 80.

13. *Zib.* 3640, 9 ottobre 1823: «Le nazioni più civilizzate adoravano [...] p. e. il sole o solo o principalm. [...]. Come della mitologia greca e latina ec. senza dubbio si dee dire».

14. K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. di V. Tedeschi, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 163.

15. Ibidem. Cfr. Or. A. 965.

16. Ibidem. Cfr. Ath. 597b.

17. In Pindaro, *Tutte le opere. Olimpiche, Pitiche, Nemee, Istmiche, Frammenti*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Bompiani, 2010, 1. 3. 3.

18. *Alla primavera*, vv. 14-16.

19. In *Zib.* 1851, ma anche 3269-3270: «Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme (se non in altre simili congiunture), egli è in grado di scorgere con essi i loro rapporti scambievoli, e per la novità di quella moltitudine di oggetti tutti insieme rappresentategli, egli è attirato e a considerare, benchè rapidam., i detti oggetti meglio che per l'innanzi non avea fatto, e ch'egli non suole; e a voler guardare e notare i detti rapporti. Ond'è ch'egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare (straordinaria

sia capace di immaginazione. Di trascendere cioè il dato sensibile alla ricerca di ciò che è possibile cogliere unicamente attraverso lo sguardo del «genio»,²⁰ uno sguardo a cui Leopardi ascrive l'immaginazione *spontanea e vera*²¹ in grado di comprendere i «rapporti scambievoli»²² tra gli oggetti della natura, la totalità oltre la «minuta e squisita analisi»²³ che la ragione opera a partire dalla datità offertale dalla percezione.

Al di là infatti del rimpianto per le *favole antiche*, un motivo d'altronde evidenziato dalla critica leopardiana già agli inizi del Novecento – è stato Zumbini il primo a ricondurre la canzone del '22 entro un orizzonte europeo, accostandola a Wordsworth, Shelley, Keats, Platen e Monti²⁴ - negli appunti zibaldoniani 63-64 emergono due elementi fondamentali del pensiero di Leopardi: «l'immaginazione», già dipinta qui come il mezzo utile a vedere oltre il dato sensibile²⁵ e la *fanciullezza*, rappresentata da quella chiusa, «come appunto i

almeno relativamente a lui ed all'ordinario del suo animo), e ch'egli l'adoperi; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti [...]».

20. Tra i tanti luoghi zibaldoniani sul tema mi limito qui a citare *Zib.* 1833, 3 ottobre 1821.

21. In *Zib.* 3155-3156, 5-11 agosto 1823: «I poeti d'immaginazione oggidì, manifestano sempre lo stento e lo sforzo della ricerca, e siccome non fu l'immaginazione che li mosse a poetare, ma essi che si espressero dal cervello e dall'*ingegno*, e si crearono e fabbricarono un'immaginazione artefatta, così di rado o non mai riescono a risuscitare e riaccendere la vera immaginazione». Su questi passaggi zibaldoniani si veda anche E. Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, in *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 51.

22. In *Zib.* 1851.

23. Ibidem.

24. B. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, Firenze, Barbera, 1902-1909, 2 voll..

25. E ciò non stupisce, dal momento che è probabile che la stesura degli appunti zibaldoniani 63-64 sia coeva della profonda «mutazione» che Leopardi ammette, a un anno di distanza, di aver affrontato nel '19. Cfr. *Zib.* 144, 1 luglio 1820. Su questo brano rimando anche a F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 155 e ss. Un cambiamento profondo, che lo vede interessarsi nuovamente a temi e ad autori prettamente filosofici, come dimostra il rinnovato interesse per Locke, Condillac e De Tracy. Cfr. *Zib.* 1234-1235, 28 giugno 1821: «Ma come è già stabilito dagl'ideologi che il progresso delle cognizioni umane consiste nel conoscere che un'idea ne contiene un'altra (così Locke, De Tracy ec.), e questa un'altra ec.». Si tratta di autori già approcciati, al tempo della *paideia* di Sanchini, sulle antologie di Jacquier, Del Giudice e Sauri, ma che dal '19 vengono ripresi con un rinnovato interesse teoretico. In proposito rimando ancora al mio T. Grandi, *Fantasmie e altre meraviglie*, pp. 91-138. Cfr. anche G. Leopardi, *Dissertazioni Filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, F. Jacquier, *Institutiones philosophicae ad studia theologica potissimum accommodatae*, Venezia, Occhi, 1785, O. Del Giudice, *Logicae et Ontologiae eclecticae elementa ad usum studiosae juventutis auctore patre Odoardo Del Giudice ordinis minorum de observantia*, Perugia, Typographia Costantiniana, 1791, e J. Sauri, *Elementi di metafisica*, in *Elementi di logica, matematica, metafisica et etica, ossia la morale del cittadino del mondo*, Venezia, Oc-

fanciulli», che accostata all'arcaico e all'immaginario è tutt'altro che un luogo inerte del pensiero leopardiano. Sebbene, infatti, sia possibile ascrivere il sintagma alla possibilità di scorgere «ne' fiori» una presenza fanciulla, in contiguità con il rinvenire nell'«albero» «un uomo o donna», è certo – e ben noto al panorama critico – il senso profondo del binomio zibaldoniano *età arcaica-fanciullezza*, che Leopardi contrappone a quello *modernità-età adulta*. Una corrispondenza concettuale che s'incontra spesso tra le carte leopardiane, dove i termini sono spesso equivalenti e impiegati l'uno in vece dell'altro.

Si tratta di un motivo fondamentale per capire quale sia l'obiettivo ultimo di un approccio immaginativo al reale, di quell'approccio che, in tutta la sua produzione, dall'adolescenza alla maturità, Leopardi cerca di anteporre alla mera conoscenza razionale. L'immaginazione, tutt'altro dall'essere una semplice via di fuga dagli affanni di un desiderio²⁶ sempre rinnovato e senza posa, assume, infatti, già dalla primissima meditazione zibaldoniana,²⁷ una portata gnoseologica. E questo proprio per la specificità del desiderio che, come ha evidenziato Bortolo Martinelli, si estrinseca nella forma bifronte della tensione interna al raggiungimento della felicità – e, dunque, del *piacere* – e della necessità di comprensione, sulla scia della quale si configura come *desiderio* di conoscenza.²⁸

Una volontà di sapere, in senso foucaultiano, da ascrivere alla necessità di *dare ragione di sé*,²⁹ di comprendersi attraverso il regno dell'immaginario, attraverso la natura *sacra* dell'età arcaica e fanciulla del mondo e dell'umanità:

Imperocché 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 dell'ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia.³⁰

chi, 1777. Dell'abate benedettino figura presso la biblioteca paterna anche il *Cours complet des Mathématiques*, Paris, Jean-François Bastien, 1778.

26. Si veda in merito *Zib.* 183, 12-23 luglio 1820: «Conseguito un piacere, l'anima non cessa di desiderare il piacere, come non cessa mai di pensare, perché il pensiero e il desiderio del piacere sono due operazioni egualmente continue e inseparabili dalla sua esistenza». Sullo stesso motivo anche *Zib.* 175, dove Leopardi parla di «[...] un desiderio ingenerato e compagno inseparabile dell'esistenza».

27. In *Zib.* 167, luglio 1820.

28. B. Martinelli, in *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003, p. 141 e ss.

29. Un motivo socratico classico, certamente caro a Leopardi. Su come la pratica del *didonai peri heautou logon* possa trovare delle corrispondenze nel fare leopardiano, mi permetto di rimandare ancora al mio T. Grandi, *Fantasmie e meraviglie*, pp. 215-254.

30. Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Leopardi, *Prose e poesie*, II, p. 359.

La sensibilità *antica* capace di immaginare «di candide ninfe i rivi albergo»³¹ e di udire «arguto carne / sonar d'agresti Pani»³² è dunque una sensibilità *fanciulla*, prerogativa di tutti gli uomini nell'età più dolce.³³ Un'età nella quale l'immaginazione è viva, ancora al riparo dal «vero [...] tutto infelice»³⁴ della ragione e dall'unica evidenza del nulla come principio «di tutte le cose»,³⁵ nella quale si è più vicini alla disposizione d'animo degli antichi, a quella *superficialità* «per profondità»,³⁶ per usare una celebre espressione nietzscheana, che favorisce il lavoro immaginifico³⁷ a discapito della pura razionalità. Una stagione di «*maraviglia*»³⁸ come la primavera, in cui è possibile comprendere il vero attraverso l'immaginazione, attraverso il pensiero, il canto, e fare luce sulla struttura della coscienza e sul mondo riconnettendosi al *sacro* di cui «l'atra / Face del ver»³⁹ ci ha «Innanzi tempo»⁴⁰ privato:

31. *Alla primavera*, v. 23.

32. Ivi, vv. 31-32.

33. *Zib.* 88: «Quel se réposer sur sa douleur, quel piacere perfino provato dai moderni per la stessa sventura e per la considerazione di essere sventurato, era cosa ignota a quelli che secondo l'istinto della natura non ancora alterata, correvano sempre dritto alla felicità, non come a un fantasma, ma cosa reale, e trovavano il loro diletto dove la natura primitivamente l'ha posto [...]».

34. *Zib.* 1974, 23 ottobre 1821: «Se mancassero altre prove che il vero è tutto infelice, non basterebbe il vedere che gli uomini sensibili, di carattere e d'immaginazione profonda, incapaci di pigliar le cose per la superficie, ed avvezzi a ruminare sopra ogni accidente della vita loro, sono irresistibilmente e sempre trascinati verso la infelicità?».

35. *Zib.* 1341, 18 luglio 1821.

36. F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1977, *Prefazione*, p. 35: «Questi Greci erano superficiali - *per profondità!*».

37. *Zib.* 168: «Quindi deducete le solite conseguenze della superiorità degli antichi sopra i moderni in ordine di felicità».

38. Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Leopardi, *Prose e poesie*, II, p. 359: «[...] 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 maraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci maravigliare, continuamente ci possedeva». Sul tema si veda anche L. Polato, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 17, dove, utilizzando una categoria leopardiana nota, definisce l'*antico* «tempo dell'unità col cosmo, della meraviglia».

39. *Alla primavera*, vv. 12-13.

40. Ivi, v. 14.

Vivi tu, vivi, o *santa*
 Natura? vivi e il *dissueto* orecchio
 Della *materna* voce il suono accoglie?⁴¹

Qui Leopardi pone l'accento ancora sulla *sacratio naturae* e sul carattere "materno", primigenio di un rapporto immaginativo con il reale. Una possibilità della quale l'uomo si è privato anzi tempo, disabituandosi a uno sguardo che riesca a coglierne la totalità, a un «orecchio» che sia capace di udirne la «voce» nel frastuono assordante della ragione. Un motivo, quello dell'abbandono dello stato *arcaico* e *fanciullo*, su cui Leopardi si pone, per sua stessa ammissione – e con malcelato piacere – in netto contrasto con gran parte della tradizione filosofica ellenistica e cristiana antica:

Gli antichi pensatori Cristiani, S. Paolo, i padri, e prima anche del Cristianesimo, i filosofi gentili, s'erano ben accorti di una contraddizione fra le qualità dell'animo umano, di una lotta e nemicizia evidente fra la ragione e la natura, di un impedimento essenziale ed ingenito nell'uomo (qual era divenuto) alla felicità [...]. Tutte queste autorità favoriscono dunque il mio sistema, colla differenza che laddove coloro credevano corrotta e corruttrice la natura, io credo la ragione; laddove essi l'uomo, io gli uomini; [...] laddove essi vedevano un'immensa imperfezione nel sistema e nell'ordine primitivo dell'uomo, io la vedo in questo sistema, in quanto e perché s'è allontanato dal primitivo; e laddove essi venivano a porre l'uomo quasi fuori della natura, dove è sì perfetto nel suo genere; io ve lo ripongo, e dico ch'egli n'è fuori solamente perché ha abbandonato il suo essere primitivo.⁴²

È dunque a questa *sacra* perfezione primitiva che è necessario tornare poiché, «poscia che vote / Son le stanze d'Olimpo»,⁴³ ciò che rimane nella "desertificazione" della natura e nella reificazione delle illusioni, non è altro che il «freddo orror»⁴⁴ del *nulla*.

2. Faville antiche, barlumi di felicità

Ma in cosa consiste esattamente questa felicità *arcaica* della quale Leopardi auspica il ritorno? E com'è possibile, attraverso l'immaginazione, accedere nuovamente a una dimensione che pare smarrita per sempre, dimenticata all'om-

41. Ivi, vv. 20-22, corsivi miei.

42. Zib. 2114-2115, 18 novembre 1821.

43. *Alla primavera*, vv. 81-82.

bra delle «cure infelici e i fati indegni»⁴⁵ della stirpe mortale? Per cercare di comprenderlo, vorrei tornare ancora alla prima stanza della canzone del '22 e fermarmi sugli ultimi tre versi:

Primavera odorata, ispiri e tenti
Questo gelido cor, questo ch'amara
Nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?⁴⁶

Come confida Leopardi, la natura ispira e tenta ancora il cuore nella «vecchiezza», nell'età moderna dell'uomo e del mondo. Ispira al recupero del *sacro* al di là degli affanni e delle «cure infelici» che un sistema basato sulla fredda ragione cagiona agli uomini. In questo senso, «imparare» la «vecchiezza» «nel fior degli anni» significa dover fare i conti con la cieca fiducia nella ragione del «secol superbo e sciocco»,⁴⁷ apprendere la verità del nulla al termine di un'analisi che si fondi unicamente sull'elaborazione razionale del dato sensibile. Mentre farsi «tentare» dalla natura implica un abbandono, una ricerca irrazionale della *maraviglia* tra le pieghe di una natura ormai inanimata, immobile. Abbandonato, tuttavia, lo stato *primitivo* e incorrotto di comunione con il naturale, l'immaginazione si trova di fronte alla necessità di trovare altre strade, altri mezzi per trascendere il dato sensibile e accedere alla totalità dello sguardo, al vero al di là di quello, immediatamente disponibile, della percezione.

Per favorire il lavoro immaginifico, è necessaria, soprattutto, una *limitazione* dell'orizzonte sensibile: parafrasando Folin, infatti, è «solo nell'ostacolo» che «percezione visiva e percezione uditiva [...] trovano la loro piena soddisfazione, perché è grazie al *non vedere* e al *non sentire* che prende corpo l'«immagine»». ⁴⁸ Si tratta di un tema che Leopardi affronta a più riprese tra gli appunti zibaldoniani⁴⁹ e che si rivela senza dubbio debitore dell'estetica burkiana,⁵⁰

44. Ivi, v. 85.

45. Ivi, v. 88.

46. Ivi, vv. 17-19.

47. Si cita da *La ginestra*, v. 53 (in Leopardi, *Prose e poesie*, I, p. 125).

48. A. Folin, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 9.

49. Si veda, per esempio, *Zib.* 1744-1745, 20 settembre 1821: «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano [...]. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede».

50. Un debito evidenziato già da F. Allorto Masso, *Luna e poesia: da Young a Leopardi*, in «Aevum», settembre/dicembre 1972, anno 46, fasc. 5/6, p. 513, che ad alcune linee fondamentali dell'*Enquiry* burkiana riconduce l'approccio teorico fondamentale comune

alla lettura della quale si dedica già da giovanissimo, ritrovandovi le basi per la successiva meditazione sui concetti di *vago* e di *indefinito*. Una riflessione che, dalla contemplazione dei fenomeni naturali, Leopardi estende all'estetica *tout-court*, come si nota in un passaggio zibaldoniano già dell'ottobre 1821:

Quello che ho detto altrove degli effetti della luce, del suono, e d'altre sensazioni circa l'idea dell'infinito, si deve intendere non solo di tali sensazioni del naturale, ma nelle loro imitazioni ancora, fatte dalla pittura, dalla musica, dalla poesia, ec. Il bello delle quali arti, in grandissima parte, e più di quello che si crede o si osserva, consiste nella scelta di tali o somiglianti sensazioni indefinite da imitare.⁵¹

Ed ecco che il quadro si completa, delineando le fondamenta dell'estetica e della *poiesis* leopardiana e, di conseguenza, il sostrato teorico alla base de *Alla primavera*. È dunque attraverso l'immaginazione che è possibile accedere al *sacro* oltre le nebulose della ragione indagatrice, ma attraverso un'immaginazione che, nella *modernità*, ha la necessità di farsi arte, imitazione e limitazione dell'orizzonte sensibile volta al recupero di ciò che pare smarrito per sempre.⁵² Si tratta di una prospettiva che Leopardi non abbandonerà mai, come dimostra un appunto zibaldoniano dell'aprile 1828, scritto a pochi giorni dalla stesura di *A Silvia*:

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia *vecchiezza* col calore della mia *gioventù*; è di assaporarli in quella età, e provar qualche *reliquia* de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito [...].⁵³

a tutta l'estetica preromantica. Cfr. E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*, traduzione di C. Ercolani, Macerata, Bartolommeo Capitani, 1804, che figura tra i volumi della biblioteca paterna, A. Campana, *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Firenze, Olschki, 2011.

51. *Zib.* 1982-1983, 24 ottobre 1821. Sullo stesso motivo si veda anche *Zib.* 1900, 12 ottobre 1821: «il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito».

52. Un motivo al quale Leopardi torna anche nelle *Operette*, come nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*: «Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi» (in Leopardi, *Prose e poesie*, II, p. 173).

53. *Zib.* 4302, 15 aprile 1828, corsivi miei. Su questo passo si veda anche D'Intino, *La caduta e il ritorno*, pp. 132-134, che si è fermato sull'immagine positiva del *frutto*, dei versi come portatori di «nutrimento vitale».

Questa necessità di riscaldare «la mia vecchiezza» al «calore della mia gioventù» al fine di provare «qualche reliquia» dei sentimenti passati, ovvero delle sensazioni perdute di un'età fanciulla dell'uomo e del mondo, è la stessa che Leopardi esplicita nella canzone del '22, ai già citati versi 17-19, ma che evidenzia a più riprese, come nell'ultima preghiera che l'io lirico rivolge alla natura: «Vaga natura [...] la favilla antica / Rendi allo spirto mio».⁵⁴ Una natura appunto «vaga», indefinita, impossibile da cogliere nella sua totalità se non attraverso quello «spirto» antico, immaginativo, che solo nel vero fare artistico è possibile recuperare. Come Leopardi ribadisce nel maggio '29, a un anno di distanza dalla stesura dell'appunto 4302, è solo attraverso questa dinamica che è possibile provare una somma felicità, un piacere che possa essere conservato e abbia «durata». Una dinamica che, nel tempo dei «fati indegni»⁵⁵ dei mortali, consiste unicamente in *rimembranza*:

Certe idee, certe immagini di cose supremam, vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili, ci diletano sommam., o nella poesia o nel nostro proprio immaginare, perché ci richiamano le *rimembranze* più remote, quelle della nostra *fanciullezza*, nella quale siffatte idee ed immagini e credenze ci erano *familiari* e ordinarie. E i poeti che più hanno di tali concetti (supremam. poetici) ci sono più cari. Analizzate bene le vostre sensaz. e immaginaz. più poetiche, quelle che più vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che esse, e il piacer che ne nasce, (almen dopo la fanciullezza), consistono totalm. o principalm. in rimembranza.⁵⁶

Queste idee «vaghe», «fantastiche» come la natura *sacra* e animata che Leopardi dipinge ne *Alla primavera*, sono «rimembranze» dell'antico, della «fanciullezza». Sono idee, immagini⁵⁷ che possono essere colte unicamente attraverso l'immaginazione e la sua diretta espressione, il fare artistico. Bagliori di un'antichità nella quale «ci erano familiari e ordinarie», che riverberano sul presente indipendentemente dalla volontà del soggetto e a partire da una sensazione

54. *Alla primavera*, vv. 90-91.

55. *Ivi*, v. 88.

56. *Zib.* 4513, 21 maggio 1829, corsivi miei. Ma si veda, sullo stesso motivo, anche *Zib.* 4515, 24 maggio 1829: «Similm. molte immagini, letture ec. Ci fanno un'impressione ed un piacere sommo, non p. se, ma perché ci rinnovano impressioni e piaceri fattici da quelle stesse o da analoghe immagini e letture in altri tempi, e massimam. nella fanciullezza o nella prima gioventù».

57. Sulla consonanza tra i concetti di *idea* e di *immagine* in Leopardi, nel segno di una vicinanza con il pensiero di Hume, mi permetto di rimandare ancora al mio. T. Grandi, *Fantasmie e altre meraviglie*, cap. III, pp. 91-138.

vaga e indefinita, come quella della «Ciprigna luce» che «alla deserta notte» il viaggiatore segue «con gli occhi intenti»,⁵⁸ immaginando una natura partecipe degli affanni mortali. Una prospettiva che a Leopardi era ben chiara già dal '21, ben prima della stesura de *Alla primavera*, come dimostra l'appunto zibaldoniano 515, nel quale insiste proprio sul carattere di indipendenza dalla volontà del soggetto - e di indipendenza dal dato sensibile - di quelle immagini *antiche* che riverberano sul presente. Si tratta, ancora, di immagini *indefinite*, vaghe, incerte; immagini che non derivano «immediatamente dalle cose», dall'insieme, cioè, dei dati sensibili, ma da un bagliore, «una ripercussione», «un riflesso» del *sacro* capace di illuminare il presente attraverso l'immaginazione:

Anzi osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza [...]. Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica.⁵⁹

Sono *rimembranze*, tutt'altro che memoria volontaria, frammenti dell'*antico*, «della fanciullezza», immagini che rischiarano il presente alla luce della «bella età»⁶⁰ perduta. Come Leopardi annota ancora nel '28, infatti:

Un oggetto qualunque p. e. un luogo, un sito, una campagna, p. 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, se non *perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago*.⁶¹

Solo le *rimembranze* possono essere *poetiche*, ovvero rientrare nell'orizzonte estetico dell'arte vera, dei prodotti della «vera immaginazione»,⁶² e accedere così a quella verità sul mondo e sulla natura che si cela ad ogni sguardo che non passi attraverso il *medium* dell'immagine. E questo perché il «poetico» è, nella

58. *Alla primavera*, vv. 44-45.

59. *Zib.* 515, 16 gennaio 1821.

60. *Alla primavera*, v. 12.

61. *Zib.* 4426, 14 dicembre 1828, corsivi miei.

62. *Zib.* 3155-3156, 5-11 agosto 1823.

prospettiva leopardiana, tutt'altro che riducibile a una sola categoria estetica: è una vera e propria categoria ontologica, che viene a coincidere con il modo d'essere della natura stessa.⁶³ Un modo antico e fanciullo, sepolto sotto le stratificazioni del progresso e della ragione, e che l'immaginazione può recuperare e cristallizzare in una forma artistica, dove sia possibile darle «durata». Si tratta, dunque, di uno scavo nell'*antico*, nel *lontano*, nell'*indefinito*, nel *vago*, a dispetto di un presente che si rivela «impoetico». Di un recupero del *sacro* attraverso il «barlume» improvviso della *rimembranza*:

[...] è certo che l'immaginaz. e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un'aura di prosperità, e senza un vigor d'animo che non può stare senza un *crepuscolo* un *raggio* un *barlume* di allegrezza.⁶⁴

«Un'aura di prosperità» che viene da *lontano*, dalla vaga immagine di un «crepuscolo», quello del lento declinare dell'*antico* nella modernità, e che ridà vita,⁶⁵ rilancia verso la comprensione del mondo e del suo «modo d'essere». Nell'individuazione dell'impossibilità di un ritorno a una condizione di piena «esistenza»,⁶⁶ di comunione assoluta con la natura, Leopardi lascia, dunque, una speranza: un «raggio», la luce divina di Elio capace di rischiarare la notte

63. *Zib.* 1835, 4 ottobre 1821: «Ora colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perché non conosce il suo modo di essere». Si tratta di una *disposizione* del mondo che, per Leopardi, coincide con la possibilità di essere colto, essenzialmente in maniera *poetica* e, dunque, immaginativa. Sul tema rimando al mio T. Grandi, «*Le cose che non sono*». *Leopardi e la coscienza d'immagine*, in «Griselda», V. 19, N. 2, 2020.

64. *Zib.* 136, 24 giugno 1820, corsivi miei.

65. *Zib.* 259-260, 4 ottobre 1820: «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio [...] apre il cuore e ravviva».

66. *Zib.* 3846-3847, 8 novembre 1823: «Sempre che il vivente si accorge dell'esistenza, e tanto più quanto ei la sente, egli ama se stesso, e sempre attualmente, cioè con una successione continuata e non interrotta di atti, tanto più vivi, quanto il detto sentimento è attualmente o abitualmente maggiore. Sempre e in ciascuno istante ch'egli ama attualmente se stesso, egli desidera la sua felicità, e la desidera attualmente [...]. Dunque il vivente non ottiene mai e non può mai ottenere l'oggetto del suo desiderio. Sempre pertanto ch'ei desidera, egli è necessariam. infelice [...]».

della ragione da un passato *sacro* e irriducibile, di ridonare uno sguardo fanciullo su una natura certamente non «pietosa», «ma spettatrice almeno». ⁶⁷

Perché il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilm. romantico; e l'antico, il vecchio, al contrario? Perché quasi tutti i piaceri dell'immaginaz. e del sentim. consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente. ⁶⁸

67. *Alla primavera*, v. 95.

68. *Zib.* 4415, 22 ottobre 1828.

Ultimo canto di Saffo

Roberta Priore

1. *Una lettura critico-genetica*

La canzone è “Opera di 7 giorni”, lo dichiara Leopardi nell’autografo napoletano. In effetti la genesi, a guardare il manoscritto, non è molto tormentata, come spesso accade nella produzione leopardiana.¹ Nonostante si presenti come un manoscritto piuttosto pulito, al netto della *varia lectio* che incornicia i versi e si estende anche oltre, quello dell’*Ultimo canto di Saffo* offre alcuni luoghi privilegiati nei quali si possono scorgere cambi ideologici e di prospettiva che avvengono nel farsi della canzone.

La critica ha lungamente riflettuto sul ruolo della canzone nella poesia e nel pensiero leopardiani,² il recente commento di Blasucci ha poi mostrato una rinnovata attenzione alle varianti dei *Canti*, aprendo una strada che in questo contributo vorrei provare a percorrere: un’indagine del rovescio della medaglia del testo, che provi a coglierne la tessitura, i nodi che nel fronte, nel testo finito, sono tutti (o quasi) sciolti, una tessitura le cui trame sono conservate nell’autografo di *Saffo*, che proveremo a mettere in dialogo, laddove proficuo, con altri nodi che si intravedono, quelli della *varia lectio*.

1. D'altronde la mancanza della minuta è un tratto comune ai suoi manoscritti: già Moroncini (G. Leopardi, *Canti*, edizione critica e commentata a cura di F. Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927, p. 400) riconosce negli autografi dei *Canti* delle copie in pulito, seguito poi da Gavazzeni (*Come copiava e correggeva il Leopardi*, in *Operosa Parva per Gianni Antonini*, Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, p. 281) che li definisce come «belle copie rielaborate».

2. Cito soltanto i lavori più recenti, tralasciando i commenti a cui però si farà riferimento nel corso del saggio: L. Blasucci, *Profilo dell'Ultimo canto di Saffo*, in Id., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 70-90; G. Lonardi, *La canzone dei disperati affetti*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 85-122; G. Raboni, *Ultimo canto di Saffo*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di E. Fumagalli, C. Genetelli, G. Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2012, pp. 115-129.

Il manoscritto³ è composto da un fascicolo di 6 carte, delle quali solo il *recto* delle cc. 1-4 è occupato dalle quattro strofe della canzone, una per ogni carta, a loro volta circondate nei margini dalla *varia lectio*. Leopardi piega le carte occupate dal testo della poesia (1-4) in modo da formare due colonne, di grandezza diseguale: sul *recto* la colonna destra, di dimensioni maggiori, reca il testo della strofa, al termine della quale è tracciata una linea per separarlo dalla *varia lectio*; quest'ultima, a cominciare dal margine superiore, occupa tutta la colonna di dimensioni minori, il margine inferiore della seconda colonna e tutta la pagina successiva, dove si distribuisce nelle due colonne, rispettando la stessa divisione della pagina presente nel *recto* della carta. Alla *varia lectio* sono inoltre dedicate interamente le carte dalla 4v alla 6v (solo la c. 6r è lasciata bianca).⁴ Le correzioni al testo, invece, sono apposte in interlinea, occupando solo in un caso (c. 3r) il margine superiore della colonna sinistra.

La datazione è d'autore (c. 1r) e risale al maggio del '22: informazioni più dettagliate si ricavano ancora dall'autografo (c. 5v), dove, al termine di una nota di autocommento, l'autore appone la data, che nel formato – tra parentesi in rigo – ricorda quelle poste al termine dei pensieri del suo *Zibaldone*, “19 maggio. Domenica. 1822”. Si può perciò supporre che i *sette giorni* a cui Leopardi accenna in apertura dell'autografo siano quelli che vanno dal 12 al 19 maggio 1822.

Anche nel libro del '24 le strofe sono distribuite, secondo precise indicazioni dell'autore,⁵ in quattro differenti pagine e corrispondono ad altrettanti nuclei tematici: la strofa iniziale si apre con un'immagine idillica a cui si contrappone uno scenario romantico. Qui viene introdotta subito la voce di Saffo, ma è addentrandosi nella seconda strofa che questa voce rivela la sua distanza, la sua esclusione rispetto alla bellezza della natura. Il motivo dell'esclusione porta, nella terza strofa, a indagare l'idea (o, meglio, la possibilità) della colpa a essa legata. Infine, la canzone si chiude con la decisione fatale di Saffo, preannunciata sin dal titolo.

Sia detto come informazione preliminare: le tre stanze iniziali della canzone sono quelle che offrono nel manoscritto una genesi più interessante, men-

3. Conservato a Napoli, presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III (C.L. X.5.2μ), le fotocopie sono oggi consultabili presso la teca digitale della Biblioteca.

4. A questo fascicolo si aggiungono tre cartigli con la medesima segnatura per la cui descrizione cfr. G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, 2 voll., I, p. 221.

5. Lo specifica, inviando il manoscritto delle canzoni a Brighenti, in una lettera del 5 dicembre 1823: «Le strofe delle Canzoni si stampino una strofe per pagina» (G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 2 voll., I, p. 763; d'ora in avanti *Epistolario*).

tre l'ultima, che tematicamente è il nucleo problematico della canzone, quello in cui il suicidio si attua e quella in cui si dichiara l'infelicità universale dei viventi, appare già "risolta", in quanto le varianti genetiche sono limitatissime e piuttosto puntuali.

Condurrò questo tentativo, a partire dal manoscritto, guidata dall'edizione critica dei *Canti* pubblicata nel 2006 e diretta da Gavazzeni,⁶ che rappresenta diacronicamente le fasi di scrittura, passaggio necessario per ricostruire, per ogni luogo preso in considerazione, le immagini, i dubbi, le parole su cui Leopardi ha riflettuto maggiormente e proporre una lettura.⁷

La prima strofa introduce due scenari naturalistici differenti, uno iniziale idillico a cui si contrappone subito lo scenario romantico nel quale si inserisce la voce della protagonista. Al v. 8, che avvia, all'interno della descrizione naturalistica, un momento di cesura, dato dal *noi* a inizio verso, si nota subito un indugio dell'autore che costruisce parte del verso in tre fasi:

FASE 1

insueta allor gioia commove

FASE 2

insueta allor gioia ravviva

FASE 3

insueto allor gaudio ravviva

L'indecisione avviene su due fronti, a livello del sostantivo e del verbo.

L'alternanza tra *gaudio* e *gioia* credo che si spieghi facilmente, per una questione linguistica: "gioia" è un francesismo, mentre "gaudio", seppur un *hapax* nei canti, non solo è un latinismo, ma è una parola cara al «Monti lirico ed epico, autore fortemente propenso ai calchi linguistici latini impiegati consapevolmente come eleganze atte a conferire dignità alla lingua poetica»⁸ e perciò questa seconda scelta rende possibile un innalzamento di tono.

Mentre è il verbo che sembra turbare maggiormente Leopardi, non solo nel testo viene subito modificato, ma presenta anche diverse varianti alternative: *ravviva*, *rivede*, *rimira*, *tentenna*. I verbi promossi a testo sono apparentemente

6. *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, I.

7. Per i fini di questo saggio ho scelto di svolgere l'apparato sintetico fornito da Gavazzeni in modo da evidenziarne le fasi, e di scorporare, dove è stato necessario, l'apparato della *varia lectio*.

8. G. Leopardi, *Canti*, edizione commentata a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Bur, 1998, p. 228.

sinonimi, ma credo che sia necessario quanto meno notare l'antifrastico uso di *ravvivare* per la protagonista che invece decide di togliersi la vita, mentre in *varia lectio* si legge *tentenna* che suggerisce più un'idea di incertezza, che forse richiama l'ambiguità del "dubbia sponda" del v. 17, il quale aggettivo, seppur riferito alla sponda "pericolosa", come sottolinea il poeta nella *varia lectio*, può essere investito dell'ambiguità per chi legge e conosce il destino di Saffo.

Andando avanti a leggere la prima strofa nell'autografo, si incontra un luogo più ampio, ben cinque versi (14-17), che è interessato da una riscrittura:

FASE 1

Oh quale i venti e la fulminea possa | Ingrato ozio raffrena? oh (*sps. a* Oh) chi
mi scorge | Fra' nembi e 'l suon de gli agitati boschi | Per le piagge natanti, o
di superbo | Fiume a (*da al*) la dubbia sponda

FASE 2

Noi per le balze e le profonde valli | Natar fra' nembi oscuri, e noi la fuga |
Giova de' greggi sbigottiti, o d'alto | Fiume a la dubbia sponda (*di seguito a 1*)

FASE 3

Noi per le balze e le profonde valli | Natar giova tra' nembi, e noi la vasta |
Fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto | Fiume a la dubbia sponda

Nel passaggio dalla prima alla seconda fase la correzione è immediata: prima che Leopardi vada avanti (non aggiunge neanche il punto interrogativo alla seconda domanda), cassa tutta la lezione e riscrive i versi.

Come cambiano le scelte e i protagonisti? Inizialmente la focalizzazione è sulla natura e la descrizione coinvolge solo la vista e l'udito, descrivendo fenomeni naturali come il vento, i fulmini e la piena del fiume. Il tono qui è ancor più idillico-elegiaco, anche nell'attacco e la ripetizione dell'esclamazione *Oh* che fa eco alla prima stesura dell'attacco della *Sera del dì di festa* laddove prima del *Dolce e chiara è la notte e senza vento* si leggeva *Oimè chiara è la notte e senza vento*; ma tutta la struttura sintattica di questi versi riprende i virgiliani «O ubi campi / Spercheosque, et virginibus bacchata Lacaenis / Taygeta! O qui me gelidis covallibus Haemi / sistat, et ingenti ramorum protegat umbra!» (vv. 486-489) del secondo libro delle Georgiche, come dichiara Leopardi nella *varia lectio* del manoscritto. Tra l'altro si noti che tale eco non risulta casuale se, nei versi subito successivi, Virgilio definisce felice chi non teme la morte e lo «strepitum Acherontis avari».

La seconda fase testimonia invece una focalizzazione sul soggetto lirico (enfaticizzata dalla ripresa del pronome del v. 8) che prova piacere, espresso con quel pellegrino *giovà* usato in senso transitivo e per questo discusso nella *varia lectio* e nelle *Annotazioni*. E qui si introduce, l'elemento animale, la fuga di "greggi sbigottite" che estremizza, mi sembra, l'idea di sbigottimento, contribuendo meglio a lasciare quella sensazione di paura di uno scenario romantico. Per altro, nella seconda lezione e in quella a testo, è il soggetto a *natar tra' nembi* e non le *piagge* ad essere *natanti*, sottolineando il ruolo attivo di chi sta parlando. Il verso, così riscritto, permette di introdurre la protagonista, prima che dica il suo nome nella stanza successiva, e di visualizzarla già sulla già citata *dubbia sponda*, che è quel che rimane della prima formulazione dei versi (e rimarrà sempre).

La strofa successiva dichiara l'esclusione del soggetto dalla bellezza descritta in quella precedente, infatti ai vv. 23-24 Leopardi scrive:

FASE 1

Ingrata ospite accolta, | Saggia Natura, in dolci regni, e vile

FASE 2

Ingrata ospite accolta, | Ne' regni tuoi (dolce Natura), e vile

FASE 3

A' tuoi superbi regni | Vile, o Natura, e grave ospite addetta, (*sps. e sts. a 1*)

La genesi di questi versi testimonia che siamo a un punto cruciale della canzone: non solo le tre fasi di scrittura del testo, per arrivare a quella definitiva, ma anche la *varia lectio*, fatta di varianti alternative che affollano i margini e il *recto* della pagina in cui i versi sono depositati e qualche nota di autocommento e fonte di autocertificazione. Mi sembra di poter individuare anche nella *varia lectio* diversi livelli, corrispondenti alle diverse fasi di composizione dei versi. A beneficio di chi legge, si prova qui a dare un'ipotesi del lavoro leopardiano e del cambiamento di una certa idea di natura che questi versi testimoniano.

FASE 1

Ingrata ospite accolta, | Saggia Natura, in dolci regni, e vile

Varia lectio corrispondente:

[2r col. sx] Santa, mite. Aliena ospite. A' regni tuoi, dolce natura, ec. casta.
Ne' seggi. Ne' ricchi In ricchi seggi, alberghi, alma Natura.

Abbietta ospite. Strana, o dolce natura. Strana e vile. Strana e male, Male

o dolce Natura, ospite accetta. [2v col. sx] accolta. si può accogliere bene e male, e si dice tutto giorno, fu male accolto ec. Così in lat. excipere.

FASE 2

Ingrata ospite accolta, | Ne' regni tuoi (dolce Natura), e vile

Varia lectio corrispondente:

[2v col. dx] Ingrata ospite e vile, In basso loco e vile, Or peregrina e vile, non fèr, me peregrina e vile – accolta. A tuoi regni (o natura) ospite accolta. A tue sedi accolta, Regal Natura, in basso loco e trista. In basso loco a i dolci Tuoi regni (alma Natura) ospite accolta. ai regni Tuoi superbi (o Natura). ai dolci Tuoi ricetti. A le tue dolci sedi. A' tuoi superbi regni, vile (o natura) abitatrice accolta, Ingioconda (o natura) ospite accolta, Disgradita, Malgradita (volgare, plebea, umile.). In basso loco, infesta, abbieta, ingrata. Di tuoi regni ec. Alma natura, in basso loco addetta, uscita ec. accetta.

Illos porticibus rex accipiebat in amplis. Aen. 3. infra la plebe. Fra la plebe, o natura. Plebea, dolce natura. indotta.

FASE 3

A' tuoi superbi regni | Vile, o Natura, e grave ospite addetta,

Varia lectio corrispondente:

addetta. v. nell'Alberti additto. Vile e grave, cioè molesta. V. Petr. Tr. della Fama, Cap. 1 terz. 30. e l'ind. alle rime del Bembo. Vettori lett. 2. nelle pr. fiorent. (*con altra penna*)

Proviamo dunque a leggere tra le righe del percorso di formazione di questi versi, accompagnati, dove può tornare utile, dalla *varia lectio*, che in questo caso non è solo un deposito di varianti alternative e altre note, ma il luogo dove si testimonia lo slittamento del ruolo della natura e quindi anche del soggetto, e lo si può notare dalla ricerca dell'aggettivo corretto, per entrambi.

La *varia lectio* sembra sempre anticipare la lezione successiva e poi il poeta torna a riflettervi, ad accumulare possibili varianti, «varianti che portano alla correzione» per riprendere una categoria individuata da De Robertis:⁹ quelle qui presentate sono, credo, «varianti vive in sommo grado, frenetiche, di cui ci sarà dato vedere il segno bruciante».¹⁰

Qui, nella fase 3, il vocativo alla natura è apparentemente spogliato da qualsiasi connotazione. Ma non è sempre stato così e, a ben guardare, probabilm-

9. G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 287.

10. Ivi, p. 282.

te non lo è neanche nella versione ultima testimoniata dall'autografo: nelle lezioni che precedono la definitiva l'autore definisce la natura *saggia*, poi *dolce* (anticipato nella *varia lectio* della fase 1), sfumando un'idea di positività e saggezza che in ultima istanza viene eliminata del tutto (già eliminata nella *v.l.* della fase 2). Non che Leopardi non avesse già pensato, tra le varianti alternative, di eliminare l'aggettivo: per ben quattro volte, alternando *Natura* con la lettera maiuscola e minuscola, a livello delle varianti alternative della fase 2, e a testo nella fase 3 conserverà la lettera maiuscola (che B24 infatti avrà, ma che le pubblicazioni successive non conserveranno). Ma è significativo che qui la *Natura* mantenga la maiuscola, rendendo anch'essa il personaggio antagonista sulla scena: seppur lontani dal *Dialogo della natura e di un Islandese*, la direzione sembra già intrapresa.

In *Alla primavera*, che anticipa *Saffo* nel libro del '24 la natura rimane *santa* (vv. 20-21: «Vivi tu, vivi, o santa Natura?»), in questa canzone, invece, lo sottolinea bene Fenoglio in un recente contributo, si «consuma la rottura» dell'armonia con la natura, di cui «resterà la sola evidenza fisica»,¹¹ esplicitata prima dalla perdita dell'aggettivo e poi dalla perdita della lettera maiuscola. Ma non è tutto. È vero che la natura è spogliata di qualunque connotazione, ma questo, credo, solo apparentemente. L'aggettivo *vile*, che si riferisce chiaramente a Saffo, si accosta progressivamente (e timidamente) alla natura, la quale dopo gli aggettivi esaminati e scartati, non resta che definire *vile*.

In generale, nella genesi dei due versi si assiste per la natura e i *suoi regni*, che inizialmente hanno entrambi connotazione positiva, a una dequalificazione, non solo con l'eliminazione degli aggettivi ma anche della sostituzione di *dolci* in *superbi*, aggettivo che prelude a una distanza incolmabile della natura dall'uomo e alla dichiarata incomprendibilità dei suoi voleri, a quell'«arcano è tutto» (v. 46) che Leopardi farà dire a Saffo nella strofa successiva; una natura dunque che – per seguire ancora Fenoglio – «qualora si manifesti in forma animata, lo fa per mezzo della crudeltà e del disprezzo».¹²

L'indugio del poeta su tale spostamento di significati mi sembra emblematico di come l'idea di natura stia cambiando all'interno del canto, proprio nella genesi di questi versi.

La terza strofa, che indaga il motivo della colpa, è l'ultima a conservare testimonianza di una gestazione più faticosa dei versi.

11. Per una focalizzazione sul tema cfr. C. Fenoglio, *Vicina e lontana. Una natura «viva umanamente»*, in *Un mondo «inconcepibile». Saggi su Leopardi e la Natura*, a cura di C. Fenoglio, Venezia, Marsilio, 2024, pp. 67-79.

12. Ivi, p. 69.

vv. 37-39:

FASE 1

Qual fallo, anzi ch'al dì mie luci aprisse | Peccò lo spirto mio, tal che sì duro
| Mi fosse il cielo

FASE 2

Qual di mio lieve spirto opra nefanda | Macchiommi anzi 'l natale, onde sì
crudo | Il Ciel mi fosse

FASE 3

Qual de la mente mia nefando errore (*nella col. dx e marg. sup.*) | Macchiom-
mi anzi 'l natale, onde sì tristo (*sps. a crudo*) | Il Ciel (*da ciel*) mi fosse

FASE 4

Qual de la mente mia nefando errore | Macchiommi anzi 'l natale, onde sì
crudo | Il Ciel mi fosse

Le lezioni che si stratificano sul manoscritto anche qui sono accompagnate da una selva di varianti alternative che coinvolgono praticamente ogni parola di questi tre versi. Qui risulta più difficile stabilire cosa venga prima all'interno della *varia lectio*.

Ai vv. 37-38 Saffo dice «Qual de la mente mia nefando errore | Macchiommi anzi 'l natale», sottolineando in quel *mia* la colpa personale dell'infelicità, seppur involontaria, e l'eccezionalità di un caso.

Se guardiamo, invece, al processo compositivo di questi due versi all'interno dell'autografo, la gestazione appare tormentata da una volontà di rappresentare la condizione di Saffo in maniera universale e insieme autobiografica:¹³ si veda in particolare come, mentre dalla prima stesura («peccò lo spirto mio») emerge ancora un'idea di colpa legata alle azioni di Saffo, questa si perda nella scelta del verbo *macchiommi* che trasforma la protagonista in vittima di un *arcano consiglio* a cui lei stessa si riferirà.

vv. 42-44:

FASE 1

il mio viver (*ins. interl.*) corresse | De l'atre Parche al fuso? Incaute voci

FASE 2

e sconsolato al fuso | De la rigida Parca si devolva | Mio nubiloso di? Mal-
caute voci

13. *Canti*, edizione commentata a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, pp. 232-233.

FASE 3

E sconsolato al fuso | De la rigida Parca si devolva | Mio ferrugineo di? Mal-
caute voci

I versi vanno verso uno stile più sostenuto, il lessico si carica di aggettivi: *il mio viver* diventa *nubiloso* (già variante alternativa di *tenebroso* in Bruto riferita all'*ingegno*), poi il sintagma è ancor più innalzato da *ferrugineo di*; dall'immediato *corresse* Leopardi arriva al più pellegrino *devolva* che infatti Leopardi ha bisogno di spiegare con una nota di autocommento: «Cioè, discenda dalla conocchia, scorra. v. Georg. 4. 384».

E, infine, l'ultima strofa non presenta quasi revisioni, ma è accompagnata da una *varia lectio* ricchissima che finisce anche nelle pagine successive, e che quindi continua dopo la fine della poesia.

Torna, negli ultimi versi, con *tristo fallo*, il concetto di errore che Leopardi introduce nella strofa precedente. Mi fermerei, in conclusione di questo percorso all'interno delle varianti della canzone, su questo rapporto.

In F31 l'*errore* che compare nel v. 37 si trasformerà anch'esso in *fallo*: «Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso | Macchiommi anzi il natale». Raboni ipotizza che questo implichi uno slittamento di significato dal concetto di "errore", in favore di un «non personalizzato "fallo", precisato poi con un altrettanto generale "eccesso"». ¹⁴ Qui, al v. 57, infatti il *fallo* (che rimarrà tale anche nelle edizioni successive) è commesso non da Saffo, ma dal *cieco dispensator de' casi*.

2. Saffo *canzone di soglia*

L'ultimo canto di Saffo, che è l'ottava delle *Canzoni*, nasce quando il libro esiste già, quando Leopardi ha già iniziato ad aggiungere parte delle *Annotazioni* che tengono insieme ciascun componimento. Ma c'è di più: seguendo un'ipotesi di Paola Italia, ¹⁵ nel 1822, appena prima della composizione dell'*Ultimo canto di Saffo*, Leopardi ritiene concluso il suo libro, tanto che, dopo le annotazioni alla *Primavera*, si congeda dal «lettor suo bello». ¹⁶

Saffo fa parte della terza forma del libro, ¹⁷ la forma cosiddetta 'romana', ma, in realtà la poesia nasce quando Leopardi è ancora a Recanati, qualche mese

14. Raboni, *Ultimo canto*, p. 22.

15. P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, p. 39.

16. *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, II, p. 202.

17. Italia, *Il metodo di Leopardi*, p. 41.

prima della partenza, che avviene a novembre. Già questi due dati, relativi alla storia esterna di B24, sono degli indizi che permettono di collocare la canzone del '22 in una zona di soglia dal punto di vista della progettazione del libro, che riflette anche la sua posizione nel «romanzo ideologico»¹⁸ che si svolge all'interno delle *Canzoni*.

E si aggiunga un altro dato, che proietta la canzone nel futuro, cioè quando viene inserita nel macrotesto dei *Canti* (1831-1835): nelle edizioni successive, con alcuni movimenti che anticipano e pospongono le canzoni che in B24 chiudono il libro, *Saffo* diventa l'ultima del gruppo delle canzoni e confina con la serie degli idilli, a cui tante volte è stata accostata.

Sulla questione idillica torneremo dopo. Vale la pena soffermarsi un momento sulla *vexata questio* della posizione di *Saffo* nei *Canti* e sui relativi spostamenti che sono operati da Leopardi in questa zona del libro del '31. Come riassume bene Giulia Raboni,¹⁹ due sono le spiegazioni che si contrappongono: la prima, sostenuta da Fubini, Dotti, Gavazzeni, giustifica gli spostamenti con la volontà di avvicinare l'*Inno ai patriarchi* e *Alla primavera*, formando così un «dittico tematico»;²⁰ la seconda spiegazione, portata avanti principalmente da De Robertis e Felici, avvicina *Saffo* alla zona degli idilli. Blasucci non concorda con nessuna delle due ipotesi: considera la prima spiegazione non convincente e, per quanto riguarda la seconda, nutre dei dubbi sulla proiezione di *Saffo* verso la fase idillica; lo studioso giustifica piuttosto lo spostamento con una presa di coscienza *post* 1826 (dopo la composizione delle *Operette*) del ruolo chiave dell'*Ultimo canto* come chiusura del «romanzo ideologico» che coincide con l'evolversi del suo pessimismo.²¹

Date queste premesse, facciamo un piccolo sforzo, ora, per immaginare B24 senza *Saffo* (e senza i testi che seguono), immaginiamocelo cioè che chiude su *Alla primavera*. Che libro doveva essere fino a quel momento?

Già doveva essere un libro «stravagante», con sette canzoni, due dediche e due prose, ovvero la *Comparazione* e le *Annotazioni*.

In più, la chiusura avveniva su una poesia come *Alla primavera*, frutto di un «languido risorgimento del cuore». ²² E però, a ben guardare, nel riprendere i racconti mitici, le scelte ricadono su quelle favole che hanno come protagoni-

18. L. Blasucci, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Guanda, 2019, 2 voll., I, p. 13.

19. Raboni, *Ultimo canto*, pp. 115-116.

20. P. V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011, p. 48.

21. Blasucci, *Profilo dell'Ultimo canto*, p. 79.

22. G. Leopardi, *Canti*, a cura di M. Fubini e E. Bigi, Torino, Loescher, 1995, p. 81.

ste vittime di atti dolorosi, di cui il poeta non racconta le storie infelici, ma «ne evoca l'infelicità perenne, così simile alla condizione umana».²³ La primavera è una “tentazione”, con la quale il poeta prova a chiudere il libro. Ma già in questa canzone la celebrazione della primavera non è esente da tinte fosche, il poeta non può fare a meno di chiedersi se quella rinascita avrà il potere di far tornare la «bella età» del mondo tra gli uomini che hanno dolorosamente scoperto il vero. Il risorgimento fa tutt'uno con l'angoscia del dubbio, rappresentato dal succedersi delle interrogative che aprono il componimento (vv. 5-19). È un dubbio che si conferma nello svolgersi della poesia: l'età delle “favole antiche” è cioè irrevocabile, la ragione ha scoperto che «le stanze d'Olimpo» sono vuote, che il «musico augel» (v. 71) non canta, come invece diceva il mito, un canto ispirato dal dolore. Insomma, nel tentare una difesa della corrispondenza tra uomo e natura, Leopardi comincia a intravedere uno spiraglio di impossibilità.

Ci spingeremmo troppo oltre se ipotizzassimo un legame tra il canto dell'usignolo a cui si è accennato e l'“ultimo” canto di Saffo, ma sicuramente possiamo affermare che *Alla Primavera*, nel dare congedo a una poesia montiana che si era alimentata dei miti classici, prepara il terreno al cambiamento che avviene in *Saffo*.

Se *Alla Primavera* (e, più in generale, la seconda forma del libro) si chiudeva con la dichiarazione di «impossibilità di essere classicista alla vecchia maniera, e la necessità di rinnovare il classicismo con i succhi del “vago” e del “vero”»,²⁴ cosa comporta che il libro in realtà continui con l'*Ultimo canto di Saffo*?

Per tentare di rispondere a questa domanda mi soffermerei sulle zone periferiche della canzone, quelle che Leopardi dedica all'autocommento e che deposita nei margini dell'autografo, che nel caso di Saffo sono particolarmente ampie: qui si nota come l'accostamento idillico, il suo trovarsi a metà tra canzoni e idilli, il suo essere la più idillica delle canzoni,²⁵ sia confermato dallo stesso autore. Leopardi sta commentando i versi 68-70 «Ecco di tante | Sperate palme e dilettoni errori, il Tartaro mi avvanza»: qui si legge, dopo una spiegazione letterale e una «di secondo grado»²⁶ che, cioè, integra e allarga e complica il

23. L. Felici, *L'olimpio abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 80.

24. Italia, *Il metodo di Leopardi*, p. 41.

25. Su questo punto è bene tenere presente il distinguo, che ha magistralmente segnalato Blasucci (*Profilo dell'Ultimo canto*, pp. 839-840), che permettono di leggere comunque Saffo come una canzone, nonostante l'apertura apparentemente idillica e la 'scioltezza' metrica.

26. Felici, *L'olimpio abbandonato*, p. 88.

significato letterale, una riflessione sul piano dello stile e dunque della poetica che tiene insieme i due tavoli di lavoro che Leopardi ha tenuto aperti quasi contemporaneamente:

Che se la frase è ardita e rara, non per questo è oscura, ma il senso n' esce chiarissimo. E di queste tali espressioni incerte, e più incerte ancora di questa, n'abbonda la poesia latina, Virgilio, Orazio, che sono i più perfetti [...]. E lo stesso incerto, e lontano, e ardito, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le conferisce quel vago che sarà sempre in sommo pregio appresso chiunque conosce intimamente la poesia e le lingue poetiche antiche, anzi presso chiunque conosce la vera natura della poesia. In somma il luogo sta bene così, e non bisogna guastarlo. La voce TANTE è da conservare a tutti i patti, ch'è nessun'altra potrebbe supplire all'effetto suo; effetto che appartiene all'intima natura del cuore umano, e deriva dall'indeterminato di questa voce, ossia dalla quantità ch'ella significa; come ho notato altrove.²⁷

La poetica degli «ardiri» e quella del «vago», insomma, sono congiuntamente operanti nella *Saffo*.

Ponendoci temporalmente all'altezza della pubblicazione del libro del '24, quando gli idilli sono già stati composti, ma mai pubblicati, l'*Ultimo canto*, pur rimanendo, per il suo schema metrico, per la sua complessità sintattica e per il suo stile elevato, una canzone, accoglie e integra, per alcuni aspetti, toni e stili, come dichiara lui stesso nella nota appena citata, che appartengono all'esperienza del biennio 1819-1821.

Come allora l'*Ultimo canto di Saffo* cambia i connotati ideologici di questo libro? L'*Ultimo canto di Saffo* non è un testo di svolta, anzi si pone in continuità con il testo che lo precede, però è qui che la parabola cambia di segno, qui comincia ad affermarsi l'idea che la sventura non sia soltanto un fatto personale, «non universale e inevitabile».²⁸

Leopardi continua lo scavo nel mondo antico inaugurato con *Bruto minore*, andando progressivamente indietro nel tempo, e scopre che il *vulnus* non è storico, ma esistenziale. E tale presa di coscienza avviene nel farsi di questa canzone, «il vero come condizione moderna – scrive Lonardi – cresce man mano dentro il canto e si fa canto».²⁹

27. *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, I, p. 234.

28. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll., I, p. 88 (il riferimento, com'è d'uso, è alla pagina dell'autografo; d'ora in poi: *Zib.* 88).

29. G. Lonardi, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 181.

Saffo, come *Bruto*, parte dall'assunto per cui, mentre per i moderni la sofferenza è universale e ineluttabile, gli antichi ritenevano l'infelicità un fatto particolare, cioè esclusivamente della persona che la subisce. Infatti la prima parte della canzone dedicata a Saffo si apre con quell'idea di infelicità antica, associando l'infelicità della sua protagonista a un «nefando eccesso».

Saffo inizialmente parla come un personaggio storico e da un punto di vista personale. La prima e la seconda strofa della poesia sono come ripiegate sulla situazione individuale di Saffo: nella prima il paesaggio è riflesso dello stato d'animo della protagonista, che si esplicita e chiarisce nella seconda, dove la prima persona spadroneggia: «a me non ride» (v. 27), «me non il canto» (v. 29), «al mio / lubrico piè» (vv. 22-24) sono tutte dichiarazioni personalissime di esclusione di Saffo dalla bellezza e dalla felicità. Ma già in questa stanza, la natura comincia a cambiare sembianze, e lo si è notato dalla genesi dei vv. 23-24 («A' tuoi superbi regni | Vile, o Natura, e grave ospite addetta»), dove già emerge una presa di distanza dall'umano destinata ad ampliarsi.

Ma c'è di più, il passo cambia ulteriormente nella terza strofa, dove le dichiarazioni personali diventano ambigualmente universali. Due punti, a mio parere, di questa strofa, sono quelli fondamentali per leggere l'ambiguità: il primo lo si può individuare in una dimensione diacronica, il secondo in un confronto sincronico con il pensiero di Leopardi che emerge dalle pagine del suo diario intellettuale.

Ai vv. 37-38 Saffo dice «Qual de la mente mia nefando errore / Macchiommi anzi 'l natale», sottolineando in quel «mia» la colpa personale, seppur involontaria, dell'infelicità e l'eccezionalità di un caso. In F31 quei versi, lo si è già accennato, si trasformeranno in «Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso / Macchiommi anzi il natale», eliminando il possessivo che fa redimere il verso dalla particolarità della condizione di Saffo operante nel 1824.

Se guardiamo, invece, al processo compositivo di questi due versi all'interno dell'autografo, nella prima parte di questo saggio si è mostrato come si perda progressivamente l'idea di colpevolezza individuale della protagonista.

E infatti ai vv. 46-49 si legge «Arcano è tutto, / Fuor di nostro dolor. Negletta prole / Nascemmo al pianto, e la cagione in grembo / De' Celesti si posa». È del suo dolore che Saffo sta parlando o nell'uso del plurale è sintetizzata la condizione universale dei viventi? Non si dimentichi che giusto tre mesi dopo la composizione dell'*Ultimo canto di Saffo*, Leopardi annota sullo *Zibaldone* un pensiero molto affine a quanto fa dichiarare qui alla sua protagonista e ne conferma il portato universale:

Così tosto come il bambino è nato, convien che la madre che in quel punto lo mette al mondo, lo consoli, accheti il suo pianto, e gli alleggerisca il peso di

quell'esistenza che gli dà. E l'uno de' principali uffizi de' buoni genitori nella fanciullezza e nella prima gioventù de' loro figliuoli, si è quello di consolarli, d'incoraggiarli alla vita; perciocchè i dolori e i mali e le passioni riescono in quell'età molto più gravi, che non a quelli che per lunga esperienza, o solamente per esser più lungo tempo vissuti, sono assuefatti a patire. E in verità conviene che il buon padre e la buona madre studiandosi di racconsolare i loro figliuoli, emendino alla meglio, ed alleggeriscano il danno che loro hanno fatto col procrearli. Per Dio! Perchè dunque nasce l'uomo? e perchè genera? per poi racconsolar quelli che ha generati del medesimo essere stati generati? (13. Agosto 1822).³⁰

Dunque mentre i plurali della terza strofa possono essere letti con un riferimento collettivo, il *Morremo* con cui si apre la quarta strofa è tutto personale:³¹ è la decisione, questa sì eccezionale, del suicidio. Anche nel dichiarare una scelta tanto personale, però, non manca una lucidissima diagnosi dell'infelicità della vita degli uomini con quell'asciutto ed essenziale «se felice in terra / visse nato mortal». La decisione della morte, derivata dall'essere esclusa dal *soave licor*, apre dunque a una riflessione universale sul destino umano, che si delinea attraverso il caso particolare di Saffo. «Dalla sua specola particolare – scrive Blasucci – Saffo individua un turbamento nell'ordine dell'esistenza»:³² il suicidio della giovane donna così getta l'«ombra / della gelida morte» su tutto il genere umano, al di là del peccato e della stortura particolare.

In questo Saffo è sorella (non gemella) di Bruto:

se nel *Bruto* c'è sempre una prospettiva storica, che viene però continuamente come a superarsi in una prospettiva universale, tanto più 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.³³

Ma, e qui riprendo la considerazione di Blasucci sulla possibilità che Saffo operi un ruolo chiave di chiusura del percorso ideologico di B24, è solo con la canzone ottava che si completa il «diagramma del pessimismo leopardiano, dalla fase patriottica a quella etico-civile a quella più propriamente 'storico-filosofi-

30. *Zib.* 2607.

31. È da ricordare l'idea di un duale che emerge da alcuni plurali in questa canzone (soprattutto ai versi 47-49) che dà voce alle due anime di Saffo, quella appassionata e quella razziocinante (cfr. Leopardi, *Canti*, a cura di Blasucci, I, p. 259).

32. Blasucci, *Profilo dell'Ultimo canto*, p. 69.

33. W. Binni, *Leopardi. Scritti 1964-1967*, Firenze, Il Ponte., vol. 2, p. 212.

ca»,³⁴ anche se il quadro di questa evoluzione per Leopardi non doveva essere chiaro (e accettabile) nel 1824, quanto piuttosto nel 1831, avvenuta l'esperienza delle *Operette*.

Bruto e Saffo segnano, malgrado Leopardi, un punto di non ritorno: l'*Inno ai Patriarchi*, che nel libro del 1824 segue la canzone di cui ci stiamo occupando, rappresenta un tentativo, ultimo, estremo, di arretrare ancora un po' nel tempo, per riaffermarne la "santità" della natura, è una «battaglia di retroguardia».³⁵

È come se Leopardi, nel suo continuo indietreggiare nel tempo alla ricerca di un tempo felice, fallisse continuamente l'impresa, senza (apparentemente) arrendersi: il tempo dei patriarchi, la prima età dell'uomo diventa «un estremo lembo»³⁶ in cui rifugiarsi.

Leopardi tornerà sul motivo della colpa dell'uomo che ha abbandonato la natura, corrompendo così sé stesso, ma ormai queste posizioni sono insostenibili, qualcosa si è rotto e il poeta pare ora andare alla ricerca più che della felicità degli antichi, «di una conferma di un "sistema" dell'infelicità».³⁷ Sarà solo la scrittura delle *Operette*, meno di un anno dopo, a sbrogliare i fili delle contraddizioni che si svelano nella zona finale del libro delle canzoni.

34. Blasucci, *Profilo dell'Ultimo canto*, p. 79.

35. Binni, *Leopardi*, II, p. 216.

36. Ibidem.

37. G. Leopardi, *E noverar le stelle ad una ad una*, a cura di M.M. Lombardi, Milano, Bur, 2024, p. 77.

Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano

Miriam Kay

Nelle celebri pagine del 1825 dello *Zibaldone* dedicate alla definizione dei «tre capi»¹ della poesia – il lirico, l'epico e il drammatico – Leopardi individua nel diverso grado di prossimità alla natura il criterio principale di classificazione. Non è dunque il metro, considerato come una «cosa [...] estrinseca» rispetto alla sostanza della poesia, a determinare tale distinzione, ma piuttosto la capacità di imitare la natura stessa, seguendo principi di «irregolarità e disarmonia» e privilegiando «i soggetti più disusati, fuor di regola, le bizzarrie, i ridicoli, le stravaganze, i difetti».² Così, i generi lirico ed epico sono considerati come le due «emanazioni» più vicine alla natura: legate altresì da un rapporto di «prima natività dell'epica dalla lirica»,³ che Leopardi sottolinea evidenziando l'inevitabile commistione tra le due, avvenuta fin dagli albori della civiltà. Alla ricca varietà di temi che i due generi possono trattare si aggiunge inoltre la musica, elemento che complica ulteriormente il quadro e rende ancor più labili e sfumati i confini tra le diverse tipologie di opere:

Il poema epico si cantava anch'esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi poemi lirici. Esso non è che un inno in onor degli eroi

1. *Zib.* 4236, 15 dicembre 1826, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991 (si indicheranno da qui in avanti solamente la pagina dell'autografo e, dove presente, la data). Leopardi si sofferma a più riprese sulla questione del rapporto tra i tre generi poetici; si veda ad es. *Zib.* 4355-4359, 29 agosto 1828.

2. *Zib.* 4235, 15 dicembre 1826. L'irregolarità e l'indeterminatezza come principi essenziali del peregrino nella poesia sono riconducibili alla cosiddetta teoria degli «ardiri», sulla quale cfr. A. Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli «ardiri»*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», s. III, vol. XVI, 2, 1986, pp. 569-601; in riferimento in particolare all'*Inno ai Patriarchi*, si veda N. Mineo, «*Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*», in *Lectura leopardiana*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 141-167; 152-154; sulla «teoria della grazia», come sviluppo dell'idea «di bello grazioso, anomalo, lontano dalle convenzioni» all'interno delle *Canzoni*, si veda P. Italia, *Il metodo di Leopardi*, Roma, Carocci, 2016, pp. 59-66.

3. *Zib.* 4235, 15 dicembre 1826.

o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato. Però anch'esso è proprio d'ogni nazione anche incolta e selvaggia, massime se guerriera. E veggonsi i canti di selvaggi in gran parte, e quelli ancora de' bardi, partecipar tanto dell'epico e del lirico, che non si saprebbe a qual de' due generi attribuirli. Ma essi son veramente dell'uno e dell'altro insieme; sono inni lunghi e circostanziati, di materia guerriera per lo più; sono poemi epici indicanti il primordio, la prima natività dell'epica dalla lirica, individui del genere epico nascente, e separantesi, ma non separato ancora dal lirico.⁴

Il legame intrinseco tra la poesia arcaica e il canto rende necessario l'utilizzo di un'ulteriore etichetta di genere, quella dell'inno, che Leopardi riconosce come la più primordiale manifestazione della poesia umana. Nelle parole di Centenari, infatti, «insieme all'epos, l'innologia sacra costituiva certo una delle espressioni più arcaiche della tradizione classica e [...] avrebbe potuto rappresentare il genere più adatto per avvicinarsi alla letteratura delle origini».⁵

All'interno della produzione leopardiana, l'inno non è certo un genere poco frequentato: a partire dalla complessa operazione giovanile di falsificazione dell'*Inno a Nettuno*, passando per il progetto – verosimilmente del 1819 – di *Inni cristiani*,⁶ giungendo infine all'*Inno ai Patriarchi*, anticipato dall'abbozzo in prosa e ancor prima dal breve *Discorso intorno agl'inni e alla poesia cristiana*, tale genere aveva costituito per Leopardi un punto di ingresso ideale per l'esplorazione delle origini della poesia, in quanto manifestazione aurorale della letteratura classica.⁷ La volontà di comporre un ciclo di inni sacri non era d'altronde una novità nel panorama letterario italiano: oltre all'ovvio richiamo agli *Inni sacri* di Manzoni,⁸ la cui prima pubblicazione (seppur parziale) risale al

4. Ibidem.

5. M. Centenari, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Inno a Nettuno. Odae adespotaee*, a cura di M. Centenari, Venezia, Marsilio, 2016, p. 37.

6. Sul progetto di *Inni Cristiani*, si veda G. Getto, *Gli inni cristiani*, in Idem, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 239-72; C. Dominici, *Gli Inni cristiani di Giacomo Leopardi*, Abano Terme, Francisci, 1991; Centenari, *Introduzione*, pp. 38 e pp. 72-75. Sul più tardo progetto di «Inni agli Dei filosofici», verosimilmente del 1828, e che costituisce secondo D'Intino «la versione materialistica e lucreziana degli *Inni cristiani* abbozzati nel 1819», si veda G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 201 e 208.

7. Sulla centralità dell'*Inno omerico a Demetra*, «legato agli strati più arcaici del simbolismo umano», si veda F. D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 112-126.

8. Non è dato sapere con certezza se Leopardi li avesse letti già all'altezza del 1815; ragionevolmente certa è invece la loro conoscenza all'altezza del 1828, secondo Camarotto: «in base agli elenchi, la lettura degli *Inni sacri* risale all'aprile del 1828; tuttavia non è

1815, basti ricordare la complessa operazione della *Chioma di Berenice* (1803) e la successiva intenzione espressa da Foscolo di comporre un ciclo di «inni italiani» (come si legge in una lettera del 1808 a Vincenzo Monti), la cui genesi era pianificata per il 1814-1815 ma si arenò al travagliato *Inno alle Grazie*.⁹ Più in generale si può senz'altro parlare, appellandosi nuovamente agli studi di Centenari, di «moda, o almeno di “passione” per il riuso di tale forma letteraria», appartenuta «sia alla tradizione greco-latina che a quella ebraico-cristiana» e variamente rimodulata soprattutto nel corso del Settecento e del primo Ottocento, con esiti ascrivibili ai generi più vari.¹⁰

Il passaggio dallo sperimentalismo ancora acerbo dell'*Inno a Nettuno*¹¹ al progettato ciclo di *Inni cristiani* prevede per Leopardi l'apertura del genere inno grafico a due linee di sviluppo, l'una ispirata «al meraviglioso cristiano di Chateaubriand»,¹² l'altra riconducibile a una vena «più intima e dolorosa»¹³ rinvenibile negli appunti per un inno *A Maria* e un abbozzo di *Inno al Redentore*. L'influenza di Chateaubriand si intreccia a più riprese con soggetti di ispirazio-

da escludere che l'autore recanatese abbia letto l'annuncio della loro pubblicazione insieme all'*Inno alla Resurrezione*, sullo “Spettatore Italiano”, 1816, t. V, parte italiana, pp. 29 e ss., V. Camarotto, *Il mito dell'Eden e la fondazione della società. L'«Inno ai Patriarchi» di Giacomo Leopardi*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di K. Cappellini e L. Geri, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 119-120, nota 18.

9. Sulla lettura dell'operazione foscoliana di reinvenzione di nuovi miti o almeno di nuovi riti, attraverso il recupero dell'azione civilizzatrice delle Grazie e della funzione mitopoietica e civile del poeta – presente sia nelle *Considerazioni* della *Chioma di Berenice* che nelle successive e tormentate riscritture delle *Grazie* – cfr. F. Fedi, *Retaggio nazionale e nuova ritualità civile nel progetto lirico foscoliano*, in *Storia d'Italia*, in «Annali», xxv, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, pp. 431-453.

10. Si vedano in merito le questioni sollevate da A. Nacinovich, *Dal «mistero teologico» alla «sapienza civile»: l'inno Sopra il lavacro di Pallade*, in *Uno scienziato nella République Des Lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini e F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 257-270.

11. Centenari parla di «incertezze» e «oscillazioni tipiche dello sperimentalismo giovanile», di «tensioni irrisolte, che dimostrano quanto Leopardi fosse ancora distante dall'aver individuato un'organica ed efficiente soluzione al problema della riproducibilità della poesia naturale», Ead., *Introduzione*, p. 65; analogamente, Bonavita parla di come gli apocrifi giovanili di Leopardi racchiudano «la duplice figura di uno scrivere che cerca di avvicinarsi all'antica perfezione ed insieme, nel suo anelito “regressivo”, racchiud[ono] il germe della lacerazione, la consapevolezza della distanza: la traduzione è una scrittura che comunque rinvia all'originale, il falso è un travestimento precario ed artificioso», R. Bonavita, *L'autenticità è apocrifa. Lingua e stile nel «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica» di Giacomo Leopardi*, in «Strumenti Critici», xcvi, 2001, 297-324: 322.

12. Leopardi, *Disegni letterari*, p. 77.

13. L. Blasucci, *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, in «Per leggere», n. 15, 2008, pp. 15-42: 16.

ne biblica: verosimilmente al 1820-21 risale infatti la bella copia, denominata dai più recenti editori «Sei disegni recanatesi»,¹⁴ che contiene, tra gli altri, un progettato «[p]oema di forma didascalica sulle selve e le foreste», che avrebbe anche affrontato

[...] l'immensità delle foreste di questo o quel paese come quelle che descrive lo Chateaubriand parlando se ben mi ricorda del Diluvio nel Genio del Cristianesimo circa il principio. Si potrebbe anche far uso di quello che somministrano le vite p. es. de' padri antichi solitari, e le diverse storie sì profane sì massimamente sacre sia ebraica sia cristiana, come anche tutta la nostra Religione.¹⁵

L'immaginario veterotestamentario cui Leopardi allude in questo disegno richiama, come già sottolineato da Blasucci,¹⁶ un passo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nel quale Leopardi suggella la propria fascinazione per l'ambientazione pastorale attraverso un affresco della vita idillica, dell'ineffabile semplicità evocata dagli episodi biblici dedicati alle vite dei patriarchi, i quali infondono una «indicibile soavità» nel lettore:

Ma da quale altra fonte derivano e il nostro infinito affetto alla semplicità de' costumi e delle maniere e del favellare e dello scrivere e d'ogni cosa; e quella indicibile soavità che ci diffonde nell'anima non solamente la veduta ma il pensiero e le immagini della vita rustica, e i poeti che la figurano, e la memoria de' primi tempi, e la storia de' patriarchi e di Abramo e d'Isacco e di Giacobbe e dei casi e delle azioni loro ne' deserti e della vita nelle tende e fra gli armenti, e quasi tutta quella che si comprende nella Scrittura e massimamente nel libro della Genesi.¹⁷

L'ambizioso ciclo di *Inni cristiani*, concepito appena un anno dopo la stesura del *Discorso*, ebbe tuttavia come unico esito la composizione dell'*Inno ai Patriarchi*, portato a compimento nel 1822 e pubblicato a Bologna nel 1824. Tale progetto innografico, inizialmente radicato nella «relig. dominante» (così descritta nel *Discorso intorno agl'inni e alla poesia cristiana*) e ispirato a una lunga tradizione di componimenti di carattere sacro, subì una profonda metamorfosi nei tre anni successivi: come illustrato da Bàrberi Squarotti, Leopardi «proprio nulla

14. Cfr. Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 91-120.

15. Ivi, pp. 98-99.

16. Blasucci, *Inno ai Patriarchi*, p. 15.

17. G. Leopardi, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997⁶, p. 358.

compone di ricavato dalla religione cristiana», malgrado i «progetti di inni dedicati al Redentore o ai martiri».¹⁸

Nell'*Inno ai Patriarchi*, dunque, il poeta rivisita il paesaggio bucolico della vita primitiva dipinto nel *Genesi* trasponendolo da un contesto culturale a una rappresentazione dell'«idillio preistorico»: come osserva Blasucci, questo «idillio» rappresenta «il corrispettivo biblico del motivo della felicità dei “primitivi”»,¹⁹ una tematica che trova la sua eco classica in *Alla Primavera*. Le due canzoni, com'è stato notato sin da De Sanctis,²⁰ esprimono due aspetti complementari di un medesimo anelito leopardiano verso l'antico: la serenità bucolica dei patriarchi si configura come il riflesso veterotestamentario della felicità primitiva, che Leopardi indaga con eguale intensità attraverso il prisma della mitologia classica e dell'immaginario biblico. Emerge infatti l'inconsolabile rimpianto della perduta comunione con la natura e con la propria innocenza, tema leopardiano, biblico e classico insieme: in *Alla Primavera* la sparizione dell'«arguto carne / [...] d'agresti Pani» (vv. 31-32), della «faretrata Diva» (v. 35) e di «Eco solinga» (v. 61) trova il suo chiaro corrispettivo negli «Angeli» che – così descritto nell'abbozzo in prosa dell'*Inno* – non disdegnavano «di manifestarsi agli uomini, e di conversare in questa terra»; il dio veterotestamentario, analogamente alle sue mitologiche controparti greche e latine, «parlava loro», cioè ai patriarchi, con una «voce [che] usciva dalle rupi, e da' torrenti», ma anche con nubi, nebbie e piante, «abitate dagli Angeli che di tratto in tratto si manifestavano agli occhi umani».²¹

18. G. Bàrberi Squarotti, *L'«Inno ai Patriarchi»*, in «Le forme e la storia», II, 1990, 1, pp. 5-32: 9; prosegue poi sottolineando che l'*Inno* non è rivolto «ad Achille o a Ettore o ai prenci argivi, ma ai Patriarchi, non per gesta eroiche che abbiano compiuto, ma per essere stati coloro nel cui nome si concentra miticamente il significato dei tempi originari dell'uomo, quando il genere umano fu felice sulla terra» (ibidem).

19. Blasucci, *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, pp. 16-17.

20. I due componimenti vengono definiti da De Sanctis come «nati ad un parto, sotto la stessa costellazione psichica», F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. III: *Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953, p. 166. Prosegue sulla stessa scia Bàrberi Squarotti: «Seconda e correlativa parte del dittico dedicato alle “favole antiche”, l'*Inno ai Patriarchi* ha come riferimento quella tradizione biblica che anche per il Leopardi costituisce, insieme con la tradizione classica a cui è dedicata la canzone *Alla primavera*, la fonte fondamentale di conoscenza sul passato del genere umano, in particolare su quelle origini che lo videro ancora vicino alla natura, non vittima della ragione, della ricerca del “vero”, della distruzione delle illusioni», Bàrberi Squarotti, *L'«Inno ai Patriarchi»*, p. 5.

21. Il testo, il cui manoscritto è custodito tra gli autografi napoletani (segnatura C.L. X.5.2ß), si legge in G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, 3 voll., Firenze, presso L'Accademia della Crusca, II, pp. 284-288.

La pubblicazione dell'*Inno* all'interno delle *Canzoni* del 1824 rappresenta dunque un interessante punto di convergenza tra le diverse direzioni e sperimentazioni che la poesia leopardiana intraprende nei primi anni Venti. In questo periodo, d'altra parte, come si evince dalla suddivisione di carattere metrico presente nei *Versi* del 1826, la distinzione tra i generi letterari continua a rappresentare un principio ineludibile nella poetica leopardiana.²² Leopardi si trova pertanto costretto a ricorrere ad un espediente per far collimare la presenza dell'*Inno* con l'operazione editoriale di B24. A supporto di tale inclusione, altrimenti anomala, interviene la prosa (sempre pungente) delle *Annotazioni*, offrendo quella che è a tutti gli effetti una *excusatio non petita* di non immediata comprensione:

Chiamo quest'*Inno*, Canzone, per esser poema lirico, benchè non abbia stanze nè rime, ed atteso anche il proprio significato della voce *canzone*, la quale importa il medesimo che la voce greca *ode*, cioè *cantico*. E mi sovviene che parecchi poemi lirici d'Orazio, non avendo strofe, e taluno oltre di ciò essendo composto d'una sola misura di versi, tuttavia si chiamano Odi come gli altri; forse perchè il nome appartiene alla qualità non del metro ma del poema, o vogliamo dire al genere della cosa e non al taglio della veste. In ogni modo mi rimetto alla tua prudenza: e se qui non ti pare che ci abbia luogo il titolo di Canzone, radilo, scambialo, fa quello che tu vuoi.²³

Leopardi intesse qui un ragionamento, a tratti farraginoso, che parte non tanto dal genere innografico e dalla sua canonizzazione nella poesia italiana, quanto dal significato proprio che può essere attribuito alla parola «canzone», che viene inanellata sinonimicamente a «ode» e «cantico». L'etimologia di «ode» (dal lat. tardo *ode*, gr. ὕδῃ, affine al verbo ᾄδω, «cantare»),²⁴ come anche la

22. Si veda in merito L. Blasucci, *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli "idilli"*, in «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», IX, 2, 2014, pp. 17-25.

23. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, p. 254.

24. Così già il Forcellini: «*oda, canzone*, ὕδῃ cantio, carmen, praesertim lyricum. Sic enim vulgo inscribuntur et a Mar. Victorin. *de Metris Horat.* ed. Keil appellantur Horatii carmina. Vox est Graeca αἰδω cano», E. Forcellini, *Totius latinitatis lexicon consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini, alumni Seminarii patavini, lucubratum*, 4 voll., Patavii, apud Joannem Manfrè, 1771, vol. III, p. 247; e lo stesso Leopardi, nel 1828: «In somma, il poeta epico nelle nostre letterature non è nato che da un falso presupposto. Omero, e i poeti greci di quello e de' seguenti secoli non conobbero in tal genere che degli inni. Quippe vocabulum ὕμνος latius patet, et saepe omne genus ἑπῶν complectitur», *Zib.* 4356, 29 agosto 1828. Sul recupero dell'accezione musicale del lemma, si veda anche Beltrami: «Sono già "odi", secondo il commento di Dionisotti, le "canzoni" (così dette da Bembo, nel senso di "testi da cantare") *Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco* e *Io vissi pargo-*

natura indiscutibilmente musicale e liturgica della parola “canto”²⁵ e, per estensione, di “canzone”, orienta il lettore verso una sfera poetica intimamente legata al canto e dunque, in sintesi, all’*inno*.²⁶ L’operazione di riappropriazione etimologica – quasi archeologica – delle parole all’interno delle *Annotazioni* e dell’intera operazione editoriale di B24 acquisisce così un significato ulteriore: la corrispondenza tra questi lemmi, come illustra Leopardi, viene dunque stabilita in ragione «non del metro ma del poema», vale a dire in base «al genere della cosa e non al taglio della veste».²⁷ L’*Inno ai Patriarchi* si inserisce dunque a pieno titolo nel corpus delle *Canzoni*, ma attraverso un percorso del tutto alternativo rispetto alla tradizione petrarchesca. Esso è giustificato, sì, da una tradizione illustre e plurisecolare (da Omero a Callimaco, che Leopardi infatti cita come modelli, sia negli abbozzi degli *Inni cristiani*, sia nell’argomento in prosa presente tra gli autografi napoletani),²⁸ ma trova le sue radici più profonde in un recupero dell’antico che riguarda anche l’essenza stessa della poesia e delle sue origini, indissolubilmente legate al canto.²⁹

Si consideri, inoltre, come la scelta di Leopardi di adottare l’endecasillabo sciolto – da lui legittimata con l’appello all’*auctoritas* oraziana – rifletta un progressivo distacco dalle rigidità formali della tradizione metrica italiana,

letta in doglia e ’n pianto, entrambe di 3 quartine ABBA, *Quand’io penso al martire*, di 3 quartine aBbA, *Voi mi poneste in foco*, di 4 stanze aBABbbB», M. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵, p. 115, nota 150.

25. Mi permetto di rimandare a riguardo alle pp. 171-183 del mio *La più antica immaginazione*, Venezia, Marsilio, 2023.

26. Il genere innodico è «per statuto connesso alla categoria di “primitivo”. Imparentata all’epos e alla lirica moderna, l’innologia sacra costituiva infatti una delle espressioni più arcaiche della tradizione e, proprio in ragione della sua speciale aura, avrebbe potuto rappresentare il terreno più adatto per avvicinarsi alla letteratura delle origini», Centenari, *Introduzione*, p. 37.

27. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, II, p. 254.

28. In entrambi i testi, Leopardi evoca Callimaco in concomitanza con il riferimento alla vita dei patriarchi: «Noè nell’arca, diluvio, sua prima ubbriachezza. Abramo, Isacco, Giacobbe, ecc. Plutarco. Varie parti poetiche della Scrittura. Imitazione di Callimaco nel narrar questi fatti. “Incominciam d’allor” (di Maria, come Callim. di Diana)» (Leopardi, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 19976, p. 638) e «Abramo. Vita pastorale de’ Patriarchi. Qui l’inno può prendere un tuono amabile, semplice, d’immaginazione ridente e placida, com’è quello degl’inni di Callimaco» (Id., *Canti e poesie disperse*, II, p. 285).

29. «Il canto permette di rievocare li tempo felice in cui ancora la morte non era considerata più felice della vita, perché questa non era sotto l’oppressione di affanni senza conforto. e la nascita non era soltanto il momento iniziale di un pianto destinato a durare per tutto il tempo dell’esistenza. [...] Il compito del canto poetico, nell’età della ragione e del vero, ha da essere quello di proporre le immagini di un altro modo di essere», Bàrberi Squarotti, *L’Inno ai Patriarchi*, p. 7.

in favore di una forma più aderente alle caratteristiche della poesia biblica. Sui testi biblici Leopardi aveva infatti meditato a lungo – dapprima con le sue traduzioni di alcuni salmi e con il *Parere sopra il Salterio ebraico*, coevi all'*Inno a Nettuno*, e successivamente nello *Zibaldone*³⁰ – giungendo alla conclusione che la metrica biblica non segue le norme quantitative o accentuative della poesia occidentale, bensì una scansione sintattica e prosodica determinata da segni diacritici, i *te'amim*, che modulano la cantillazione liturgica, necessaria alla lettura e alla comprensione del testo. Dal momento che, dunque, i testi biblici vengono sempre cantati, l'intonazione vocale e musicale del testo è parte integrante della sua struttura grammaticale, il che rende *de facto* inapplicabile la distinzione tutta occidentale tra prosa e poesia.³¹ Tale acquisizione, messa a fuoco da Leopardi sin dal 1816, lo avrebbe spinto a seguire una via diversa: attraverso l'inno, intendeva infatti riflettere le qualità eminentemente musicali della poesia sacra, che l'*Inno ai Patriarchi* doveva, in qualche misura, evocare quantomeno attraverso il genere scelto.

Ne consegue che a questo duplice *hapax* – di genere e di metro, rispetto alla compagine di testi che formano B24 – corrisponde l'unicità del contenuto: non è un caso, infatti, che Leopardi abbia ritenuto necessario ricorrere a un genere che riecheggia la liturgia, il canto e la sacralità di tempi remoti, in ragione del tema trattato. La materia biblica, a questa altezza, costituisce ancora un *unicum*, giacché le due riscritture bibliche delle *Operette morali* – la *Storia del genere umano* e il *Cantico del gallo silvestre* – non erano ancora state concepite. Considerata da questa prospettiva, l'operazione delle *Annotazioni* e l'eccezionalità dell'*Inno ai Patriarchi*, sia in termini di genere che di metro, trovano la loro *raison d'être*. Lo sciolto poi, organizzato in lasse, potrebbe richiamare l'essenza

30. «Si pretende, ed è probabilissimo che parecchi libri scritturali sieno metrici. Ma in quali metri sieno composti nessuno l'ha trovato, benché molti l'abbiano cercato. E non si potrà mai trovare se non a caso, non essendoci regola che c'insegni qual fosse quella che agli Ebrei pareva armonia rispetto alle parole. E ciò per qual altra ragione, se non perchè non esiste armonia assoluta? Se esistesse, la regola sarebbe trovata, massime esistendo tutte intere e ordinate quelle parole, che si pretendono aver formato un'armonia», *Zib.* 1211, 23 giugno 1821. Mi permetto nuovamente di rimandare al mio *La più antica immaginazione*, in particolare i capp. II-IV, per quanto riguarda le traduzioni dall'ebraico e le conseguenti considerazioni sulla poesia biblica, tratte dall'esperienza traduttiva e progressivamente rielaborate nello *Zibaldone*.

31. D'altra parte, la scelta dello sciolto come metro "discorsivo", e che dunque ritiene in sé, in qualche misura, un andamento prosastico, corrisponde a un uso già da tempo assestatosi nella letteratura del Settecento, almeno dalla pubblicazione dei *Versi sciolti di tre moderni eccellenti autori* da parte di Saverio Bettinelli nel 1758, su cui si veda l'introduzione ai *Versi sciolti di tre moderni eccellenti autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di A. Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 1997, pp. VII-XL.

stessa della cantillazione veterotestamentaria, alla quale la parola «cantico» nelle *Annotazioni* inevitabilmente allude: un richiamo che Leopardi, appena due anni più tardi, nel *Cantico del gallo silvestre*, avrebbe scelto di rendere attraverso «la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica», motivato dallo «stile interrotto, e forse qualche volta gonfio [...] del testo originale».³²

Per Leopardi dunque l'«idillio preistorico» costituito dall'affresco bucolico dei patriarchi – per come lo aveva tratteggiato nel *Discorso* – rappresenta una prospettiva sulla favoleggiata età primitiva dell'uomo che, pur rappresentando episodi e personaggi biblici, attinge al bagaglio culturale della classicità: ce lo suggeriscono i diversi indizi che Leopardi dissemina nei vari testi preparatori, che attingono sia al già citato modello callimacheo, sia al proprio giovanile *Inno a Nettuno*.

La presenza dell'inno, all'interno delle *Canzoni* del 1824, non è dunque un mero ritorno a una tradizione consolidata, ma rappresenta un raffinato esperimento di recupero delle origini della poesia, dove canto e parola si fondono in un unico gesto espressivo.³³ La sacralità perde il suo significato culturale e liturgico, rappresentando piuttosto il legame profondo con la natura, con la spiritualità ancestrale, un contraltare alla «beata prole» delle «californie selve»: un punto di fuga ove convergono il mito classico e l'immaginario biblico. Sin dalle prime pagine dello *Zibaldone* si trovano d'altronde impressionisticamente e sincreticamente sovrapposti elementi della tradizione ebraico-cristiana, greco-latina e volgare, nel tentativo di catturare quel *je ne sais quoi* che avrebbe altrove colto sia nella poesia di Anacreonte che nei *Salmi*.³⁴

32. G. Leopardi, *Operette Morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1979, p. 326.

33. Secondo Mineo, la poetica leopardiana, «come già quella foscoliana, è fondata su una consapevole e matura idea della poesia come polisemia. La densità espressiva dell'inno – di questo componimento in particolare rispetto ad altri canti leopardiani – è certamente da spiegare in rapporto a queste convinzioni», N. Mineo, «*Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*», in *Lectura leopardiana*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 141-67: 154.

34. «Ma quel ridurre che fa il Breme la poesia moderna al solo patetico (distinguetelo pur quanto volete dal malinconico come di sopra ho detto), quasi che il sublime, l'impegnoso, l'esultante, il giubilante (so bene che anche la gioia può esser patetica, ma non nei casi ch'io dico) il grazioso disinvolto e insomma quasi tutta la poesia degli antichi, l'epopea, la lirica quando non è sentimentale, i cantici di trionfo, le descrizioni delle battaglie, i salmi di Davide le odi di Anacreonte ec. ec. ec. non fosse poesia, o almeno ai moderni non paresse più tale, o almeno (non si sa poi perchè, quando non si ammettano le due cose precedenti) dai moderni non dovesse più esser coltivata; come non deve parere una pazzia difficile a credere che sia caduta in testa d'un uomo savio?», *Zib.* 17.

Voce e canto dell'erbe rugiadose in sul mattino ringrazianti e lodanti Iddio, e così delle piante ec. Sannazaro, ib.; e mi pare immagine notevole e simile a quella dei rabbini dell'inno mattutino, del sole ec.; come anche l'altra immagine del Sannazaro, ivi, di un *paese molto strano, dove nascon le genti tutte nere, come matura oliva, e córrevi sí basso il sole che si potrebbe di leggiere, se non cuocesse, con la mano toccare*.³⁵

Questo passo, come osservato da Carlo Vecce, «colpisce per l'accumulazione dell'elemento meraviglioso nella Natura», e dipinge una realtà quasi sospesa «nell'immagine della creaturalità che canta le lodi del Signore, come nella tradizione dei canti rabbinici».³⁶ Leopardi aveva infatti posto l'accento, nelle *Annotazioni*, sul legame intrinseco del genere inno (ed etimologicamente, come già si accennava, anche della «canzone», dell'«ode» e del «cantico») con il canto: così, nello *Zibaldone*, aveva richiamato appena qualche anno prima un concetto da lui connotato come “rabbinico”, di un cosmo vivente e vibrante, un «inno mattutino» che sorge dal profondo della creazione per unirsi in una comune adorazione del divino. È in ragione di tale legame con la natura – ormai perduto, per Leopardi – che, all'altezza del 1824, l'*Inno ai patriarchi* veicola attraverso il canto come incontro tra sacro, antico e poetico la visione perduta dell'originaria armonia dell'uomo con il mondo.

35. *Zib.* 55-56.

36. C. Vecce, *Leopardi e Sannazaro*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Pisa, Pacini, 2010, pp. 9-25: 15. Prosegue così Vecce: «Ancora, le erbe parlanti all'alba che, umide di rugiada, rendono grazie al cielo, sono immediatamente assimilate da Leopardi ad un ebraico “inno mattutino al sole”, che diventerà poi la mirabile finzione del Cantico del gallo silvestre, non più canto di ringraziamento, ma amaro risveglio alla miseria della vita» (ibidem).

Alla sua donna

Lucrezia Arianna

La canzone *Alla sua donna*, «opera di sei giorni. Settembre 1823», come si legge nell'autografo napoletano (C.L. X.5.2.η), che riporta anche il precedente titolo *All'amor suo*,¹ chiude la raccolta delle *Canzoni* (B24).² Questo componimento, articolato in cinque stanze, inizialmente presentava un ordine differente nel manoscritto (2-3-5-4-1), poi riorganizzato da Leopardi come a testo (*infra*). La canzone si apre con l'invocazione a un'entità astratta, una *donna-idea*, rappresentazione di un'illusione a cui il poeta assegna una serie di appellativi dal tono evocativo: *Cara beltà; Ombra diva; leve... Anima; alta specie; imago*.³ Questa figura, infatti, volutamente priva di contorni definiti e descritta in «negativo»,⁴

1. Per alcune considerazioni sul titolo della canzone nei vari testimoni del testo, si veda L. Blasucci, *Commentare Leopardi con tre applicazioni*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018, pp. 189-190.

2. Già nell'autografo, accanto al titolo il testo era indicato «Canzone decima», come poi in B24.

3. Dimostrano efficacemente l'importanza di questi appellativi nell'economia del testo le numerose varianti, stilistiche e formali, registrate nell'autografo per ciascuna parola; in particolare per *Ombra diva* (*Beata ombra. Ombra vaga. Vaga larva. Dolce imago. Leggiera, vezzosa, gentile, fugace, beata larva... Aurata larva. Candida larva... Ombra vana... Felice ombra*; a cui si aggiungono anche le proposte *Divina larva, ombra, Celeste. Diva larva, imago*, registrate su una schedina a parte, vd. *infra*) e per *leve... Anima* (*pura, vaga, nuda, lieta, diva... sorte divina Pregio de la ventura. cura divina Conforto... Onor, Amor... Vanto... Diletto... Soccorso. Speme... Portento. Prodigio. Bel dono. Esempio. Dovizia. Retaggio. Tesoro. Restauro. Gioia*). Di notevole interesse, inoltre, sono le proposte testuali per *Alta specie* che muovono da un'aria semantica lontana rispetto all'approdo finale (*dolce imago... Viva... Chiara... fugitiva... Pura, Ferma, Salda, Salva... Incorrotta, illibata... imago... dolce, bella, santa imago... diletta imago... immota, perenne, la fugace... dolce ombra, L'alma specie... intatta, illesa, non tocca... la fugitiva... L'alta imago*). Infine, *Cara beltà*, priva di varianti nell'autografo, è una soluzione testuale, con analogo significato, già promossa nella canzone *Il sogno* (*Vieni, o cara beltà? Quanto, deh quanto*, v. 14), probabilmente composta nel dicembre del 1820 e pubblicata per la prima volta nei *Versi* del 1826 (B26). Per l'edizione del ms., si rinvia a G. Leopardi, *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzoni *et al.*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2006, pp. 329-342.

4. G. Savarese, *Consapevolezza e illusione nella canzone «Alla sua donna»* (1970), in *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi leopardiani*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 309-329: 313.

rifugge ogni tentativo di rigida classificazione, configurandosi piuttosto come «la rivendicazione del diritto di coltivare l'inganno in quanto tale».⁵ Per questo motivo, essa può assumere i contorni dell'illusione amorosa – secondo l'interpretazione più diffusa – ma anche il disincanto per l'inefficacia, se non proprio inesistenza, di quell'insieme di valori umani e universali a cui il giovane Leopardi era devotissimo. Non a caso la prima caratteristica di questa *donna-idea* è l'essere lontana (*Lunge*, v. 2),⁶ confinata, in termini platonici,⁷ in una dimensione intangibile (*Se delle eterne idee / L'una sei tu*, vv. 45-46). Definita come un'esperienza evanescente – tra le varianti dell'autografo è particolarmente frequente la parola *larva(-e)* – il testo presenta sin da subito le circostanze limitative in cui essa appare: nel *sonno*, nei *campi*, forse nell'*innocente secol* o anche nel presente, benché nascosta (v. 2 e 11). Tali condizioni, oggetto della seconda stanza, che nella seriazione primaria del manoscritto apriva la canzone, vanificano *ipso facto* ogni speranza di vedere questo idolo (vv. 12-13), data la «superiorità del sogno sulla realtà»,⁸ anche nell'eventualità che il poeta, divenuto *ignudo e solo... spirto* (vv. 14-16),⁹ possa raggiungerlo. Alla perduta speranza – di cui la ripetizione *S'allor...allor* (v. 14) è segno di umana esitazione¹⁰ – si contrappone l'apparizione di questa immagine nel rimpianto ricordo della giovinezza del poeta (vv. 16-19), unico contesto in cui essa acquista una dimensione viva e tangibile, rappresentata in senso classico come *viatrice* (v. 18); e si noti che il termine originariamente doveva costituire anafora con la lezione primaria di v. 12 *Te veder* (poi *Viva mirarti*, come a testo). Nonostante l'esperienza illusoria si configuri come dolore, essa è anche un esercizio di virtù, inducendo l'io lirico – quasi in senso stilnovistico – a *Seguir l'oda e virtù* (v. 29), fino ad assumere i contorni di un'esperienza salvifica e ultraterrena (vv. 33-34); sebbene si tratti di un'elevazione subordinata all'esistenza di un animo capace di accogliere tale amore ideale (*Alcun t'amasse in terra*, v. 26). La quarta stanza segna il culmine del dolore di questa perdita, scandito dalla ripetizione *perduto...perduta* (v. 39,

5. Blasucci, *Commentare Leopardi*, p. 182.

6. Nell'autografo, il termine *lunge* sostituisce il precedente *solo*, stabilendo così un agancio a *La vita solitaria* (*Amore, amore, assai lungi volasti*, v. 39), testo composto nel 1821 ma pubblicato solo a partire da B26; i due testi poi compariranno insieme nei *Canti* del 1831 (F31), e intervallati dal *Consalvo* nell'edizione del 1835 (N35).

7. Sul problema del rapporto tra Leopardi e Platone all'interno del testo, si veda V. Gigliotti, *La canzone leopardiana* Alla sua donna: *iconografia di un'Idea dell'assoluto*, in «Lettere Italiane», 2008, vol. 60, n. 4, pp. 510-542.

8. G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, p. 231; il concetto è chiaramente espresso ai vv. 19-22.

9. Si vedano anche le varianti registrate sul manoscritto: prima *errante e solo*; poi *disciolto e solo*, *dubbioso e solo...Spirto verrò*.

10. Un'interpretazione simile è già in Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 230.

parallela a quella di v. 14), e celebra l'illusione nella sua essenza più pura, designandola con il classicheggiante termine *imago* (v. 43). La chiusa della canzone, una lunga prolessi strutturata secondo l'*obsecratio* classica (vv. 45-53),¹¹ riprende i temi delle stanze precedenti e prepara alla stretta finale (vv. 54-55): qui, il marcatore spaziale *Di qua* ha il compito di sottolineare la distanza tra il mondo ultraterreno dell'illusione – di cui, non a caso, è qui insistita l'area semantica: *superni giri, mondi innumerabili, irraggia... benigno etere* – e quello terreno di un *ignoto amante*. Come già notato da De Robertis, il senso di quell'*ignoto* va esteso a entrambi i soggetti, sia all'entità astratta che all'amante essendo «l'uno all'altro ignoti»,¹² cosicché la consacrazione dell'illusione sia totale.

Qualche nota su lingua e stile: considerata da Levi «la prima delle canzoni libere»,¹³ *Alla sua donna* consta di cinque stanze, ciascuna di 11 versi col seguente schema: 1. aBacdBeFeGG; 2. abCBCDECFEGG; 3. aBCDbDEFEGG; 4. aBcACDEFEGG; 5. aBCdCEDFEGG. Ogni stanza ha un numero irregolare di settenari ed endecasillabi (ad esempio: la st. 1 ha 6 settenari e 5 endecasillabi; mentre la st. 2 conta 2 settenari e 9 endecasillabi), disposti senza altra logica che favorire la musicalità dell'unità strofica. Rimangono, però, fissi i seguenti elementi: ogni stanza inizia con un settenario e gli ultimi due versi, sempre endecasillabi, fanno rima baciata (in ossequio alla canzone petrarchesca); il v. 8 è sempre irrelato. Il lessico, selezionato e poeticissimo, eccetto per due inequivocabili tessere dantesche (v. 33 *india*, vd. *Par.* IV 28; v. 50 *superni giri*, vd. *Purg.* XXX 93), si serve del vocabolario petrarchesco, elemento vitale «alla costruzione dell'*immagine* perduta».¹⁴ Ma la lingua del Petrarca, soprattutto quella delle canzoni, alcune delle quali citate già nell'autografo,¹⁵ è qui completamente risemantizzata; un esempio per tutti è il *giovanil errore* (v. 37), che viene rimpianto, e non rinnegato, da Leopardi.¹⁶

11. Ivi, p. 234, n. 12.

12. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 235, n. 14.

13. Leopardi, *Canti*, a cura di G. A. Levi, p. 100.

14. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 232, n. 4.

15. I rinvii al Petrarca segnati nel manoscritto sono i seguenti: per il sintagma *peregrina stanza* (v. 15), Leopardi segna «(sconosciuta | stanza. Petr. Son. *Ben sapev'io*)»; per *sul novello | aprir* (vv. 16-17) ricorda «(Petr. *Ne la stagion che 'l ciel*)»; per *Seguir fama* (v. 29) segnala «(prim'anni. Petr. Sestina 2)», riferito a *Rvf* 30, 20; per il v. 33, la fonte si riferisce a una variante non promossa a testo: «(Simile a quella che nel ciel eterna. | Petr. Canz. *Poi che p. mio destino*)» (corsivi miei). Si ricorda a tal proposito che Leopardi leggeva Petrarca secondo l'edizione di Antonio Marsand, divisa in tre parti; vd. *Le Rime del Petrarca*, Padova, Nella tipografia del Seminario, 1819.

16. Per un elenco dei luoghi petrarcheschi, si rinvia alle note di commento in *Canti*, a cura di Gavazzeni-Lombardi, BUR, Milano, 1998, pp. 342-350.

Oltre alla complessità esegetica, almeno altri tre aspetti sottolineano l'importanza della canzone *Alla sua donna* nell'economia della raccolta B24 e, in senso più ampio, all'interno dello scrittoio leopardiano. Il primo elemento distintivo risiede nell'aspetto materiale dell'autografo, la cui particolare conformazione offre una testimonianza preziosa del metodo di lavoro di Leopardi. Infatti, sebbene non si disponga di un campione totale degli autografi dei componimenti di B24,¹⁷ quello di *Alla sua donna* si distingue nettamente all'interno del *corpus* leopardiano per la sua impaginazione, che ricorda quella di un «commento umanistico».¹⁸ Le stanze, ognuna occupante una facciata del bifoglio – con l'eccezione delle prime due, entrambe sulla prima carta – sono racchiuse all'interno di un riquadro, disposte sul margine della pagina e circondate da una densa rete di varianti che testimoniano una ragionata stratigrafia degli interventi sul testo, secondo una prassi consolidata dello scrittoio leopardiano, sempre attento a conservare tracce del proprio processo creativo. Ad esempio, la stanza 1 (ma 5 nell'autografo) si caratterizza per un più ampio corredo variantistico, che si deposita anche in interlinea, con modifiche operanti direttamente sul testo;¹⁹ a essa, infatti, si collega una schedina cronologicamente superiore, con identica segnatura (C.L. X.5.2.η), che Leopardi contrassegna come «Giunta alle varianti della Canz. X. Strofa 1.».²⁰ Questo lacerto include anche due riferimenti bibliografici relativi alla seconda strofa, confermando la natura puntuale delle revisioni leopardiane. Si noti, infine, che la seriazione originale delle strofe secondo il manoscritto non sembra poter costituire una redazione precedente della canzone, interpretabile cioè in una sequenza strofica del tipo 2-3-5-4-1. Dal punto di vista strutturale, infatti, la stanza 1 (*ex* 5) non può costituire la conclusione del testo; viceversa, la stanza 5 (*ex* 3) appare composta appositamente per questa funzione, in virtù della chiusa dei vv. 54-55. In questa prospettiva, è possibile recuperare, almeno parzialmente, l'ipotesi ricostruttiva avanzata da Moroncini, secondo cui il nucleo originario della canzone sarebbe

17. Manca al computo solo la canzone *All'Italia*, di cui sono testimoniate però le correzioni autografe sull'esemplare a stampa delle *Canzoni* del 1818 (R18c).

18. F. Gavazzeni, *Come copiava e correggeva il Leopardi*, in *Operosa parva per Gianni Antonini. Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni*, Verona, Valdonega Edizioni, 1996, pp. 281-292: 282.

19. Solo per dare un saggio del campione variantistico offerto dal manoscritto, fornisco di seguito la *varia lectio* della stanza 1, non considerando dunque le ulteriori modifiche operate su B24: v. 2: >solo< Lunge; v. 2: >e<\o/ >mi< nascond)a<\endo/; v. 3: >sog< sonno; v. 5: >o ne' poggi<; v. 5: >più dolce< splenda; v. 6: >S'apre d(el → Più vago el; v. 6: >n<(Natura; v. 7: in)f<(tra; v. 8: > ragion divina< la sorte avara; v. 9: >Conforto a la >fut<(ventura età destina? (→ Ch'a noi t'asconde, a gli avvenir prepara?.

20. Per l'edizione della schedina, vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 335.

costituito dalle stanze 2-3-5, poi integrate con le 4-1;²¹ mentre, non è necessario immaginare che tali aggiunte siano state realizzate in un momento successivo e di getto sul manoscritto, dal momento che – come osserva De Robertis²² e da ultimo Gavazzeni –²³ l'autografo di *Alla sua donna* riproduce senz'altro una documentazione già cristallizzata altrove dall'autore.

Il secondo aspetto che segnala la rilevanza di *Alla sua donna* è di natura ideologica. Tutti gli studi concordano nel rintracciare in una lunga lettera del 23 giugno 1823 ad André Jacopssen preziose anticipazioni della canzone;²⁴ in particolare in alcuni passaggi che dichiarano la natura illusoria della virtù («Je conviendrais, si l'on veut, que la vertu, comme tout ce qui est beau et tout ce qui est grand, ne soit qu'une illusion») e soprattutto dell'esperienza amorosa messa alla prova della realtà:

Dans l'amour, toutes le jouissances qu'éprouvent les ames 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? [...] 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.

A queste tessere si collegano anche vari appunti vergati nello *Zibaldone* (3302-3310) tra il 29 e il 30 agosto del 1823,²⁵ che riflettono la medesima tensione con-

21. G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Moroncini, Licinio Cappelli, Bologna, 1927, pp. XXXV-XXXVI.

22. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 211.

23. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, pp. 329-330; qui anche una sintesi esaustiva delle posizioni dei precedenti editori.

24. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di Brioschi-Landi, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, 1998, 2 voll., I, pp. 722-725.

25. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano, 3 voll., II, pp. 1730-1734. La riflessione zibaldoniana prende avvio dall'analisi, nel contesto sociale, dell'uso dei «vestimenti», la cui funzione di celare la nudità aumenta e istiga la forza immaginativa dell'uomo verso la donna, e viceversa; in questo modo, «da una circostanza così materiale [...] nasce nell'uomo un effetto il più spirituale quasi che abbia mai luogo nel suo animo, i pensieri e i sentimenti più sublimi e più nobili e più propri dello spirito ec. ec.; e da una circostanza così reale [...] nascono in lui le maggiori illusioni [...] un effetto così intimo, così generale nel più de' giovani» (*Zib.* 3309-3310).

cettuale. Tuttavia, l'aspetto più significativo consiste nel rilevare che la verità di cui questa canzone si fa portavoce è frutto di un'esperienza che Leopardi, da un punto di vista meramente biografico, afferma di aver appena vissuto e su cui ha quasi certamente influito l'appena conclusa esperienza romana;²⁶ e per questo è tanto più notevole che essa venga restituita così limpidamente nei versi di *Alla sua donna*, «concordemente valutata tra le cose leopardiane perfette».²⁷ Questa canzone, infatti, diversamente dai testi che la precedono in B24, si contraddistingue per il puro lirismo del dettato poetico, che assume una forma assoluta poiché utilizza «senz'altri aiuti che la forza delle parole».²⁸ All'interno della canzone, infatti, l'unica spinta concettuale esistente è il dispiegamento del procedimento logico ed emotivo che muove dall'*ignoto amante*, punto di vista del testo, all'immagine vaga e indefinita di una *Cara beltà*; come dimostra anche l'assenza – in senso retorico – di esempi o similitudini. Ancora nella prospettiva di B24, *Alla sua donna* è un testo tutto sommato privo di anticipazioni, specie se si considera che lo precede l'imponente *Inno ai Patriarchi* e che, seppur condivide un qualche respiro con la canzone *Alla Primavera, o delle favole antiche*, che pure ragiona di un'entità astratta, il tono e il registro espressivo dei due testi sono in ultima analisi profondamente diversi. In tal senso, la sede assegnata in B24 a questa canzone – oltre che per un criterio cronologico? – potrebbe svolgere una funzione duplice: da un lato quella di testimoniare un approdo concettuale, una «desolata saggezza»,²⁹ al termine del percorso poetico profilato nelle *Canzoni*;³⁰ dall'altro quello di fungere da tramite e collante col versante delle future *Operette morali*, di cui, solo pochi mesi dopo, Leopardi ne documenta la stesura. Tra queste, i punti di maggiore contatto, ideologico e testuale, emergono col *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, che reca la data autografa «1-10. Giugno. 1824.».³¹ Entrambi i testi, infatti, muovono da un analogo nucleo concettuale, vale a dire l'impossibilità di godere, nel pre-

26. Sugli effetti del biennio romano (1822-1823) sull'elaborazione concettuale della canzone, si vedano P. Bigongiari, *Intermezzo*, in Id., *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1962; e D. Consoli, *L'esperienza romana del '22-'23 e la Canzone «Alla sua donna»*, in Id., *Cultura, coscienza letteraria e poesia in Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 84-95.

27. Blasucci, *Commentare Leopardi*, p. 179.

28. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 226.

29. Ibidem.

30. Sulla base della documentazione autografa, si noti anche solo *en passant* che *Alla sua donna*, datato al 1823, è l'ultimo testo che Leopardi compose con l'intento di inserirlo in una raccolta poetica almeno fino al 1826, anno di stesura dell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*. Non occorre considerare per questo discorso l'ovvia eccezione del *Coro dei morti* del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

31. G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1978, pp. 151-163 (d'ora in poi solo: *Operette*).

sente, dell'esperienza diretta del piacere di un ideale, che per *Tasso* è incarnato dalla donna amata (*Potess'io rivedere Leonora ...*) e per l'*ignoto amante* dall'immagine di bellezza e di virtù (*Potess'io [...] L'alta specie serbar*).³² In quanto entità assenti, e da cui dipende uno stato di doloroso disincanto, esse vivono per i due soggetti sottoforma di vago – e giovanile – ricordo, ormai divenuto esperibile solo in una dimensione onirica o in attimi di procurato obnubilamento. Tuttavia, nella canzone *Alla sua donna*, la riflessione appare più avanzata e assoluta: il definitivo decadimento della speranza non cerca rimedi o consolazioni, come avviene in *Tasso*,³³ ma è accettato con piena consapevolezza. Si tratta di una posizione ideologica che Leopardi sembra mantenere anche in futuro. Se, infatti, si osserva l'operazione di riassetto e integrazione di tessere poetiche che Leopardi attua per l'edizione dei *Canti* del 1831 (F31), *Alla sua donna* segue – anche cronologicamente – testi come *Il sogno*, *La vita solitaria* e, risalendo ancora oltre, *Il primo amore*, che preludono e descrivono l'esperienza amorosa come sentimento vivo e contingente all'io lirico; e proprio in questo posizionamento viene confermata la vitalità dell'esito raggiunto in *Alla sua donna*. Lo stesso, se non con maggior evidenza, si riscontra nell'edizione del 1835 (N35), in cui Leopardi posiziona il *Consalvo*, testo del 1832-1833,³⁴ prima di *Alla sua donna*, «facendo rispondere, all'amore impossibile di Consalvo ed Elvira, l'inno della donna che non si trova».³⁵ D'altro canto, anche sul piano testuale, questa canzone non subisce grandi rivolgimenti nel passaggio da un'edizione a un'altra,³⁶ eccetto per due modifiche sostanziali. Seguendo l'ordine delle stampe, il v. 25 da *e tal qual io pensando esprimo* (B24) diventa *e quale il mio pensier ti pinga* a partire da F31, della cui rielaborazione, motivata per «evitare la ripetizione del

32. A ciò si aggiungano i numerosi agganci condivisi dai due testi; ad esempio: «Viva mirarti omai | Nulla spene m'avanza» (vv. 12-13) con «E se non fosse che io non ho più speranza di rivederla» (*Operette*, p. 152 §25); «Ma non è cosa in terra | Che ti somiglia; e s'anco pari alcuna | Ti fosse al volto, agli atti, alla favella, | Saria, così conforme, assai men bella» (vv. 19-22) con «quando ella mi era presente, mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea» (*Operette*, p. 152 §30); «di te pensando, | A palpitar mi sveglia» (vv. 41-42) e «Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti» (*Operette*, p. 152 §14-15); «Fuor se nel sonno | Ombra diva mi scuoti» e «per tutto domani, qualunque volta ti sovverrà di questo sogno [*in cui appare Leonora*], ti sentirai balzare il cuore dalla tenerezza» (*Operette*, p. 155 §55).

33. Si tratta di una delle soluzioni che *Genio* offre a *Tasso*: «Il sonno, l'oppio, e il dolore» (*Operette*, p. 160 §179).

34. Di datazione incerta, è tra i canti «fiorentini»; vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzoni, pp. 311-328.

35. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 211.

36. Colgo l'occasione per segnalare che, eccetto le lezioni dei vv. 2 e 25, il testo, nel passaggio da B24 a F31 e N35, risente solo di pochi ritocchi per lo più formali; per i risultati della collazione, vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzoni, pp. 343-345.

verbo, già occorrente al v. 19»,³⁷ l'autografo del 1823 conserva qualche spunto (es. *quale il pensier... io pingo*). Nell'edizione dei *Canti* del 1835 (N35), invece, Leopardi agisce sul v. 2, cambiando *m'insegni* (B24; F31) in *m'inspiro* di memoria petrarchesca, anche in questo caso recuperando una lezione da lui già fissata nella citata «Giunta» autografa relativa alle varianti di stanza 1.³⁸

Il terzo aspetto da tenere in considerazione per valutare il rilievo di *Alla sua donna* in B24 riguarda le sue vicende redazionali. Già il 2 aprile 1825, sulla rivista *Caffè Petronio* (CP25),³⁹ in un articolo anonimo, ma da attribuire all'amico Pietro Brighenti, si ricordava la pubblicazione di B24 e si allegava il testo di *Alla sua donna* – ma col titolo erroneo *Il sogno* – a mo' di presentazione del volume.⁴⁰ Pochi mesi dopo, nel settembre 1825, Leopardi pubblica la canzone *Alla sua donna* sul *Nuovo Ricoglitore* (NR25),⁴¹ insieme a una *Presentazione* di B24 e alle *Annotazioni*.⁴² Dopo aver introdotto le peculiarità di alcuni testi e dei loro titoli e aver fornito alcune linee guida per la lettura di B24, Leopardi afferma:

Recheremo qui, per saggio delle altre, la Canzone che s'intitola *Alla sua donna*, la quale è la più breve di tutte, e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto. 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 volta nel sonno, o in una quasi alienazione

37. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 346, n. 25.

38. Fornisco di seguito la *varia lectio* relativa al v. 2, attestata nella citata schedina: «M'ardi, e la voce mi contenti e 'l viso, M'insegni, e i detti...; Muta m'insegni e nascondendo. Sola m'insegni, anco celato... M'insegni e le parole ascondi e 'l viso» (corsivo mio); ma vedi anche Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 335.

39. Per esteso: *Notizie teatrali bibliografiche e urbane, ossia il Caffè Petronio*. [...] *Volume Primo, Bologna 1825. Per le stampe di Annesio Nobili e Comp. | Si vende dai Signori Cipriani e CC. editori e negozianti di musica presso il teatro del corso | Con licenza de' Superiori*; l'articolo si trova al n° 12, pp. 53-54.

40. A scopo documentale, riporto le varianti tipografiche segnalate da Gavazzeni: v. 26 fôra B24] fôra CP25; v. 29 lôda B24] lôda CP25; v. 33 india B24] india CP25; vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 331.

41. Per esteso: *Il Nuovo Ricoglitore* [...] Opera che succede allo *Spettatore italiano e straniero*, ed al *Ricoglitore*. Anno I. Parte Seconda. Milano, Presso Ant. Fort. Stella e figli, 1825; la presentazione di Leopardi è al n. 9, pp. 660-661.

42. L'edizione degli autografi della *Presentazione* e delle *Annotazioni* si trovano in Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, II, rispettivamente pp. 210-213 e 83-209. Segnalo soltanto la variante più cospicua, limitatamente al passo citato, attestata dall'autografo della *Presentazione*, che prima della pericope di *bellezza e virtù celeste e ineffabile* leggeva di *perfetta*.

di mente, quando siamo giovani. In fine 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 nè dare nè patir gelosia, perchè, fuor dell'autore, nessun amante vorrà fare all'amore col telescopio.

Vari motivi possono aver spinto Leopardi a scegliere proprio questa canzone *per saggio delle altre*: o, banalmente, per continuità coll'estratto di CP25, cogliendo l'occasione anche per correggere la svista nel titolo; oppure, perché riteneva che tra tutti *Alla sua donna* fosse il testo più bisognoso di chiarimenti per il lettore, come suggerisce il fatto che Leopardi inserì parte del testo ora citato di NR25 accanto al titolo della canzone ancora in F31 (scompare da N35 in poi).⁴³ A ogni modo, si tratta di una previsione corretta se si considera, ad esempio, che un lettore come Manzoni affermò di non riuscire a coglierne il senso, come anche che questo testo vanta una ricchissima e autonoma tradizione esegetica.⁴⁴ E infatti, più che in qualunque altra occasione, Leopardi, divenuto esegeta di sé stesso, già allenando quella sottile ironia che detterà lo stile di molte delle *operette*, è prodigo di indicazioni sul senso del testo, fornendo vere e proprie chiavi interpretative. Oltre all'emblematica definizione *la donna che non si trova*, vengono descritte, quasi a mo' di glossa, le sue caratteristiche, marcando nuovamente l'incolmabile divario, fisico e ideologico, tra ideale e reale. Per questo, soprattutto, questa canzone non può chiamarsi *amorosa*, poiché essa è piuttosto la descrizione di un'idea osservata al *telescopio*, della sua fenomenologia portata alle estreme conseguenze; e, benché amata, è tuttavia incapace di resistere al complesso sistema leopardiano.

43. In F31, p. 115, la porzione testuale va da *La donna, cioè l'innamorata dell'autore a la donna che non si trova*; nella nota è fornita anche l'indicazione bibliografica «Nuovo Ricoglitore di Milano, anno I, p. 160».

44. Per una storia della ricezione otto-novecentesca del testo, si rinvia a R. Colombo, *La canzone Alla sua donna. Un percorso tra i mondi possibili della bibliografia leopardiana*, in «Lettere Italiane», vol. 69, No. 2 (2017), pp. 359-383.

Le Annotazioni alle Canzoni

Ilaria Burattini

1. *Annotazioni in difesa della «novità»*

Nella *Notizia* che apre l'edizione Starita dei *Canti*, Leopardi rende conto della storia della sua raccolta poetica, frutto di gradualità integrazioni e assestamenti, che dalla *plaque* del 1818, condurrà nel 1835 al volume napoletano.¹ In queste righe, si accenna anche alle *Canzoni*, pubblicate nel 1824 a Bologna per i tipi di Annesio Nobili e le cure di Pietro Brighenti, chiarendone l'architettura composita: ai versi venivano alternate delle «ampie Annotazioni», un testo in prosa intessuto «d'esempi antichi» presentato – come ricorda Leopardi ancora a dieci anni di distanza – «in difesa di voci e maniere dei medesimi Canti accusate di novità»;² ovvero, per dire meglio, quelle «voci e maniere» che costituivano il fondamento della nuova proposta, linguistica e stilistica, del Leopardi poeta, sull'onda delle compulsate letture e degli stimoli ricevuti dall'amicizia con Pietro Giordani, tra gli esponenti di spicco, con Vincenzo Monti, del classicismo italiano.³

1. Si tratta della *Notizia intorno alla edizione di questi Canti*, che appare alle pagine 5 e 6, in apertura del volume dei *Canti*, stampato a Napoli dall'editore Starita nel 1835 (da qui in avanti N35), che rimarrà pressappoco invariato nella copia corretta (N35c), da considerarsi l'ultima effettiva volontà d'autore, come sottolinea D. De Robertis, *Le ultime volontà di Leopardi: la Starita con correzioni autografe*, in «Italianistica», 16/3, 1987, pp. 381-390. Si avvisa sin da ora il lettore che le citazioni dalle *Annotazioni* che seguiranno sono riprese dalla stampa delle *Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Nobili, 1824; si segnala inoltre che l'edizione critica dei manoscritti e delle stampe delle stesse *Annotazioni* si trova in G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, Firenze, Crusca, 2006, 2 voll., II, pp. 123-259.

2. Si cita da N35, p. 5. Come noto, l'architettura di B24 appare nettamente sbilanciata, in termini quantitativi, sul versante prosastico: ai paratesti delle due dedicatorie (per cui si veda in *Infra*, P. Bottazzi, *I paratesti del libro*, pp. 239-261), si aggiungono le *Annotazioni* e la prosa filosofica della *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* (in *Supra*, V. Camarotto, pp. 161-171), quest'ultima, si noti, non menzionata nella *Notizia dei Canti*.

3. Un affondo sulle posizioni di Giordani si trova in E. Garavelli, *Pensieri e giudizi giordani sulla letteratura italiana*, in *Giordani-Leopardi 1998*. Convegno nazionale di studi (Piacenza, 2-4 aprile 1998), a cura di R. Tissoni, Piacenza, Tip. Le. Co., 2000, pp. 313-378.

A partire dal 1818, e almeno fino al 1823,⁴ si andavano compulsivamente accumulando sulle pagine dello *Zibaldone* le riflessioni sulla lingua e sullo stile, vagliando le effettive possibilità di praticare la poesia in un secolo tanto colto quanto corrotto e, più in generale, di proporre una letteratura italiana che fosse nazionale, «moderna» e «propria».⁵ L'intento del giovane Leopardi, tuttavia, si rivelerà ben presto un'impresa ardua. Tutto, infatti, restava ancora «da creare»: dalla lirica all'eloquenza, dalla filosofia alla poesia, dalla lingua allo stile, come spiega al Giordani in una lettera del 20 marzo 1820:⁶

Tante cose restano da creare in Italia, ch'io sospiro in vedermi così stretto e incatenato dalla cattiva fortuna, che le mie poche forze non si possano adoperare in nessuna cosa. Ma quanto ai disegni chi può contarli? La lirica da creare [...], tanti generi della tragedia, perchè dall'Alfieri n'abbiamo uno solo; l'eloquenza poetica, letteraria e politica, la filosofia propria del tempo, la satira, *la poesia d'ogni genere accomodata all'età nostra; fino a una lingua e a uno stile ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati*. In somma lo stadio da correre è infinito.

Da questo breve, ma disarmante, elenco di lacune, non può non saltare all'occhio la premura di adattare la poesia, quale sia il genere, «all'età nostra», ai tempi e ai lettori contemporanei, conferendole una funzione sociale, politica e culturale ben definita. Fondamentale sarà trovare poi una lingua e uno stile

Si segnalano anche i contributi di L. Melosi, *In toga e in camicia. Scritti e carteggi di Pietro Giordani*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002 e *Giordani letterato*, seconda giornata piacentina di studi (Piacenza, 20 maggio 1995), a cura di G. Panizza, Piacenza, Tip.Le.Co., 1996.

4. L'indagine relativa alla lingua e ai suoi modelli trova, in realtà, terreno fertile già nel lavoro del Leopardi traduttore-poeta, come segnala Franco D'Intino nella sua *Introduzione* a G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa (1822-1827)*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 31-180. Altrettanto certo è che tra il 1818 e il 1823 aumentano, in maniera esponenziale, le riflessioni sulla lingua nello *Zibaldone*, come si legge in D. De Robertis, *Lingua come scoperta e come investimento (Leopardi tra annotazioni e varianti)*, in Id., *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, CLUEB, 1998, pp. 125-47, da cui la cit. a p. 135.

5. Si ricordi qui che la presenza di una lingua e di una letteratura italiane era considerata condizione necessaria per l'esistenza di una nazione (*Zibaldone* 3320-3322, in G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di G. Pacella, Milano, Mondadori, 1991, 3 voll.; da qui in avanti, *Zib.*). Diversi e ripetuti nel tempo sono, inoltre, i *disegni* dedicati alla «condizione presente delle lettere italiane»: dal disegno II e V.4, da cui si cita, del 1819, fino a più tarde riemersioni nei disegni XV e XVII, ascrivibili tra il 1828 e gli anni Trenta (per cui, si veda cfr. G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abbate, Macerata, Quodlibet, 2021).

6. In G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi-P. Landi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, 2 voll., I, pp. 384-386 (corsivi miei; d'ora in avanti, *Epistolario*).

che siano *classici* e *antichi*, ma all'apparenza *moderni* e *dilettevoli*, in grado di essere tanto apprezzati quanto compresi. Leopardi troverà felice realizzazione di questo suo disegno in quella che oggi viene comunemente definita la lingua *pellegrina*, che, dotata di eleganza e di *grazia*, garantite da una sorta di *sprezzatura*,⁷ si mostra conveniente e regolare, naturale e lontana dall'affettazione – e dunque prossima alla sua stessa indole – pur essendo scaturita dallo *straordinario* e dal *contrasto* nell'impiego di «voci e maniere» prelevate dalla tradizione e non più attive nella lingua d'uso, ma ancora ben comprensibili ai più:⁸

Le parole antiche (non anticate) sogliono riuscire eleganti, perché tanto remote dall'uso quotidiano quanto basta perché abbiano quello straordinario e peregrino che non pregiudica né alla chiarezza, né alla disinvoltura, e convenienza loro colle parole e frasi moderne [...]. Quindi si argomenti quanto sia giovevole all'eleganza dello scrivere italiano [...] il non aver la nostra lingua rinunciato mai al suo antico fondo, in quanto le può ancora convenire. (Zib. 1807, 30 sett. 1821)

I cardini di questa lingua *pellegrina*, «una pianta, bensì nuova nel paese o rara, ma nata nel terreno medesimo della lingua nazionale» (Zib. 3408), come ben illustrato da Paola Italia, affondano le radici nella lettura, nel luglio 1820, dell'*Essai sur le goût* di Montesquieu,⁹ testo decisivo per la definizione di una teoria estetica e poetica del tutto originale che supererà il suo stesso modello, aderendo senza scarto al sistema leopardiano. Pur rifacendosi alla tradizione letteraria, la lingua *pellegrina* si mostrava, d'altro canto, estremamente inclusiva ed ecumenica, aperta a quelle «giudiziose novità» (Zib. 788), proprie di una lingua che, «coperta tutta di germogli», per replicare l'immagine botanica, è «pronta sempre a produrre nuove maniere di dire» (Zib. 2386), come poi si ribadirà in altri termini nelle pagine zibaldoniane dedicate ai *barbarismi*, stese tra il 29 giugno e il 2 luglio 1822, nel pieno della composizione delle *Annotazioni*, di cui possono considerarsi l'autentico versante teorico.¹⁰

7. Concetto noto a Leopardi, come testimonia il passo tratto dal *Cortegiano*, vergato a Roma il 14 marzo 1823 in Zib. 2683.

8. Sullo stesso tema, si veda anche Zib. 1322 e segg.

9. La frequentazione con Montesquieu era iniziata già nel giugno 1820, con la lettura delle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, come si legge in P. Italia, «Du je ne sais quoi» di Montesquieu. *Appunti sulla leopardiana "teoria della grazia"*, in *Il critico poetante. Scritti in onore di Antonio Prete*, a cura di S. Dal Bianco, Pisa, Pacini, 2011, pp. 159-168.

10. Di «giudiziosa novità» che restituisce «alle voci la significazione primitiva e propria loro» si parlerà anche nelle *Annotazioni* (in *Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Nobile, 1824, p. 137; d'ora in avanti, *Annotazioni*).

La convivenza tra tradizione e novità proiettava la teoria poetica leopardiana in una prospettiva alternativa non solo al classicismo, ma anche, e soprattutto, al severo purismo del vocabolario della Crusca, baluardo di una norma linguistica e stilistica ristretta perlopiù agli autori del Trecento, escludendo la vasta schiera dei cinquecentisti (compreso il loro versante 'irregolare'), eletta invece, seppur non in maniera esclusiva, a fonte primaria dallo stesso Leopardi.¹¹ Sarà a ragione di questa *originalità* rispetto all'autorità cruscante che Leopardi correda le sue dieci *Canzoni* – che non sono altro che il risvolto pratico delle sue teorie in fatto di lingua e stile poetici – di un imponente apparato prosastico, le *Annotazioni* appunto, che di fatto, non senza nascondere un piglio militante,¹² costituiscono – dopo le mancate pubblicazioni della *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana* (1816) e del *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (1818) – il primo manifesto pubblico di certificazione, di legittimazione e di difesa della propria lingua e, dunque, più in generale, della sua poesia.¹³

Seguendo le tracce del Vincenzo Monti della *Proposta* – modello anch'esso del tutto superato e che diverrà presto oggetto di polemica – e poi del Caro

11. «Più che stabilire un primato» precisa Franco D'Intino, «a Leopardi interessa, come sempre, definire le tensioni che oppongono – e sotterraneamente uniscono – i due poli: il Trecento è energia naturale e primigenia non ancora realizzata e regolamentata: pura potenzialità; il Cinquecento è invece atto, che quella potenzialità realizza e porta a compimento, dandole una forma definitiva e una regola» in D'Intino, *Introduzione a Leopardi, Volgarizzamenti*, p. 40.

12. «La legittimazione del linguaggio pellegrino, infatti», precisa bene Paola Italia, «sdoganava, in pieno clima di Restaurazione, francesismi e idiotismi banditi dall'uso dopo la cacciata dei francesi, restituiva loro autorevolezza ed eleganza, contro ogni tentazione di autarchico purismo: una poetica che diventava una pericolosa politica linguistica per chi era già rigidamente controllato dalla polizia austriaca» (in Italia, *Il metodo Leopardi*, p. 17).

13. Già con Giordani Leopardi fu costretto per via epistolare, in una lettera del 19 febbraio 1819, a difendere alcune voci presenti nella Canzone *Sul monumento di Dante* (*Epistolario*, I, pp. 257-260); e ancora Francesco Cassi, in una sua del 25 marzo 1819 (Ivi, I, p. 282), criticava l'uso di alcuni termini, tra cui 'Evviva Evviva' e 'Sollazzo', commentati nelle stesse *Annotazioni*: «Io so che a certi, che non sono pedagoghi non è piaciuto questo *sollazzo*». Sarà utile ricordare qui che proprio le due voci incriminate dal Cassi costituiscono la prima parte di una schedina (*Appendice XI*), che attesterebbe, al contrario del resto delle schedine di cui si dirà più avanti, «un indice delle iniziali annotazioni del manoscritto, nella loro prmissima redazione», rappresentando così «una fase iniziale della composizione del testo, corrispondente alla lezione base del manoscritto delle Annotazioni [...] di cui fornisce una sorta di indice iniziale delle voci annotate» (Italia, *Il metodo delle Annotazioni*, in Ead., *Il metodo Leopardi*, pp. 101-102).

dell'*Apologia*,¹⁴ Leopardi con le *Annotazioni* può fare «alle pugna»¹⁵ contro l'autorità cruscante, entrando ufficialmente nell'annoso dibattito della questione della lingua: come Caro aveva scagliato i suoi strali contro Castelvetro, così Leopardi, nuovo Ercole, potrà scagliare, con la sua «fagiolata»,¹⁶ la clava contro i pedanti cruscanti, innescando un curioso parallelo tra quel «secolo aureo», il Cinquecento, l'ultimo oltre il quale vi sono stati solo «versi senza poesia» (*Zib.* 701-702), e il secolo decimo nono, il secolo impoetico per antonomasia. Leopardi, infatti, oppone alla norma del Vocabolario della Crusca, chiusa nella tradizione trecentesca di Petrarca e Boccaccio, nonché della cinquecentesca di Bembo e Ariosto, un canone, che si rivelerà poi, nella pratica letteraria, un *sistema* alternativo di autori, tra i quali spiccano, solo per dirne alcuni, il già citato Caro, Giovanni Della Casa e Torquato Tasso.¹⁷ Leopardi, così facendo, ridisegna, ampliandoli, i confini di una già nota tradizione, proponendo una lingua poetica nuova, attraverso un'impalcatura in prosa che saprà accogliere al suo interno, oltre alle considerazioni strettamente linguistiche, momenti di più ampio respiro, sorretti da una prosa brillante e sarcastica, ironica e provocatoria, che preannuncia il cantiere delle *Operette Morali*.

2. Una «fagiolata» per un canone anti-cruscante

Composte tra il gennaio 1822 e il dicembre 1823, a cavallo tra Recanati e la trasferta romana, le *Annotazioni* intrecciano, come ben dimostrato da Domenico

14. Come noto, Leopardi, già estimatore del Caro autore delle *Lettere Familiari*, conobbe l'*Apologia* per mediazione della *Proposta* di Vincenzo Monti (cfr. P. Italia, *La 'Proposta', le 'Annotazioni' e l'Apologia' di Annibal Caro*, in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*. Atti dei Convegni di Alfonsine, Ferrara, Ravenna, Forlì e Milano, febbraio-maggio 2004, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 831-57, ed Ead., *Il metodo di Leopardi: varianti e stile nella formazione delle 'Canzoni'*, Roma, Carocci, 2016, spec. pp. 67-86). Per quanto riguarda invece i rapporti tra Leopardi e la *Proposta* montiana, letta dal maggio al dicembre 1821, e poi ben oltre il 1823, si rimanda, tra gli altri, a M.M. Lombardi, «Distruggere gli errori»: la *'Proposta'* del Monti, in *Gli strumenti di Leopardi: repertori, dizionari, periodici*. Atti del Seminario di Pavia, 17-18 dicembre 1998, a cura di M.M.L., Alessandria, Edizioni, dell'Orso, 2000, pp. 125-43; L. Blasucci, *I tempi dei 'Canti'. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996; D. Van den Berghe, *Le 'Annotazioni' alle 'Canzoni' di Leopardi e la 'Proposta' di Monti*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CVII, 2003, 1, pp. 65-77.

15. *Annotazioni*, p. 194.

16. Ivi, p. 136.

17. Basterà consultare l'indice dei nomi delle *Annotazioni*, presente nell'edizione Gavazzoni dei *Canti*, redatto da Rossano Pestarino, per comprendere che non si tratta solamente di citazioni isolate o di servizio, ma funzionali tutte a costruire questo nuovo e originalissimo canone, formatosi a partire non da una norma, bensì da una pratica letteraria ben collaudata (cfr. anche *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Ospedaletto, Pacini, 2010).

de Robertis, la loro vicenda ecdotica con quella delle *Canzoni*.¹⁸ Malgrado gli inevitabili contatti tra i due scrittoi – parte di uno stesso cantiere, uno in prosa e l'altro in versi, e dipendenti uno dall'altro – le *Annotazioni* costituiscono un testo autonomo a tutti gli effetti. È lo stesso Leopardi a farlo intendere sin dalle prime battute: non contenendo alcuna «cosa di rilievo»,¹⁹ infatti, il lettore delle canzoni viene esortato a non proseguire con la lettura del libro, la cui ultima parte sarebbe invece riservata ai soli pedagoghi pedanti, convinti detrattori della lingua impiegata nei versi, in risposta ai quali non si può far altro che «sfoderar testi e citazioni»,²⁰ quasi a ricambiare lo sfoggio di pedanteria. Dichiarazione d'intenti che corrisponde alla stessa impostazione delle *Annotazioni*: mediante un commento circoscritto a quelle «voci e maniere» incriminate, è chiamata in causa una rosa di autori, in parte comuni a quelli citati nella Crusca che ne ha fatto precedentemente impiego, mettendo in atto, di fatto, un'operazione di attestazione e legittimazione di una lingua e di uno stile poetici ben determinati. Tale volontà di dimostrarsi dentro una tradizione riconosciuta si traduce in un'«enfasi certificatoria»,²¹ in un continuo auto-commento, un autentico corpo a corpo tra Leopardi e le sue fonti, che andranno a depositarsi, a più riprese e secondo le più diverse dinamiche, sulle carte manoscritte. L'operazione di commento è intervallata da digressioni, che superano il confine della puntuale certificazione delle voci, aprendosi a vivaci parentesi polemiche – celebre è lo strale scagliato contro il Monti – o a più rilassate riflessioni di carattere letterario e che non lesinano il riuso di quanto già depositato in altre carte: è il caso di alcune divagazioni mitologico-erudite, riprese, per stessa attestazione leopardiana, dal *Saggio sopra gli errori popolari*,²² che sembrano strizzare l'occhio al lettore non pedante delle *Canzoni*, dirottato da Leopardi a pagine diverse da quelle delle sue *Annotazioni*.

Tràdite dal manoscritto napoletano (AN C.L. XII 6 e C.L. X I 3), le *Annotazioni* si presentano così alla stregua di un impervio labirinto di rimandi, solo all'apparenza inestricabile.²³ Con il testo in posizione centrale e gli ampi mar-

18. Cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978; Italia, *Il metodo delle Annotazioni*, in Ead., *Il metodo Leopardi*, pp. 87-146.

19. *Annotazioni*, p. 127.

20. Ibidem.

21. *Supra*, M. M. Lombardi, *Il paratesto di B24*, pp. 55-67.

22. Ciò accade, per esempio, in un luogo delle *Annotazioni*, dove Leopardi accenna ad alcune credenze popolari circa il ciclo solare, citando «Mimnermo» che «pone il letto del sole in un luogo della Colchide» (*Annotazioni*, p. 150), per poi rimandare a margine del manoscritto al «Saggio sugli errori popola=ri degli antichi, capo 9. p. | 113» (*Annotazioni*, in *Canti*, edizione diretta da F. Gavazzoni, II, p. 153).

23. Agli autografi napoletani, si deve aggiungere il manoscritto recanatese (AR), testimone di una fase ancora instabile delle *Annotazioni*, come dimostrato da De Robertis

gini riservati alle note, alla *varia lectio* e ai rinvii alle fonti, il manoscritto delle *Annotazioni* non si distingue per impostazione della pagina e per metodo compositivo da quello del cantiere delle *Canzoni*, i cui testi si costruiscono per continue integrazioni e stratigrafie correttorie, circondati da una fitta cornice di note e di catene di varianti: un'eccezione rispetto all'ordinato (e in parte coevo) quaderno napoletano degli *Idilli* e, ancor più, ai manoscritti del cantiere a venire dei *Canti*.²⁴ Leopardi erige intorno alle *Annotazioni*, ad arma di difesa, un'imponente falange bibliografica, che, se da una parte è vettore del dialogo con il suo pubblico di detrattori, dall'altra è deposito di una riflessione interiore e di un autocommento che è rivolto, con la sua funzione chiarificatrice, esclusivamente a sé stesso, per provare, ogni volta, di non essere «caduto in errore». ²⁵ Quanto appena detto risulta evidente se si guarda alle numerose fonti, e in prosa e in poesia, registrate dall'autore per accumulo e implementazione: alle note di citazione, contrassegnate nel manoscritto da lettere alfabetiche e poi promosse nell'edizione a stampa, si va ad aggiungere, a costellare e ingabbiare il testo, una spessa trama di rinvii alle più disparate fonti – registrate, per la maggior parte, con la solita estrema puntualità bibliografica – destinata a rimanere sottoforma manoscritta. Tale prassi, però, non è adottata per i soli lemmi bisognosi di legittima difesa, ma si estende alla trama della prosa, che si vede così oggetto di certificazione e giustificazione anch'essa, tanto da renderla sperimentale quanto la sua poesia.

A questo magma in continuo movimento, si dovrà aggiungere un *corpus* di altre schedine, spesso ricavate da fogli di scarto, raccolte a posteriori sotto il nome di *Appendici* e riconducibili allo scrittoio delle *Canzoni* e delle *Annotazioni*. Qui sono appuntate, secondo la stessa modalità di registrazione già descritta, attestazioni di voci e le relative fonti, così come le catene sinonimiche,

(*Canti*, a cura di D. Robertis, p. 220): «il testo, quindi, si sarebbe conservato – a differenza della copia in pulito delle *Annotazioni* servita per la stampa di B24, che, come quella delle *Canzoni*, è andata perduta – proprio perché non definitivo, superato dalle ulteriori correzioni introdotte da AN, da cui pure, inizialmente, era stato dedotto» (in P. Italia, *Le «Annotazioni» di Leopardi e l'edizione critica degli autografi*, in «Studi di Filologia Italiana», LXI, Firenze, Le Lettere, pp. 135-246). Per i recenti rinvenimenti di alcuni cartigli, afferenti probabilmente al laboratorio di AR, si rimanda alla tesi di dottorato di G. Marozzi, *Tra le sudate carte di Giacomo Leopardi. Per una ricognizione dei manoscritti autografi conservati nei fondi extra-napoletani*, Università di Macerata, Corso di dottorato in Studi Linguistici, Filologici, Letterari, curriculum Memorie e Digital Humanities, supervisore L. Melosi, XXXIV ciclo, 2022.

24. Su questo aspetto autonomo e omogeneo delle *Canzoni* insisterà anche Luigi Blausucci in *L'autocommento alle Canzoni: dalle note autografe alle Annotazioni*, in *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996.

25. *Annotazioni*, p. 128.

usuali nella messa in nota della *varia lectio* leopardiana. Questi documenti si mostrano particolarmente utili ai fini di datare o meglio definire la diacronia delle letture effettuate, più o meno in maniera approfondita, dall'autore, a conferma di quanto spesso già appuntato negli *Elenchi di lettura* o nelle pagine dello *Zibaldone*. Si definisce così il quadro dello scrittoio leopardiano, che, pur nella sua complessità, restituisce un sistema coerente e collaudato, scandito per stratigrafie e integrazioni, spesso suggerite dal cambio di inchiostro o indicate dall'autore stesso, funzionale a provare e a legittimare agli occhi propri e dei lettori una lingua poetica forte della sua originalità, pur muovendosi dentro il solco della tradizione.

Servendosi della «clava d'Ercole»,²⁶ ovvero l'«autorità, per testi, esempi»,²⁷ da considerarsi «l'arme fatata»,²⁸ Leopardi crea un nuovo canone di riferimento che non vuole sostituire il modello cruscante ma implementarlo – «segnerai nel margine del tuo Vocabolario»,²⁹ dirà infatti rivolgendosi a uno dei suoi lettori³⁰ – attraverso una strategia di relativizzazione della norma. Questo intento, d'altronde, è ribadito dal commento alla voce *Incombe* (Canzone III, I, v. 4) – con un'eco a *Zib.* 2386-2387 – che sarà utile qui citare per intero:³¹

Questa ed altre molte parole, e molte significazioni di parole, e molte forme di favellare adoperate in queste Canzoni, furono tratte non dal Vocabolario della Crusca, ma da quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani, prosatori o poeti (per non uscir dall'autorità), dal padre Dante fino agli stessi compilatori del Vocabolario della Crusca, incessantemente e liberamente derivarono tutto quello che parve loro convenevole, e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano pru-

26. Ivi, p. 127.

27. Ibidem. Così intende il senso del termine autorità Leopardi, come annota anche a margine della prosa riferita a XI, 9, rimandando ad Annibal Caro e al Tasso: «Caro lett. 171. -2 | t. 2. Tasso t. 8. p. 247» (*Annotazioni*, in *Canti*, edizione diretta da F. Gavazzeni, II, p. 138).

28. *Annotazioni*, p. 132.

29. Ivi, p. 156.

30. Per tale ragione, molti delle fonti bibliografiche rinviano allo stesso Vocabolario della Crusca. Sulle edizioni del vocabolario consultate da Leopardi, si rimanda a M. M. Lombardi, «*Distruggere gli errori*»: la «Proposta» del Monti, in *Gli strumenti di Leopardi*, pp. 125-143. Stando al Catalogo della Biblioteca (per cui si veda A. Campana, *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Nuova ed. a cura di A. Campana, prefazione di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011) e a L. Maccioni, *Libri "rubati" e libri "fantasma" nell'opera di Giacomo Leopardi. Il caso del Vocabolario della Crusca*, in «Linguistica e Letteratura», XLVII, 1/2, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2022, pp. 149-196.

31. *Annotazioni*, pp. 145-146.

dentemente dal latino fosse o non fosse stato usato da' più vecchi di loro. E chiunque stima che nel punto medesimo che si pubblica il vocabolario d'una lingua, si debbano intendere annullate senz'altro tutte le facoltà che tutti gli scrittori fino a quel punto, avevano avute verso la medesima; e che quella pubblicazione, per sola e propria sua virtù, chiuda e stoppi a dirittura in perpetuo le fonti della favella; costui non sa che diamine si sia nè vocabolario nè lingua nè altra cosa di questo mondo.

Leopardi promuove e legittima così altre forme di autorità, derivanti dai «buoni scrittori», antichi come moderni, che hanno «adoperato con giudizio» alcune «voci o maniere volgari e correnti»³² e guardato, prima che al dizionario, alla «ragione grammaticale»,³³ rispettando la *natura* e la *proprietà* della lingua (consistente nelle «facoltà e forme speciali d'essa lingua, e nella composizione della dicitura») senza ridurla in «pelle e ossa (com'è ridotta la francese)».³⁴ Si tratta di un ritorno all'indole della lingua e della poesia, la cui «purezza» e «convenienza» è data dalla prossimità alla sua natura, facendola apparire così *moderna*, pur essendo *classica e antica, facile e dilettevole*, nonché «franca delle chiose».³⁵ Se, dunque, Leopardi smaschera le incoerenze e gli anacronismi del paradigma cruscante, cogliendolo in fallo dall'interno, d'altro canto, attesta l'orizzonte di una tradizione che la stessa Crusca accoglie, dimostrandone la legittimità. L'«ultima posta» di Leopardi, dunque, come ha sottolineato bene Blasucci, sarà «la difesa, contro le loro restrizioni normative, del criterio dell'orecchio e dell'indole della lingua, appresa non sul vocabolario ma a diretto contatto con gli autori».³⁶

Si tratta, in altre parole, non tanto di smantellare o correggere il modello riconosciuto dalla Crusca, quanto invece di integrarlo, partendo però da una posizione strettamente propositiva, che rifiuta qualsiasi velleità normativa. Appare chiaro, così, lo scarto tra l'operazione promossa dalle *Annotazioni* e la vicina *Proposta* del Monti, modello teorico linguistico dal quale Leopardi si allontana, come dimostra anche la celebre stoccata nella nota alla voce «fer-rata necessità», dove l'autorità montiana, che ancora nella compagine delle *Canzoni* del 1824 appariva nei paratesti dedicatori, veniva superata pubblicamente e in via definitiva. Non saranno sufficienti, infatti, a detta di Leopardi,

32. Ivi, p. 131.

33. Ivi, p. 186.

34. Ivi, p. 155.

35. Ivi, p. 131.

36. Si cita da L. Blasucci, *L'autocommento alle Canzoni: dalle note autografe alle Annotazioni*, in Id., *I tempi dei «Canti»*, p. 51.

le «bazzecole grammaticali»³⁷ del Monti per garantire la rinascita della poesia italiana in un «secolo impoetico», che tanto più procede con il progresso, tanto più si corrompe e distrugge. Un'urgenza, questa, che Leopardi avvertiva sin da tempi non sospetti e che nelle *Annotazioni* sembra tradurre in chiave palinodica, mascherata ironicamente da «cosa di poco rilievo», una «fagiolata» e apparentemente indirizzata a pochi, esclusivi e pedanti lettori, ammiratori delle «facezie» (*Ann.*, p. 224) della Crusca. In realtà, questa prosa è manifesto consapevole di una proposta poetica nuova e *stravagante*, dalla spinta culturale e politica, oltre che letteraria, come si evince bene dall'appello al lettore, a esordio delle *Annotazioni*:

Vedi, caro lettore, che oggi in Italia, per quello che spetta alla lingua, pochissimi sanno scrivere, e moltissimi non lasciano che si scriva; nè fra gli antichi o i moderni fu mai lingua nessuna civile nè barbara così tribolata a un medesimo tempo dalla rarità di quelli che sanno, e dalla moltitudine e petulanza di quelli che non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente.

Leopardi stava dunque tentando, con il suo libro delle *Canzoni* e con le sue *Annotazioni*, una risposta alla necessità di rifondare una lingua poetica, riscattando la stessa poesia, ridotta a mera imitazione e reminiscenza.³⁸

3. *Le Annotazioni, la stampa del 1825 e l'ombra delle Operette Morali*

È dato certo che la sfiducia nei confronti di una rifondazione della poesia è dichiarata nella canzone settima di B24, *Alla Primavera, o delle Favole Antiche*, «opera di 12 giorni» composta nel gennaio 1822; in questi versi, infatti, viene sancita l'impossibilità di fare poesia in un tempo storico corrotto e snaturato, dove la fredda ragione umana può considerarsi uno strumento di distruzione più che di edificazione, come Leopardi scriverà, qualche anno più tardi, a Karl Bunsen.³⁹ Non sarà forse un caso, allora, che Leopardi, nello stesso genna-

37. Così in una lettera a Giordani del 6 agosto 1821, in *Epistolario*, I, pp. 518-519.

38. «E so bene anche questo, che fra gl'Italiani è lode quello che fra gli altri è biasimo, anzi per l'ordinario (e singolarmente nelle Lettere) si fa molta più stima delle cose imitate che delle trovate. In somma negli scrittori si ricerca la facoltà della memoria massimamente; e chi più n'ha e più n'adopera, beato lui» in *Annotazioni*, p. 135. Così facendo, Leopardi intraprende un percorso simile a quello manzoniano, compiuto sul versante della prosa, che come noto però, troverà una soluzione del tutto opposta a quella leopardiana, eleggendo come norma l'uso quotidiano (ma cfr. De Robertis, *Lingua come scoperta e come investimento (Leopardi tra annotazioni e varianti)*).

io 1822, e dunque immediatamente dopo la composizione di *Alla Primavera*, incomincerà a stendere le sue *Annotazioni*, che assumeranno una loro prima forma conclusa, con tanto di congedo ai lettori di cui si dirà, pochi mesi dopo, entro il maggio 1822.⁴⁰ Si tratta di una prosa che, oltre a difendere e certificare, come visto, mostra la via per una lingua poetica, e quindi per una poesia, nuova perché *pellegrina*, capace di ricongiungersi al suo «fondo antico» (*Zib.* 1807) e alla più nobile tradizione letteraria, rivolgendosi alla contemporaneità. Questo tentativo sarà, tuttavia, destinato a rimanere incompreso e senza un pubblico con il quale dialogare o capace di intendere la sua «sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere», fatta eccezione per quelle «due o tre persone in tutto».⁴¹ Decisiva per tale epilogo sarà la trasferta romana, tra il novembre del 1822 e l'aprile del 1823.

Le premesse di questo primo soggiorno fuori Recanati, in realtà, erano state delle migliori: Leopardi raggiungeva Roma, una grande città che avrebbe potuto garantire, finalmente, libertà dallo sguardo paterno e, soprattutto, facilità di accesso a innumerevoli testi e edizioni, impensabili da recuperare nella provinciale realtà recanatese. Si tratta di letture, come attestano anche gli *Elenchi*, utili non solo ai suoi studi più eruditi, ma anche per quel lavoro di certificazione della sua lingua poetica: non a caso, Leopardi, che aveva portato con sé il suo «tometto di versi»⁴² con le nove canzoni, continua ad aggiungere carte al manoscritto delle *Annotazioni*, che riprendono, non di rado, come postille a distanza, altre note appuntate sulle già menzionate schedine sciolte. La frequentazione del *milieu* intellettuale romano, però, fungerà da vero e proprio re-agente che fece ben presto comprendere a Leopardi l'inutilità del suo impegno, nonché l'inattualità della sua poesia, confermando, come già in *Alla primavera*, il venir meno degli stessi presupposti storici per renderla contemporanea, «propria» e «moderna»:

Ma io dico che tutt'altro potrà essere contemporaneo a questo secolo fuorché la poesia. Come può il poeta adoperare il linguaggio e seguir le idee e mostrare i costumi d'una generazione d'uomini per cui la gloria è un fan-

39. Si tratta della lettera del 21 ottobre 1825, in *Epistolario*, I, pp. 967-968.

40. Siamo all'altezza della seconda forma del libro delle *Canzoni*: costruita nel periodo recanatese, tra il gennaio e il maggio 1822, di questa seconda forma «facevano parte quindi le sole prime sette Canzoni, che Leopardi aveva intenzione di pubblicare già nel maggio 1822, dopo avere scritto la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto* (nel marzo 1822) e il primo blocco delle *Annotazioni* (dalla Canzone I alla Canzone VII)», come si legge in Italia, *Il metodo Leopardi*, pp. 119-120.

41. Cfr. la lettera a Giordani del 4 agosto 1823, in Leopardi, *Epistolario*, I, pp. 737-739.

42. In *Ibidem*.

tasma, la libertà la patria l'amor patrio non esistono, l'amor vero è una fanciullaggine, e insomma tutte le illusioni sono svanite, le passioni, non solo grandi e nobili e belle, ma tutte le passioni estinte? Come può, dico, ciò fare, ed esser poeta? [...] Un poeta in quanto poeta può egli essere egoista e metafisico? E il nostro secolo non è tale caratteristicamente? Come può dunque il poeta essere caratteristicamente contemporaneo in quanto poeta?

Leopardi rivela, in queste pagine 1944-1945 dello *Zibaldone* del 12 luglio 1823, la contraddizione in essere della stessa poesia e dell'essere poeta nel suo tempo, condizione che rende vana, di conseguenza, qualsiasi «minutissima perfezione» della lingua e dello stile. Sarà sulla scia di questa annunciata *debacle* che, al ritorno a Recanati, Leopardi compone *Alla sua Donna*, canzone di stampo petrarchesco, senza però dotarla dell'ampio corredo delle *Annotazioni*,⁴³ ad eccezione di un breve e secco commento sull'uso del pronome *uno* per più soggetti, accompagnato da una citazione tratta dal *Decameron* di Boccaccio.

Malgrado il superamento piuttosto precoce dell'esperienza di B24, espressione di una prima stagione effimera, Leopardi sa bene di «aver segnato la strada per una nuova poetica».⁴⁴ Basterà leggere il congedo ai lettori, composto, come detto, già entro il maggio 1822, ben prima della trasferta romana, dove Leopardi incastona due citazioni che sembrano custodire in chiave il significato delle *Annotazioni* e dell'intero libro delle *Canzoni*:

Lettor mio bello, (è qui nessuno o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, alle pugna; e la licenza ch'io t'ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito. E però *hic caestus artemque repono*. Per l'avvenire, in caso che mi querelino d'impurità di lingua e che abbiano tanta ragione con quanta potranno incolpare i luoghi notati di sopra e gli altri della stessa data, verrò cantando quei due famosi versi che Ovidio compose quando in Bulgaria gli era dato del barbaro a conto della lingua.

La prima citazione è tratta da un verso dell'*Eneide* virgiliana (V, 484), dove, in occasione dei giochi funebri indetti da Enea per celebrare il padre Anchise, si narra di una gara di pugilato tra il temuto Darete ed Entello, spinto a combattere dal re di Erice, Aceste; nonostante i presupposti, Entello vince con grande scarto sul suo avversario e, sacrificato il giovenco donato in premio, pronun-

43. *Supra*, L. Arianna, *Alla sua donna*, pp. 225-233.

44. In Italia, *Il metodo di Leopardi*, p. 43.

cerà la seguente sentenza: *hanc tibi, Eryx, meliorem animam pro morte Daretis / persolvo; hic victor caestus artemque repono*. Eloquentemente appare allora la riscrittura leopardiana: pur nei panni di Entello, Leopardi sostituisce l'immagine dell'eroe *victor* con quella del poeta «stufo morto» (*Ann.*, p. 258) e dimesso, che ripone le sue armi mettendo fine al suo canto, destinato a divenire muto. D'altra parte, poco più avanti, viene fatto cenno a «due famosi versi» di Ovidio, tratti dai *Tristia*, che Leopardi riprende, personalizzandone il significato: *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli, / et rident stolidi verba Latina Getae*; come il poeta latino, esiliato a Tomi e accusato, in terra straniera, di impurità di lingua, anche Leopardi, *barbarus*, potrà rispondere ai suoi detrattori, in un gesto di orgogliosa e consapevole autonomia e originalità.⁴⁵ È così che Leopardi chiude le *Canzoni*, libro che sarà superato nel giro di pochi mesi e che perderà, di necessità, nel suo evolversi poi nei *Canti*, il tassello delle *Annotazioni*, che verranno rimodulate e, infine, sradicate e smantellate, venendo meno quelle stesse «voci e maniere» che giustificavano e legittimavano.⁴⁶

Leopardi, del resto, in apertura delle *Annotazioni* si diceva disposto a fare «alle pugna»,⁴⁷ ma per questa volta e non più.⁴⁸ Sarà però forse sulla scia di questa orgogliosa consapevolezza di novità e alterità, senza contare le occasioni editoriali offertegli dall'editore milanese Antonio Fortunato Stella, che Leopardi ripubblica, alla fine del 1825, in due puntate del «Nuovo Ricoglitore», *Alla sua donna* e le *Annotazioni*, compiendo un'operazione di promozione del volume bolognese del 1824 atipica e anacronistica: l'estratto da B24 combinava infatti *Alla sua donna*, ultima e unica canzone che è priva di quella prassi certificatoria che aveva caratterizzato il resto dei componimenti, con le *Annotazioni*, che, di fatto, rimanevano scollate dal contesto poetico, non avendo appigli con *Alla sua donna*; a incorniciare questa nuova prosa, Leopardi aggiungerà un preambolo (*Critica*, NR 25, p. 659), dove si presentano le sue dieci canzoni sotto la definizione di *stravaganze*, in un divertito gioco palinodico e provoca-

45. La citazione ovidiana è tratta da *Tristia*, V 10, vv. 37-38, come segnalato anche in *Supra*, M.M. Lombardi, *Il paratesto di B24*, pp. 55-67. Del resto, Leopardi, tra il 29 giugno e il due luglio 1822, perfettamente a cavallo del cantiere delle *Canzoni*, rifletterà nello *Zibaldone* sul tema dei barbarismi, un autentico trattato che costituisce, di fatto, come già detto, il «versante teorico» delle *Annotazioni* (Italia, *Il metodo delle Annotazioni*, in Ead. *Il metodo di Leopardi*, p. 83).

46. Se infatti nei *Canti* fiorentini del 1831, delle *Annotazioni* non rimarranno che le note più narrative, di carattere mitologico ed erudito, nell'edizione napoletana del 1835, verranno poi sottoposte a totale riscrittura: significativo, a tal proposito, che nella *Notizia* che apre l'edizione Starita, non viene ricordata la filiazione tra le note a piè del volume e le *Annotazioni*, a sottolineare ormai la perdita della originaria funzione del testo.

47. *Annotazioni*, p. 128.

48. *Ibidem*.

torio, tanto da far pensare a diversi lettori che questo scherzo non fosse farina del sacco di Leopardi, ma di un sedicente imitatore.

A questo giocoso ribaltamento Leopardi sembra affidare, in retrospettiva, l'interpretazione delle *Canzoni*, dando maggiore risalto al versante prosastico, costituito, oltre che dal preambolo, dalle *Annotazioni*, a ribadire una volta di più la *stravaganza* e la novità della sua personalissima proposta poetica. La stampa nel «Nuovo Ricoglitore» raccoglierà così l'ultima volontà d'autore, l'ultima voce di un poeta che già si era convertito in moralista: già nel 1825 Leopardi aveva infatti concluso, lungo tutto l'arco del 1824, il primo nucleo delle *Operette Morali*, che saranno poi stampate sempre per lo Stella nel 1827. È lecito pensare, quindi, che le trame di quel volume tutto «filosofico e metafisico», che Leopardi dice di aver caro più dei suoi occhi, si intreccino con il cantiere delle *Canzoni* e delle *Annotazioni* ben prima, forse già a partire dal 1822-1823.⁴⁹

Definite a ragione *operetta sui generis*, le *Annotazioni* costituiscono, dunque, un fondamentale testo di cesura, che conduce al libro morale, fornendogli verosimilmente non pochi esempi di lingua e di stile anche per la sua nuova prosa: riposte le armi «della passione, dell'affetto, dell'immaginazione, dell'eloquenza», Leopardi prende in mano quelle del «ridicolo», le uniche in grado di rivolgersi al suo «ridicolissimo e freddissimo tempo» (*Zib.* 1393-1394), realizzando il progetto delle abbozzate prosette satiriche; e come il *pellegrino* scaturiva dal «contrasto» del «non ordinario», anche il «ridicolo» del riso nascerà dal «contrasto» tra i toni brillanti da commedia e la filosofia disperante, «crudele ma vera», sottesa alle operette, libro morale e libro «poetico», scelto, dopo il fallimento delle *Canzoni*, perché il solo adatto a parlare al matematico e freddo lettore del suo tempo, nonché a «muovere l'immaginazione» del secolo impoetico, conciliando la lingua antica, «naturale, semplice e poetica» alla moderna, «chiara, precisa e razionale»,⁵⁰ la letteratura alla filosofia, i versi alla prosa.

49. Si rimanda però a E. Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

50. F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio editore, 2009, p. 120.

Le dedicatorie a Monti e a Trissino
dalla prima uscita a B24*

Paola Bottazzi

Chi apra il libro delle *Canzoni del conte Giacomo Leopardi* si imbatte, subito dopo il frontespizio, in un avviso *A chi legge*:

Con queste Canzoni l'autore s'adopera dal canto suo di ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio, non la disubbidienza, ma la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere. Al medesimo effetto riguardano, qual più qual meno dirittamente, le istituzioni dei nostri governi, i quali procurano la felicità de' loro soggetti, non dandosi felicità senza virtù, né virtù vera e generale in un popolo disamorato di se stesso. E però dovunque i soggetti non si curano della patria loro, quivi non corrispondono all'intento de' loro Principi. Di queste Canzoni le due prime uscirono l'anno 1818, premessavi allora quella dedicatoria ch'hanno dinanzi. La terza l'anno 1820 colla lettera ch'anche qui se le prepone. E dopo la prima stampa tutte tre sono state ritoccate dall'autore in molti luoghi. L'altre sono nuove.

La breve prosa si incarica di traghettare dal titolo rematico, sottolineato in apertura, verso il libro, inteso, secondo una duplice prospettiva, come atto comunicativo (l'autore afferma di voler «ravvivare negl'Italiani» quel tipo di «amore verso la patria» che induce «la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere»; ma non è certo in questo avvertimento «fatto a uso della Censura»¹ che Leopardi lascia trapelare il suo reale obiettivo) e come edificio di testi (si dichiara che alcuni mattoni vengono recuperati da edizioni precedenti, mentre la maggior parte sono qui messi in opera per la prima volta).

* Le prose di cui si occupa questo articolo fanno parte di G. Leopardi, *Canzoni*, Bologna, Nobili, 1824 (d'ora in poi B24): l'avviso *A chi legge* alle pp. 3-4, la *Lettera al Cavaliere Vincenzo Monti* (così nell'indice) alle pp. 7-12, la *Lettera al Conte Leonardo Trissino* alle pp. 37-38. Nel saggio sono in uso anche le sigle R18 (G. Leopardi, *Canzoni*, Roma, Bourliè, 1818) e B20 (G. Leopardi, *Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai*, Bologna, Marsigli, 1820).

1. G. Leopardi, *Opere [...]*, a cura di R. Bacchelli e G. Scarpa, Milano, Officina tipografica Gregoriana, 1935, p. 933, n. 1.

Questa dinamica macrotestuale di ripresa e accrescimento coinvolge due precedenti tappe editoriali: R18 e B20. La ripresa non è scontata: entrambe le *plaquettes*, infatti, sono già autonomamente altrettanti macrotesti compiuti (anche la *Canzone ad Angelo Mai*, uscita singola non per scelta ma per compromesso, unica superstite di un progettato libro di cinque canzoni), ora da rifunzionalizzare come primi capitoli del «romanzo ideologico» che Leopardi era venuto elaborando. Macrotesti di cui parte non accessoria è la rispettiva lettera di dedica, la prima indirizzata a Vincenzo Monti e la seconda a Leonardo Trissino: entrambe, e di nuovo in modo non scontato, recuperate in B24, con alcuni aggiornamenti. Il lettore le incontra negli stessi punti della loro prima comparsa: come anticamera l'una della coppia *All'Italia* e *Sul monumento di Dante*, l'altra della sola *Ad Angelo Mai*, senza soluzioni di continuità rispetto alla serie delle canzoni. Si tratta dell'ultima uscita a stampa di queste prose per volontà d'autore: a partire dai *Canti* del 1831, Leopardi non ne rinnoverà l'inclusione.²

L'attenzione della critica per queste prose dà seguito a una più generale ventata d'interesse per l'istituto della dedica, inaugurata dallo studio di Gérard Genette incluso in *Seuils*³ e prontamente importata in campo italianistico,⁴ e si è concentrata sulla prima uscita a stampa, momento che della dedica realizza al massimo il potenziale di significazione:⁵

2. Per la verità, un frammento della dedicatoria a Monti («Il successo delle Termopile [...] con poca ingiuria») venne ripreso come nota finale alla canzone *All'Italia* in G. Leopardi, *Canti*, Firenze, Piatti, 1831, pp. 19-21, e permane anche nelle edizioni d'autore successive.

3. G. Genette, *Les dédicaces*, in *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 110-133; tradotto in italiano come *Le dediche*, in *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cerdana, Torino, Einaudi, 1989, pp. 115-140.

4. Mi limito a indicare gli studi che trattano più da vicino le dedicatorie a Monti e a Trissino: P. Palmieri, *Leopardi e Monti: la dedicatoria delle Canzoni del 1818*, in *Leopardi. La lingua degli affetti e altri studi*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 109-122; M. A. Terzoli, *I testi di dedica tra secondo Settecento e primo Ottocento: metamorfosi di un genere*, in *Dénouement des Lumières et invention romantique, Actes du Colloque de Genève, 24-25 novembre 2000*, réunis par G. Bardazzi et A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003, pp. 161-192; Ch. Genetelli, *Agonismi leopardiani. Per una rinnovata esegesi di All'Italia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 72 (2006) 1, pp. 71-96: 91-96; M. A. Terzoli, *Dediche leopardiane III: opere in versi della giovinezza e della maturità (1818-1831)*, in «Margini», 3 (2009), pp. 3-28; M. A. Terzoli, *Esercizio di commento sopra un testo di dedica: Giacomo Leopardi al Conte Leonardo Trissino*, in «Per leggere», 9 (2009) 17, pp. 157-170; W. Spaggiari, *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di Ch. Genetelli, con la collaborazione di E. Fumagalli e G. Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2013, pp. 31-60; P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 36-38, 53, 97, 116-117 (e 261 n. 32), 122-124.

5. Genette, *Le dediche*, pp. 120 e 125-126; Terzoli, *Metamorfosi di un genere*, pp. 162-164.

Anche per questa dedica [quella a Trissino], come per quella al Monti, conta soprattutto la prima versione, pubblicata quando il testo aveva un preciso valore funzionale, e non la successiva, rivista più tardi dall'autore e riproposta per scrupolo filologico.⁶

La svalutazione delle uscite seguenti, però, ha limitato la riflessione sulle modalità e i significati dell'acclimatamento delle due prose nell'edizione delle *Canzoni* del 1824: sarà questo il tema della presente esplorazione.

Oltre al genere, la dedicatoria a Monti e quella a Trissino condividono il criterio di scelta del dedicatario (un interlocutore a livello ideale) e la forma (quella epistolare, arricchita, nel primo caso, anche di un'istanza prefativa). Nell'intersezione di scelte che definiscono questi testi, Leopardi agisce in modo ora conservativo ora innovativo rispetto al mutamento che la dedica sta subendo all'altezza della volta di secolo, mutamento a sua volta determinato da un'evoluzione del mercato editoriale e da una ridefinizione dello statuto del letterato: anche l'Italia si sta accodando agli altri Paesi europei nella «trasformazione del sistema editoriale che vede prendere forma, nella seconda metà del Settecento, la figura del letterato di mestiere, ovvero del letterato che non riconosce più la sua committenza e la sua fonte di sostentamento nella classe nobiliare e nell'ambiente cortigiano, bensì nella classe borghese e nei meccanismi del mercato librario». ⁷ L'istituto della dedica, che per tre secoli aveva rappresentato una fonte di introiti per gli autori, con ricadute sulla scelta del dedicatario e sulla standardizzazione della forma, ⁸ è coinvolto nel mutamento di paradigma. Alla dedica venale si affianca quella politica, professionale o privata: il destinatario non è più necessariamente sorteggiato fra i potenti, ma può essere eletto anche fra maestri, amici e familiari, e persino fra le realtà ideali; l'intenzione prefativa si indebolisce di pari passo con il ritirarsi della forma epistolare in favore di quella epigrafica.

Leopardi si colloca, in questo ribollire di mutamenti, in una posizione problematica: il passo di mentalità, in lui (nobile!) perfettamente compiuto, per cui il letterato è disposto a mantenersi del proprio lavoro assecondando le richieste del mercato editoriale, si rivela per lui di ardua applicazione concreta, così che un'effettiva stabilità di entrate per questo tramite gli è garantita solo a

6. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, p. 15.

7. P. Rambelli, *Autori e lettori nel secondo Settecento: il caso di Antonio Piazza*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di M. A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 239-262: 239-240 e n. 3.

8. M. Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale. (Italia, secoli XVI-XIX)*, prefazione di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, pp. 5-6.

intermittenza. Inoltre, al di qua dello spartiacque dei *Canti* del 1831, l'attività intellettuale da cui Leopardi spera l'indipendenza economica non è la creazione artistica, bensì la curatela. Venendo a noi, anche all'altezza di B24 Leopardi non pare nutrire ambizioni di guadagno, mostrandosi, invece, assai interessato all'accoglienza riservata all'opera;⁹ un comportamento in linea con le dichiarazioni relative a R18 e a B20:

[Mio cari]ssimo. Ho ricevuto la vostra dei 19 del passato, scritta e spedita la mia dei 27 dalla qua[le avret]e veduto che cosa sia quel Ms. di cui mi domandavate. Ora avendolo mandato a Roma [a sta]mpare a mie proprie spese, e però dovendone essere tutte le copie in poter mio, nè volendone fare distribuire a Roma altro che pochissime avrei caro di sapere da voi come si possano mettere in giro, principalmente in Lombardia, nelle mani de' librai e cose tali, non già p[er] rifarmi punto della spesa, ma semplicemente p[er] ottenere il fine della stampa, cioè farle andare *per manus hominum*. Io sono ignorantissimo di queste cose, non ho commercio letterario con nessuno, e con tutte queste copie in poter mio, non volendone un mezzo soldo, non so che diavolo me ne fare.¹⁰

[...] quando la stampa non fosse ancora incominciata, ed egli [lo stampatore] volesse assumerla tutta per suo conto, tirandone quel numero di copie che gli piacerà, io la cedo a lui di buon grado, non avendo punto in mira l'interesse dell'edizione, ma solamente di averne una certa quantità di copie da regalare a' miei amici, e di divulgare le rimanenti.¹¹

Le due dediche leopardiane, ritenendo (unico tratto conservativo) la forma epistolare, aderiscono invece alla novità in termini di funzione e di scelta dei dedicatari, uomini non di potere ma di cultura: Monti è il più acclamato poeta vivente, Trissino un amico e organizzatore culturale del circolo di Pietro Giordani, a sua volta amatissima guida. Queste due figure meriteranno una sosta.

Non è il canale privato ad agire nel rapporto che Leopardi instaura con Monti; canale privato che pure esisteva per tramite di Giulio Perticari, genero di Monti e cugino di Monaldo Leopardi.¹² La conoscenza con il poeta di Fusi-

9. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll. (da qui in avanti *Epistolario*), I, pp. 824-825.

10. *Epistolario*, I, p. 225.

11. *Epistolario*, I, p. 374. E poco oltre: «ripeto ch'io non desidero se non di divulgare quei miei pochi versi, e non ho punto in pensiero quel nullo o piccolissimo interesse di tali edizioni fatte per conto particolare».

12. Per la bibliografia sul rapporto fra Leopardi e Monti rimando a P. Italia, *La Proposta di Monti e l'Apologia di Annibal Caro*, in *Il metodo di Leopardi*, pp. 67-84 e 248-254: 248,

gnano si svolge inizialmente su un piano del tutto pubblico: si iscrive, infatti, entro l'interesse leopardiano per la «Biblioteca Italiana».¹³ La rivista, imponendosi da subito come luogo del dibattito letterario contemporaneo (nel primo fascicolo esce *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni* della Baronessa De Staël; nel secondo, Giordani risponde con la *Lettera di un Italiano sul Discorso di madama di Staël*: la polemica classico-romantica è avvampata), offre a Leopardi le coordinate per condensare le proprie riflessioni. Benché entrambe scartate dalla redazione, la *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* (7 maggio 1816) e la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël Holstein ai medesimi* (18 luglio 1816) rappresentano altrettante dichiarazioni di poetica, agguerritamente militanti sul fronte classicista, ciascuna con il suo *pendant* di concreti esperimenti letterari. Risale a non più tardi del maggio 1816 l'*Inno a Nettuno d'incerto autore. Traduzione dal greco*, in cui Leopardi porta a rottura l'assunto foscoliano per cui essere poeta è condizione del poter essere traduttore (il tentativo è rifiutato a distanza di un anno, sia in una *Annotazione* all'*Inno*, sia nella lettera del 30 maggio 1817 a Giordani: «la stretta necessità d'imitare [...] m'impastoiò e rallentò p[er] modo la mente, che senza dubbio io ho fatto tutt'altro che poesia»);¹⁴ gli esperimenti successivi si aprono ad accogliere un diverso magistero traduttorio, quello montiano. I termini della questione sono ora ribaltati:

Presso i moderni, insomma, la condizione della poesia è quella della traduzione e dell'imitazione. Tali sono i termini entro cui si svolge la poesia di Monti, come ha chiarito a partire dal titolo Franco Gavazzeni in un recente intervento a Pavia, verso il quale dichiaro con piacere il mio debito. È merito di Gavazzeni aver chiarito come in Monti la poesia si giustifichi sulla scorta di un'estrema fedeltà umanistica, tale per cui, non mutando l'oggetto della creazione poetica, che è sempre l'imitazione della natura, non si dà altra poesia che quella compiuta con l'imitazione delle imitazioni già realizzate, tanto più fedeli alla natura quanto più "primitive". L'originalità è un arche-

n. 1; vi aggiungo pochi riferimenti: E. Ghidetti, *Di Leopardi su Monti*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, 3 voll., vol. 1, to. 1, pp. 357-374; D. Vanden Berghe, *Leopardi lettore di Monti poeta*, ivi, pp. 375-388; A. Bruni, *Dall'allievo al maestro avverso. Leopardi e il Cinquecento di Monti*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, prefazione di S. Carrai, Pisa, Pacini Fazzi, 2010, pp. 205-218.

13. G. Panizza, *Da greco a italiano: Leopardi e la funzione Giordani*, in *Giordani letterato. Seconda giornata piacentina di studi*, Piacenza, 20 maggio 1995, a cura di G. Panizza, Piacenza, Tip.Le.Co., 1996, pp. 67-87: 76.

14. *Epistolario*, I, p. 106.

tipo, diciamo così; si può essere solo traduttori e imitatori, cioè per Monti, ma positivamente, dei centonatori.¹⁵

Il nuovo paradigma è messo alla prova con la *Traduzione del libro secondo della Eneide* (agosto 1816), figlia spirituale della traduzione dell'*Iliade* di Monti, e con l'*Appressamento della morte* (novembre-dicembre 1816), imparentato, attraverso la mediazione della *Bassvilliana*, all'inimitabile Omero italiano, Dante;¹⁶ è donandogli la prima di queste fatiche che Leopardi, nel febbraio 1817, invia a Monti la lettera d'esordio della loro corrispondenza (per la verità non fittissima, scandita, dopo il primo scambio, solo dall'invio delle *Canzoni* del 1818 e da un solitario saluto più tardo). Viene, poi, nel marzo, la *Titanomachia di Esiodo* con la sua premessa, in cui il modello montiano trova la sua più convinta espressione:

Ma per traduzioni necessarie ai dotti e ai grandi letterati intendo, senza dir altro, quelle che gli scrittori loro fanno immortali, e per cui presso una nazione la fama e il nome del traduttore sono come annessi a quelli dell'autore. [...] Cosa terribile: non aver conosciuto Omero: ma certa. Lode al cielo e benedizioni eterne al Monti, che questo, mercè di lui, non accadrà più. Abbiamo, non dirò una classica traduzione dell'*Iliade*, ma l'*Iliade* in nostra lingua, e già ogn'italiano, letto il Monti, può francamente e veramente dire: ho letto Omero.¹⁷

Leopardi non ritratterà mai pubblicamente le posizioni affidate a queste righe: la graduale sconfessione avverrà nei mesi seguenti nel segreto delle pagine dello *Zibaldone*. In un pensiero del 1818 rimasto celebre, fermo restando l'apprezzamento per la «volubilità armonia mollezza cedevolezza eleganza dignità graziosa, o dignitosa grazia del verso» montiano, il maestro è dichiarato carente rispetto a un diverso e nuovo elemento, quello dell'«affetto»:

Ma tutto quello che spetta all'anima al fuoco all'affetto all'impeto vero e profondo sia sublime, sia massimamente tenero gli manca affatto. Egli è un

15. Panizza, *Da greco a italiano*, p. 82. Il menzionato contributo di F. Gavazzeni è *Monti fra imitazione e traduzione*, in «Bollettino della società pavese di storia patria», 1996, pp. 11-20; poi in F. Gavazzeni, *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*, Verona, Valdonega, 2006, pp. 3-14.

16. Panizza, *Da greco a italiano*, pp. 75 e ss.; e Ch. Genetelli, *Appunti sull'Appressamento della morte*, in *IncurSIONI leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 98-122.

17. G. Leopardi, *Titanomachia di Esiodo*, a cura di P. Mazzocchi, Roma, Salerno, 2005, p. 39.

poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo, e ogni volta che o per iscelta come nel Bardo, o per necessità ed incidenza come nella Basvilliana è portato ad esprimere cose affettuose, è così manifesta la freddezza del suo cuore che non vale punto a celarla l'elaboratezza del suo stile e della sua composizione [...].¹⁸

Proprio il *Bardo della Selva Nera*, dato alle stampe nel 1806 con dedica a «Napoleone il Grande»,¹⁹ è stato individuato come interlocutore polemico delle *Canzoni* e della loro dedicatoria.²⁰ La ripresa non è fuori tempo massimo: benché Napoleone abbia lasciato definitivamente la scena politica europea, l'operazione letteraria di Monti (vestire i panni nordici e romantici di un bardo per cantare i suoi «portenti») appare a Leopardi, nel momento in cui ne viene a conoscenza e cioè a battaglia classico-romantica ormai ingaggiata, un pericoloso cedimento al gusto straniero. L'impostazione di Leopardi a quest'altezza è dichiarata dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (del gennaio e dei mesi seguenti, edito solo postumo; in questo contributo pensato per essere pubblico Monti - l'emulatore di Dante, non certo quello della poesia ossianica - è di nuovo menzionato con onore) e agita dalle due canzoni *Sull'Italia* e *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze* (fra il settembre e l'ottobre 1818), in cui gli unici «panni» che il poeta si sente di indossare sono quelli di Simonide, poeta greco testimone dell'eroica difesa delle Termopili. Risulta chiara, a questo punto, la doppia anima della dedica delle *Canzoni* a Vincenzo Monti all'altezza della prima uscita: da un lato, un omaggio al più grande poeta della generazione precedente;²¹ dall'altro, una rivendicazione di indipendenza a tutto campo, sia dal potere politico, rimarcando l'opzione per la dedica professionale rispetto a quella venale, sia nei confronti della letteratura romantica.

La conoscenza con il conte vicentino ed esperto d'arte Leonardo Trissino (1780-1841) è invece di natura privata, e nasce nell'orbita di Pietro Giordani: è lui a menzionare Trissino durante la propria visita recanatese, nel settembre 1818, e a consigliare a Leopardi, una volta stampate le *Canzoni* romane,

18. G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll., I, p. 36 secondo la numerazione dell'autografo. Ripercorrono nel dettaglio i giudizi su Monti consegnati allo *Zibaldone* Palmieri, *Leopardi e Monti*, pp. 109-113; D. Della Terza, *Tradizione e cultura letteraria nello Zibaldone: classici italiani e memorie di testi stranieri*, in *Saggi su Giacomo Leopardi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 45-58: 46-47; e Genetelli, *Agonismi leopardiani*, pp. 90-91 e n. 1.

19. V. Monti, *Il Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Parma, co' tipi bodoniani, 1806. La dedicatoria si trova alle pp. I-X.

20. Genetelli, *Agonismi leopardiani*, pp. 83-96.

21. Palmieri, *Leopardi e Monti*, pp. 113-114; Genetelli, *Agonismi leopardiani*, pp. 89-91.

di farne avere una copia anche a lui. È l'inizio di una corrispondenza segnata da simpatia e da sentimenti patriottici condivisi (nonché da molte lettere non consegnate o manomesse nel viaggio: la posta di Trissino è sorvegliata dalla polizia), destinata a durare fino all'inizio del 1821 per poi perdersi nei rivoli dei saluti fatti giungere attraverso altri, fino al silenzio.²² La scelta di dedicare a lui la canzone *Ad Angelo Mai* ha una storia accidentata.²³ Nel febbraio 1820, quando prende contatto con Brighenti per pubblicare una nuova *plaque*, Leopardi pensa inizialmente di includere due componimenti dell'anno appena chiuso (*Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, del marzo-aprile 1819) più una terza, da interporre fra le precedenti, composta in gennaio nell'euforia per la notizia che le dà il titolo: *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*. Già a fine mese è accettata la proposta di unire a queste novità anche la ristampa delle due canzoni romane, assestando di conseguenza i paratesti:

Ho apposto una nota alla prima pagina della Dedicà, dove si dice che le due prime Canzoni erano già stampate. [...] stante che anche le altre tre canzoni portano a piedi un'altra dedica, mi par necessario di notare quella circostanza, altrimenti si vedrebbe un libro con due dediche, l'una in principio e l'altra in fine.²⁴

Il libro è destinato, però, per l'istanza censoria di Monaldo, a uscire con una fisionomia diversa,²⁵ secondo cui anche il corredo paratestuale si modifica. Caduta con il dittico romano la dedica a Monti e con il dittico funerario quella alla donna inferma, Leopardi non accetta che la canzone *Ad Angelo Mai* ormai isolata esca spoglia, ma decide di farla precedere da una dedica approntata per

22. Per la bibliografia sul rapporto fra Leopardi e Trissino, si veda A. Serafini, *Leopardi e il vicentino Leonardo Trissino*, in «Odeo olimpico», XIX (1983-1986), pp. 141-151, e soprattutto il *Carteggio Giacomo Leopardi - Leonardo Trissino (1819-1821)*, a cura di G. Marozzi e L. Abbate, Firenze, Olschki, 2025.

23. Cfr. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, pp. 16-17.

24. *Epistolario*, I, p. 375. La dedica finale, riferita alla sola *Per una donna inferma*, doveva avere per destinataria «quella di cui parla questa Canzone». Cfr. anche *Epistolario*, I, p. 382.

25. La vicenda è ripercorsa in G. Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in *Opere*, vol. XVI, *Poesia e storia*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 185-260 (poi nell'*Edizione Nazionale*, vol. XX, *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 101-176; D. De Robertis, *I «Canti»: storia e testo*, in *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione critica e autografi, a cura di D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984, pp. IX-LXVIII: XXVIII-XXXIX; rapidamente in Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, pp. 36-38.

l'occasione: è quella a Trissino, probabilmente «scritta di getto tra il 17 maggio - data della lettera in cui il Brighenti si dichiara dispiaciuto della rinuncia alla pubblicazione - e il 26 maggio 1820, data dell'invio della dedica stessa per la stampa». ²⁶ Nella concitazione, Leopardi non ha il tempo per chiedere a Trissino il permesso di dedicare, come invece era prassi: ²⁷ è Brighenti ad avvisarlo, ma a giochi fatti, suscitando una reazione, se non del tutto negativa, senz'altro sconcertata. ²⁸

Ora, benché i loro rapporti siano cordiali, non è scontato che Leopardi proprio a Trissino dedichi la sua canzone, data soprattutto l'intensa aura giordania di questa amicizia e la condivisione fra i due "anziani" delle stesse coordinate culturali: l'opinione trissiniana poi migrata nella dedicatoria («Si ricordi, che della Italia presente la storia non potrà far discorso che di sculture, e di un po' di lettere», sottintendendo i nomi di Antonio Canova e dello stesso Leopardi), ²⁹ è sottoscritta senza riserva anche da Giordani. Entrambi, inoltre, sono di idee liberali e soffrono gli inconvenienti pratici di questa scelta (ad esempio, le perquisizioni postali). ³⁰ Perché allora dedicare a Trissino invece che all'amato padre elettivo? Una possibilità è che Leopardi volesse evitare l'ingombro della celebrità di Giordani come dedicatario di una canzone già di per sé indirizzata a Mai, allora entrambi (con Monti) al vertice della cultura italiana d'orbita milanese; la personalità di Trissino, decentrata e più locale, non avrebbe comportato alcun rischio di attrito o di confronto con il dedicatario di R18 e con quello interno. Il conte vicentino, inoltre, non è uno scrittore: Leopardi libera il campo da qualunque affiliazione (o polemica) letteraria, per concentrare l'attenzione su un discorso diverso, politico, che è sì portato dalla canzone, ma non proprio dalla figura di Mai, e che si coglie così l'occasione per mettere in risalto. ³¹ L'amicizia di Trissino con il piacentino e la loro identità di vedute verrebbero, così,

26. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, p. 17.

27. Paoli, *La dedica*, pp. 25-26.

28. *Epistolario*, I, p. 424; Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, p. 38.

29. *Epistolario*, I, pp. 343 e 445.

30. Solo la diversa appartenenza di censo li separa, causando qualche frizione (Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, p. 38).

31. Può essere funzionale a questo nuovo livello d'interesse la singolare gestione retorica della prosa, giocata su un'ostentazione di parità fra dedicante e dedicatario (Terzoli, *Dediche leopardiane III*, pp. 17-19). La dedica montiana è sovrascritta non solo in materia di giudizio letterario su Monti, ma anche come posizione reciproca fra gli attori della dedica: nel primo caso decisamente asimmetrica, nel secondo equa, informata da una «certa familiarità che s'usa nelle lettere» (*Epistolario*, I, p. 425), come si conviene a militanti di pari grado sotto una bandiera comune (B20, p. 4: «Sicchè diamoci alle lettere quanto portano le nostre forze»: per entrambi la letteratura si fa surrogato di un'azione politica impossibile).

a far corpo con ragioni di convenienza nell'individuare in Trissino un buon dedicatario per la canzone *Ad Angelo Mai*, malgrado la conclamata stranezza del dedicare ad altri un'opera già provvista di un destinatario interno.³²

Con queste dediche, insomma, Leopardi vuole rivendicare un'identità di letterato e una posizione nel campo di forze letterario: un atto che trae il proprio significato dal contesto in cui avviene. Ma all'altezza di B24, senza contare che il carteggio con Trissino sarà ormai fermo da tre anni,³³ «tante cose saranno mutate, l'ardore dell'esordiente di molto attenuato, il pensiero leopardiano, pure sui moderni e sui francesi, ben altrimenti sfumato ed evoluto, più tiepido anche il nazionalismo letterario, il disincanto sentimento ormai dominante, l'operazione di recupero dell'antico non più che un inganno del "desiderio": il 1824, a tacere d'altro, è l'anno di stesura delle *Operette morali*».³⁴ Perché, dunque, riprendere in B24 questi due testi temporalmente ed emotivamente spaesati?

Non vi è dubbio che in questa scelta possa aver pesato una spinta dall'esterno; non tanto però uno «scrupolo filologico»,³⁵ quanto piuttosto una convenienza sociale. Leopardi percepisce il mantenimento della dedica come una prassi, una norma di comportamento implicita in caso di ristampa:³⁶ riferendosi con Brighenti al progetto editoriale di cui si salverà la sola *Ad Angelo Mai*, che l'amico avrebbe voluto dedicare in proprio alla memoria del suo maestro di canto Matteo Babini (nella lettera però si scherma, dicendo che è «lo Stampatore» a voler dedicare),³⁷ Leopardi fissa come condizioni che

1. la bassezza ricada tutta sopra di lui, vale a dire la dedica *sia* fatta intieramente a suo nome, 2. non pregiudichi alle *sue* prose, delle quali la prima non può fare ostacolo, essendo una dedicatoria di un'altra edizione, e qui solamente ristampata come si costuma, e la seconda neanche, essendo una dedica particolare dell'ultima canzone (secondo la correzione ch'io le raccomandai nell'ultima mia 17. p.p.) fatta dall'autore e non dallo stampatore, anzi come una lettera di accompagnamento.³⁸

32. «Non conosco alcun esempio di un'opera indirizzata a una persona e dedicata a un'altra» (Genette, *Le dediche*, p. 115). Che la scelta sia contro le consuetudini è notato anche da Terzoli, *Dediche leopardiane III*, p. 17.

33. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, p. 15.

34. Genetelli, *Agonismi leopardiani*, p. 95.

35. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, pp. 12 e 15.

36. Paoli, *La dedica*, p. 28.

37. W. Spaggiari, *Leopardi, Giordani, Brighenti*, in *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 67-116: 88 (*Epistolario*, I, p. 387).

38. *Epistolario*, I, p. 389.

Se la portata macrostrutturale di questo abortito progetto è fuori questione, la sua eterogeneità fa però ipotizzare che le dedicatorie non avrebbero avuto bisogno di interventi di armonizzazione al contesto. Diverso il caso per B24: le tre canzoni già edite sono ora coinvolte in un percorso coeso, che travalica di molto l'intento con cui avevano visto la luce; un percorso che ha portato l'autore lontano dagli assunti espressi nelle dedicatorie. Una loro espunzione, per quanto detto, poteva apparire sconsigliabile (dopotutto entrambi i dedicatari erano ancora in vita),³⁹ ma nemmeno sarebbe stata adeguata una ripresa testuale inerte. Leopardi opta per una terza via: acclimatare le dedicatorie al nuovo *habitat* delle *Canzoni*, allineandone la forma a un più maturo gusto stilistico e connettendole fra loro, con la *Comparazione delle sentenze di Bruto e di Teofrasto vicini a morte* e con i componimenti poetici.

Una prima accordatura coinvolge i titoli delle dedicatorie: quello a Monti, che in R18 recitava «Al chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti | Giacomo Leopardi», viene uniformato a quello della «lettera d'accompagnamento» a Trissino in B20, «Giacomo Leopardi al Conte Leonardo Trissino»: è uno dei tasselli che ridisegnano il rapporto con Monti in modo meno asimmetrico,⁴⁰ insieme alla modifica del passo in cui Leopardi dichiara il poeta di Fusignano giudice del proprio lavoro: da «sarà giudizio non tanto dell'universale quanto vostro» a «mi rimetto del quanto e del come al giudizio vostro, non altrimenti ch'io faccia a quello dell'universale». Lo stesso periodo si sgrava di una frecciata polemica («nessuno scrittore italiano, se non altro, di quanti non ebbero la vista impedita nè da scarsezza d'intelletto, nè da presunzione e amore di se medesimi, stimò [...]») appartenente, così come il primo inciso («come non mi sarei lasciato condurre da nessuna cosa del mondo a intitolarle a verun potente»), a una modalità agonistica che nel '24 non interessa più.⁴¹ Una diversa declinazione di questo atteggiamento si può invece cogliere in un'altra modifica, la caduta del riferimento alla «fama» di Monti. In R18 la parola contava tre occorrenze: una in relazione a Monti e due a Simonide, di cui una in formula litotica («[...] rifare il suo canto, del quale non dubito di affermare, che se non fu meraviglioso, allora e la fama di Simonide fu vano rumore, e gli scritti consumati degnamente dal tempo»); in B24 le prime due cadono (la seconda a dire il vero è solo riformulata), così che la fama resta attribuito del solo Greco. E al tema della fama rimane esclusivamente legato quello della vanità (che in R18 agiva anche come strategia di abbassamento del dedicante: «vanità del dono» cade; «indegnità e miseria del donativo» è mitigato in «povertà del donativo»),

39. Monti sarebbe morto nel 1828, Trissino nel 1841.

40. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, pp. 11-12.

41. Genetelli, *Agonismi leopardiani*, pp. 94-95.

ma ora con implicazioni nuove, portate dall'accostamento della dedicatoria a Trissino nella nuova veste. L'*incipit*, che reca nel sintagma «per conto delle lettere e delle sculture» una connessione di equivalenza forte con la prosa precedente («[...] sostenete l'ultima gloria degl'Italiani; dico quella che deriva loro dagli studi e singolarmente dalle lettere e dalle arti belle»), incrina però il passo che evoca, aggiungendo rispetto a B20 due concordi precisazioni: là, «la storia de' nostri tempi non darà lode agl'italiani altro che nelle lettere e nelle sculture», e più oltre «io non vedo in che pregio ne dovremo esser tenuti dai posteri»; qui, «l'Italia non sarà lodata nè anco forse nominata nelle storie de' tempi nostri, se non per conto delle lettere e delle sculture», e in seguito «io non vedo in che pregio o memoria dovremo essere». ⁴² Anche la possibilità del ricordo, per i moderni, è messa in dubbio; la fama «vana» è la loro, sono i loro gli scritti che periscono «con poca ingiuria». È riformulato di conseguenza il cuore della dedicatoria, in cui risiede la vera dichiarazione d'intenti di Leopardi, resa più assertiva in B24 dall'uso del futuro: da «diamoci alle lettere quanto portano le nostre forze, e applichiamo l'ingegno a dilettere colle parole, giacchè la fortuna ci toglie il giovare co' fatti com'era usanza di qualunque de' nostri maggiori volse l'animo alla gloria» a «non tralascieremo gli studi, quando anche niuna gloria ce ne debba succedere, e non potendo giovare altrui colle azioni, applicheremo l'ingegno a dilettere colle parole». ⁴³ Questo nuovo trattamento del tema della gloria, che in B20 risente ancora dell'ambiguità con cui è svolto nella canzone *Ad Angelo Mai*, qui non lascia più scampo, proiettando il lettore a quel punto focale del libro che è la coppia di *Comparazione delle sentenze di Bruto e di Teofrasto vicini a morte* e canzone *Bruto Minore*, dove si mette in scena lo smascheramento della gloria, come di ogni illusione, e il suo rifiuto attraverso la morte: rifiuto i cui campi semantici, «e l'aura il nome e la memoria accoglia», coincidono con quelli inseriti nelle due correzioni («nominata», «memoria»). In effetti, fra la prima e la seconda dedicatoria una morte si è consumata: se in quella a Monti «per anche non si potrà dire che l'Italia sia morta», ⁴⁴ in quella a Trissino «si conviene agli sfortunati di vestire a lutto, e parimente alle nostre canzoni di rassomigliare ai versi funebri». È, certo, una sovrascrittura del

42. Corsivi miei.

43. Spaggiari, *Ad Angelo Mai*, pp. 55-56, n. 41.

44. Certamente interagisce con questo luogo la scelta di riscrivere un passo quasi identico della canzone *Ad Angelo Mai*: vv. 39-40, in B20 «Voi non sapete a che siam giunti? È morta | Italia vostra», in B24 «A i tetti vostri inonorata, immonda | Plebe successe» (la correzione è messa in rilievo da L. Blasucci, *Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 81-95: 91-92). Nella prospettiva del libro, la morte in questione non è più solo quella, politica, dell'Italia.

45. Terzoli, *Dediche leopardiane III*, p. 22.

giudizio su Monti,⁴⁵ ma non solo. Svincolandosi dalle implicazioni politiche e letterarie, la sfera funebre proietta la sua ombra verso Bruto e Saffo, verso la morte di un mondo interiore e della poesia che lo esprimeva: nell'economia macrotestuale, un passo verso lo svelamento del significato del libro.⁴⁶ La *Comparazione*, inoltre, instaura almeno altri due temi che si riverberano all'indietro sulle dedicatorie: quello della fortuna e quello dell'illusione. La fortuna, ormai individuata come unica vera dispensatrice di gloria e di virtù, compare ora nella dedica a Monti in riferimento a Simonide, come a sottintendere, rispetto a R18, il carattere aleatorio della sua fama (da «io giudicava che a nessun altro Poeta lirico nè prima nè dopo toccasse mai verun soggetto così grande nè conveniente» a «io non credo che mai si trovasse argomento più degno di poema lirico e più fortunato di questo che fu scelto o più veramente sortito da Simonide»); e assume più risalto in quella a Trissino, con la caduta della prima occorrenza, meno rilevata, e la riformulazione di «disgraziati» in «sfortunati», alleata con l'occorrenza dell'*explicit*. Mentre il tema dell'illusione, del «lieto inganno», si instaura ora anche nella dedica a Monti (da «alla fine presi cuore di mettermi, come si dice, nei panni di Simonide, e così, quanto portava la mediocrità mia, rifare il suo canto» a «non ch'io presumessi di riparare a questo danno, ma come per ingannare il desiderio, procurai di rappresentarmi alla mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo, e con questo mezzo, salva la disuguaglianza degl'ingegni, tornare a fare la sua canzone»), anticipando diversi luoghi tutti connessi fra loro,⁴⁷ fra cui, nella *Comparazione*, «uscito di tutti i desiderii, e di tutti gl'inganni delle speranze»: limpido ritratto dell'autore di fronte a se stesso. Ultimo riverbero dell'accordatura, nello stesso punto appena citato, la correzione di «canto» in «canzone»: mentre si nega la possibilità di attingere all'antico per vivificare la poesia moderna, Simonide è posto come ideale precursore in un genere che Leopardi eredita, tradisce e rinnova.

46. Cfr. anche G. Lonardi, *L'ultimo canto*, in «Rivista di letteratura italiana», X (1992) 1-2, pp. 173-192; poi, con qualche ritocco, in *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 93-112.

47. *Ad Angelo Mai*, v. 129; *A un vincitore nel pallone*, vv. 34-35; *Ultimo canto di Saffo*, vv. 64 e 69. Il passo interessato nella canzone *A un vincitore* evoca anche l'opposizione, già espressa nella dedica a Trissino in termini alfieriani, tra «gloriosi studi», corrispondenti all'azione, e «ozi infermi e nudi», in relazione con il «passatempo» delle lettere.

CANZONI
DEL CONTE
GIACOMO LEOPARDI

A CHI LEGGE

Con queste Canzoni l'autore s'adopera dal canto suo di ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio, non la disubbidienza, ma la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere. Al medesimo effetto riguardano, qual più qual meno dirittamente, le istituzioni dei nostri governi, i quali procurano la felicità de' loro soggetti, non dandosi felicità senza virtù, nè virtù vera e generale in un popolo disamorato di se stesso. E però dovunque i soggetti non si curano della patria loro, quivi non corrispondono all'intento de' loro Principi. Di queste Canzoni le due prime uscirono l'anno 1818, premessa-vi allora quella dedicatoria ch'hanno dinanzi. La terza l'anno 1820 colla lettera ch'anche qui se le propone. E dopo la prima stampa tutte tre sono state ritoccate dall'autore in molti luoghi. L'altre sono nuove.

ALL'ITALIA
CANZONE PRIMA

GIACOMO LEOPARDI
AL CAVALIERE
VINCENZO MONTI

Consacro a voi, Signor Cavaliere, queste Canzoni perchè quelli che oggi compiangono o esortano la patria nostra, non possono fare di non consolarsi pensando che voi con quegli altri pochissimi (i nomi de' quali si dichiarano per se medesimi quando anche si tacciano) sostenete l'ultima gloria degl'Italiani; dico quella che deriva loro dagli studi e singolarmente dalle lettere e dalle arti belle; tanto che per anche non si potrà dire che l'Italia sia morta. Se queste Canzoni uguagliassero il soggetto, so bene che non mancherebbe loro nè grandiosità nè veemenza: ma non dubitando che non cedano alla materia, mi rimetto del quanto e del come al giudizio vostro, non altrimenti ch'io faccia a quello dell'universale; conformandomi in questa parte a molti valorosi ingegni italiani che per l'ordinario non si contentano se le opere loro sono approvate per buone dalla moltitudine, quando a voi non soddisfacciano; o lodate che sieno da voi, non si curano che il più dell'altra gente le biasimi o le disprezzi. Una cosa nel particolare della prima Canzone m'occorre di significare alla più parte degli altri che leggeranno; ed è che il successo delle Termopile fu celebrato veramente da quello che in essa Canzone s'introduce a poetare, cioè da Simonide, tenuto dall'antichità fra gli ottimi poeti lirici, vissuto, che più rileva, ai medesimi tempi della scesa di Serse, e greco di patria. Questo suo fatto, lasciando l'epitaffio riportato da Cicerone e da altri, si dimostra da quello che scrive Diodoro nell'undecimo libro, dove recita anche certe parole d'esso poeta in questo proposito, due o tre delle quali sono espresse nel quinto verso dell'ultima strofe. Rispetto dunque alle predette circostanze del tempo e della persona, e d'altra parte riguardando alle qualità della materia per se medesima, io non credo che mai si trovasse argomento più degno di poema lirico e più fortunato di questo che fu scelto o più veramente sortito da Simonide. Perocchè se l'impresa delle Termopile fa tanta forza a noi che siamo stranieri verso quelli che l'operarono, e con tutto questo non possiamo tener le lagrime a leggerla semplicemente come passasse, e ventitrè secoli dopo ch'ell'è seguita; abbiamo a far congettura di quello che la sua ricordanza dovesse potere in un greco, e poeta, e de' principali, avendo veduto il fatto si può dire, cogli occhi propri, andando per le stesse città vincitrici d'un esercito molto maggiore di quanti altri si ricorda la storia d'Europa, venendo a parte delle feste, delle maraviglie, del fervore di tutta una

eccellentissima nazione, fatta anche più magnanima della sua natura dalla coscienza della gloria acquistata, e dall'emulazione di tanta virtù dimostrata pur allora dai suoi. Per queste considerazioni riputando a molta disavventura che le cose scritte da Simonide in quella occorrenza fossero perdute, non ch'io presumessi di riparare a questo danno, ma come per ingannare il desiderio, procurai di rappresentarmi alla mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo, e con questo mezzo, salva la disuguaglianza degl'ingegni, tornare a fare la sua canzone; della quale io porto questo parere, che o fosse maravigliosa, o la fama di Simonide fosse vana e gli scritti perissero con poca ingiuria. Voi, Signor Cavaliere, sentenzierete se questo mio proponimento abbia avuto più del coraggioso o del temerario; e similmente farete giudizio della seconda Canzone, ch'io v'offro insieme coll'altra candidamente e come quello che facendo professione d'amare più che si possa la nostra povera patria, mi tengo per obbligato d'affetto e riverenza particolare ai pochissimi Italiani che sopravvivono. E ho tanta confidenza nell'umanità dell'animo vostro, che quantunque siate per conoscere al primo tratto la povertà del donativo, m'assicuro che lo accetterete in buona parte, e forse anche l'avrete caro per pochissima o niuna stima che ne convenga fare al vostro giudizio.

ALL'ITALIA

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri de gli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e 'l ferro ond'eran carchi
I nostri padri antichi. 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 'l peggio
Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, chè n'hai ben donde, Italia mia,
Le genti a vincer nata
E ne la fausta sorte e ne la ria.

Se fosser gli occhi miei due fonti vive,
Non potrei pianger tanto
Ch'adeguassi il tuo danno e men lo scorno;
Chè fosti donna, or se' povera ancella.
Chi di te parla o scrive
Che rimembrando il tuo passato vanto,
Non dica; già fu grande, or non è quella?
Perchè, perchè? dov'è la forza antica,
Dove l'armi e 'l valore e la costanza?
Chi ti discinse il brando?
Chi ti tradi? qual arte o qual fatica

O qual tanta possanza
 Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?
 Come cadesti o quando
 Da tanta altezza in così basso loco?
 Nessun pugna per te? non ti difende
 Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
 Combatterò, procomberò sol io.
 Dammi o Ciel, che sia foco
 A gl'italici petti il sangue mio.

Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi
 E di carri e di voci e di timballi:
 In estranie contrade
 Pugnano i tuoi figliuoli.
 Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,
 Un fluttuar di fanti e di cavalli,
 E fumo e polve, e luccicar di spade
 Come tra nebbia lampi.
 E taci, e piangi, e i tremebondi lumi
 Piegare non soffri al dubitoso evento?
 A che pugna in quei campi
 L'itala gioventude? O numi o numi:
 Pugnate per altra terra itali acciari.
 Oh misero colui che in guerra è spento,
 Non per li patrii lidi e per la pia
 Consorte e i figli cari,
 Ma da' nemici altrui
 Per altra gente, e non può dir morendo;
 Alma terra natia,
 La vita che mi désti ecco ti rendo.

Oh venturose e care e benedette
 Le antich'età, che a morte
 Per la patria correan le genti a squadre;
 E voi sempre onorate e gloriose
 O tessaliche strette,
 Dove la Persia e 'l fato assai men forte
 Fu di poch'alme franche e generose.
 Io credo che le piante e i sassi e l'onda
 E le montagne vostre al passeggiare

Con indistinta voce
 Narrin siccome tutta quella sponda
 Coprir le invitte schiere
 De' corpi ch'a la Grecia eran devoti.
 Allor vile e feroce
 Serse per l'Ellesponto si fuggia,
 Fatto ludibrio a gli ultimi nepoti;
 E sul colle d'Antela, ove morendo
 Si sottrasse da morte il santo stuolo,
 Simonide salia,
 Guardando l'etra e la marina e 'l suolo.

E di lagrime sparso ambe le guance,
 E 'l petto ansante, e vacillante il piede,
 Toglieasi in man la lira:
 Beatissimi voi,
 Ch'offeriste il petto a le nemiche lance
 Per amor di costei ch'al sol vi diede;
 Voi che la Grecia cole, e 'l mondo ammira.
 Ne l'armi e ne' perigli
 Qual tanto amor le giovanette menti,
 Qual ne l'acerbo fato amor vi trasse?
 Come si lieta o figli,
 L'ora estrema v'apparve, onde ridenti
 Correste al passo lagrimoso 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,
 Nè le spose vi fóro o i figli accanto
 Quando su l'aspro lito
 Senza baci moriste e senza pianto.

Ma non senza de' Persi orrida pena
 Ed immortale angoscia.
 Come lion di tori entro una mandra
 Or salta a quello in tergo e sì gli scava
 Con le zanne la schiena,
 Or questo fianco addenta or quella coscia;
 Tal fra le pérse torme infuriava

L'ira de' greci petti e la virtute.
 Ve' cavalli supini e cavalieri;
 Vedi intralciar de' vinti
 La fuga i carri e le tende cadute,
 E correr fra' primieri
 Pallido e scapigliato esso tiranno;
 Ve' come infusi e tinti
 Del barbarico sangue i greci eroi,
 Cagione a i Persi d'infinito affanno,
 A poco a poco vinti da le piaghe,
 L'un sopra l'altro cade. Evviva evviva:
 Beatissimi voi
 Mentre nel mondo si favelli o scriva.

Prima divelte, in mar precipitando,
 Spente ne l'imo strideran le stelle,
 Che la memoria e 'l vostro
 Amor trascorra o scemi.
 Ara vi fia la tomba; e qua mostrando
 Verran le madri a i parvoli le belle
 Orme del vostro sangue. Ecco i' mi prostro
 O benedetti, al suolo,
 E bacio questi sassi e queste zolle,
 Che fien lodate e chiare eternamente
 Da l'uno a l'altro polo.
 Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
 Fosse del sangue mio quest'alma terra.
 Che se ripugna il fato, e non consente
 Ch'io per la Grecia i moribondi lumi
 Chiuda prostrato in guerra,
 Così la vereconda
 Fama del vostro vate appo i futuri
 Possa, volendo i numi,
 Tanto durar quanto la vostra duri.

SOPRA IL MONUMENTO DI DANTE
CHE SI PREPARA IN FIRENZE
CANZONE SECONDA

SOPRA IL MONUMENTO
DI DANTE
CHE SI PREPARA IN FIRENZE

Perchè le nostre genti
Pace sotto le bianche ali raccolga,
Non fien da' lacci sciolte
De l'antico sopor l'itale menti
S'a i patri esempi de la prisca etade
Questa terra fatal non si rivolga.
O Italia, a cor ti stia
Far ai passati onor, che d'altrettali
Oggi vedove son le tue contrade,
Nè c'è chi d'onorar ti si convegna.
Volgiti indietro, e guarda o patria mia,
Quella schiera infinita d'immortali,
E piangi e di te stessa ti disdegna;
Che se non piangi, ogni speranza è stolta:
Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,
E ti punga una volta
Pensier de gli avi nostri e de' nipoti.

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
Per lo toscano suol cercando già
L'ospite desioso
Dove giaccia colui per lo cui verso
Il meonio cantor non è più solo.
Ed (oh vergogna) udia
Che non che 'l cener freddo e l'ossa nude
Giaccian esuli ancora
Dopo il funereo di sott'altro suolo,
Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso
Firenze, a quello per la cui virtude
Tutto il mondo t'onora.
Oh voi pietosi onde sì tristo e basso
Obbrobrio laverà nostro paese:

Bell'opra hai tolta e di ch'amor ti rende,
 Schiera prode e cortese,
 Qualunque petto amor d'Italia accende.

Amor d'Italia o cari,
 Amor di questa misera vi sproni,
 Ver cui pietade è morta
 In ogni petto omai, perciò che amari
 Giorni dopo il seren dato n'ha il Cielo.
 Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni
 Misericordia o figli,
 E duolo e sdegno di cotanto affanno
 Onde bagna costei le guance e 'l velo.
 Ma voi di quale ornar parola o canto
 Si debbe, a cui non pur cure o consigli,
 Ma de l'ingegno e de la man daranno
 I sensi e le virtùdi eterno vanto
 Oprate e mostre ne la dolce impresa?
 Quali a voi note invio, sì che nel core,
 Sì che ne l'alma accesa
 Nova favilla indurre abbian valore?

Voi spirerà l'altissimo subbietto,
 Ed acri punte premeravvi al seno.
 Chi dirà l'onda e 'l turbo
 Del furor vostro e de l'immenso affetto?
 Chi pingerà l'attonito semblante?
 Chi de gli occhi il baleno?
 Qual può voce mortal celeste cosa
 Agguagliar figurando?
 Lunge sia, lunge alma profana. Oh quante
 Lagrime al chiaro avello Italia serba.
 Come cadrà? come dal tempo rósa
 Fia vostra gloria o quando?
 Voi, di che 'l nostro mal si disacerba,
 Sempre vivete o care arti divine,
 Conforto a nostra sventurata gente,
 Fra l'itale ruine
 Gl'itali pregi a celebrare intente.

Ecco voglioso anch'io
 Ad onorar nostra dolente madre
 Porto quel che mi lice,
 E mesco a l'opra vostra il canto mio
 Sedendo u' vostro ferro i marmi avviva.
 O de l'ausonio carme inclito padre,
 Se di cosa terrena,
 Se di colei che tanto alto locasti
 Qualche novella a i vostri lidi arriva,
 Io so ben che per te gioia non senti,
 Chè saldi men che cera e men ch'arena,
 Verso la fama che di te lasciasti,
 Son bronzi e marmi; e da le nostre menti
 Se mai cadesti ancor, s'unqua cadrai,
 Cresca, se crescer può, nostra sciaura,
 E in sempiterni guai
 Pianga tua stirpe a tutto il mondo oscura.

Ma non per te; per questa ti rallegri
 Povera patria tua, s'unqua l'esempio
 De gli avi e de' parenti
 Ponga ne' figli sonnacchiosi ed egri
 Tanto valor che un tratto alzino il viso.
 Quale e da quanto scempio
 Vedi guasta colei che sì meschina
 Te salutava allora
 Che di nuovo salisti al paradiso:
 Allor beata pur (qualunque intende
 A' novi affanni suoi) donna e reina;
 Ch'or nulla, ove non fóra
 Somma pietade assai, pietade attende.
 Taccio gli altri nemici e l'altre doglie;
 Ma non la Francia scelerata e nera,
 Per cui presso a le soglie
 Vide la patria mia l'ultima sera.

Beato te che 'l fato
 A viver non dannò fra tanto orrore;
 Che non vedesti in braccio
 L'itala moglie a barbaro soldato;

Non predar non guastar cittadi e colti
 L'asta inimica e 'l peregrin furore;
 Non de gl'itali ingegni
 Tratte l'opre divine a miseranda
 Schiavitù oltre l'alpe, e non da' folli
 Carri impedita la dolente via;
 Non gli aspri cenni ed i superbi regni;
 Non udisti gli oltraggi e la nefanda
 Voce di libertà che ne schernia
 Tra 'l suon de le catene e de' flagelli.
 Chi non si duol? che non soffrimmo? intatto
 Che lasciaron quei felli?
 Qual tempio, quale altare o qual misfatto?

Perchè venimmo a sì perversi tempi?
 Perchè 'l nascer ne désti o perchè prima
 Non ne desti il morire,
 Acerbo fato? onde a stranieri ed empi
 Nostra patria vedendo ancella e schiava,
 E da mordace lima
 Roder la sua virtù, di null'aita
 E di nullo conforto
 Lo spietato dolor che la stracciava
 Ammollir ne fu dato in parte alcuna.
 Ahi non il sangue nostro e non la vita
 Avesti o cara, e morto
 Io non son per la tua cruda fortuna.
 Qui l'ira al cor, qui la pietate abbonda:
 Pugnò cadde gran parte anche di noi;
 Ma per la moribonda
 Italia no; per li tiranni suoi.

Padre, se non ti sdegni,
 Mutato se' da quel che fosti in terra.
 Morian per le rutene
 Squallide piagge, ahi d'altra morte degni,
 Gl'itali prodi; e lor fea l'aere e 'l cielo
 E gli uomini e le belve immensa guerra.
 Cadeano a squadre a squadre
 Semivestiti, maceri e cruenti

Ed era letto a gli egri corpi il gelo.
 Allor, quando traean l'ultime pene,
 Membravan questa desiata madre,
 Dicendo; oh non le nubi e non i venti,
 Ma ne spegnesse il ferro, e pel tuo bene
 O patria nostra. Ecco da te rimoti,
 Quando più bella a noi l'età sorride,
 A tutto il mondo ignoti,
 Moriam per quella gente che t'uccide.

Ma di lor fato il boreal deserto
 E conscie fur le sibilanti selve.
 Così vennero al passo,
 E i negletti cadaveri a l'aperto
 Su per quello di neve orrido mare
 Dilaniar le belve;
 E sarà 'l nome de gli egregi e forti
 Pari mai sempre ed uno
 Con quel de' tardi e vili. Anime care,
 Ben che infinita sia vostra sciaura,
 Datevi pace; e questo vi conforti
 Che conforto nessuno
 Avrete in questa o ne l'età futura.
 In seno al vostro smisurato affanno
 Posate o di costei veraci figli,
 Al cui supremo danno
 Il vostro solo è tal che rassomigli.

Di voi già non si lagna
 La patria vostra, ma di chi vi spinse
 A pugnar contra lei
 Sì ch'ella sempre amaramente piagna
 E 'l suo col vostro lagrimar confonda.
 Oh di costei, che tanta verga strinse,
 Pietà nascesse in core
 A tal de' suoi ch'affaticata e lenta
 Di sì torbida notte e sì profonda
 La ritraesse. O glorioso spirto,
 Dimmi, d'Italia tua morto è l'amore?
 Dimmi, la vampa che t'accese, è spenta?

Dimmi, nè mai rinverdirà quel mirto
Che tu festi sollazzo al nostro male?
E saran tue fatiche a l'aria sparte?
Nè sorgerà mai tale
Che ti rassembri in qualsivoglia parte?

In eterno perè la gloria nostra?
E non d'Italia il pianto e non lo scorno
Ebbe verun confine?
Io mentre viva andrò sclamando intorno,
Volgiti a' padri tuoi, guasto legnaggio;
Mira queste ruine
E le carte e le tele e i marmi e i témpi;
L'avite ossa rimembra, e se destarti
Il radiar non può di tanti esempi,
Che stai? lévati e parti.
Non si conviene a sì corrotta usanza
Questa di prodi ingegni altrice e scola:
Se di codardi è stanza,
Meglio l'è rimaner vedova e sola.

AD ANGELO MAI
QUAND'EBBE TROVATO I LIBRI
DI CICERONE DELLA REPUBBLICA
CANZONE TERZA

GIACOMO LEOPARDI
AL CONTE
LEONARDO TRISSINO

Voi per animarmi a scrivere siete solito d'ammonirmi che l'Italia non sarà lodata nè anco forse nominata nelle storie de' tempi nostri, se non per conto delle lettere e delle sculture. Ma da un secolo e più siamo fatti servi e tributari anche nelle lettere, e quanto a loro io non vedo in che pregio o memoria dovremo essere, avendo smarrita la vena d'ogni affetto e d'ogni eloquenza, e lasciataci venir meno la facoltà dell'immaginare e del ritrovare, non ostante che ci fosse propria e speciale in modo che gli stranieri non dismettono il costume d'attribuircela. Nondimeno restandoci in luogo d'affare quel che i nostri antichi adoperavano in forma di passatempo, non tralascieremo gli studi, quando anche niuna gloria ce ne debba succedere, e non potendo giovare altrui colle azioni, applicheremo l'ingegno a dilettae colle parole. E voi non isdegherete questi pochi versi ch'io vi mando. Ma ricordatevi che si conviene agli sfortunati di vestire a lutto, e parimente alle nostre canzoni di rassomigliare ai versi funebri. Diceva il Petrarca: *ed io son un di quei che 'l pianger giova*. Io non dirò che il piangere sia natura mia propria, ma necessità de' tempi e della fortuna.

AD
ANGELO MAI
QUAND'EBBE TROVATO I LIBRI
DI CICERONE
DELLA REPUBBLICA

Italo ardito, a che già mai non pòsi
Di svegliar da le tombe
I nostri padri? e a favellar gli meni
A questo secol morto al quale incombe
Tanta nebbia di tedio? E come or vieni
Sì forte a' nostri orecchi e sì frequente,
Voce antica de' nostri
Muta sì lunga etade? e perchè tanti
Risorgimenti? In un balen feconde
Venner le carte; e a la stagion presente
I polverosi chiostri
Serbaro intatti i generosi e santi
Detti de gli avi. E che valor t'infonde,
Italo egregio, il fato? O con l'umano
Valor contrasta il duro fato invano?

Certo senza de' numi alto consiglio
Non è ch'ove più lento
E grave è 'l 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:
Chè dov'è questa o nessun'altra poi
L'ora da ripor mano a la virtude
Rugginosa de l'itala natura,
Tanto è sì strano e tale
È 'l clamor de' sepolti, e de gli eroi
Dimenticati il nome si dischiude,
O patria o patria, anco in età sì tarda
Chiedendo se ti giovi esser codarda.

Noi miseri la speme aurea non fugge,
 O gloriosi? in tutto
 Non siam periti? A voi certo il futuro
 Non velano i destini: altro che lutto
 Sdegnano i sensi miei, chè torbo e scuro
 M'è l'avvenire, e tutto quanto io scerno
 È tal che sogno e fola
 Fa parer la speranza. Anime prodi,
 A i tetti vostri inonorata, immonda
 Plebe successe; al vostro sangue è scherno
 E d'opra e di parola
 Ogni valor; di vostre inclite lodi
 Tace l'itala riva; egro circonda
 Ozio le tombe vostre, e di viltade
 Siam fatti esempio a la futura etade.

Bennato ingegno, or quando altrui non cale
 De' nostri alti parenti,
 A te ne caglia, a te cui fato aspira
 Benigno sì che per tua man presenti
 Paion que' giorni allor che da la dira
 Obblivione antica ergean la chioma,
 Con gli studi sepolti,
 I vetusti Divini a cui Natura
 Parlò nè disvelossi, onde i riposi
 Magnanimi allegrà 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'aere a volo
 Una favilla ergea da questo suolo.

Eran calde le tue ceneri sante,
 Non domito nemico
 De la Fortuna, al cui sdegno e dolore
 Fu più l'Averno che la terra amico.
 L'Averno: e qual non è parte migliore
 Di questa nostra? E le tue dolci corde
 Tremolavano ancora
 Dal tocco di tua destra o sfortunato

Amante. Ahi dal dolor comincia e nasce
 L'italo canto. E pur mèn 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.

Ma tua vita era allor con gli astri e 'l mare,
 Ligure ardita prole,
 Quand'oltre a le colonne ed oltre a i liti
 Cui strider parve in seno a l'onda il sole,
 Novo di prore incarco a gl'infiniti
 Flutti commesso, ritrovasti il raggio
 Del Sol caduto, e 'l giorno
 Che nasce allor ch'a i nostri è giunto al fondo;
 E rotto di Natura ogni contrasto,
 Ignota immensa terra al tuo viaggio
 Fu gloria e del ritorno
 A i rischi. Ahi ahi, ma conosciuto il mondo
 Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
 L'etra sonante e l'alma terra e 'l mare
 Al fanciullin, che non al saggio, appare.

Nostri beati sogni ove son giti
 De l'ignoto ricetta
 D'ignoti abitatori, o del diurno
 De gli astri albergo, e del rimoto letto
 De la giovane Aurora, e del notturno
 Occulto sonno del maggior pianeta?
 Ecco svanire a un punto,
 E figurato è 'l mondo in breve carta;
 Ecco tutto è simile, e ritrovando,
 Solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
 Il vero appena è giunto,
 O caro immaginar; da te s'apparta
 Nostra mente in eterno; a l'ammirando
 Poter tuo primo ne sottraggon gli anni,
 E il conforto peri de' nostri affanni.

Nascevi a' dolci sogni intanto, e 'l primo
 Sole splendeati in vista,
 Cantor vago de l'arme e de gli amori
 Che in età de la 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
 L'ingegno mio. Di vanità, di belle
 Fole e strani pensieri
 Si componea l'umana vita: in bando
 Gli cacciammo: or che resta? or poi che 'l verde
 È spogliato a le cose? il certo e solo
 Veder che tutto è vano altro che 'l duolo.

O Torquato o Torquato, a noi promesso
 Eri tu allora; il pianto
 A te, non altro, prometteva il Cielo.
 Oh misero Torquato; il dolce canto
 Non valse a consolarti o a sciorre il gelo
 Onde l'alma t'avean, ch'era sì 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 'l mondo
 Inabitata spiaggia. Al tardo onore
 Non sorser gli occhi tuoi; mercè, non danno,
 L'estrema ora ti fu. Morte domanda
 Chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda.

Torna torna fra noi, sorgi dal muto
 E sconsolato avello,
 Se d'angoscia se' vago, o miserando
 Esempio di sciaura. Assai da quello,
 Che ti parve sì mesto e sì 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 oggidì, se 'l grande e 'l raro
 Ha nome di follia;
 Nè livor più, ma ben di lui più dura
 La noncuranza avviene a i sommi? o quale,
 Se più de' carmi, il computar s'ascolta,
 Ti appresterebbe il lauro un'altra volta?

Da te fino a quest'ora uom non è sorto
 (O sventurato ingegno),
 Pari a l'italo nome, altro ch'un solo,
 Solo di sua codarda etate indegno
 Allobrogo feroce, a cui dal polo
 Disusata virtù, non da la mia
 Stanca ed arida terra,
 Scese nel core, onde privato, inerme
 (Memorando ardimento) in su la scena
 Mosse guerra a' tiranni: almen si dia
 Questa misera guerra
 E questo vano campo a l'ire inferme
 Del mondo. Ei primo e sol dentro a l'arena
 Scese, e nullo il seguì, chè l'ozio e 'l brutto
 Silenzio or preme a i nostri innanzi a tutto.

Disdegnando e fremendo, immacolata
 Trasse la vita intera,
 E morte lo scampò dal veder peggio.
 Vittorio mio, questa per te non era
 Età nè suolo. Altri anni ed altro seggio
 Convieni a gli alti ingegni. Or di riposo
 Paghi viviamo, e scorti
 Da mediocrità: sceso il sapiente
 E salita è la turba a un sol confine,
 Che 'l mondo agguaglia. O scopritor famoso,
 Segui; 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.

NELLE NOZZE
DELLA SORELLA PAOLINA
CANZONE QUARTA

NELLE NOZZE
DELLA SORELLA PAOLINA

Poi che del patrio nido
I silenzi lasciando, e le beate
Larve e l'antico error, celeste dono,
Ch'abbella a gli occhi tuoi quest'ermo lido,
Te ne la polve de la vita e 'l suono
Tragge il destin; l'obbrobriosa etate
Che 'l duro cielo a noi prescrisse impara,
Sorella mia, che in gravi
E luttuosi tempi
L'infelice famiglia a l'infelice
Italia accrescerai. Di forti esempi
Al tuo sangue provvedi. Aure soavi
L'empio fato interdice
A l'umana virtude,
Nè pura in gracil petto alma si chiude.

O miseri o codardi
Figliuoli avrai. Miseri eleggi. Immenso
Tra fortuna e valor dissidio pose
Il corrotto costume. Ahi troppo tardi
E ne la sera de l'umane cose
Acquista oggi chi nasce il moto e 'l 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 ne l'età futura:
Poichè (nefando stile,
Di schiatta ignava e finta)
Virtù viva spregiam, lodiamo estinta.

Donne, da voi non poco
 La patria aspetta, e non in danno e scorno
 De l'umana progenie al dolce raggio
 De le pupille vostre il ferro e 'l foco
 Domar fu dato. A senno vostro il saggio
 E 'l 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 gioventù 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?

A gli 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 brilla, amando, il cor quando a tenzone
 Scendono i venti, e quando nembi aduna
 L'olimpo, e fiede le montagne il rombo
 De la procella. O spose
 O verginette, a voi
 Chi de' perigli è schivo, e quei che indegno
 È de la 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.

Madri d'imbelle prole
 V'incresca esser nomate. I danni e 'l pianto
 De la virtude a tollerar s'avvezzi
 La stirpe vostra, e quel che pregia e cole
 Il vergognoso tempo, aborra e sprezzì;
 Cresca a la patria, e gli alti gesti, e quanto
 A gli avi suoi deggia la terra impari.
 Qual de' vetusti eroi

Tra le memorie e 'l grido
Crescean di Sparta i figli al greco nome;
Fin che la sposa giovanetta il fido
Brando cingeva al caro lato, e poi
Spandea le negre chiome
Sul corpo esangue e nudo
Quando reddia nel conservato scudo.

Virginia, a te la molle
Gota molcea con le celesti dita
Beltade onnipossente, e de gli alteri
Disdegni tuoi si sconsolava il folle
Signor di Roma. Eri pur vaga, ed eri
Ne la stagion ch'a i dolci sogni invita
Quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
Il bianchissimo petto,
E a l'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.

O generosa, ancora
Che più bello a' tuoi dì splendesse il sole
Ch'oggi non fa, pur consolata e paga
È quella tomba cui di pianto onora
L'alma terra nativa. Ecco a la 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 ne la doma
Terra il marte latino arduo s'accampa
Dal buio polo a i torridi confini.
Così l'eterna Roma
Ne' duri ozi sepolta
Femmineo fato avviva un'altra volta.

A UN VINCITORE
NEL PALLONE
CANZONE QUINTA

A UN VINCITORE
NEL PALLONE

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' a la veloce
Fuga de gli anni il tuo valor contrasti
La spoglia di tuo nome), attendi e 'l core
Movi ad alto desio. Te l'echeggiante
Arena e 'l circo, e te fremendo appella
A i fatti illustri il popolar favore;
Te rigoglioso de l'età novella
Oggi la patria cara
L'antiche lodi a rinnovar prepara.

Non del barbaro sangue in Maratona
Sparse l'invitta destra
Que' che gli atleti ignudi e 'l campo eleo,
Che stupido mirò l'ardua palestra,
Nè la palma beata e la corona
D'emula brama il punse. E ne l'Alfeo
Spesso le chiome polverose e i fianchi
De le cavalle vincitrici asterse
Tal che le greche insegne e 'l greco acciaro
Spinse de' Medi fuggitivi e stanchi
Ne le pallide torme; onde sonaro
Di sconsolato grido
Gli alti gorghi d'Eufrate e 'l servo lido.

Vano dirai quel che disserra e scote
De la virtù nativa
Le riposte faville? e che del fioco
Spirto vital ne gli egri petti avviva

Il caduco fervor? Le meste rote
 Da poi che Febo instiga, altro che gioco
 Son le cure mortali? ed è men vano
 De la menzogna il vero? A noi di lieti
 Inganni e di felici ombre soccorse
 Natura istessa; e là dove l'insano
 Costume a i forti errori esca non porse,
 Ne gli ozi infermi e nudi
 Mutò la plebe i gloriosi studi.

Tempo forse verrà ch'a le ruine
 De le italiche moli
 Insultino gli armenti, e 'l greve aratro
 Sentano i sette colli; e pochi Soli
 Andranno forse, e le città latine
 Abiterà la cauta volpe, e l'atro
 Bosco mormorerà fra l'alte mura;
 Se la funesta de le patrie cose
 Obblivion da le perverse menti
 Non isvelgono i fati, e la matura
 Clade non vieta a le codarde genti
 Il Ciel fatto cortese
 Da la pietà de le passate imprese.

A la 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,
 Chè 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 nè de le putri e lente
 Ore il danno misura e 'l flutto ascolta;
 Beata allor che 'l piede
 Spinto al varco letéo, più grata riede.

BRUTO MINORE

CANZONE SESTA

COMPARAZIONE DELLE SENTENZE
DI BRUTO MINORE E DI TEOFRASTO
VICINI A MORTE

Io non credo che si trovi in tutte le memorie dell'antichità voce più lagrimevole e spaventosa, e con tutto ciò, parlando umanamente, più vera di quella che Marco Bruto, poco innanzi alla morte, si racconta che profferisse in dispregio della virtù: la qual voce, secondo ch'è riportata da Cassio Dione è questa. *O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguiva come tu fossi una cosa: ma tu sottostavi alla fortuna.* E comunque Plutarco nella Vita di Bruto non tocchi distintamente di questa sentenza, laonde Pier Vettori dubita che Dione in questo particolare faccia più del poeta che dello Storico, si manifesta il contrario per la testimonianza di Floro, il quale afferma che Bruto vicino a morire proruppe esclamando *che la virtù non fosse cosa ma parola.* Quei moltissimi che si scandalizzano di Bruto e gli fanno carico della detta sentenza, danno a vedere l'una delle due cose; o che non abbiano mai praticato familiarmente colla virtù, o che non abbiano esperienza degl'infortuni, il che, fuori del primo caso, non pare che si possa credere. E in ogni modo è certo che poco intendono e meno sentono la natura infelicissima delle cose umane, o si maravigliano ciecamente che le dottrine del Cristianesimo non fossero professate avanti di nascere. Quegli altri che torcono le dette parole a dimostrare che Bruto non fosse mai quell'uomo santo e magnanimo che fu riputato vivendo, e concludono che morendo si smascherasse, argomentano a rovescio: e se credono che quelle parole gli venissero dall'animo, e che Bruto, dicendo questo, ripudiasse effettivamente la virtù, veggano come si possa lasciare quello che non s'è mai tenuto, e disgiungersi da quello che s'è avuto sempre discosto. Se non l'hanno per sincere, ma pensano che fossero dette con arte e per ostentazione; primieramente che modo è questo di argomentare dalle parole ai fatti, e nel medesimo tempo levar via le parole come vane e fallaci? volere che i fatti mentano perchè si stima che i detti non suonino allo stesso modo, e negare a questi ogni autorità dandoli per finti? Di poi ci hanno a persuadere che un uomo sopraffatto da una calamità eccessiva e irreparabile; disanimato e sdegnato della vita e della fortuna; uscito di tutti i desideri, e di tutti gl'inganni delle speranze; risoluto di preoccupare il destino mortale e di punirsi della propria infelicità; nell'ora medesima che sta per dividersi eternamente dagli uomini, s'affatichi di correr dietro al fantasma della gloria, e vada studiando e componendo le parole

e i concetti per ingannare i circostanti, e farsi avere in pregio da quelli che si dispone a fuggire, e in quella terra che se gli rappresenta per odiosissima e dispregevole. Ma basti di ciò.

Laddove le soprascritte parole di Bruto s'hanno tutto giorno, si può dir, fra le mani; queste che soggiungerò di Teofrasto moribondo, non credo che uscissero mai delle scritture degli eruditi (dove anche non so il conto che se ne faccia), non ostante che sieno degnissime di considerazione, e abbiano molta corrispondenza col detto di Bruto sì per l'occasione in cui furono pronunziate, e sì per la sostanza loro. Diogene Laerzio le riferisce, copiando, per quello ch'io mi persuado, qualche scrittore più antico e più grave, com'è solito di fare. Dice dunque che Teofrasto venuto a morte e *domandato da' suoi discepoli se lasciasse loro nessun ricordo o comandamento, rispose: Niuno; salvo che l'uomo disprezza e gitta molti piaceri a causa della gloria. Ma non così tosto incomincia a vivere, che la morte gli sopravviene. Perciò l'amor della gloria è così svantaggioso come che sia. Vivete felici, e lasciate gli studi, chè vogliono gran fatica; o coltivategli a dovere, chè portano gran fama. Se non che la vanità della vita è maggiore dell'utilità. Per me non è più tempo a deliberare: voi altri considerate quello che vada fatto. E così dicendo spirò.*

Altre cose dette da Teofrasto vicino a morte si trovano mentovate da Cicerone e da San Girolamo, e sono più divulgate; ma non fanno a proposito. Per queste che abbiamo veduto si risolve che Teofrasto in età di sopra cent'anni; avendola spesa tutta a studiare e scrivere, e servire indefessamente alla fama; ridotto, come dice Suida, all'ultimo della vita per l'assiduità medesima dello scrivere; circondato da forse due mila discepoli, ch'è quanto dire seguaci e predicatori delle sue dottrine; riverito e magnificato per la sapienza da tutta la Grecia, moriva, diciamo così, penitente della gloria, come poi Bruto della virtù. Le quali due voci, gloria e virtù, non veramente oggi, ma fra gli antichi sonavano appresso a poco il medesimo. E però Teofrasto non seguitò dicendo che la stessa gloria le più volte è opera della fortuna piuttosto che del valore; il che non si poteva dire anticamente così bene come oggidì: ma se Teofrasto l'avesse potuto aggiungere, non mancava al suo concetto nessuna parte, che non fosse ragguagliatissimo a quello di Bruto.

Questi tali rinnegamenti e, come dire, apostasie da quegli errori magnanimi che abbelliscono o più veramente compongono la nostra vita, cioè tutto quello che ha della vita piuttosto che della morte, riescono ordinarissimi e giornalieri dopo che l'intelletto umano coll'andar dei secoli ha scoperto, non dico la nudità, ma fino agli scheletri delle cose, e dopo che la sapienza, tenuta dagli antichi per consolazione e rimedio principale della nostra infelicità, s'è ridotta a denunciarla e quasi entrarne mallevadrice a quei medesimi che, non conoscendola, o non l'avrebbero sentita, o certo l'avrebbero medicata colla speran-

za. Ma fra gli antichi assuefatti com'erano a credere, secondo l'insegnamento della natura, che le cose fossero cose e non ombre, e la vita umana destinata ad altro che alla miseria, questi rinnegamenti o vogliamo apostasie cagionate, non da passioni o vizi, ma dal senso e discernimento della verità, non si trova che intervenissero se non di rado; e però, quando si trova, è ragione che il filosofo le consideri attentamente.

E più maraviglia ci debbono fare le sentenze di Teofrasto, quanto che le condizioni della sua morte non si potevano chiamare infelici, e non pare che Teofrasto se ne potesse rammaricare, avendo conseguito e goduto fino allora per lunghissimo spazio il suo principale intento, ch'era stata la gloria. Laddove il concetto di Bruto 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 ci 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 (come quelli che si vengono a trovare quasi in grandissima altezza) scuoprono tanto paese quanto non ne sanno scoprire i filosofi nel tratto di molti secoli. In quasi tutti i libri antichi (o filosofi o poeti o storici o qualunque sieno gli scrittori) s'incontrano molte sentenze dolorosissime che sebbene oggidì corrono più volgarmente, non per questo si può dire che fra gli uomini di quei tempi fossero pellegrine. Ma per lo più derivano dalla miseria particolare ed accidentale di chi le scriveva, o di chi si racconta o si finge che le profferisse. E quei concetti o, parlando generalmente, quella tristezza e quel tedio che s'accompagnano tanto all'apparenza della felicità quanto alle miserie medesime e ch'hanno rispetto alla natura ed all'ordine immutabile e universale delle cose umane, è raro assai che si trovino significati ne' monumenti degli antichi. I quali antichi quando erano travagliati dalle sventure, se ne dovevano in modo come se per queste sole fossero privi della felicità, che stimavano possibilissima a conseguire, anzi propria dell'uomo, se non quanto la fortuna gliela vietasse.

Ora volendo cercare quello che potesse avere indotto nell'animo di Teofrasto il sentimento della vanità della gloria e della vita, che a ragguaglio di quel tempo e di quella nazione, riesce straordinario; troveremo primieramente che la scienza del detto filosofo non si conteneva dentro ai termini di tale o tal altra parte delle cose, ma si stendeva poco meno che a tutto lo scibile (quanto era lo scibile in quell'età), come si raccoglie dalla tavola degli scritti di Teofrasto, lasciati perire la massima parte. E questa scienza universale non fu subordinata da lui, come da Platone, all'immaginativa, ma solamente alla ragione e all'esperienza, secondo l'uso d'Aristotele; e indirizzata, non allo studio nè alla ricerca del bello, ma del suo maggior contrario, ch'è propriamente il vero. At-

teso queste particolarità, non è maraviglia che Teofrasto arrivasse a conoscere la somma della sapienza, cioè la vanità della vita e della sapienza medesima; essendo che le molte scoperte fatte da' filosofi degli ultimi secoli circa la natura degli uomini e delle cose, vengono principalmente dal confrontare e dal rapportar che s'è fatto le diverse scienze, e quasi tutte le discipline fra loro, e dall'averle collegate l'une coll'altre e per questo mezzo considerate le relazioni che intervengono fra le varie parti della natura ancorchè lontanissime scambievolmente.

Oltracciò dal libro dei Caratteri si comprende che Teofrasto vide nelle qualità e nei costumi degli uomini così addentro, che pochissimi scrittori antichi gli possono stare a lato per questo rispetto se non forse i poeti. Ma questa facoltà è segno certo d'un animo che sia capace d'affezioni molte e varie e potenti. Perciocchè le qualità morali come anche gli affetti degli uomini, volendoli rappresentare al vivo, non si possono ricavare dall'osservazione materiale de' fatti e delle maniere altrui, ma solamente dall'animo proprio, anche quando sono disparatissimi dagli abiti dello scrittore. Secondo quello che fu detto dal Massillon interrogato come facesse a dipingere così al naturale i costumi e i sentimenti delle persone, praticando assai più nella solitudine che fra la gente. Rispose: considero me stesso. Così fanno i Drammatici e gli altri poeti. Ora un animo capace di molte conformazioni, cioè molto delicato e vivo, non può far che non senta la nudità e l'infelicità irreparabile della vita e non inclini alla tristezza, quando i molti studi l'abbiano assuefatto a meditare, e specialmente se questi riguardano all'essenza medesima delle cose, nel modo che s'appartiene alle scienze speculative.

Certo è che Teofrasto, amando gli studi e la gloria sopra ogni cosa, ed essendo maestro o vogliamo dir capo di scuola, e di scuola frequentatissima, conobbe e dichiarò formalmente l'inutilità de' sudori umani, e così degl'istituti suoi propri come degli altrui; la poca proporzione che passa tra la virtù e la felicità della vita; e quanto prevaglia la fortuna al valore in quello che spetta alla medesima felicità così degli altri come anche de' sapienti. E forse in queste conoscenze passò tutti i filosofi greci, massime quelli che vennero avanti Epicuro, con tutto che fosse diversissimo e ne' costumi e nelle sentenze da quello che poi furono gli Epicurei. Tutto questo si ricava, non solamente dalle cose dette di sopra, ma da' riscontri che s'hanno degl'insegnamenti di Teofrasto in parecchi luoghi degli scrittori antichi. E quasi ch'egli avesse avuto a dimostrare cogli accidenti suoi propri la verità delle sue dottrine; primieramente non è tenuto da' filosofi moderni in quella stima che dovrebbe, essendo perduti già da più secoli, per quello che se ne sappia, tutti i suoi libri morali, eccetto solamente i Caratteri; come anche sono perduti i libri politici o appartenenti alle leggi e quasi tutti quelli di metafisica. Oltre di ciò, non che i filosofi antichi lo cele-

brassero per aver veduto più di loro, anzi per questo rispetto lo vituperarono e maltrattarono, e particolarmente quelli, tanto meno sottili quanto più superbi, i quali si compiacevano d'affermare e di sostenere che il sapiente è felice per se, volendo che la virtù o la sapienza basti alla beatitudine, quando sentivano pur troppo bene in se medesimi che non basta, se però avevano effettivamente o l'una o l'altra di quelle condizioni. Della qual fantasia non pare che i filosofi sieno ancora guariti, anzi pare che sieno peggiorati non poco, volendo che ci debba menare alla felicità questa filosofia presente, la quale in somma non dice e non può dir altro, se non che tutto il bello, il piacevole e il grande è falsità e nulla. Ma per non dividerci da Teofrasto, i più degli antichi erano incapaci di quel sentimento doloroso e profondo che l'animava. *Teofrasto è malmenato nei libri e nelle scuole di tutti i filosofi per aver lodato nel Callistene quel motto: non la sapienza ma la fortuna è signora della vita. Negano che un filosofo dicesse mai cosa più fiacca di questa.* Sono parole di Cicerone, il quale in altro luogo scrive che Teofrasto nel libro della vita beata dava molto alla fortuna, vale a dir che la sentenziava per cosa di gran momento in riguardo alla felicità. E quivi a poco soggiunge: *a ogni modo serviamoci di Teofrasto in molti punti, salvo che s'attribuisca alla virtù più consistenza e più gagliardia che questi non le diede.* Vegga esso Cicerone quello che se le possa dare.

Forse per questi ragionamenti conchiuderemo che Teofrasto avesse a far professione di poco affezionato agli errori naturali, anzi che dal canto suo dovesse provvedere cogli insegnamenti e colle azioni di sequestrarli dall'uso domestico e pubblico della vita, e di stringere gli effetti e la signoria dell'immaginativa, allargando i termini alla ragione. Ma s'ha da sapere che Teofrasto fu ed operò tutto il contrario. In quanto alle azioni, abbiamo in Plutarco nel libro contra Colote che il nostro filosofo liberò due volte la sua patria dalla tirannide. In quanto agli insegnamenti, Cicerone dice che Teofrasto in un libro che scrisse delle ricchezze, si distendeva molto a lodare la magnificenza e l'apparato degli spettacoli e delle feste popolari, e metteva nella facoltà di queste spese molta parte dell'utilità che proviene dalle ricchezze. La qual sentenza è biasimata da Cicerone e data per assurda. Io non voglio contendere con Cicerone sopra questa materia, sebbene io so e vedo ch'egli si poteva ingannare e tastar le cose con quella filosofia che penetra poco addentro. Ma l'ho per uomo così ricco d'ogni virtù privata e civile, che non mi basta l'animo d'imputargli che non conoscesse i maggiori incitamenti e i più fermi propugnacoli della virtù che s'abbiano a questo mondo, voglio dir le cose appropriate a stimolare e scuoter gli animi ed esercitare la facoltà dell'immaginazione. Solamente dirò che qualunque o fra gli antichi o fra' moderni conobbe meglio e senti più forte e più dentro al cuor suo la nullità d'ogni cosa e l'efficacia del vero, non solamente non procurò che gli altri si riducessero in questa sua condizione, ma fece ogni sforzo di nascon-

derla e dissimularla a se medesimo, e favori sopra ogni altro quelle opinioni e quegli effetti che servono a distornarla, come quello che per suo proprio esperimento era chiarito della miseria che nasce dalla perfezione e sommità della sapienza. Nel qual proposito si potrebbero allegare alcuni esempi molto illustri, massimamente de' moderni. E in vero se i nostri filosofi intendessero pienamente quello che s'affaticano di promulgare, o (posto che l'intendano) se lo sentissero, vale a dire, se l'intendessero per prova, e non per sola speculazione; in cambio d'aversi a rallegrare di queste conoscenze, ne piglierebbero odio e spavento; s'ingegnerebbero di scordarsi quello che sanno e quasi di non vedere quello che vedono; rifuggirebbero, il meglio che potessero fare, a quegli'inganni fortunatissimi che, non questo o quel caso, ma la natura universale avea posto di sua propria mano in tutti gli animi; e finalmente non crederebbero che importasse gran cosa il persuadere altrui che niuna cosa importa quando anche paia grandissima. E se fanno questo per appetito di gloria, concedano che in questa parte dell'universo non possiamo vivere se non quanto crediamo e ponghiamo studio a cose da nulla.

Altra circostanza per la quale il caso di Teofrasto differisce notabilmente da quello di Bruto, si è la natura diversa de' tempi. Perocchè Teofrasto gli ebbe, se non propizi, tuttavia non ripugnanti a quei sogni e quei fantasmi che governarono i pensieri e gli atti degli antichi. Laddove possiamo dire che i tempi di Bruto fossero l'ultima età dell'immaginazione, prevalendo finalmente la scienza ed esperienza del vero e propagandosi anche nel popolo quanto bastava a portar la vecchiezza del mondo. Chè se ciò non fosse stato, nè quegli avrebbe avuta occasione di fuggir la vita, come fece, nè la Repubblica romana sarebbe morta con lui. Ma non solamente questa, bensì tutta l'antichità, voglio dir l'indole e i costumi antichi di tutte le nazioni civili, erano vicini a spirare insieme colle opinioni che gli avevano generati e gli alimentavano. E già mancato ogni pregio a questa vita, cercavano i sapienti quel che gli avesse a consolare, non tanto della fortuna, quanto della vita medesima, non riputando per credibile che l'uomo nascesse propriamente e semplicemente alla miseria. Così ricorrevano alla credenza e all'aspettativa d'un'altra vita, dove stésse quella ragione della virtù e de' fatti magnanimi, che s'era ben trovata fino a quell'ora, ma già non si trovava e non s'aveva a trovare mai più nelle cose di questa terra. Dai quali pensieri nascevano quei sentimenti nobilissimi che Cicerone lasciò spiegati in più luoghi, e particolarmente nell'Orazione per Archia.

BRUTO MINORE

Poi che divelta, ne la tracia polve
Giacque ruina immensa
L'italica virtute, onde a le valli
D'Esperia verde e al tiberino lido
Il calpestio de' barbari cavalli
Prepara il fato, e da le 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,
Certo già di morir, gl'inesorandi
Numi e l'Averno accusa
E di feroci note
Invan la sonnolenta aura percote.

Stolta virtù, le cave nebbie e 'l vano
De le trepide larve
Seggio t'accoglie, e ti si volge a tergo
Il pentimento. A voi, marmorei numi,
(Se numi avete in Flegetonte albergo
O ne l'etereo sen) 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 de gli 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?

Preme il destino invitto e la ferrata
 Necessità gl'infermi
 Schiavi di morte: e s'a campar non vale
 Gli oltraggi lor, de' necessari danni
 Si consola il plebeo. Men duro è 'l male
 Che riparo non ha? dolor non sente
 Chi di speranza è nudo?
 Guerra impavida, 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 ne l'alto lato
 L'amaro ferro intride,
 E maligno a le nere ombre sorride.

Spiace a gli Dei chi violento irruppe
 Nel Tartaro. Non fóra
 Tanto valor ne' molli eterni petti.
 Forse i pallidi lustri, e forse il Cielo
 Gli umani casi e gl'infelici affetti
 Giocondo a gli ozi suoi spettacol pose?
 Non fra sciaure 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 'l viver macro a nova legge addisse;
 Quando le infauste luci
 Virile alma ricusa,
 Riede Natura, e 'l non suo dardo accusa?

Di colpa ignare e di lor proprii danni
 Le fortunate belve
 Serena adduce al non previsto passo
 La tarda età. Ma se spezzar la fronte
 Ne' rudi tronchi, o da montano sasso
 Dare al vento precipiti le membra,
 Lor suadesse affanno,
 Al barbaro desio nulla contesa

Legge arcana farebbe
 O tenebroso ingegno. A voi, fra quante
 Stirpi il cielo avvivò, l'aprica stanza,
 Soli, di Prometéo nepoti, increbbe:
 A voi le morte ripe
 (Se 'l fato ignavo pende)
 Soli, o miseri, a voi Giove contende.

E tu del mar cui nostro sangue irriga,
 Candida luna, sorgi,
 E l'inquieta notte e la funesta
 A l'ausonio valor campagna esplori.
 Cognati petti il vincitor calpesta,
 Fremono i poggi, da le somme vette
 Roma antica ruina;
 Tu sì 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 la solitaria sede.

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 indubre,
 Al mattutino canto
 Ridesterà le valli, o per le balze
 La paurosa plebe
 Agiterà de le minori belve.
 Oh casi! oh gener frale! abbietta parte
 Siam de le cose; e non le tinte glebe,
 Non gli ululati spechi
 Turbò nostra sciaura,
 Nè scolorò le stelle umana cura.

Non io d'Olimpo o di Cocito i sordi
Regi, o la terra indegna,
E non la notte moribondo appello;
Non te, de l'atra morte ultimo raggio,
Conscia futura età. Sdegnoso avello
Placàr femminee grida, e laudi ornaro
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 'l nembo
Tratti l'ignota spoglia;
E l'aura il nome e la memoria accoglia.

ALLA PRIMAVERA
O
DELLE FAVOLE ANTICHE
CANZONE SETTIMA

ALLA PRIMAVERA
O
DELLE FAVOLE ANTICHE

Per che i celesti danni
Ristori il sole e per che l'aure inferme
Zefiro avvivi, onde fugata e sparta
De le nubi la grave ombra s'avvalla;
Credano il petto inerme
Gli augelli al vento, e la diurna luce
Novo d'amor disio, nova speranza
Ne' penetrati boschi e fra le sciolte
Pruine induca a le commosse belve;
Forse a le 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
In sempiterno al misero non sono
Di febo i raggi? ed anco,
Primavera odorata, ispiri e tenti
Questo gelido cor, questo ch'amara
Nel fior de gli anni suoi vecchiezza impara?

Vivi tu, vivi o santa
Natura? vivi, e 'l dissueto orecchio
De la 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 romita
Stanza de' venti): e 'l pastorel ch'a l'ombre
Meridiane incerte e a la fiorita
Margo adducea de' fiumi
Le sitibonde agnelle, arguto carme

Sonar d'agresti Pani
 Udi lungo le ripe; e tremar l'onda
 Vide, e stupì, chè non palese al guardo
 La faretrata Diva
 Scendea ne' caldi flutti, e da l'immonda
 Polve tergea de la sanguigna caccia
 Il niveo lato e le verginee braccia.

Vissero i fiori e l'erbe,
 Vissero i boschi un dì. Conscie le molli
 Aure, le nubi e la titania lampa
 Fur de l'umana gente, allor che ignuda
 Te per le piagge e i colli,
 Ciprigna luce, a la deserta notte
 Con gli occhi intenti il viator seguendo,
 Te compagna a la 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 ne l'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 credè la sconsolata prole
 Quel che sommerse in Eridano il sole.

Nè de l'umano affanno,
 Rigide balze, i luttuosi accenti
 Voi negletti ferìr 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
 De le tenere membra. Ella per grotte,
 Per nudi scogli e moribonde arene
 Le non ignote ambasce e l'alte e rotte
 Nostre querele al curvo
 Etra insegnava. E te d'umani eventi

Disse la fama esperto,
 Flebile augel che tra chiomato bosco
 Non lunge il rinascente anno salúti,
 E lamentar ne l'alto
 Ozio de' campi, a l'aer muto e fosco,
 Antichi danni e scelerato scorno,
 E da nefando suol profugo il giorno.

Ma non cognato a l'empio
 Genere il gener tuo; le varie note
 Dolor non finge, e te di colpa ignudo,
 Men caro assai la bruna valle asconde.
 Ahi ahi, 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 che strano
 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 a l'ingegno mio; se tu pur vivi,
 E se de' nostri affanni
 Cosa veruna in ciel, se ne l'aprica
 Terra s'alberga o ne l'equoreo seno,
 Pietosa no, ma spettatrice almeno.

ULTIMO CANTO
DI SAFFO
CANZONE OTTAVA

ULTIMO CANTO
DI SAFFO

Placida notte, e verecondo raggio
De la cadente luna; e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe,
Nunzio del giorno; oh desiate e care
(Mentre ignote mi fur l'erinni e 'l fato)
Semblanze a gli occhi miei; già non arride
Spettacol molle a i 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' nembj, e noi la vasta
Fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
Fiume a la dubbia sponda
Il suono e la vittrice ira de l'onda.

Vago il tuo manto, o divo cielo, e vaga
Se' tu, roscida terra. Ahi de la vostra
Infinita beltà parte nessuna
A la misera Saffo i numi e l'empia
Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
Vile, o Natura, e grave ospite addetta,
E dispregiata amante, a le vezzose
Tue forme il core e le pupille invano
Supplichevole intendo. A me non ride
L'aprico margo, e da l'eterea porta
Il mattutino albòr; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi
Il murmure saluta: e dove a l'ombra

De gl'inchinati salici dispiega
 Candido rivo il puro seno, al mio
 Lubrico piè le flessuose linfe
 Disdegnando sottragge,
 E preme in fuga l'odorate spiagge.

Qual de la mente mia nefando errore
 Macchiommi anzi 'l natale, onde sì crudo
 Il Ciel mi fosse e di fortuna il senno?
 Qual ne la prima età (mentre di colpa
 Nudi viviam), sì ch'inesperto e scemo
 Di giovanezza e sconcolato al fuso
 De l'indomita Parca si devolva
 Mio ferrugineo dì? Malcaute voci
 Schiude il tuo labbro: i destinati eventi
 Move arcano consiglio. Arcano è tutto,
 Fuor di nostro dolor. Negletta prole
 Nascemmo al pianto, e la cagione in grembo
 De' Celesti si posa. Oh cure oh speme
 De' più verd'anni! A le sembianze il Padre,
 A l'amene sembianze eterno regno
 Diè ne' caduchi, e per virili imprese,
 Per dotta lira o canto,
 Virtù non lúce in disadorno ammanto.

Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
 Rifuggirà l'ignudo animo a Dite
 E 'l tristo 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 l'avara ampolla
 Di Giove indi che 'l sogno e i lieti inganni
 Perìr di fanciullezza. Ogni più caro
 Giorno di nostra età primo s'invola.
 Sottentra il morbo e la vecchiezza, e l'ombra
 De la gelida morte. Ecco di tante
 Sperate palme e dilettoni errori,

Il Tartaro m'avanza; e 'l prode ingegno
Han la tenaria Diva
E l'atra notte e la silente riva.

INNO
AI PATRIARCHI
O
DE' PRINCIPII DEL GENERE UMANO
CANZONE NONA

INNO
AI PATRIARCHI
O
DE' PRINCIPII DEL GENERE UMANO

E voi de' figli dolorosi il canto,
O di misera prole incliti padri,
Lodando appellerà; molto a l'eterno
De gli astri agitator più cari e molto
Di noi men lacrimabili ne l'alma
Luce prodotti. Immedicati affanni
Al misero mortal, nascere al pianto,
E de l'etereo lume assai più dolci
Sortir l'opaca tomba e 'l fato estremo
Non la diva pietà non l'equa impose
Legge del Cielo. E se di vostro antico
Error che l'uman seme a la tiranna
Possa de' morbi e di sciagura offerse,
Grido antico ragiona, altre più díre
Colpe de' figli, e pervicace ingegno,
E demenza maggior l'offeso Olimpo
N'armarò incontra, e la negletta mano
De l'altrice Natura; onde la viva
Fiamma n'increbbe, e detestato il parto
Fu del grembo materno, e violento
Emerse il disperato Erebo in terra.
Tu primo il giorno, e le purpuree faci
De le rotanti spere e la novella
Prole de' campi, o duce antico e padre
De l'umana famiglia, e tu l'errante
Per li giovani prati aura contempli.
Quando le rupi e le deserte valli
Precipite l'alpina onda fería
D'inudito fragor; quando gli ameni
Futuri seggi di lodate genti
E di cittadi romorose, occulta
Pace regnava; e gl'inarati colli

Solo e muto ascendea l'aprico raggio
 Di febo e l'aurea luna. Oh fortunata,
 Di colpe ignara e di lugubri eventi,
 Erma terrena sede. Oh quanto affanno
 Al gener tuo, padre infelice, e quale
 D'amarissimi casi ordine immenso
 Preparano i destini. Ecco di sangue
 Gli avari còliti e di fraterno scempio
 Furor novello incesta, e le nefande
 Ali di morte il divo etere impara.
 Trepido, errante il fratricida, e l'ombre
 Solitarie fuggendo e la secreta
 Ne le profonde selve ira de' venti,
 Primo i civili tetti, albergo e regno
 A le macere cure, inalza; e primo
 Il disperato pentimento i ciechi
 Mortali egro, anelante, aduna e stringe
 Ne' consorti ricetti: onde negata
 L'improba mano al curvo aratro, e vili
 Fur gli agresti sudori; ozio le soglie
 Scelerate occupò; l'immonda eruppe
 Fame de l'oro, e ne le tarde membra
 Domo il vigor natio, languide, ignave
 Giacquer le menti; e servitù le imbelli
 Umane vite, ultimo danno, accolse.
 E tu da l'etra infesto e dal muggiante
 Su i nubiferi gioghi equoreo flutto
 Scampi l'iniquo germe, o tu cui prima
 Da l'aer cieco e da' natanti poggi
 Segno arrecò d'instaurata spene
 La candida colomba, e de le antiche
 Nubi l'occiduo Sol naufrago uscendo,
 L'atro polo di vaga iri dipinse.
 Riede a la terra, e 'l crudo affetto e gli empi
 Studi rinnova e le seguaci ambasce
 La riparata gente. A gl'inaccessi
 Regni del mar vendicatore illude
 Profana destra, e la sciagura e 'l pianto
 A novi liti e novo cielo insegna.
 Or te, padre de' pii, te giusto e forte,

E di tuo seme i generosi alunni
 Medita il petto mio. Dirò siccome
 Sedente, oscuro in sul meriggio a l'ombre
 Del riposato albergo, appo le molli
 Rive del gregge tuo nodrici e sedi,
 Te de' celesti peregrini occulte
 Beàr l'eteree menti; e quale, o figlio
 De la saggia Rebecca, in su la sera,
 Presso al rustico pozzo e ne la dolce
 Di pastori e di lieti ozi frequente
 Aranitica valle, amor ti punse
 De la vezzosa Labanide: invitto
 Amor, ch'a lunghi esigli e lunghi affanni
 E di servaggio a l'odiata soma
 Volenteroso il prode animo addisse.
 Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra
 L'aonio canto e de la fama il grido
 Pasce l'avida plebe) amica un tempo
 Al sangue nostro e diletta e cara
 Questa misera spiaggia, ed aurea corse
 Nostra caduca età. Non che di latte
 Onda rigasse intemerata il fianco
 De le balze materne, o su le rive
 De l'infecundo mar l'adunca falce
 E gli acri gioghi esercitasse il bruno
 Agricoltor; ma di suo fato ignara
 E de gli affanni suoi, vóta d'affanno
 Visse l'umana gente; a le riposte
 Leggi del Cielo e di Natura indutto
 Valse l'amenò error, le fraudi e 'l molle
 Pristino velo; e di sperar contenta
 Nostra placida nave in porto ascese.
 Tal fra le vaste californie selve
 Nasce beata prole, a cui non sugge
 Pallida cura il petto, a cui le membra
 Fera tabe non dóma, e vitto il bosco,
 Nidi l'intima rupe, ónde ministra
 L'irrigua valle, inopinato il giorno
 De l'atra morte incombe. Oh ne l'umana
 Scelerata baldanza inermi regni

De la saggia Natura. I lidi e gli antri
E le quiete selve apre l'invitto
Nostro furor; la violata gente
Al peregrino affanno, a gl'inesperti
Desiri educa; e la fugace, ignuda
Felicità per l'imo sole incalza.

ALLA SUA DONNA
CANZONE DECIMA

ALLA SUA DONNA

Cara beltà che amore
Lunge m'insegni o nascondendo il viso
Fuor se nel sonno il core
Ombra diva mi scuoti
O ne' campi ove splenda
Più vago il giorno e di Natura il riso;
Forse tu l'innocente
Secol besti che da l'oro ha nome,
Or leve intra la gente
Anima voli? o te la sorte avara
Ch'a noi t'asconde, a gli avvenir prepara?

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
I' mi pensai. Ma non è cosa in terra
Che ti somigli; e s'anco pari alcuna
Ti fosse al volto, a gli atti, a la favella,
Saria, così conforme, assai men bella.

Fra cotanto dolore
Quanto a l'umana età propose il fato
Se vera e tal qual io pensando esprimo,
Alcun t'amasse in terra, a lui pur fóra
Questo viver beato:
E ben chiaro vegg'io siccome ancora
Seguir lóda e virtù qual ne' prim'anni
L'amor tuo mi farebbe. Or non aggiunse

Il Ciel nullo conforto a i nostri affanni;
E teco la mortal vita saria
Simile a quella che nel cielo india.

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 piagno
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; chè de l'imago,
Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago.

Se de l'eterne idee
L'una se' 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.

ANNOTAZIONI

Non credere, lettor mio, che in queste Annotazioni si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni, e menare a tondo la clava d'Ercole, cioè l'autorità, per dare a vedere che anch'io così di passata ho letto qualche buono scrittore italiano, ho studiato tanto o quanto la lingua nella quale scrivo, e mi sono informato all'ingrosso delle sue condizioni. Vedi, caro lettore, che oggi in Italia, per quello che spetta alla lingua, pochissimi sanno scrivere, e moltissimi non lasciano che si scriva; nè fra gli antichi o i moderni fu mai lingua nessuna civile nè barbara così tribolata a un medesimo tempo dalla rarità di quelli che sanno, e dalla moltitudine e petulanza di quelli che non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente. Co' quali, per questa volta e non più, bisogna che mi dii licenza di fare alle pugna come s'usa in Inghilterra, e di chiarirli (sebbene, essendo uomo, non mi reputo immune dallo sbagliare) che non soglio scrivere affatto affatto come viene, e che in tutti i modi non sarà loro così facile come si pensano, il mostrarmi caduto in errore.

CANZONE PRIMA

Stanza VI, verso 10. Vedi ingombrar de' vinti
La fuga i carri e le tende cadute.

Cioè *trattenere, contrastare, impacciare, impedire*. Questo sentimento della voce *ingombrare* ha due testi nel Vocabolario della Crusca; ma quando non ti paressero chiari, accompagnali con quest'altro esempio, ch'è del Petrarca (1)¹: *Quel sì pensoso è Ulisse, affabil ombra, Che la casta mogliera aspetta e prega; Ma Circe amando GLIEL ritiene e 'NGOMBRA*. Dietro a questo puoi notare il seguente, ch'è d'Angelo di Costanzo (2)². *Che quel chiaro splendor ch'offusca e INGOM-*

1. (1) Tr. d'Am. capit. 3, vers. 22.

2. (2) Son. 13.

BRA, *Quando vi mira, OGNI più acuto ASPETTO* (cioè vista), *D'un'alta nube la mia mente adombra*. Ed altri molti ne troverai della medesima forma leggendo i buoni scrittori, e vedrai come anche si dice *ingombro* nel significato d'*impedimento* o di *ostacolo*; e se la Crusca non s'accorse di questo particolare, o non fu da tanto di spiegarlo, tal sia di lei.

Ivi, 12. E correr fra' primieri
Pallido e scapigliato esso tiranno.

Del qual tiranno il nostro Simonide avanti a questo passo non ha fatto menzione alcuna. Il Volgarizzatore antico dell'Epistola di Marco Tullio Cicerone a Quinto suo fratello intorno al Proconsolato dell'Asia (1)³: *Avvengach'io non dubitassi che questa epistola molti messi, ed eziandio ESSA FAMA colla sua velocità vincerebbono*. Queste sono le prmissime parole dell'Epistola. Similmente lo Speroni (2)⁴ dice che *amor vince essa natura* volendo dir *fino alla natura*.

Ivi, 14. Ve' come infusi e tinti
Del barbarico sangue.

Infusi qui vale *aspersi* o *bagnati*. Il Casa (1)⁵: *E ben conviene Or penitenzia e duol l'anima lave De' color atri e del terrestre limo OND'ella è per mia colpa INFUSA e grave*. Sopra le quali parole i comentatori adducono quello che dice lo stesso Casa in altro luogo (2)⁶: *Poco il mondo già mai t'infuse o tinsè, Trifon, nell'atro suo limo terreno*. Ho anche un esempio simile a questi del Casa nell'Oreficeria di Benvenuto Cellini (3)⁷, ma non lo tocco per rispetto d'una lordura che gli è appiccata e non va via.

Ivi, 18. Evviva evviva.

L'acclamazione *Viva* è portata nel Vocabolario della Crusca, ma non *evviva*. E ciò non ostante io credo che tutta l'Italia, quando fa plauso, dica piuttosto *evviva* che *Viva*; e quello non è vocabolo forestiero ma tutto quanto nostrale, e composto, come sono infiniti altri, d'una particella o vogliamo interiezione italiana, e d'una parola italiana, a cui l'accento della detta particella o interiezione monosillaba raddoppia la prima consonante. Questo è quanto alla purità della

3. (1) Firenze 1815, pag. 3.

4. (2) Dial. d'Amore. Dialoghi dello Sper. Venez. 1596, pag. 3.

5. (1) Canz. 4, stanza 3.

6. (2) Son. 45.

7. (3) cap. 7. Milano 1811, p. 95.

voce. Quanto alla convenienza, potranno essere alcuni che non lodino l'uso di questa parola in un poema lirico. Io non ho animo d'entrare in quello che tocca alla ragion poetica o dello stile o dei sentimenti di queste Canzoni, perchè la povera poesia mi par degna che, se non altro, se l'abbia questo rispetto di farla franca dalle chiose. E però taccio che laddove s'ha da esprimere la somma veemenza di qualsivoglia affetto, i vocaboli o modi volgari e correnti, non dico hanno luogo, ma, quando sieno adoperati con giudizio, stanno molto meglio dei nobili e sontuosi, e danno molta più forza all'imitazione. Passo eziandio che in tali occorrenze i principali maestri (fossero poeti o prosatori) costumarono di scendere dignitosamente dalla stessa dignità, volendo accostarsi più che potessero alla natura, la quale non sa e non vuole stare nè sul grave nè sull'attillato quando è stretta dalla passione. E finalmente non voglio dire che se cercherai le Poetiche e Rettoriche antiche o moderne, troverai questa pratica, non solamente concessa nè commendata, ma numerata fra gli accorgimenti necessari al buono scrittore. Lascio tutto questo, e metto mano all'arme fatata dell'esempio. Che cosa pensiamo noi che fosse quell'*io* che troviamo in Orazio due volte nell'Ode seconda del quarto libro (1)⁸, e due nella nona dell'Epodo (2)⁹? Parola, anzi grido popolare, che non significava altro se non se indeterminatamente l'applauso (come il nostro *Viva*), o pure la gioia: la quale per essere la più rara e breve delle passioni, è fors'anche la più frenetica; e per questo e per altri molti rispetti, che non si possono dare ad intendere ai pedagoghi, mette la dignità dell'imitazione in grandissimo pericolo. E i Greci, ai quali altresì fu comune la detta voce, l'adoperavano fino coi cani per lusingarli e incitarli, come puoi vedere in Senofonte nel libro della Caccia (1)¹⁰. E nondimeno Orazio, poeta coltissimo e nobilissimo, e così di stile come di lingua ritiratissimo dal popolo, volendo rappresentare l'ebbreità della gioia, non si sdegnò di quella voce nelle canzoni di soggetto più magnifico.

CANZONE SECONDA

IV, 1. Voi spirerà l'altissimo subbietto.

Io credo che s'altri può essere *spirato da* qualche persona o cosa (come i santi uomini dallo Spirito Santo (2)¹¹), ci debbano esser cose e persone che *lo* possano *spirare*; e tanto più che non mancano di quelle che *lo ispirano*; sebbene il

8. (1) v. 49, 50.

9. (2) v. 21, 23.

10. (1) c. 6, art. 17.

11. (2) Vocab. della Crusca, v. Spirato.

Vocabolario non le conobbe; ma te ne possono mostrare il Petrarca, il Tasso, il Guarini e mille altri. Dice il Petrarca (3)¹² in proposito di Laura: *Amor L'INSPIRI In guisa che sospiri*. Dice il Tasso (1)¹³: *Buona pezza è, signor, che in se raggira Un non so che d'insolito e d'audace La mia mente inquieta: o DIO L'INSPIRA; O l'uom del suo voler suo dio si face*. Ed altrove (2)¹⁴: *Guelfo ti pregherà (DIO sì L'INSPIRA) Ch'assolva il fier garzon di quell'errore*. Dice il Guarini (3)¹⁵: *Chè bene INSPIRA IL CIELO QUEL COR che bene spera*. Aggiungi le Vite dei santi Padri. *Il giovane ispirato da Dio* (4)¹⁶, *Antonio ispirato da Dio* (5)¹⁷, *uno sceleratissimo uomo ispirato da Dio* (6)¹⁸, e simili. Anche i versi infrascritti convengono a questo proposito, i quali sono del Guidi (7)¹⁹. *Vedrai come IL MIO SPIRTO ivi comparte Ordini e moti, e come INSPIRA e volve QUESTA grande ARMONIA che 'l mondo regge*. E il Guidi fu annoverato dagli Accademici Fiorentini l'anno 1786 fra gli scrittori che sono o si debbono stimare autentici nella lingua.

VIII, 14. Qui l'ira al cor, qui la pietate abbonda.

Il Sannazzaro nell'egloga sesta dell'*Arcadia* (1)²⁰: *E per L'IRA sfogar CH'AL CORE ABBONDAMI*. Non credere ch'io vada imitando appostamente, o che facendolo, me ne pregiassi e te ne volessi avvertire. Ma quest'esempio lo reco per quelli che dubitassero, e dubitando affermassero, com'è l'uso moderno in queste materie, che *abbondare* col terzo caso, nel modo che lo dico io, fosse detto fuor di regola. E so bene anche questo, che fra gl'Italiani è lode quello che fra gli altri è biasimo, anzi per l'ordinario (e singolarmente nelle lettere) si fa molta più stima delle cose imitate che delle trovate. In somma negli scrittori si ricerca la facoltà della memoria massimamente; e chi più n'ha e più n'adopera, beato lui. Ma contuttociò, se paresse a qualcuno ch'io non l'abbia adoperata quanto si richiedeva, non voglio che le annotazioni o la fagiolata che sto facendo mi levi nessuna parte di questo carico. Circa il resto poi, la voce *abbondare* importa di natura sua quasi lo stesso che *traboccare*, o in latino *exundare*; secondo il quale intendimento è presa in questo luogo della Canzone, e famigliare ai Latini del

12. (3) Canz. Chiare, fresche e dolci acque, st. 3.

13. (1) Gerus. liber. canto 12, stanza 5.

14. (2) c. 14. st. 17.

15. (3) Past. Fido, Atto 1. scena 4, v. 206.

16. (4) par. 1, c. 1. Fir. 1731-1735, t. 1, p. 3.

17. (5) c. 5, p. 12.

18. (6) c. 35, p. 103.

19. (7) Endim. At. 5, scena 2, v. 35.

20. (1) v. 19.

buon tempo, e usata dal Boccaccio nell'ultimo de' testi portati dal Vocabolario sotto la voce *Abbondante*.

X, 16. Al cui supremo danno
Il vostro solo è tal che rassomigli.

Io credo che se una cosa può *somigliare* a un'altra, *le* debba potere anche *ras-somigliare*, e parimente *assomigliarle* o *assimigliarle*, oltre a *rassomigliarsele* o *assomigliarsele*, o *assimigliarsele*; e tanto più che io trovo *le viscere delle chiocciole terrestri*, non *rassomigliantisi*, ma *rassomiglianti a quelle de' lumaconi ignudi terrestri* (1)²¹, e certi *rettori assomiglianti a' priori* di Firenze (1)²², e il cielo *assimigliante quasi ad immagine d'arco*(2)²³. Oltracciò vedo che le cose alcune volte *risomigliano* e *risimigliano* l'une *all'*altre.

XI, 13. Dimmi, nè mai rinverdirà quel mirto
Che tu festi sollazzo al nostro male?

Io so che a certi, che non sono pedagoghi, non è piaciuto questo *sollazzo*: e tuttavia non me ne pento. Se guardiamo alla chiarezza, ognuno si deve accorgere a prima vista che il *sollazzo* de' mali non può essere il *trastullo* nè il *diporto* nè lo *spasso* de' mali, ma è quanto dire il *solievo*, cioè quello che propriamente è significato dalla voce latina *solatium*, fatta dagl'Italiani *sollazzo*. Ora stando che si permetta, anzi spesse volte si richiegga allo scrittore, e massimamente al poeta lirico, la giudiziosa novità degli usi metaforici delle parole, molto più mi pare che di quando in quando se gli debba concedere quella novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro. Aggiungasi che la nostra lingua, per quello ch'io possa affermare, non ha parola che oltre a valere quanto la sopraddezza latina, s'accomodi facilmente all'uso de' poeti; fuori di *conforto*, che nè anche suona propriamente il medesimo. Perocchè *solievo* e altre tali non sono voci poetiche, e *alleggerimento*, *alleviamento*, *consolazione* e simili appena si possono adattare in un verso. Fin qui mi basti aver detto a quelli che non sono pedanti e che non si contentarono di quel mio *sollazzo*. Ora voltandomi agli stessi pedagoghi, dico loro che *sollazzo* in sentimento di *solievo*, cioè di *solatium*, è voce di quel secolo della nostra lingua ch'essi chiamano il buono e l'aureo. Leggano l'antico Volgarizzamento del primo trattato di San

21. (1) Voc. della Crus. v. *Rassomigliante*.

22. (1) v. *Assomigliante*.

23. (2) v. *Assimigliante*.

Giovanni Grisostomo sopra la Compunzione, a capitoli otto (1)²⁴. *Ora veggiamo quello che séguita detto da Cristo: se forse in alcuno luogo o in alcuna cosa io trovassi SOLLAZZO o rimedio DI TANTA CONFUSIONE*. E ivi a due versi. Oimè, credevami trovare SOLLAZZO DELLA MIA CONFUSIONE, e io trovo accrescimento. Così a capitoli undici (1)²⁵. *Tutta la pena che pativa* (S. Paolo), *piuttosto riputava SOLLAZZO D'AMORE, che dolore di corpo*. E nel capo susseguente (2)²⁶. *Onde ne parlano spesso, acciocchè almeno per lo molto parlare di quello che amano, si scialino un poco e trovino SOLLAZZO e refrigerio DEL FERVENTE AMORE ch'hanno dentro*. L'antica version latina in tutti questi luoghi ha *solatium* o *solatia*. Veggano eziandio nello stesso Vocabolario della Crusca, sotto la voce *Spiraglio*, un esempio simile ai soprascritti, il qual esempio è cavato dal Volgarizzamento di non so che altro libro del medesimo San Grisostomo. E di più veggano, s'hanno voglia, nell'Asino d'oro del Firenzuola (3)²⁷ come *le lagrime sono ultimo SOLLAZZO DELLE MISERIE de' mortali*. Anzi è costume dello scrittore nella detta opera (1)²⁸ di prendere la voce *sollazzo* in significato di *sol-lievo, consolazione, conforto*, ad esempio di quei del trecento, come anche fece il Bembo (2)²⁹ nel passo che segue. *Messer Carlo, mio solo e caro fratello, unico sostegno e SOLLAZZO DELLA MIA VITA, se n'è al cielo ito*.

XII, 10. Che stai?

La particella interrogativa *che* usata in vece di *perchè* non ha esempio nel Vocabolario se non seguita dalla negativa *non*. Ma che anche senza questa si dica ottimamente, recherò le prime autorità che mi vengono alle mani, fra le innumerabili che si potrebbero addurre. Il Casa nell'Orazione a Carlo quinto (3)³⁰: *CHE PARLO io degli uomini? Questa terra, sacra Maestà, e questi liti pareva che avessero vaghezza e desiderio di farvisi allo 'ncontro*. Il Caro nel Volgarizzamento del primo Sermone di San Cipriano sopra l'elemosina (1)³¹: *CHE VAI mettendo innanzi quest'ombre e queste bagattelle per iscusarti in vano?* Il Tasso nel quarto della Gerusalemme (2)³²: *Ma CHE RINNOVO i miei dolor parlando?* E simil-

24. (1) Roma 1817, p. 22.

25. (1) p. 33.

26. (2) p. 35.

27. (3) lib. 6. Mil. 1819, p. 185.

28. (1) l. 2, p. 61; l. 3, p. 75; l. 4, p. 103; l. 5, p. 148 e 169.

29. (2) Lett. vol. 4, part. 2. Op. del Bem. Ven. 1729, t. 3, p. 310.

30. (3) Op. del Casa. Ven. 1752, tom. 3, p. 344.

31. (1) Ven. appresso Aldo Manuz. 1569, p. 131.

32. (2) st. 12.

mente in altri luoghi (3)³³. Il Varchi nel Boezio (4)³⁴: *CHE STARÒ io a raccontarti i tuoi figliuoli stati Consoli?* Ed altre volte (5)³⁵. Il Castiglione nel Cortegiano (6)³⁶: *Come un litigante a cui in presenza del giudice dal suo avversario fu detto, CHE BAI tu? subito rispose, PERCHÈ veggo un ladro.* Il Davanzati nel primo libro degli Annali di Tacito (7)³⁷: *CHE tanto UBBIDIRE, come schiavi, a quattro scalzi centurioni e meno tribuni?* Dove il testo originale dice: *CUR paucis centurionibus, paucioribus tribunis, in modum servorum OBEDIRENT?* Aggiungi Bernardino Baldi, autore correttissimo nella lingua, e molto elegante. *Ma CHE STIAMO Perdendo il tempo, e altrui biasmando insieme, Quando altro abbiam che fare* (1)³⁸? Ed altrove (2)³⁹: *Ma CHE PERDIAMO il tempo, e non andiamo Ad impetrar da lei* con quello che segue. Sia detto per incidenza che sebbene delle Egloghe di questo scrittore è conosciuta e riputata solamente quella che s'intitola *Celeo o l'Orto*, nondimeno tutte l'altre (che sono quindici, senza un Epitalamio che va con loro), e maggiormente la quinta, la duodecima e la decimaquarta, sono scritte con semplicità, candore e naturalezza tale, che in questa parte non le arrivano quelle del Sannazzaro nè qual altro si sia de' nostri poemi pastorali, eccettuato l'Aminta e in parecchie scene il Pastor Fido.

Ivi, 12. Altrice.

Credo che ti potrei portare non pochi esempi dell'uso di questa parola, pigliandoli da' poeti moderni: ma se non ti curi degli esempi moderni, e vuoi degli antichi, abbi pazienza ch'io li trovi, come spero, e in questo mezzo aiutati col seguente, ch'è del Guidiccioni (1)⁴⁰. *Mira che giogo vil, che duolo amaro Preme or l'ALTRICE de' famosi eroi.*

Ivi, 13. Se di codardi è stanza,
Meglio l'è rimaner vedova e sola.

Solo in forza di romito, disabitato, deserto non è del Vocabolario, ma è del Petrarca (2)⁴¹. *Tanto e più fien LE COSE oscure e SOLE Se morte gli occhi suoi chiude*

33. (3) c. 8, st. 68; c. 11, st. 63 e 75; c. 13, st. 64; c. 16, st. 47 e 57; c. 20, st. 19.

34. (4) l. 2, prosa 4. Ven. 1785, p. 36.

35. (5) prosa 7, p. 50; l. 3, pr. 5, pag. 69, e pr., p. 11, 90 e 91.

36. (6) l. 2, Mil. 1803, vol. 1, pag. 190.

37. (7) c. 17.

38. (1) Egloga 10, v. 16. Versi e Prose di Mons. Bernardino Baldi. Ven. 1590, p. 196.

39. (2) Egl. 11, v. 81, p. 209.

40. (1) Son. Viva fiamma di Marte, onor de' tuoi.

41. (2) Son. Tra quantunque leggiadre donne e belle.

ed asconde. E del Poliziano (3)⁴². *In qualche RIPA SOLA E lontan da la gente* (dice d'Orfeo) *Si dolerà del suo crudo destino*. E del Sannazzaro nel Proemio dell'Arcadia. *Per LI SOLI BOSCHI i salvatichi uccelli sovra i verdi rami cantando*. E nell'egloga undecima (1)⁴³. *Piangete, VALLI abbandonate e SOLE*. E del Bembo (2)⁴⁴. *Parlo poi meco, e grido, e largo fiume Verso per gli occhi in qualche PARTE SOLA*. E del Casa (3)⁴⁵. *Ne i monti e per le SELVE oscure e SOLE*. E del Varchi (4)⁴⁶. *Dice per questa VALLE opaca e SOLA Tirinto*. E del Tasso (5)⁴⁷. *Per quella VIA ch'è più deserta e SOLA*. È tolto ai Latini, fra' quali Virgilio nella Favola d'Orfeo (6)⁴⁸: *Te, dulcis coniux, te SOLO in LITORE secum, Te veniente die, te decedente caneabat*. E nel quinto dell'Eneide (7)⁴⁹: *At procul in SOLA secretae Troades ACTA Amissum Anchisen flebant*. Così anche nel sesto (8)⁵⁰: *Ibant obscuri SOLA sub NOCTE per umbram*. E Stazio nel quarto della Tebaide (1)⁵¹: *Ingentes infelix terra tumultus, Lucis adhuc medio, SOLAQUE in NOCTE per umbras, Exspirat*.

CANZONE TERZA

I, 4. Incombe.

Questa ed altre molte parole, e molte significazioni di parole, e molte forme di favellare adoperate in queste Canzoni, furono tratte, non dal Vocabolario della Crusca, ma da quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani, prosatori o poeti (per non uscir dell'autorità), dal padre Dante fino agli stessi compilatori del Vocabolario della Crusca, incessantemente e liberamente derivarono tutto quello che parve loro convenevole e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano prudentemente dal latino fosse o non fosse stato usato da' più vecchi di loro. E chiunque stima che nel punto medesimo che si pubblica il vocabolario d'una lingua, si debbano intendere annullate senz'altro tutte le facoltà che tutti gli scrittori fino a quel punto avevano avute verso la medesima; e che quella pubblicazione, per sola e propria

42. (3) Orfeo, At. 3, ediz. dell'Affò, Ven. 1776, v. 16, p. 41.

43. (1) v. 16.

44. (2) Son. 35.

45. (3) Son. 43.

46. (4) Son. Tesilla amo, Tesilla onoro, e sola.

47. (5) Ger. lib. c. 10, st. 3.

48. (6) Georg. l. 4, v. 465.

49. (7) v. 613.

50. (8) v. 268.

51. (1) v. 438.

sua virtù, chiuda e stoppi a dirittura in perpetuo le fonti della favella; costui non sa che diamine si sia nè vocabolario nè lingua nè altra cosa di questo mondo.

Ivi, 14. O con l'umano
Valor contrasta il duro fato invano?

Il Casa nella prima delle Orazioni per la Lega (1)⁵²: *Nè io voglio di questo CONTRASTARE CON esso lui*. E nell'altra (2)⁵³: *Conciossiachè di tesoro non possa alcuno pur COL Re solo CONTRASTARE*. Angelo di Costanzo nel centesimosecondo Sonetto: *Accrescer sento e non già venir meno Il duol, nè posso far sì che CONTRASTI CON la sua forza o che a schermirsi basti Il cor del suo vorace aspro veneno*.

IV, 3. A te cui fato aspira
Benigno.

I vari usi del verbo *aspirare* cercali nei buoni scrittori latini e italiani; chè se ti fiderai del Vocabolario della Crusca, giudicherai che questo verbo propriamente e unicamente significhi *desiderare e pretendere di conseguire*, laddove questa è forse la più lontana delle metafore che soglia patire il detto verbo. E ti farai maraviglia come Giusto de' Conti (1)⁵⁴ pregasse *Amore che gli affrancasse e aspirasse la lingua*, e come il Molza (2)⁵⁵ dicesse che *la fortuna aspirava lieto corso ad Annibal Caro*, e il Rucellai che *il sole aspira vapori caldi e che il vento aspira il freddo boreale* (3)⁵⁶ e che *l'orto aspira odor di fiori e d'erbe* (4)⁵⁷, e come Remigio Fiorentino (avverti questo soprannome) scrivesse in figura di Fedra (5)⁵⁸: *IL QUAL sì come acerbamente infiamma Il petto a me* (parla d'Amore), *così BENIGNO e pio A tutti i voti tuoi cortese ASPIRI*. E prima (1)⁵⁹ avea detto parimente d'Amore: *Così BENIGNO A i miei bei voti ASPIRI*. Similmente dice in persona di Paride (2)⁶⁰: *Nè leve ASPIRA A l'alta impresa mia negletto NUME*. E in persona di Leandro (3)⁶¹: *O benigna del ciel notturna LUCE* (viene a dir la luna), *Siami benigna ed AL mio nuoto ASPIRA*. Così anche in altri luoghi (4)⁶².

52. (1) Lione (Venezia), p. 7.

53. (2) p. 38.

54. (1) Bella Mano, canz. 1, st. 1.

55. (2) Son. Voi cui Fortuna lieto corso aspira.

56. (3) Api, v. 159.

57. (4) v. 404.

58. (5) Epist. 4 d'Ovid. v. 309.

59. (1) v. 40.

60. (2) Ep. 15, v. 51.

61. (3) Ep. 17, v. 130.

62. (4) Ep. 15, v. 70 e 392.

VI, 3. Quand'oltre a le colonne, ed oltre ai liti
 Cui strider parve in seno a l'onda il sole.

Di questa fama anticamente divulgata, che in Ispagna e in Portogallo, quando il sole tramontava, s'udisse a stridere di mezzo al mare a guisa che fa un carbone o un ferro rovente che sia tuffato nell'acqua, sono da vedere il secondo libro di Cleomede (5)⁶³, il terzo di Strabone (1)⁶⁴, la quartadecima Satira di Giovenale (2)⁶⁵, il secondo libro delle Selve di Stazio (3)⁶⁶ e l'Epistola decimottava d'Ausonio (4)⁶⁷. E non tralascero in questo proposito quello che dice Floro (5)⁶⁸ laddove accenna le imprese fatte da Decimo Bruto in Portogallo: *Peragratoque victor Oceani litore, non prius signa convertit, quam cadentem in maria solem, obrutumque aquis ignem, non sine quodam sacrilegii metu, et horrore, deprehendit*. Vedi altresì le annotazioni degli eruditi sopra il quarantesimoquinto capo di Tacito delle Cose germaniche.

VII, 5. E del notturno
 Occulto sonno del maggior pianeta.

Mentre il più degli uomini ebbero poco o niun conoscimento della rotondità della terra, e dell'altre varie dottrine ch'appartengono alla cosmografia, non sapendo quello che il sole nel tempo della notte operasse o patisse, fecero intorno a questo particolare molte e belle immaginazioni, secondo la vivacità e la freschezza di quella fantasia che oggidì non si può chiamare altrimenti che fanciullesca, ma pure in ciascun'altra età degli antichi poteva poco meno che nella puerizia. E s'alcuni s'immaginarono che il sole si spegnesse la sera e che la mattina si raccendesse, altri si persuasero che dal tramonto si posasse e dormisse fino all'aggiornare; e Mimnermo poeta greco antichissimo pone il letto del sole in un luogo della Colchide. Stesicoro (1)⁶⁹, Antimaco (2)⁷⁰, Eschilo (3)⁷¹, ed esso Mimnermo (4)⁷² più distintamente degli altri dice anche questo, che il sole dopo calato si pone a giacere in un letto concavo a uso di navicella,

63. (5) Circular. Doctrin. de Sublimibus, l. 2, c. 1. edit. Bake, Lugd. Bat. 1820, p. 109 et seq.

64. (1) Amstel. 1707, p. 202 B.

65. (2) v. 279.

66. (3) Genethliac. Lucani, v. 24 et sequent.

67. (4) v. 2.

68. (5) l. 2, c. 17, sect. 12.

69. (1) ap. Athenaeum, l. 11, c. 38. Ed. Schweighaeuser, tom. 4, p. 237.

70. (2) ap. eumd. loc. cit. p. 238.

71. (3) Heliad. ap. eumd. l. c.

72. (4) Nannone, ap. eumd. loc. cit. c. 39, p. 239.

tutto d'oro, e così dormendo naviga per l'Oceano da ponente a levante. Pitea marsigliese allegato da Gemino (1)⁷³ e da Cosma egiziano (2)⁷⁴ racconta di non so quali Barbari che mostrarono a esso Pitea la stanza dove il sole, secondo loro, s'adagiava a dormire. E il Petrarca s'avvicinò a queste tali opinioni volgari in quei versi (3)⁷⁵: *Quando vede 'l pastor calare i raggi Del gran pianeta al nido ov'egli alberga*. Siccome in questi altri (4)⁷⁶ seguì la sentenza di quei filosofi che per via di raziocinio e di congettura indovinavano gli antipodi: *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina Verso occidente, e che 'l dì nostro vola A gente che di là forse l'aspetta*. Dove quel *forse*, che oggi non si potrebbe dire, è notabilissimo e poetichissimo, perocchè lasciava libero all'immaginazione di figurarsi a modo suo quella gente sconosciuta, o d'averla in tutto per favolosa; dal che si dee credere che, leggendo questi versi, nascessero di quelle concezioni vaghe e indeterminate che sono effetto principalissimo ed essenzialissimo delle bellezze poetiche, anzi di tutte le maggiori bellezze del mondo. Ma, come ho detto, non mi voglio allargare in queste materie.

IX, 12. Al tardo onore
Non sorser gli occhi tuoi; mercè, non danno,
L'estrema ora ti fu. Morte domanda
Chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda.

S'ha rispetto alla congiuntura della morte del Tasso accaduta quando si disponeva d'incoronarlo in Campidoglio.

XI, 5. Polo.

È pigliato all'usanza latina per *cielo*. Ma il Vocabolario con questo senso non lo passa. Manco male che la Dafne del Rinuccini, per decreto dello stesso Vocabolario, fa testo nella lingua. Sentite dunque, signori pedagoghi, quello che dice il Rinuccini nella Dafne (1)⁷⁷. *Non si nasconde in selva Sì dispietata belva, Nè su per l'alto POLO Spiega le penne a volo augel solingo, Nè per le piagge ondose Tra le fere squamose alberga core Che non senta d'Amore*. Vi pare che questo polo sia l'artico o l'antartico, o quello della calamita, o l'una delle teste d'un perno o d'una sala da carrozze? Oh bene inghiottitevi questa focaccia soporifera da turarvi le tre gole che avete, e lasciate passare anche questo vocabolo.

73. (1) Elem. Astron. c. 5: in Petav. Uranolog. Antuerp. (Amstel.) 1703, p. 13.

74. (2) Topogr. christian. l. 2. Ed. Montfauc. p. 149.

75. (3) Canz. Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina, st. 3.

76. (4) st. 1.

77. (1) coro 3, v. 1.

XII, 3. E morte lo scampò dal veder peggio.

Il Petrarca (1)⁷⁸: *Altro schermo non trovo che MI SCAMPI DAL manifesto accorger de le genti*. Il medesimo in altro luogo (2)⁷⁹: *Questi in vecchiezza LA SCAMPÒ DA morte*. Il Passavanti nello Specchio (3)⁸⁰: *Si facesse beffe di colui che avesse saputo SCAMPAR LA vita e LE cose DALLA fortuna, e DA' pericoli del mare*. Il Guarini nell'Argomento del Pastor Fido: *Mentre si sforza per CAMPARLO DA morte di provare con sue ragioni ch'egli sia forestiero*. Ségno questi luoghi per ogni buon rispetto, avendo veduto che la Crusca non mette esempio nè di *scampare* nè di *campare* costruiti nell'uso attivo col sesto caso oltre al quarto.

CANZONE QUARTA

I, 1. Poi che del patrio nido
I silenzi lasciando,
Te ne la polve de la vita e 'l suono
Tragge il destin.

Questa e simili figure grammaticali, appartenenti all'uso de' nostri gerondi, sono così famigliari e così proprie di tutti gli scrittori italiani de' buoni secoli, che volendole rimuovere, non passerebbe quasi foglio di scrittura antica dove non s'avesse a metter le mani. Puoi vedere *il Torto e 'l Diritto del Non si può* nel capitolo quinto, dove si dichiara in parte questa proprietà del nostro idioma: dico in parte, e poveramente, a paragone ch'ella si poteva illustrare con infinita quantità e diversità d'esempi. E anche oggidì, non che tollerata, va custodita e favorita, considerando ch'ella spetta a quel genere di locuzioni e di modi, quanto più difforni dalla ragione tanto meglio conformi e corrispondenti alla natura, de' quali abbonda il più sincero, gentile e squisito parlare italiano e greco. E siccome la natura non è manco universale della ragione, così non dobbiamo pensare che questa e altre tali facoltà della nostra lingua producano oscurità, salvo che s'adoprinò con avvertenza e naturalezza. Piuttosto è da temere che se abbracceremo con troppa affezione l'esattezza matematica, e se la studieremo e ci sforzeremo di promuoverla sopra tutte le altre qualità del favellare, non riduciamo la lingua italiana in pelle e ossa, com'è ridotta la francese, e non sovvertiamo, e distruggiamo affatto la sua proprietà: essendo che la proprietà

78. (1) Son. Solo e pensoso i più deserti campi.

79. (2) Canz. Spirto gentil, che quelle membra reggi, st. 7.

80. (3) distinz. 3, c. 1. Fir. 1681, p. 34.

di qualsivoglia lingua non tanto consista nelle nude parole e nelle frasi minute, quanto nelle facoltà e forme speciali d'essa lingua, e nella composizione della dicitura. Laonde possiamo scrivere barbaramente quando anche evitiamo qualunque menoma sillaba che non si possa accreditare con dieci o quindici testi classici (quello che oggi s'ha in conto di purità nello scrivere italiano); e per lo contrario possiamo avere o meritare opinione di scrittori castissimi, accettando o formando voci e frasi utili o necessarie, che non sieno registrate nel Vocabolario nè protette dall'autorità degli antichi.

III, 14. E di nervi e di polpe
Scemo il valor natio.

L'aggettivo *scemo* negli esempi che la Crusca ne riferisce, è detto assolutamente e non regge caso. Dunque segnerai nel margine del tuo Vocabolario questi altri quattro esempi; l'uno ch'è dell'Ariosto (1)⁸¹ e dice così: *Festi, barbar crudel, DEL capo SCEMO Il più ardito garzon che di sua etade* con quello che segue. L'altro del Casa (2)⁸². *E 'mpoverita e SCEMA DEL suo pregio sovrana la terra lassa*. Il terzo dello Speroni nel Dialogo delle Lingue (3)⁸³. *La quale SCEMA DI vigor naturale, non avendo virtù di fare del cibo sangue onde viva il suo corpo, quello in flemma converte*. L'ultimo dello stesso nell'Orazione contro le Cortigiane (4)⁸⁴. *Che SCEMA essendo DI questa parte, sarebbe tronca e imperfetta*.

CANZONE QUINTA

IV, 4. E pochi Soli
Andranno forse.

Cioè pochi anni. *Sole* detto poeticamente per *anno* vedilo nel Vocabolario. E si dice tanto bene quanto chi dice *luna* in cambio di *mese*.

V, 5. Nostra colpa e fatal.

Cioè colpa nostra e del fato. Oggi s'usa comunemente in Italia di scrivere e dir *fatale* per *dannoso* o *funesto* alla maniera francese; e quelli che s'intendono del-

81. (1) Fur. c. 36, st. 9.

82. (2) Son. 36.

83. (3) Dialoghi dello Sper. Ven. 1596, p. 102.

84. (4) par. 2. Orazioni dello Sper. Ven. 1596, p. 201.

la buona favella non vogliono che questo si possa fare. Nondimeno io lo trovo fatto dall'Alamanni nel secondo libro della Coltivazione. *Non quello orrendo tuon, che s'assimiglia Al fero fulminar di Giove in alto, Di quell'arme FATAL che mostra aperto Quanto sia più d'ogni altro il secol nostro Già per mille cagion là su nemico* (1)⁸⁵. Parla, come avrai capito, dell'arme da fuoco. E di nuovo nel quinto (2)⁸⁶. *La FATAL bellezza Sopra l'onde a mirar Narcisso torna*. Vero è che il poema della Coltivazione e l'altre opere scritte dall'Alamanni in Francia, come il Giron e l'Avarchide, sono macchiate di parecchi francesismi: e quel ch'è peggio, la detta Coltivazione ridonda maravigliosamente di rozzezze, sregolatezze e assurdisime costruzioni e forme d'ogni genere; tanto ch'ella è forse la più difficile e scabrosa poesia di quel secolo, non ostante la semplicità dello stile; che per verità non fu cercata dal buono Alamanni, anzi fuggita a più potere, benchè non gli riuscì di schivarla. Ma quelle medesime cagioni che da un lato produssero questi difetti (e che parimente generarono sui principii del cinquecento l'imperfezione della lingua e dello stile italiano), dall'altro lato arricchirono straordinariamente il predetto poema di voci, metafore, locuzioni che quanto hanno d'ardire, tanto sono espressive e belle; e quanto potrebbero giovare, non solamente agli usi poetici, ma eziandio gran parte di loro alla prosa, tanto in ogni modo sono tutte sconosciutissime al più degli scrittori presenti.

CANZONE SESTA

I, 1. Poi che divelta, ne la tracia polve
 Giacque.....
 Prepara.

Acciò che questa mutazione di Tempo non abbia da pregiudicare agli stomaci gentili de' pedagoghi, la medicheremo con un pizzico d'autorità virgiliana. *Postquam res Asiae, Priamique evertere gentem Immeritam VISUM Superis, CECIDITQUE superbum Ilium et omnis humo FUMAT neptunia Troia; Diversa exsilia et desertas quaerere terras Auguriis AGIMUR Divum* (1)⁸⁷. *Irim de caelo MISSIT saturnia Iuno Iliacam ad classem, ventosque ADSPIRAT eunti* (2)⁸⁸. *Ille intra tecta vocari IMPERAT et solio medius CONSEdit avito* (3)⁸⁹. *At non sic phrygius*

85. (1) v. 747.

86. (2) v. 933.

87. (1) Aen. l.3, v.1.

88. (2) l. 5, v. 607.

89. (3) l. 7, v. 168.

PENETRAT Lacedaemona pastor, Ledaeamque Helenam troianas VEXIT ad urbes (4)⁹⁰. *Haec AIT, et liquidum ambrosiae DIFFUNDIT odorem, Quo totum nati corpus PERDUXIT* (5)⁹¹. Reco questi soli esempi dei mille e più che si potrebbero cavare dal solo Virgilio, accuratissimo e compitissimo sopra tutti i poeti del mondo.

II, 2. De le trepide larve.

Trepidus è quel che sarebbe *tremolo* o pure *agitato*, e *trepidare* latino è come *tremolare* o *dibattersi*. E perchè la paura fa che l'animale trema e s'agita, però le dette voci spesse volte s'adopra a significazione della paura; non che dinotino la paura assolutamente nè di proprietà loro. E spessissime volte non hanno da far niente con questa passione, e quando s'appagano del senso proprio e quando anche non s'appagano. Ma la Crusca termina il significato di *trepido* in quello di *timoroso*. Va errata: e se non credi a me, che non son venuto al mondo fra il dugento e il seicento, e non ho messo i lattaiuoli nè fatto a stacciabburatta in quel di Firenze, credi al Rucellai, ch'ebbe l'una e l'altra virtù. *Allor* (1)⁹² *concorron TREPIDE, e ciascuna Si mostra ne le belle armi lucenti, ... e con voce alta e roca Chiaman la gente in lor linguaggio a l'arme*. Questa è la paura dell'api *trepide*. E così la sentenza come la voce ritrassela il Rucellai da Virgilio (2)⁹³. *Tum TREPIDAE inter se coeunt, pennisque coruscant, ... magnisque vocant clamoribus hostem*. Anche il testimonio dell'Ariosto, benchè l'Ariosto non fu toscano, potrebbe essere che fosse creduto. *Ne la* (1)⁹⁴ *stagion che la frondosa vesta Vede levarsi e discoprir le membre TREPIDA pianta fin che nuda resta*. Quanto poi tocca al verbo italiano *trepidare*, che la Crusca definisce similmente per *aver paura, temere, paventare*, venga di nuovo in campo a farla discredere il medesimo Rucellai. *A te* (2)⁹⁵ *bisogna gli animi del vulgo, I TREPIDANTI petti e i moti loro Vedere innanzi al maneggiar de l'armi; cioè gli ondeggianti, inquieti, fremebondi petti*. Anche questo è di Virgilio (3)⁹⁶. *Continuoque animos vulgi et TREPIDANTIA bello Corda licet longe praesciscere*. Venga fuori eziandio l'Alamanni. *Egli* (4)⁹⁷ *stesso alla fin cruccioso prende LA TREPIDANTE INSEGNA, e 'n voci piene Di dispetto e d'onor, la porta e 'n mezzo Dell'inimiche schiere a forza passa*. Cioè la barcollante

90. (4) v. 363.

91. (5) Georg. l. 4, v. 415.

92. (1) Api, v. 272.

93. (2) Georg. l. 4., v. 73.

94. (1) Fur. c. 9, st. 7.

95. (2) Api, v. 266.

96. (3) Georg. l. 4, v. 69.

97. (4) Coltiv. l. 4, v. 792.

o *la tremolante insegna*. E forse ch'ha paura anche *il polso trepidante* dalla febbre amorosa nel testo del Firenzuola (1)⁹⁸?

III, 1. E la ferrata
Necessità.

Ferrata cioè *ferrea*. Nel difendere questa sorta di favellare metterò più studio che nelle altre, come quella che non è combattuta da' pedagoghi ma dal cavalier Monti, il quale (2)⁹⁹ dall'una parte biasima Fra Bartolomeo da San Concordio che in un luogo degli Ammaestramenti dicesse *ferrate* a guisa di *ferree*, dall'altra i compilatori del Vocabolario che riportassero il detto luogo dove registrarono gli usi metaforici della voce *ferrato*. In quanto al Vocabolario, è certissimo che sbaglia, come poi si dirà. Ma il fatto del buono antico mi persuadeo che, oltre a scusarlo, si possa anche lodare. Primieramente la nostra lingua ha per usanza di mettere i participii, massimamente passivi, in luogo de' nomi aggettivi (come praticarono i Latini), e per lo contrario i nomi aggettivi in luogo de' participii; secondo che diciamo *lodato* o *laudato* per *lodevole* (1)¹⁰⁰, *onorato* per *onorevole*, *fidato* per *fido*, *rosato* in vece di *roseo*; e dall'altro canto *affannoso* per *affannato*, *doloroso* per *dolorato*, *faticoso* per *affaticato* (2)¹⁰¹; o come quando si dice *essere* o *aver pieno* o *ripieno* o *morto* per *essere* o *aver empiuto* o *riempiuto* o *ucciso*. Anche diciamo ordinariamente *essere* o *aver sazio*, *privo*, *quieto*, *fermo*, *netto*, e mille altri, per *essere* o *aver saziato*, *privato*, *quietato*, *fermato*, *nettato*. Ma lascio questo, perchè possiamo credere che si faccia piuttosto per contrazione degli stessi participii che per surrogazione degli aggettivi. In sostanza *ferrato* detto per *ferreo* mi par ch'abbia tanto dell'italiano quanto n'ha *rosato* in cambio di *roseo*. Nel secondo luogo soggiungerò che quantunque io non sappia di certo se i nostri poeti antichi e moderni quando chiamarono e chiamano *aurati*, *orati* o *dorati* i raggi del sole (1)¹⁰², i ricci delle belle donne (2)¹⁰³, gli strali d'Amore (3)¹⁰⁴ e cose tali, ed *argentata* o *inargentata* la luna (3)¹⁰⁵, i ruscelli (5)¹⁰⁶ o altro,

98. (1) Voc. della Crus. v. Trepidante.

99. (2) Proposta di alcune correzz. ed aggiunte al Voc. della Crusca, vol. 2, par. 1, p. 103.

100. (1) Petr. Canz. O aspettata in ciel beata e bella, st. 5.

101. (2) Sannaz. Arcad. egl. 2, v. 12.

102. (1) Bembo, Canz. 6, Chiusa.

103. (2) Giusto de' Conti, B. M. son. 22; Bembo, Son. 13; Arios. Fur. c. 10, st. 96; Bern. Tasso, Son. Superbo scoglio, che con l'ampia fronte.

104. (3) Petr. Son. Fera stella, se 'l cielo ha forza in noi; Poliz. Stanze, l. 1, st. 82; Ar. Fur. c. 11, st. 66.

105. (4) Bocc. Ameto, Fir. 1521, car. 62; Tasso, Ger. lib. c. 18, st. 13; Remig. Fiorent. Ep. 17 d'Ovid. v. 156.

106. (5) Bocc. Ameto, car. 65.

volessero e vogliano intendere che quei raggi, quei ricci, quei dardi sieno inverniciati d'oro o che sieno d'oro massiccio, e che la luna e i ruscelli sieno incrostatì d'argento o sieno fatti d'argento; so bene che il *colore aurato* del raspo d'uva (6)¹⁰⁷ e il *color dorato* del cotogno (7)¹⁰⁸ nell'Alamanni, e parimenti il *colore arientato* della luna in Francesco da Buti (8)¹⁰⁹, sono colori, quelli d'oro, e questo d'argento, e non vestiti dell'uno o dell'altro metallo, perchè non vedo che al colore, in quanto colore, se gli possa fare una camicia nè d'argento nè d'oro nè d'altra materia. Lo stesso dovremo intendere del *color dorato* che diciamo comunemente di certi cavalli, di certi vini e dell'altre cose che l'hanno: e così lo chiamano anche i Francesi. Un cotal ponte che il Tasso chiama *dorato*, so certamente che fu d'oro, per testimonio del medesimo Tasso, che lo fabbricò del proprio. Ecco (1)¹¹⁰ *un ponte mirabile appariva, Un ricco ponte D'OR, che larghe strade Su gli archi stabilissimi gli offriva. Passa il DORATO varco; e quel giù cade.* Oltre a questo so che l'*aurata pellis* di Catullo (2)¹¹¹ è propriamente il famoso vello d'oro, il quale se fosse stato indorato a bolo, a mordente o come si voglia, o ricamato d'oro, o fatto a uso delle tocche, non si moveva Giasone per andarlo a conquistare, e non era il primo a cacciarsi per forza in casa de' pesci. E so che gli *aurati vezzi* (1)¹¹² che portava al collo quel giovanetto indiano descritto da Ovidio per galante e magnifico nell'ornamento della persona, sarebbe stata una miseria che non fossero d'oro solido; che la *pioggia aurata* di Claudiano (2)¹¹³ è pioggia d'oro del finissimo; che l'asta *aeratae cuspidis* nelle Metamorfosi d'Ovidio (3)¹¹⁴ è probabile ch'abbia la punta di rame o di ferro, e in ultimo che gli *aerati nodi* (4)¹¹⁵, l'*aeratae catenae* (5)¹¹⁶ e l'*aerata pila* (6)¹¹⁷ di Properzio sono altresì di ferro o di rame. Posto dunque che sia ben detto *aeratus* in vece di *aereus*; *auratus*, ed *aurato*, *orato* o *dorato* in vece di *aureus* e d'*aureo*; *argentato* o *inargentato* in vece di *argenteo*; non potrà stare che *ferrato* in vece di *ferreo* sia detto male. Ed eccoti fra i Latini Valerio Flacco nel sesto libro chiama *ferrate* certe immagini di ferro. *Densique* (1)¹¹⁸ *levant vexilla Coralli, Barbaricae queis signa rotae, FERRATAQUE dorso FORMA Suum.* Lascio stare che dove nel terzo

107. (6) Alam. Coltiv. l. 2, v. 499.

108. (7) ivi, l. 3, v. 493.

109. (8) Voc. della Crus. v. Arientato.

110. (1) Ger. lib. c. 18, st. 21.

111. (2) De nupt. Pel. et Thet. v. 5.

112. (1) Ovid. Metam. l. 5, v. 52.

113. (2) De laud. Stilic. l. 3, v. 226.

114. (3) l. 5, v. 9.

115. (4) Propert. l. 2, Eleg. 20, al. 16, v. 9.

116. (5) v. 11.

117. (6) l. 4, El. 1, v. 78.

118. (1) v. 89.

delle Georgiche (2)¹¹⁹ si legge, *Primaque ferratis praefigunt ora capistris*, dice Servio che *ferrati* sta per *duri*: intende che sia metaforico, e salvo questo, viene a dire che sta per *ferrei*: sicchè, o ragione o torto ch'egli abbia in questo luogo, mostra che *ferratus* nel sentimento di *ferreus* non gli sa nè vizioso nè strano. Queste tali non sono metafore, cioè traslazioni, ma catacresi, o vogliamo dire, come in latino, abusioni: la qual figura differisce sostanzialmente dalla metafora in quanto la metafora trasportando la parola a soggetti nuovi e non propri, non le toglie per questo il significato proprio (eccetto se il metaforico a lungo andare non se lo mangia, connaturandosi col vocabolo) ma, come dire, gliel accoppia con un altro o con più d'uno, raddoppiando o moltiplicando l'idea rappresentata da essa parola. Dovechè la catacresi scaccia fuori il significato proprio e ne mette un altro in luogo suo; talmente che la parola in questa nuova condizione esprime un concetto solo come nell'antica, e se lo appropria immediatamente per modo che tutta quanta ell'è, s'incorpora seco lui. Come interviene appunto nel caso nostro, che la voce *ferrato* importa onninamente *ferreo*, e chi dice *ferreo*, dice altrettanto nè più nè meno. Laddove se tu chiami lampade il sole, come fece Virgilio, quantunque la voce *lampade* venga a dimostrare il *sole*, non perciò si stacca dal soggetto suo proprio, anzi non altrimenti ha forza di dare ad intendere il sole, che rappresentando quello come una figura di questo. E veramente le metafore non sono altro che similitudini o comparazioni raccorciate. Occorrendo poi (secondo che fece Fra Bartolomeo da San Concordio) che si chiamino ferrate le menti degli uomini, allora il vocabolo *ferrate* sarà metaforico; in guisa nondimeno che la metafora non consisterà nello scambio della voce *ferree* colla voce *ferrate*, il quale sarà fatto per semplice catacresi, ma nell'accompagnamento di tale aggettivo con tale sostantivo; perchè in effetto le menti degli uomini, credo bene che sieno quali di fumo, quali di vento, quali di rapa, quali d'altre materie, ma per quello ch'io sappia, non sono *di ferro*. Il che nè più nè meno sarà il senso letterale della metafora; cioè che quelle menti sieno *di ferro*, non già che sieno *munite di ferro*. E qui pecca il Vocabolario, che senza più mette l'esempio di Fra Bartolomeo tra gli usi metaforici di *ferrato* fatto da *ferrare* cioè *munire di ferro*, quando bisognava specificare appartatamente che *ferrato* s'usa talora in cambio di *ferreo*, non solamente nel proprio, ma eziandio nell'improprio, e quivi allegare il suddetto esempio. Al quale aggiungerò quello d'uno scrittore meno antico d'età e molto più ragguardevole d'ingegno e di letteratura che non fu quel buon Frate, cioè del Poliziano, che sotto la persona d'Orfeo dice a' guardiani dell'inferno (1)¹²⁰: *Dunque m'a-*

119. (2) v. 399.

120. (1) Orfeo, At. 4, ed. dell'Affò, v. 16, p. 43.

prite LE FERRATE PORTE. Non può voler dire che queste porte sieno *guarnite di ferro*, come sono anche le più triste porte di questo mondo, ma dee volere che sieno *di ferro*, come si possono immaginare le porte di casa del diavolo, che non ha carestia di metalli, essendo posta sotterra, nè anche di fuoco da fonderli, essendo come una fornace. Altrimenti quell'aggettivo nel detto luogo avrebbe del fiacco pur assai. Così quando Properzio (1)¹²¹ chiamò *ferrata* la casa di Danae, *ferratam Danaes domum*, si può stimare che non avesse riguardo a' saliscendi o a' paletti delle porte nè agl'ingraticolati che potevano essere alle finestre, ma volesse intendere ch'ella fosse *di ferro*, come Orazio (2)¹²² la fece di bronzo, o d'altro metallo ch'ei volesse denotare con quell'*ahenea*. E nello stesso Poliziano, poco avanti al predetto luogo (3)¹²³, il *ferrato inferno* è *spietato* o *inesorabile* e se non fosse la traslazione, *ferreo*. Di più troverai nel Chiabrera (4)¹²⁴ un *ferrato usbergo*, il quale io mi figuro che sia *di ferro*; e nel Redi (2)¹²⁵ *le ferrate porte* del palazzo d'Amore: se non che dicendo il poeta che su queste porte ci stavano le guardie, mostra che dobbiamo intendere delle soglie; e però quell'aggiunto mi riesce molto male appropriato, che che si voglia significare in quanto a se. Dato finalmente che gli arpioni, vale a dire i gangheri, delle porte e delle finestre, come anche le bandelle, cioè quelle spranghe che si conficcavano nelle imposte, e per l'anello che hanno all'una delle estremità, s'impernano negli arpioni, sieno fatte, e non foderate o fasciate, di ferro effettivo; resta che *ferrato* nel passo che segue, sia detto formalmente in luogo di *ferreo*, e non di *ferreo* traslato, ma del proprio e naturale quanto sarebbe se dicessimo, verbigrazia, *ferreo secolo*. Il passo è riferito nel Vocabolario della Crusca alla voce *Bandella*, e parte ancora alla voce *Arpione*, e spetta all'antico Volgarizzamento manoscritto dell'Eneide, nella quale corrisponde alquanto sotto il mezzo del secondo libro (1)¹²⁶. *Ma Pirro risplendente in arme, tolta una mannaia a due mani, taglia le dure porte, e LI FERRATI ARPIONI DELLE BANDELLE*. Da tutte le sopradette cose conchiuderemo, a parer mio, che la voce *ferrato* posta per *ferreo*, non tanto che si debba riprendere, ma nella poesia specialmente, s'ha da tenere per una dell'eleganze della nostra lingua.

IV, 13. Quando le infauste luci
Virile alma ricusa.

121. (1) l. 2, El. 20, al. 16, v. 12.

122. (2) l. 3, Od. 16, v. 1.

123. (3) At. 3, v. 39, p. 42.

124. (4) Canz. Era tolto di fasce Ercole appena, st. 7.

125. (2) Son. Aperto aveva il parlamento Amore.

126. (1) v. 479.

Luci per giorni sta nella Crusca veronese con un testo del Caro, al quale aggiungendo il seguente, ch'è d'uomo fiorentino, anzi fiorentinissimo, cioè del Varchi (1)¹²⁷, non sei per fare opera perduta. *Dopo atre notti, più lucenti e belle LUCI più vago il Sol mena a le genti*. Il Petrarca (2)¹²⁸ usa il singolare di *luce* per *vita*. *I' che temo del cor che mi si parte, E veggio presso il fin de la mia LUCE*.

V, 4. Ma se spezzar la fronte
 Ne' rudi tronchi, o da montano sasso
 Dare al vento precipiti le membra,
 Lor suadesse affanno.

Il Vocabolario ammette le voci *suadevole*, *suado*, *suasione*, *suasivo*. Ma che vale? Se non porta a lettere di scatola il verbo *suadere*, chi mi proscioglie dal peccato d'impurità? Non certo i Latini: di modo ch'io me ne vo dannato senz'altro; e mi terrà compagnia l'Ariosto, che nel terzo del Furioso (1)¹²⁹ disse di Bradamante: *Quivi l'audace giovine rimase Tutta la notte, e gran pezzo ne spese A parlar con Merlin, che LE SUASE RENDERSI tosto al suo Ruggier cortese*. Anzi troverò fra la gente perduta anche il Bembo, capitato male per lo stesso misfatto, e che più? fino al padre Dante, che non s'astenne dal participio *suaso*. E quanto al peccato di questi due, vedi il Dizionario dell'Alberti.

CANZONE SETTIMA

I, 5. Credano il petto inerme
 Gli augelli al vento.

Se tu credi al Vocabolario della Crusca, non puoi *credere* cioè *fidare* altrui se non quel danaio che ti paresse di dare in prestito, voglio dire a usura, chè in altro modo è fuor di dubbio che non puoi, quando anche lo permetta il Vocabolario. Ma se credi agli ottimi scrittori latini e italiani, *crederai* cioè *fiderai* così la roba come la vita, l'onore e quante cose vorrai, non solamente alle persone, ma eziandio, se t'occorre, alle cose inanimate. Per ciò che spetta ai latini, domandane il Dizionario; o quello del Forcellini o quello del Gesner o di Roberto Stefano o del Calepino o del Mandosio o di chi ti pare. Per gl'italiani vaglia

127. (1) Boez. l. 3, rim. 1.

128. (2) Son. *Quand'io son tutto volto in quella parte*.

129. (1) st. 64.

l'esempio seguente, ch'è dell'Alamanni (1)¹³⁰. *Tutto aver si convien, nè men che quelli Ch'AL tempestoso MAR CREDON LA VITA*. E quest'altro, ch'è del Poliziano (1)¹³¹. *Nè SI CREDEVA ancor LA VITA A' VENTI*. E questo, ch'è del Guarini (2)¹³². *Dunque A L'AMANTE L'ONESTÀ CREDESTI?* Al che l'autore medesimo fa quest'annotazione (3)¹³³. *Ripiglia acutamente Nicandro la parola di credere, ritorcendola in Amarilli con la forza d'un altro significato, che ottimamente gli serve; perciocchè il verbo credere nel suo volgare e comunissimo sentimento significa dar fede, e in questo l'usa Amarilli. Significa ancora confidare sopra la fede, sì come l'usano molte volte i latini; e in questo l'usa Nicandro in significazione attiva, volendo dire*. Dunque confidasti tu in mano dell'amante la tua onestà? E forse il Molza ebbe la medesima intenzione de' poeti sopraddetti usando il verbo *credere* in questo verso della Ninfa Tiberina (4)¹³⁴: *Troppo credi e commetti al torto lido*.

II, 2. Dissueto.

Questo forestiere porta una patente di passaggio fatta e sottoscritta da *Dissuetudine* e autenticata da *Insueto*, *Assueto*, *Consueto* e altri tali gentiluomini italiani, che la caverà fuori ogni volta che bisogni. Ma non si cura che gli sia fatta buona per entrare nel Vocabolario della Crusca, avendo saputo che un suo parente, col quale s'acconcerebbe a stare, non abita in detto paese. E questo parente si è un cotal *Mansueto*; non quello che, secondo la Crusca, è *di benigno e piacevole animo*, o *che ha mansuetudine*, vale a dire è mansueto; in somma non quel *Mansueto* ch'è mansueto, ma un altro, che sotto figura di participio, come sarebbe quella del mio *Dissueto*, significa *mansuefatto* o *ammansato*, anche di fresco, e si trova in casa del Tasso. *Gli umani ingegni Tu placidi ne rendi, e l'odio interno Sgombri, signor, da' MANSUETI cori, Sgombri mille furori* (1)¹³⁵. Questi che opera tanti miracoli, se già non l'hai riconosciuto, è colui che 'l mondo chiama Amore. Per giunta voglio che sappiano i pedagoghi ch'io potevo dire *disusato* per *dissueto* colla stessissima significazione; ed era parola accettata nel Vocabolario, oltre che in questo senso riusciva elegante, e di più si veniva a riporre nel verso come da se stessa. A ogni modo volli piuttosto quell'altra. E perchè? Questo non tocca ai pedanti di saperlo. Ma in iscambio di ciò, li voglio servire d'un bello esempio della voce *dissuetudine*, che lo metteranno insieme

130. (1) Coltiv. l. 6, v. 118.

131. (1) Stanze, l. 1, st. 20.

132. (2) Past. Fido, At. 4, sc. 5, v. 101.

133. (3) P.F. Ven. app. G. B. Ciotti 1602, p. 292.

134. (4) st. 30.

135. (1) Amin. At. 4, Coro.

con quello che sta nel Vocabolario; come anche d'un esempio della parola *disusato* posta in quel proprio senso ch'io formo il vocabolo *dissueto*. *Mi sveglia dalla DISSUETUDINE e dalla ignoranza di questa pratica*. Il qual esempio è del Caro, e si trova nel Comento sopra la Canzone de' Gigli (1)¹³⁶. L'altro esempio è del Casa, e leggesi nel Trattato degli Uffici comuni (2)¹³⁷. *Perciocchè a lui pareva dovere avvenire ch'essi a poco a poco da quello che di lui pensar solevano, DISUSATI, avrebbero cominciato a concepire nelle menti loro non so che di maggiore istima*. Il latino ha *desuefacti*.

Ivi, 9. E 'l pastorel ch'a l'ombre
Meridiane incerte (col rimanente della stanza)

Anticamente correivano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e simili, aggiunto le anime de' morti, si lasciassero vedere o sentire particolarmente su quell'ora; secondo che si raccoglie da Teocrito (1)¹³⁸, Lucano (2)¹³⁹, Filostrato (3)¹⁴⁰, Porfirio (4)¹⁴¹, Servio (5)¹⁴² ed altri, e dalla Vita di san Paolo primo eremita (6)¹⁴³ che va con quelle de' Padri e fra le cose di san Girolamo. Anche puoi vedere il Meursio (1)¹⁴⁴ colle note del Lami (2)¹⁴⁵, il Barth (3)¹⁴⁶, e le cose disputate da' comentatori e specificatamente dal Calmet in proposito del demonio meridiano detto nella Scrittura (4)¹⁴⁷. Circa all'opinione che le ninfe e le dee sull'ora del mezzogiorno si scendessero a lavare ne' fiumi o ne' fonti, dà un'occhiata all'Elegia di Callimaco sopra i Lavacri di Pallade (5)¹⁴⁸, e in particolare quanto a Diana, vedi il terzo libro delle Metamorfosi (6)¹⁴⁹.

Ivi, 10. E a la fiorita
Margo adducea de' fiumi.

136. (1) st. 1, v. 13: fra le Lett. di diversi eccellentiss. uomini, Ven. 1554, p. 515.

137. (2) c. 11. Op. del Casa. Ven. 1752, t. 3, p. 215.

138. (1) Idyll. 1, v. 15 et sequent.

139. (2) l. 3, v. 422 et sequent.

140. (3) Heroic. c. 1, art. 4. Op. Philostr. ed. Olear. p. 671.

141. (4) De antro nymph. c. 26 et 27.

142. (5) ad Georg. l. 4, v. 401.

143. (6) c. 6. in Vit. Patr. Rosveydi, Antuerp. 1615, l. 1, p. 18.

144. (1) Auctar. Philologic. c. 6.

145. (2) Op. Meurs. Florent. 1741-1763, vol. 5, col. 733.

146. (3) Animadversion. ad Stat. par. 2, p. 1081.

147. (4) Psalm. 90, v. 6.

148. (5) v. 71 et sequent.

149. (6) v. 144 et sequent.

Se per gli esempi recati nel Vocabolario la voce *margo* non ha sortito altro genere che quello del maschio, non ti maravigliare ch'io te l'abbia infemminita. E non credere ch'a far questo ci sia bisognato qualche gran forza di stregheria, qualche fatatura, o un miracolo come quelli delle Trasformazioni d'Ovidio. Già sai che da un pezzo addietro non è cosa più giornaliera e che faccia meno maraviglia del veder la gente effemminata. Ma lasciando questo, considera primieramente che la voce *marginè*, in quanto significa *estremità, orlo, riva*, ha l'uno e l'altro genere; e secondariamente che *marginè* e *margo* non sono due parole, ma una medesima con due varie terminazioni, quella del caso ablativo singolare di *margo* voce latina, e questa del nominativo. Dunque, siccome dicendo, per esempio, *imago* in vece d'*imagine*, tu non fai mica una voce mascolina, ma femminina, perchè *imagine* è sempre tale; parimente se dirai *margo* in iscambio, non di *marginè* sostantivo mascolino, ma di quell'altro *marginè* ch'è femminino, avrai *margo* non già maschio, non già ermafrodito, ma tutto femmina bella e fatta in un momento, come la sposa di Pigmalione, che fino allo spozalizio era stata di genere neutro. O pure (volendo una trasmutazione più naturale) come l'amico di Fiordispina, se non che questa similitudine cammina a rovescio del caso nostro in quanto ai generi.

V, 2. Le varie note
Dolor non finge.

Cioè *non forma, non foggia*, secondo che suona il verbo *fingere* a considerarlo assolutamente. Non è roba di Crusca. Ma è farina del Rucellai già citato più volte. *Indi* (1)¹⁵⁰ *potrai veder, come vid'io, Il nifolo, o proboscide, come hanno Gl'indi elefanti, onde con esso FINGE* (parla dell'ape) *Sul rugiadoso verde e prende I FIGLI*. E dello Speroni (2)¹⁵¹. *Egli al fin trovi una donna ove Amore con maggior magisterio e miglior subbietto, conforme agli alti suoi meriti LO voglia FINGERE ed iscolpire*. È similmente del Caro nell'Apologia (3)¹⁵²; la quale, avanti che uscisse, fu riscontrata coll'uso del parlar fiorentino e ritoccata secondo il bisogno da quel medesimo (4)¹⁵³ che nell'Ercolano fece la famosa prova di rannicchiare tutta l'Italia in una porzione di Firenze. *E le (voci) nuove, e LE nuovamente FINTE, e le greche, e le barbare, e le storte dalla prima forma e dal proprio significato tal volta?* Dove il Caro ebbe l'occhio al detto d'Orazio (4)¹⁵⁴ *Et nova FICTAQUE NUPER habebunt VERBA fidem, si Graeco fonte cadant, parce detorta*.

150. (1) Api, v. 986 e seguenti.

151. (1) Dial. d'Amore. Dialoghi dello Sper. Ven. 1596, p. 25.

152. (2) Parma 1558, p. 25.

153. (3) Caro Lett. famil. ed. Comin. 1734, vol. 2, let. 77, p. 121.

154. (4) De art. poet. v. 52.

Ivi, 18. S'alberga.

Albergare attivo, o neutro assoluto, dicono i testi portati nel Vocabolario sotto questa voce. *Albergare* neutro passivo, dico io coll'Ariosto. *Pensier* (1)¹⁵⁵ *canuto nè molto nè poco SI PUÒ quivi ALBERGARE in alcun core.*

CANZONE OTTAVA

I, 14. Noi per le balze e le profonde valli
Natar giova tra' nemi.

Il verbo *giovare* quando sta per *dilettare* o *piacere*, s'attendiamo solamente agli esempi che ne registra sotto questo significato il Vocabolario, non ammette altro caso che il terzo. Ma qui voglio intendere che sia detto col quarto, bench'io potessi allegare che *noi, voi, lui, lei* si trovano adoperati eziandio nel terzo senza il segnacaso. Ora lasciando a parte i Latini, i quali dicono *iuvare* in questo medesimo sentimento col caso quarto; e lasciando altresì che *giovare*, quando suona il contrario di *nuocere*, non rifiuta il detto caso, come puoi vedere nello stesso Vocabolario, e che l'accidente di ricevere quell'altra significazione tralata, o comunque si debba chiamare, non cambia la regola d'esso verbo; dirò solamente questo, che in uno dei luoghi del Petrarca citati qui dalla Crusca, il verbo *giovare*, costruito col quarto caso, non ha la significazione sua propria, sotto la quale è recato il detto luogo nel Vocabolario, ma ben quella appunto di *piacere* o *dilettare*, come ti chiarirai, solamente che il verso allegato dalla Crusca si rannodi a quel tanto da cui dipende. *Novo PIACER che ne gli umani ingegni Spesse volte si trova, D'AMAR qual cosa nova Più folta schiera di sospiri accoglia. Ed io son un di quei CHE 'l pianger GIOVA.* Il Poliziano usa il verbo *giovare* in questa significazione assolutamente, cioè senza caso. *Quanto* (1)¹⁵⁶ *GIOVA a mirar pender da un'erta Le capre e pascer questo e quel virgulto!* E il Rucellai fra gli altri, adopera nella stessa forma la voce *gradire*. *Quanto* (2)¹⁵⁷ *GRADISCE il vederle ir volando Pe i lieti paschi e per le tenere erbe!* Dice delle api.

IV, 8. Me non asperse
Del soave licor l'avara ampolla
Di Giove.

155. (1) Fur. c. 6, st. 73.

156. (1) Stanze, l. 1, st. 18.

157. (2) Api, v. 199.

Vuole intendere di quel vaso pieno di felicità che Omero (3)¹⁵⁸ pone in casa di Giove; se non che Omero dice una botte, e Saffo un'ampolla, ch'è molto meno, come tu vedi: e il perchè le piaccia di chiamarlo così, domandalo a quelli che sono pratici di questa vita.

Ivi, 10. Indi che.

Cioè *d'allora che, da poi che*. Della voce *indi* costrutta colla particella *che*, se ne trovano tanti esempi nella Coltivazione dell'Alamanni, ch'io non saprei quale mi scegliere che facesse meglio a proposito. E però lascio che se li trovi chi n'avrà voglia, massimamente bastando la ragione grammaticale a difendere questa locuzione, senza che ci bisogni l'autorità nè degli antichi nè della Crusca. *I' fuggo INDI OVE sia Chi mi conforte ad altro ch'a trar guai*, dice il Bembo (1)¹⁵⁹. Cioè *di là dove*. Ma siccome la voce *indi* talvolta è di luogo, e significa *di là*, talvolta di tempo, e significa *d'allora*, perciò séguita che questo passo della nostra Canzone, dove *indi* è voce di tempo, significhi *d'allora che* nè più nè meno che il passo del Bembo significa *di là dove*, e nel modo che dice Giusto de' Conti (2)¹⁶⁰: *E il ciel d'ogni bellezza Fu privo e di splendore D'ALLOR CHE ne le fasce fu nudrita*. Cioè *da che*. Il quale avverbio temporale *da che* non è registrato nel Vocabolario; e perchè fa molto a questo proposito, lo rincalzerò con un esempio del Caro (1)¹⁶¹. *DA CH'io la conobbi, non è cosa ch'io non me ne prometta*. Altri esempi ne troverai senza molto rivolgere, e nel Caro e dovunque meglio ti piaccia. Ma io ti voglio pur mostrare questa medesima locuzione *indi che*, adoperata in quel proprio senso ch'io le attribuisco; per la qual cosa eccoti un luogo di Terenzio (2)¹⁶². *Quamquam haec inter nos nupera notitia admodum'st (INDE adeo QUOD agrum in proxumo hic mercatus es), Nec rei fere sane amplius quidquam fuit; Tamen* col resto. Dalle quali parole i più de' comentatori e de' traduttori non ne cavano i piedi. Terenzio vuol dire: *Non ostante che tu ed io siamo conoscenti di poco tempo, cioè DA QUANDO hai comperato questo potere qui nel contorno, e che poco o nient'altro abbiamo avuto da fare insieme; tuttavia con quello che segue*.

158. (3) Il. l. 24, v. 527.

159. (1) Son. 41.

160. (2) B. M. canz. 2, st. 4.

161. (1) Lett. fam. ed. Comin. 1734, vol. 2, let. 233, p. 399.

162. (2) Heaut. Act.1, sc. 1, v. 1.

CANZONE NONA

Chiamo quest'Inno, Canzone, per esser poema lirico, benchè non abbia stanze nè rime, ed atteso anche il proprio significato della voce *canzone*, la quale importa il medesimo che la voce greca *ode*, cioè *cantico*. E mi sovviene che parecchi poemi lirici d'Orazio, non avendo strofe, e taluno oltre di ciò essendo composto d'una sola misura di versi, tuttavia si chiamano Odi come gli altri; forse perchè il nome appartiene alla qualità non del metro ma del poema, o vogliamo dire al genere della cosa e non al taglio della veste. In ogni modo mi rimetto alla tua prudenza: e se qui non ti pare che ci abbia luogo il titolo di Canzone, radilo, scambialo, fa quello che tu vuoi.

Verso 10. Equa.

Tra l'altre facezie del nostro Vocabolario, avverti anche questa, che la voce *equo* non si può dire, perchè il Vocabolario la scarta, ma ben si possono dire quarantadue voci composte o derivate, ciascheduna delle quali comincia o deriva dalla suddetta parola.

14. E pervicace ingegno.

Qui non vale semplicemente *ostinato* e *che d'ura e insiste*, ma oltre di ciò significa *temerario* e *che vuol fare o conseguire quello che non gli tocca nè gli conviene*. Orazio nell'Ode terza del terzo libro (1)¹⁶³: *Non haec iocosae conveniunt lyrae. Quo, Musa, tendis? desine PERVICAX Referre sermones deorum, et Magna modis tenuare parvis*. Vedi ancora la diciannovesima del secondo libro (2)¹⁶⁴, nella quale *pervicaces* viene a inferire *petulantes*, *procaces* e, come dichiarano le glose d'Acron, *protervas*; ma è pigliato in buona parte. E noto l'uno e l'altro luogo d'Orazio perchè non sono avvertiti dal Forcellini e perchè la voce *pervicax*, a guardarla sottilmente, non dice in questi due luoghi quel medesimo ch'ella dice negli esempi recati da esso Forcellini.

32. E gl'inarati colli
Solo e muto ascendea l'aprico raggio
Di febo.

I verbi *salire*, *montare*, *scendere* sono adoperati da' nostri buoni scrittori, non so-

163. (1) v. 69.

164. (2) v. 9.

lamente col terzo o col sesto caso, ma eziandio col quarto senza preposizione veruna. Dunque potremo fare allo stesso modo anche il verbo *ascendere*, come lo fanno i Latini, e come lo fa medesimamente il Tasso in due luoghi della Gerusalemme (1)¹⁶⁵.

43. Fratricida.

Il Vocabolario dice solamente *fratricida* e *fratricidio*. Ma io, non trovando ch'Abele si facesse mai frate, chiamo Caino *fratricida* e non *fraticida*.

46. Primo i civili tetti, albergo e regno
A le macere cure, inalza; e primo
Il disperato pentimento i ciechi
Mortali egro, anelante, aduna e stringe
Ne' consorti ricetti.

Egressusque Cain a facie Domini, dice il quarto della Genesi (1)¹⁶⁶, *habitavit profugus in terra ad orientalem plagam Eden. Et aedificavit civitatem*.

52. Eruppe.

Sia pregato il Vocabolario ad accettare per buona la voce *erompere* o *erumpere*, e gl'insegni di farle questa cortesia l'autore del Cortegiano (2)¹⁶⁷. *Quasi come scoppio di bombarda ERUMPE dalla quiete, che è il suo contrario*.

77. Nodrici.

Hai questo vocabolo nel Dizionario dell'Alberti coll'autorità del Tasso.

100. A le riposte
Leggi del Cielo e di Natura indutto
Valse l'amenò error, le fraudi e 'l molle
Pristino velo.

Maniera tolta ai Latini, ma per amore, non per forza. L'Ariosto nel ventesimo-

165. (1) c. 3, st. 10, e c. 20, st. 117.

166. (1) vers. 16.

167. (2) l. 2. Mil. 1803, vol. 1, p. 226.

settimo del Furioso (1)¹⁶⁸: *Ed egli e Ferraù GLI AVEANO INDOTTE L'ARME del suo progenitor Nembrotte*. Questa locuzione al mio palato è molto elegante; ma quelli che non mangiano se non Crusca, sappiano che questa non è Crusca, e perciò la sputino. Vuol dire *gli ele aveano vestite*, ed è frequentissima nella buona latinità con questa e con altre significazioni.

116. Inesperti.

Qui è voce passiva. Non la stare a cercare nel Vocabolario, chè sotto questo significato non ce la troverai; ma piuttosto cerca la voce *esperto*, e vedi anche *inexpertus* nei Vocabolari latini.

117. E la fugace, ignuda
Felicità per l'imo sole incalza.

Non occorre avvertire che la California sta nell'ultimo termine occidentale del continente. La nazione de' Californii, per ciò che ne riferiscono i viaggiatori, vive con maggior naturalezza di quello ch'a noi paia, non dirò credibile, ma possibile nella specie umana. Certi che s'affaticano di ridurre la detta gente alla vita sociale, non è dubbio che in processo di tempo verranno a capo di quest'impresa; ma si tiene per fermo che nessun'altra nazione dimostrasse di voler fare così poca riuscita nella scuola degli Europei.

CANZONE DECIMA

Stanza V, verso 1. Se de l'eterne idee
L'una se' tu.

La nostra lingua usa di preporre l'articolo al pronome *uno*, eziandio parlando di più soggetti, e non solamente, come sono molti che lo credono, quando parla di soli due. Basti recare di mille esempi il seguente, ch'io tolgo dalla quindicesima novella del Boccaccio. *Egli era sopra due travicelli ALCUNE tavole confitte, DELLE QUALI tavole quella che con lui cadde era L'UNA*.

Lettor mio bello, (è qui nessuno o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, alle pugna; e la licenza ch'io t'ho do-

168. (1) st. 69.

mandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito. E però *hic caestus artemque repono*. Per l'avvenire, in caso che mi querelino d'impurità di lingua e che abbiano tanta ragione con quanta potranno incolpare i luoghi notati di sopra e gli altri della stessa data, verrò cantando quei due famosi versi che Ovidio compose quando in Bulgaria gli era dato del barbaro a conto della lingua.

CANZONI DEL CONTE GIACOMO LEOPARDI.

Bologna, Nobili, 1824. Un vol. in 8.º piccolo.

Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile nè arcadico nè frugoniano; non hanno nè quello del Chiarera, nè quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, nè quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana. Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una Canzone per nozze, non parla nè di talamo nè di zona nè di Venere nè d'Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici. Una a un vincitore nel giuoco del pallone non è un'imitazione di Pindaro. Un'altra alla Primavera non descrive nè prati nè arboscelli nè fiori nè erbe nè foglie. Quinto: gli assunti delle Canzoni per se medesimi non sono meno stravaganti. Una, ch'è intitolata *Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane: soggetto così difficile, che io non mi so ricordare nè tra gli antichi nè tra i moderni nessuno scrittor famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la Signora di Staël, che lo tratta in una Lettera in principio della Delfina, ma in tutt'altro modo. Un'altra Canzone intitolata *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola. Sesto: sono tutte piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa, e come se la vita umana fosse infelice. Settimo: se non si leggono attentamente, non s'intendono; come se gl'Italiani leggessero attentamente. Ottavo: pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse restar qualche cosa in testa, o come se già fosse tempo di raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere. Nono: quasi tante stranezze quante sentenze. Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorchè il dolore; che il dolore è meglio che la noia;

che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'Universo, fuorchè la nostra infelicità. Decimo, undecimo, duodecimo: andate così discorrendo.

Recheremo qui, per saggio delle altre, la Canzone che s'intitola *Alla sua donna*, la quale è la più breve di tutte, e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto. 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 volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani. In fine 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 nè dare nè patir gelosia, perchè, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio.¹

Alle Canzoni sono mescolate alcune prose, cioè due Lettere, l'una al cavalier Monti, e l'altra al conte Trissino vicentino; e una *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*. Si aggiungono appiè del volume certe Annotazioni, le quali verremo portando in questo Giornale, perchè per la maggior parte sono in proposito della lingua, che in Italia è, come si dice, *la materia del giorno*; e non si può negare che il giorno in Italia non sia lungo.

Il cor di tutte

*Cose alfin sente sazieta, del sonno,
Della danza, del canto e dell'amore,
Piacer più cari che il parlar di lingua;
Ma sazieta di lingua il cor non sente;*

se non altro, il cuor degl'Italiani. Venghiamo alle note del Leopardi.²

1. Segue qui nella rivista il testo di *Alla sua donna*.
2. Segue qui nella rivista il testo delle *Annotazioni*.

Appendice documentaria

a cura di Aretina Bellizzi
e Paolo Colombo

I

Manifesto per l'erezione di un monumento a Dante Alighieri *

Le persone, i cui nomi appiè sono scritti di questo Manifesto, propongono di erigere un monumento all'altissimo poeta, e scrittor primo d'Italia, Dante Alighieri. Esse invitano a concorrer con loro tutti i Toscani, e con ciò intendono di chiamargli a farsi ricchi di una nuova gloria.

Dante colla Divina Commedia, prodigio all'età nella quale egli visse, e prodigio alle posteriori, innalzò a sè un monumento più durevole del marmo e del bronzo: vola per essa ancora vivo, e volerà finchè il mondo duri per le bocche degli uomini; e le grandi vestigie, ch'egli impresse, potranno solo venerarsi da lontano, ricalcarsi non mai.

La fama di Dante è pur fama del bel paese, che a lui dette i natali.

La fama, che un ingegno straordinario acquista con sue opere alla patria, vuol essere da lei ricambiata con pubblica ed illustre prova di riconoscenza: e la patria, che paga il tributo al benemerito cittadino, è giusta insieme ed avveduta, perchè fa cosa, che propagasi ancora alla più tarda posterità. La storia, che narra la valorosa gesta di Milziade in Maratona, palesa ad un tempo la gratitudine d'Atene, che il fe

* Trascrizione dell'esemplare conservato a Firenze, Biblioteca Riccardiana, Misc. 470 3. Il testo fu più volte riprodotto nel corso dell'Ottocento. Innanzitutto da Melchiorre Misirini, che ne divulgò dapprima una parte nel suo *Delle memorie di Dante in Firenze e della gratitudine de' fiorentini verso il divino poeta* (Firenze, All'insegna di Dante 1830, p. 21; poi Ciardetti, 1832, pp. 23-24), aggiungendovi la *Nota dei soggetti che hanno concorso alla spesa per l'erezione del Monumento di Dante nella chiesa di S. Croce di Firenze* (pp. 31-46), e in seguito la versione integrale nella seconda edizione dell'opera (Firenze, Tipografia Calasanziana, 1830, pp. 47-50). L'intero manifesto venne pubblicato anche all'interno della *Storia dell'Accademia della Crusca e rapporti ed elogi editi ed inediti detti [...] dal segretario cav. ab. Gio. Batista Zannoni* (Firenze, Tipografia del Giglio, 1848), alle pp. 401-403, accompagnato dalla seguente chiosa a piè di pagina: «Chiudiamo il nostro volume col presente Manifesto, non tanto per assegnare al suo vero autore uno scritto uscito in nome di vari e distinti personaggi, quanto ancora (e maggiormente) perchè queste parole, con le qual s'invitarono tutti i Toscani a contribuire per l'erezione di un Monumento a Dante Alighieri, ci parvero degne del nobile scopo cui furono indirizzate» (p. 401). Verso la fine del secolo, venne riedito, con note di commento, da Isidoro Del Lungo, *Dell'esilio di Dante. Discorso [...]*, Firenze, Successori Le Monnier, 1881, pp. 189-194.

nel Pecile dipinger primo dei dieci capitani, e porre in atto di animare i soldati alla memorabile pugna, che salvò tutta Grecia.

È presso a compiersi il quinto secolo da che fu Dante; e lo straniero, che a noi si reca tutto compreso da venerazione pe' rari uomini, che in ogni tempo hanno illustrato la Toscana, cerca ansioso il monumento di questo, che sopra tutti gli altri vola com'aquila, e non trovato ne fa altissime maraviglie e ci rampogna.

Gliel decretò la Signoria di Firenze correndo l'anno 1396, allorchè, lui già da non poco tempo estinto, tacea satolla l'ira accesagli contro da feroce spirito di parte, e solo e forte parlavano i suoi veramente incomparabili meriti. Ma quel decreto mai non ebbe adempimento. Si voleano da Ravenna le ceneri del sommo Poeta; ma Ravenna tenea carissimo il premio di sua ospitalità, per non cederlo alla mal consigliata patria, che avea bandito quel grande, che lei amò sempre con affetto pari all'altezza dell'animo suo.

Si pensò di nuovo al monumento di Dante nella felice epoca del Buonarroti; e questo rinomato artista offerse per esso il suo sublime scarpello. Anco allora pensovvisi invano, e ne fu tristo il Genio tutelare della Scultura, il quale sapea, che se il Buonarroti apparve invaso da Dante in ogni sua opera, avrebbe vinto e sè e l'arte eziandio, quando fosse stato da Dante per Dante ispirato.

Rivisse non è guari tempo il laudevole progetto, ma indarno egualmente.

I sottoscritti, che or la rinnovano, hanno fiducia, che allora per l'ultima volta si deludesse la grand'ombra dell'Alighieri. Lo studio che si fa oggi giorno su Dante, il buon accoglimento delle nuove fatiche dei dotti sulla divina Commedia, e delle splendide edizioni di essa, e poi l'impegno, che or si ha grandissimo, a eccitamento di virtù nei viventi, di tributare con sepolcri e tumuli onorarj omaggio ai meriti di quegli illustri uomini che hanno vivuto con noi, fa loro credere, che non si ricuserà, anzi vorrassi ambire la gloria, negata in avanti quasi da forza di destino, d'erigere il cenotafio a quello, che sollevò a grande onore il toscano idioma.

Sembra pure ad essi sottoscritti di aver colto il tempo favorevole alle arti, che tutte fioriscon ora tra noi. Perciò si avvisano, che avrà lode la scultura del monumento finchè si ammiri quegli, cui debb'esser dedicato.

Stefano Ricci, maestro nell'Accademia fiorentina, è lo scultore da loro scelto; e tale scelta ha approvata con suo venerato Rescritto l'ottimo Principe che ci governa. Non è qui da lodare il nominato artista, perchè il commendano le opere, che di lui sono al pubblico, massime quelle della Chiesa di S. Croce di Firenze, ove il monumento di Dante dee sorgere, perchè disgiunto non sia da quelli del Buonarroti, del Machiavelli e del Galileo, i quali con Dante sortirono dal Cielo anima tra le rare privilegiata.

Quelli, che vorranno contribuire, scriveranno nell'annesso foglio il loro nome, e la somma che piacerà loro di assegnare.

Si procederà alla riscossione delle somme tosto che si abbia tanto in firme,

I. MANIFESTO PER L'EREZIONE DI UN MONUMENTO A DANTE ALIGHIERI

quanto è necessario per condurre un mausoleo, che degno sia dell'Alighieri. Esse somme saranno depositate in mano del Marchese Gino Capponi; ed egli e tutti gli altri sottoscritti in solido le guarentiscono.

Il disegno del monumento, ed il tempo, entro il quale dovrà questo esser compiuto, non possono rendersi noti al pubblico, finchè la totalità delle firme non abbia fatto conoscere i limiti, sino ai quali possa l'opera estendersi.

Si fa però fino da ora manifesto, che i sottoscritti renderanno pubblicamente conto del loro operato, che saranno stampati per ordine d'alfabeto i nomi dei contribuenti, trascurata la notizia di quello che ciascheduno avrà somministrato, e finalmente che la brevissima iscrizione, che sarà apposta al monumento, dichiarerà che esso è stato fatto a spese dei Toscani.

Firenze 18 Luglio 1818.

Consigliere Vittorio Fossombroni
Tommaso Principe Senatore Corsini
Consigliere Giovanni degli Alessandri
Marchese Tommaso Corsi
Presidente Ranieri Fortunato Benvenuti
Marchese Gino Capponi
Antonio Ramirez da Montalvo
Ab. Gio. Batista Zannoni faciente le funzioni di Segretario
Direttore Pietro Benvenuti
Giuseppe Baldi.

II
N. 101.
Gazzetta di Firenze.
FIRENZE, Sabato 22. Agosto 1818.

Granducato di Toscana

Firenze 21 Agosto.

Veniva lo straniero a visitar questa Terra prediletta all'Italiche Muse, e un Monumento, un Sasso non vi trovando alla memoria consacrato del primo Padre di quelle, del divino Alighieri, sdegnato ne ripartiva. Ciò non avverrà più quindi innanzi; nel *Panteon* toscano, fra le tombe dei nostri uomini Grandi, sorgerà un degno Mausoleo per onor di quell'uomo grandissimo, o piuttosto per ammenda dell'ingiustizia della Patria.

Benchè, degna in parte di perdono, e in parte solo apparente, fu l'ingiustizia della Madre verso questo suo primogenito Ingegno, e la di lui memoria. Chi conosce il furor di fazione che quasi dalla cuna invadeva gl'italiani spiriti del secolo di Dante, fremente, è vero, in vedendo il Ghibellino Poeta mendicar ramingo il pane e l'asilo, onde condurre a fine fra le tempeste della Fortuna, e l'ire degli uomini, il Poema *sacro*, che senza ottenere al suo Autore una riconciliazione coi propri concittadini, tanta fonte di gloria esser doveva per questi, per l'Italia, e per l'umana mente; ma in parte scusa la sentenza di bando contro l'Alighieri dettata dalla ferocia delle passioni, di quelle passioni stesse che, sublimando l'anima dell'Esule, tanta ferezza di sensi e di stile gl'ispirarono; e piuttosto deplora la sorte di coloro che condannò la Natura a nascer grandi.

Ma quest'ingratitude, o ingiustizia non si estese oltre la tomba. Ebbe fra noi il titol di *divina* la Commedia di Dante, e come tal fu letta e commentata nel maggior Tempio di questa Città; e così per una combinazione rara nel corso dei secoli, s'intese dalla bocca del creatore dell'eloquenza d'una nazione, illustrare i versi del padre della di lei poesia; Boccaccio commentava l'Alighieri, e ciò in quell'augusto edificio che poi Brunellesco rese il prodigio dell'Architettura, meritando alla Toscana in quest'Arte bella quel primato di cui l'avevan fatta degna i primi due in altre Arti ancor più belle.

Il progetto pure d'inalzare il monumento di cui ora si parla, non è nuovo. Viveva ancor quella repubblica che a tanto Poeta diè l'anima e la vita che vi si pensò, per compensare in qualche modo, coll'onorarne la memoria, l'angoscia de' suoi giorni, amareggiati fra le turbolenze di quello stesso Governo; altre volte non meno ne ri-

nacque l'idea che mai non ebbe compimento per avversità di circostanze, non per difetto di volontà e di gratitudine verso colui che il retaggio ci lasciò di tanta gloria. Era dunque riserbata la bell'intrapresa al Regno di FERDINANDO III., del protettor cioè della gloria, non men che della prosperità della Toscana.

E certo più fausta congiuntura coglier non si poteva. Sotto gli auspicj di quell'ottimo Principe or fioriscono tra noi tutte le Belle Arti, e queste son quelle che debbon elevare all'Alighieri un Monumento degno di lui, dell'Italia, e della posterità.

Lo Scultore eletto a tal'opera è Stefano Ricci; con venerato Rescritto Sovrano ne fu approvata la scelta. Quanto da tale artefice si abbia il diritto di attendere, il dica la Fama che col suo scalpello si acquistò, il dica la sublimità dell'argomento. Quel lavoro che già era stato affidato al Buonarroti, ora è devoluto a lui; niuno Scultore ebbe mai da lungo volger di anni così alto soggetto a trattare. È questo il tempo di vincer se stesso ed il suo secolo.

Questo Mausoleo deve erigersi per sottoscrizione. I seguenti personaggi abbastanza conosciuti tutti come amatori ardenti dei nobili studj, e dell'onore della loro Patria, parte anche per la nobiltà dei natali, e del rango che occupano, sono i promotori dell'intrapresa, i primi Contribuenti, e quelli finalmente che promettono di garantire *in solido* le somme che verranno somministrate, come pure di render pubblicamente conto del loro operato a questo riguardo; tanto apparisce dal Manifesto pubblicato in data del 18. Luglio p. p. firmato come appresso.

“Consiglier Vettorio Fossombroni. – Tommaso Principe Senator Corsini. – Consiglier Giovanni degli Alessandri. – Marchese Tommaso Corsi. – Presidente Ranieri Fortunato Benvenuti. – Marchese Gino Capponi. – Antonio Ramirez da Montalvo. – Ab. Gio. Batista Zannoni, faciente funzioni di Segretario. – Direttore Pietro Benvenuti. – Giuseppe Baldi.”

I nomi dei Contribuenti tutti saranno fatti noti al pubblico, e per ordine alfabetico stampati.

Le somme saranno depositate in mano del prelodato March. Gino Capponi. Nell'iscrizione da apporsi al Monumento, si dichiarerà che i Toscani a proprie spese lo consacrarono per riconoscenza al più bell'ornamento della loro Patria, al divino Alighieri.

Toscani! Son cinque secoli che l'ombra di Dante si aggira, senza pubblico onore, fra le tombe di Galileo, di Michel'Agnolo, e di Machiavello, e vi cerca la sua; tocca a noi a far paga quell'ombra generosa. Chi è nato degno d'esser compatriotta di Dante non ricuserà di contribuire per la sua parte a prevenire le generazioni future nel sodisfare a quel debito, d'aver trascurato il quale, benchè involontariamente, ebber vergogna e rimprovero le generazioni trascorse.

Il libro delle *Canzoni* di Giacomo Leopardi

Bologna, 1824.

Lecture critiche e testi

a cura di

Ilaria Burattini e Roberta Priore

Composto in:

Lyon

Kai Bernau, Commercial Type

Newzald

Kris Sowersby, Klim Type Foundry

Fedra Serif

Peter Bilak, Typotheque

Progetto grafico e impaginazione:

Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,

per conto di BIT&S,

da BDprint (Roma)

NOVEMBRE 2025

Il libro delle *Canzoni* di Giacomo Leopardi

Bologna, 1824

Nel bicentenario della stampa bolognese del 1824, questo volume riporta alla luce il primo vero libro di Giacomo Leopardi: le *Canzoni*, opera audace e inquieta, nata nel cuore della Restaurazione e destinata a tracciare il manifesto di una poesia nuova. Tra eleganza classica e tensione moderna, Leopardi costruisce un libro “stravagante”, come lui stesso lo definisce, in cui la riflessione linguistica e letteraria, civile e politica si intreccia alla ricerca di una voce capace di parlare al proprio tempo. I saggi qui raccolti, frutto di un dialogo fra due generazioni di studiose e studiosi, ricostruiscono la genesi, la fortuna e il senso di un progetto che unisce versi e prose, sperimentazione e tradizione. Ne emerge l’immagine di un autore giovane ma già lucidissimo, che fa della lingua un campo di libertà e della poesia un gesto di resistenza. Due secoli dopo, le *Canzoni* continuano a interrogarci, riaffermando la necessità, anche in un secolo impoetico, di fare poesia.

ILARIA BURATTINI è assegnista di ricerca presso l’Università di Pavia e collabora al progetto PRIN 2022 “Epistolario Digitale Leopardiano (EDiLe)”. Ha pubblicato per la collana BIT&S *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la Storia d’Italia*.

ROBERTA PRIORE è assegnista di ricerca presso l’Università di Bologna e collabora con il laboratorio ADLab per progetti di valorizzazione digitale dei manoscritti. Ha pubblicato per Mimesis *Una biografia dello Zibaldone. Le prime cento pagine (1817-1820)*.

