

Carlo VECCE

TRE LETTURE LEOPARDIANE

TRE LETTURE
LEOPARDIANE

CARLO VECCE

CARLO VECCE

TRE LETTURE
LEOPARDIANE



EDIZIONI CNSL
VIA MONTE TABOR, 2
RECANATI

Indice

Premessa

I. Poesia della fine: *A se stesso*

Testi di chiusura

Poesia della fine

Allegro, adagio

II. Poesia dell'inizio: appunti su *La ginestra*

Per iniziare, un'epigrafe

La via dell'inno

Lenta ginestra, tacito fior

III. Un invito a cena (Leopardi e Saba)

Appendice

"Una voce chiamantemi a cena"

Bibliografia

©Copyright:

Centro Nazionale di Studi Leopardiani
Via Monte Tabor 2 - 62019 Recanati

Volume pubblicato con il contributo
della Giunta Nazionale Leopardiana
e dell'Università degli Studi di Macerata

Premessa

Raccolgo i testi inediti di tre lezioni tenute a Recanati, al Centro Nazionale di Studi Leopardiani, tra 1997 e 1998. Lezioni che erano piuttosto 'letture', cioè letture di testi: due, in particolare, erano letture di singoli canti, *La ginestra* (26 maggio 1997) e *A se stesso* (25 maggio 1998), a distanza quasi esatta d'un anno ("or volge l'anno"), ma per la medesima occasione (un 'lunedì leopardiano', per studenti e docenti delle scuole secondarie superiori). Come si vedrà, la 'gabbia' della *lectura* aveva l'uscio aperto, e il volo, all'esterno, è stato piuttosto libero. Più che analisi esaustive, ne sono venuti fuori abbozzi di riflessione su tematiche che vanno oltre il confine del singolo testo, verso il macrotesto, o che preferiscono (per dirla con Genette) soffermarsi sulle 'soglie': di entrata e di uscita. Trascrivo quegli abbozzi nella forma in cui, più o meno, li ho letti, rinunciando a rielaborarli troppo, e ad appesantirli con corredi d'annotazioni. E vi accosto gli appunti della terza lezione, quella su Leopardi e Saba, svolta al Corso di aggiornamento su *Leopardi ed il '900* organizzato dal

Centro Nazionale e dall'I.R.R.S.A.E. Marche, il 21 ottobre 1998, nell'ambito delle iniziative promosse per il Secondo Centenario Leopardiano. Nell'appendice è il solo saggio già edito, trascorrente da Leonardo a Leopardi: *"Una voce chiamantemi a cena"*, pubblicato in *"Tutte le opere non son per istancarmi"*, Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti, a cura di Fabio Frosini, Roma, Edizioni Associate, 1998, pp. 437-48. Non altro che per la leggerezza di affinità fra testi di chiusura, *eccetera*, e inviti a cena.

Napoli, giugno 1999

Nel momento in cui queste pagine vedono la luce, ricordo con gratitudine gli amici (certo di me più 'leopardiani') che le hanno lette negli ultimi mesi, prodighi di consigli preziosi: Simona Costa, Emma Giammattei, Marco Riccini, Giulia Corsalini. Ringrazio Franco Foschi per l'ospitalità che ha voluto loro accordare tra le pubblicazioni del Centro Nazionale di Studi Leopardiani; Rolando Garbuglia, ed Ermanno Carini, per la loro generosa disponibilità.

Dedico questo libro alla memoria e al sorriso dell'amico che ci ha lasciato nello spazio breve di un autunno: Ivanos Ciani.

Macerata, ottobre 2000

I

Poesia della fine: *A se stesso*

Testi di chiusura

Il libro dei *Canti* appartiene a quella categoria di opere che si sono formate in un lungo arco di tempo, modificandosi per aggiunte, sottrazioni o spostamenti nell'ordine dei testi. La struttura si muove lungo una linea di quasi vent'anni, una linea che termina con la morte dell'autore, e non perché vi sia un esplicito testo di chiusura, un segnale conclusivo che possa avvertirci che siamo giunti alla fine, e che oltre la soglia c'è solo il silenzio: della vita e della poesia.

Eppure, nella storia di quel libro, fin dalla pubblicazione delle prime raccolte configura-

bili in modo omogeneo, Leopardi ha sempre dimostrato un'attenzione particolare al problema della fine in quanto problema strutturale, strettamente legato a quello dell'ordinamento dei testi. Un problema in parte angoscioso, per un autore che ha sempre amato le strutture aperte e prive di gerarchie preordinate, al punto da lanciarsi nell'impresa interminata dello *Zibaldone*, o da configurare per i *Pensieri* la forma dello schedario in *progress*. Oltre la siepe, un'altra siepe; e così all'infinito. Sull'ultima carta di un libro non gli è facile scrivere la parola 'fine'; ma nemmeno sull'ultima frase di un pensiero. E preferisce lasciare aperto lo sportello della dipinta gabbia: con un *eccetera*.

Un libro di poesia, però, non lo puoi chiudere con un *eccetera*. La tradizione retorica vuole che la struttura presenti alla fine un riconoscibile 'testo di chiusura'. È un dato che possiamo cogliere nelle edizioni bolognesi delle *Canzoni* e dei *Versi*, rispettivamente del 1824 e del 1826. Le dieci *Canzoni* si presentano in un ordine che segue fedelmente la successione cronologica della composizione, e che è marcato nella titolazione di ogni canzone dal sottotitolo 'canzone prima', 'canzone seconda' ecc., fino alla 'canzone decima', *Alla*

sua donna, "opera di 6 giorni" del settembre del 1823, che ha in sé tutti i caratteri di testo conclusivo, di commiato, di congedo da un'esperienza di poesia e di esistenza: una parola finale, che prelude alla stagione che sarà di silenzio poetico, ma anche di straordinaria ricchezza di pensiero e di scrittura, tra lo *Zibaldone* e le *Operette morali*. Un congedo-preludio, dunque, che per questo motivo deve anche formalmente differenziarsi da tutti i testi che lo precedono nella raccolta bolognese: Leopardi si serve di una forma strofica più o meno libera di endecasillabi e settenari, in cui il passaggio dalla leggerezza ritmica dell'*incipit* ("Cara beltà che amore / lunge m'inspiri 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", vv. 1-6) all'addensarsi finale degli endecasillabi è il segno di una complessa struttura ragionativa. La strofa finale è dedica e congedo al tempo stesso: "di qua dove son gli anni infausti e brevi, / questo d'ignoto amante inno ricevi" (vv. 54-55); ed è l'inno che richiede la forma nuova, in modo più radicale della penultima canzone della raccolta, l'*Inno ai Patriarchi o de' principi del genere umano*, che si intitolava esplicitamente 'inno',

ma nel quale la scelta era stata quella più tradizionale dell'endecasillabo scioltto; una scelta dichiarata dallo stesso Leopardi nelle *Annotazioni*: "Chiamo quest'Inno, Canzone, per essere poema lirico, benché non abbia stanze né rime, ed atteso anche il proprio significato della voce *canzone*, la quale importa il medesimo che la voce *ode*, cioè *cantico*".

Che *Alla sua donna* gli apparisse il testo conclusivo della raccolta, e perciò il più significativo per definire un'esperienza ed iniziarne un'altra, lo notiamo anche per il risalto che si dà alla canzone decima nell'annuncio del "Nuovo ricoglitore" del settembre 1825: "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". Subito dopo, le *Annotazioni* (già edite nel '24) ribadivano l'importante invito a considerare il libro 'finito': "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 [...]".

Il congedo di *Alla sua donna* richiama un altro genere: quello della poesia epistolare, genere che comunque è sotteso all'elaborazione di molte delle *Canzoni*, in particolare *Ad*

Angelo Mai, Nelle nozze della sorella Paolina, A un vincitore nel pallone. Leopardi si rivolge alla "donna che non si trova" (così la definisce nel già citato 'annuncio' del '25), "la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle", le invia la lettera-canzone-inno ("questo d'ignoto amante inno ricevi"): che venga recapitato o meno, è solo un problema di indirizzo. In effetti, è una lettera d'addio: la distanza siderale ("o s'altra terra ne' superni giri / fra' mondi innumerabili t'accoglie", vv. 50-51) esclude a priori ogni futuro contatto.

Lo stesso registro, con echi della tradizione classica (l'epistola oraziana), è nel testo conclusivo della raccolta parallela, quella dei *Versi* del '26. Qui Leopardi rinuncia all'ordine cronologico dei componimenti, privilegiando la suddivisione per 'generi': gli *Idilli*, le *Elegie*, e i *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*; ma nelle titolazioni di ogni sezione è riportata una data generica di composizione, e che ha valore più emblematico che reale (MDCCCXIX per gli *Idilli* e le *Elegie*, MDCCCXVII per i *Sonetti*). Dopo i *Sonetti* (e prima dei saggi di traduzione della *Guerra dei topi e delle rane* / MDCCCXV, e del *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne* /

MDCCCXXIII), la raccolta, per la parte di testi originali leopardiani, si chiude appunto con l'*Epistola al conte Carlo Pepoli / MDCCCXXVI*, che racconta un altro addio, molto più esplicito di quello astratto ed enigmatico di *Alla sua donna*: "Io tutti / della prima stagione i dolci inganni / mancar già sento, e dileguar dagli occhi / le dilette immagini, che tanto / amai, che sempre infino all'ora estrema / mi fieno, a ricordar, bramate e piante" (vv. 121-26). Mancati i "dolci inganni", "irrigidito e freddo" il petto (v. 127), immobile ed incapace di commozione il cuore (v. 133), privata di ogni significato e ridotta a vuoto significante la "beltate" (v. 134) la cui 'idea' dominava (come 'idea', appunto) ancora *Alla sua donna*, morta la poesia e la forza dell'immaginazione creatrice di illusioni, resta per Leopardi solo l'investigazione dell' "acerbo vero" (v. 140).

In due tempi diversi, dunque, ma con sorprendente parallelismo, in *Alla sua donna* e nell'*epistola al Pepoli*, Leopardi ha inteso esprimere un chiaro messaggio di chiusura della propria esperienza poetica, che fino ad allora appariva 'senza storia', con le *Canzoni* in ordine seriale di composizione e i *Versi* in blocchi atemporali di 'genere'. Il fattore-tempo è introdotto, nella poesia leopardiana,

dalla ripresa dei canti pisani, da *Risorgimento* e *A Silvia*: un dato acquisito ormai dalla riflessione critica più recente, soprattutto negli studi di Blasucci e Santagata. La poesia 'senza storia' si coagula intorno alla 'storia di un'anima'. Testi prima separati tra loro vengono organizzati in una struttura che aspira ad una propria coerenza interna, e scompaiono le divisioni di 'genere' (e quindi anche l'originaria distinzione canzone-idillio, che sarà reintrodotta dal malinteso dei posteri).

L'eredità dei 'testi di chiusura', però, resta evidente. Nella prima edizione dei *Canti*, quella fiorentina del 1831, le raccolte anteriori (*Canzoni* e *Versi*) vengono unite lasciando inalterati i due grandi blocchi di base, senza ricostituire artificialmente un ordine cronologico di composizione (sarebbe a dire, rinunciando l'autore ad inserire *L'infinito* e *Alla luna* tra *Sopra il monumento di Dante* e *Ad Angelo Mai*): la struttura cronologica che è comunque sullo sfondo del libro non ha bisogno di essere strettamente aderente alla realtà degli eventi, non è una ricostruzione filologica, ma rispecchia molto di più l'idea della grande autobiografia intellettuale tra Sette e Ottocento, ispirata da un principio ordinatore a posteriori. L'unica modifica veramente di

rilievo riguarda, non a caso, *Alla sua donna*, che da 'canzone decima' diventa il XVI testo dei *Canti* del '31, trascorrendo subito dopo il blocco degli idilli, e precedendo immediatamente *Al conte Carlo Pepoli*. Leopardi, nel suo 'libro', ama lavorare per dittici, e quindi nell'edizione fiorentina è in grado di restituire la realtà testuale del 'dittico della fine', *Alla sua donna* e *Al conte Carlo Pepoli*; ma ora è anche in grado di smentire se stesso, di scrivere la sua prima vera palinodia, e lo fa con un altro dittico, *Il risorgimento* e *A Silvia*. È sorprendente l'alta frequenza di rinvii e scambi paralleli fra i due gruppi di testi, quelli di 'chiusura' e quelli di 'riapertura', che realizzano, a livello di macrotesto, una vera figura di chiasmo: *Il risorgimento* è palinodia esplicita di *Al conte Carlo Pepoli* ("Pur sento in me rivivere / gl'inganni aperti e noti; e de' suoi proprii moti / si maraviglia il sen. / Da te, mio cor, quest'ultimo / spirto, e l'ardor natio, / ogni conforto mio / solo da te mi vien", vv. 145-52), il ritmo cantabile delle strofette metastasiane rovescia la cadenza greve e mediana degli sciolti al Pepoli. Ma anche *A Silvia* è una delicata palinodia di *Alla sua donna*, riprendendone il suggerimento strofico della successione di endecasillabi e settenari, e portando

all'estrema conseguenza quel primitivo abbozzo di rivoluzione formale. Alla "donna che non si trova" risponde Silvia; e Silvia non abita su una stella, ma nella casa di fronte; è una realtà di occhi e di canto incarnati in un istante di giovinezza, e trasfigurati in una dimensione assoluta che non ha più bisogno della lontananza siderale di *Alla sua donna*.

La grande giunta dei *Canti* del '31 è costituita dalla cosiddetta serie pisano-recanatese, racchiusa in un ristretto periodo di tempo (1828-1830): *Il risorgimento*, *A Silvia*, *Le ricordanze*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*. Anche in questo caso Leopardi non rispetta l'ordine di composizione: la serie avrebbe dovuto chiudersi con il *Canto notturno*, composto fra "1829. 22 Ottob. - 1830. 30 aprile". E invece il finale del libro coincide con l'ammonizione al garzoncello scherzoso nel *Sabato del villaggio*: "Altro dirti non vo'; ma la tua festa / ch'anco tardi a venir non ti, sia grave" (vv. 50-51). Perché la retrocessione del *Canto notturno*? Per creare una cerniera (come voleva Fubini) fra il trittico *Risorgimento-Silvia-Ricordanze* e il dittico *Quiete-Sabato*? O forse piuttosto perché il *Canto*, in posizione di 'testo di chiusura', avrebbe rischiato di rende-

re incomprensibile il libro dei *Canti* come scrittura dell'Io, allontanando lo scenario alle infinità vastità dell'Asia, e identificando la voce nella cantilena del pastore? Il problema avvertito da Leopardi è piuttosto nel fatto che il *Canto* apre più di quanto non chiuda: la tessitura ritmica e la struttura del pensiero vanno oltre le conquiste degli altri canti recanatesi, preludono a qualcosa che nemmeno Leopardi sa ancora definire ed esprimere. In fondo, l'unico 'testo di chiusura' dell'edizione del '31 resta la prefazione *Agli amici suoi di Toscana*: limpida e bellissima lettera, atto pubblico di ringraziamento, ma anche, nel profondo, di commiato definitivo da parte di chi è consapevole dell'abissale distanza di visione del mondo e di aspettative nei confronti di quegli 'amici': "Amici miei cari, / Sia dedicato a voi questo libro, dove io cercava, come si cerca spesso colla poesia, di consacrare il mio dolore, e col quale al presente (né posso già dirlo senza lacrime) prendo comiato dalle lettere e dagli studi. [...] Non mi so più dolere, miei cari amici; e la coscienza che ho della grandezza della mia infelicità, non comporta l'uso delle querele. Ho perduto tutto: sono un tronco che sente e pena. [...]".

Dopo il "comiato dalle lettere e dagli studi"

Leopardi riprenderà a scrivere e a studiare. C'è ancora lo spazio per un nuovo inizio, e per una nuova poesia: la passione per Fanny Targioni Tozzetti, e il cosiddetto 'ciclo di Aspasia'. E alla fine di questa stagione appare il testo più singolare di tutto il libro dei *Canti*: *A se stesso*. L'idea aveva cominciato a farsi strada già in precedenti disegni letterari, che rivelavano l'ascendenza alla tradizione stoica dei pensieri di Marc'Aurelio (Leopardi): "Colloqui con se stesso" (1825); "A se stesso; ad imitazione di M. Aurelio. τῶν εἰς ἑαυτόν" (1826).

A se stesso è singolare per la forma, e singolare per la funzione, perché, di tutta la poesia leopardiana, è la lirica che di più assolve le funzioni di 'testo di chiusura', di 'sigillo' (Bandini) o di 'epitaffio' (Spitzer); la parola 'fine', insomma, oltre la quale non dovrebbe esserci più nulla. E invece nei *Canti* del '35 (l'edizione napoletana di Starita, la prima dopo quella fiorentina, e l'ultima curata dall'autore) *A se stesso* sembra non chiudere nemmeno il 'ciclo di Aspasia', seguito da *Aspasia* (canto creduto successivo ad *A se stesso*), e poi ancora dalle 'sepolcrali', dalla *Palinodia*, e (per la prima volta) da una 'coda' di testi poetici recuperati dall'officina del passato (altro recupero, ma in chiave di fittizia retrodatazione, è

il *Passero solitario*, sorprendentemente posto prima dell'*Infinito*). Il vero 'testo di chiusura', nel '35, è la *Palinodia*, amara e beffarda, i cui endecasillabi si ricollegano direttamente alla 'chiusura' del '26, l'epistola al Pepoli, ma guardando ormai oltre i confini del genere lirico, verso il riso sarcastico e l'ironia dei *Paralipomeni*.

Poesia della fine

A se stesso

Or poserai per sempre,
 stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
 ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
 in noi di cari inganni,
 non che la speme, il desiderio è spento. 5
 Posa per sempre. Assai
 palpitasti. Non val cosa nessuna
 i moti tuoi, né di sospiri è degna
 la terra. Amaro e noia
 la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. 10
 T'acqueta omai. Dispera
 l'ultima volta. Al genèr nostro il fato
 non donò che il morire. Omai disprezza
 te, la natura, il brutto
 poter che, ascoso, a comun danno impera, 15
 e l'infinita vanità del tutto.

A se stesso resta isolato, di fatto difficilmente comprensibile. Ma la forma, unica nel libro

dei *Canti*, sembra essere perfettamente peculiare alla tipologia di un 'testo di chiusura'. Nella fine analisi del Monteverdi il testo (sedici versi tra endecasillabi e settenari, in apparenza una strofa libera di canzone) rivela una partizione in due strofe di cinque versi ciascuna (la successione è: un settenario, due endecasillabi, un settenario, un endecasillabo), e una conclusione di sei versi (una strofa identica alle precedenti, con l'aggiunta di un endecasillabo): le tre parti sono solennemente distinte dalle riprese sintattiche ai vv. 1, 6, 11: "Or poserai per sempre ... Posa per sempre ... T'acqueta omai". La struttura ricorda così quella di un madrigale (ma anche di un recitativo di melodramma), con un originale sistema di rime (vv. 3:5 *sento - spento*, vv. 11:15 *dispera - impera*, vv. 14:16 *brutto - tutto*), rime interne e ripetizioni (vv. 1:2 *or-cor*, vv. 1:6:11:13 *poserai - assai - omai - omai*, vv. 1:6 *per sempre - per sempre*, vv. 2:3 *perì - perì*, vv. 6:7 *posa - cosa*), assonanze (vv. 2:3 *estremo - eterno - sento*, vv. 8:9 *degnà - terra*. v. 11 *t'acqueta - dispera*), polittoti (vv. 2:4 *inganno - inganni*, vv. 1:6 *poserai - posa*), giochi linguistici (vv. 11:13 *dispera - disprezza*).

Dal punto di vista ritmico, i versi iniziali delle prime due 'strofe' (vv. 1 e 6) sembrano coincidere, con accenti di 1^a 4^a e 6^a, mentre

piccolo è lo scarto col verso iniziale dell'ultima 'strofa' (v. 11), con accenti di 2^a 4^a e 6^a. È stato rilevato un forte ritmo ascendente (Binni), e infatti i versi 2-4, 8-11 e 15 hanno incipit giambico, e i vv. 7 e 13 incipit anapestico. Ma la misura data da endecasillabi e settenari è in realtà solo apparente: una successione incalzante di pause, marcate da segni d'interpunzione deboli e forti, spezza continuamente il discorso, rendendo l'andamento singhiozzante, la musica franta in pieni scultorei e vuoti improvvisi, in pause in cui il silenzio domina sulla parola. A partire dalla seconda strofa l'*enjambement* trascina il ritmo oltre il limite del verso, e crea nuove misure, che seguono la modulazione del pensiero, con effetti fortissimi di legato, quando il passaggio di verso spezza periodi minimi di due o tre parole (vv. 6-7 *Assai / palpitasti*, vv. 11-12 *Dispera / l'ultima volta*, vv. 13-14 *Omai diprezza / te*, vv. 14-15 *il brutto / poter*). Provo a 'riscrivere' la lirica sulla base di queste nuove unità ritmiche, riprendendo lo schema di Monteverdi (con qualche lieve divergenza d'interpretazione) e mantenendo la partizione in 'strofe':

1	Or poserai per sempre,	7	1	4	6
2a	stanco mio cor.	5t	1	3	4

2b	Perì l'inganno estremo,	7	2	4	6	
3a	ch'eterno io mi credei.	7	2	3	5	
3b	Perì.	3t	2			
3c	Ben sento,	3	2			
4	in noi di cari inganni,	7	2	4	6	
5a	non che la speme,	5	1	4		
5b	il desiderio è spento.	7		4	6	
6a	Posa per sempre.	5	1	4		
6b/7a	Assai / palpitasti.	6	2	5		
7b/8a	Non val cosa nessuna / i moti tuoi,	11	2	3	6	8
8b/9a	né di sospiri è degna / la terra.	10	1	4	6	9
9b/10a	Amaro e noia / la vita,	7	2	4	6	
10b	altro mai nulla;	5	1	4		
10c	e fango è il mondo.	5	2	4		
11a	T'acqueta omai.	5	2	4		
11b/12a	Dispera / l'ultima volta.	8	2	4	7	
12b	Al gener nostro il fato	7	2	4	6	
13a	non donò che il morire.	7	3	6		
13b/14a	Omai disprezza / te,	7t	2	4	6	
14b	la natura,	4	3			
14c/15a	il brutto / poter che, ascoso,	8	2	5	7	
15b	a comun danno impera,	7	3	4	6	
16	e l'infinita vanità del tutto.	11		4	8	

L'osservazione primaria è che il particolare 'ritmo franto', caratteristico di *A se stesso* e percepibile anche dal lettore meno avvertito, sia il risultato di un complesso gioco di accelerazioni e frenate, di momenti in cui la voce del poeta si arresta bruscamente, e riparte cambiando tempo e tonalità. Il rifiuto dell' "armo-

nizzazione" (Binni) può essere così inteso proprio a livello musicale e recitativo: è una consapevole ricerca della dissonanza, del controtempo, della sincope. Il ritmo esprime mirabilmente gli ultimi "palpiti", gli ultimi "moti del cor".

Prevalgono i versi brevi costitutivi dell'endecasillabo, settenari e quinari, ma l'effetto è opposto a quel che sarebbe consueto avere in forme strofiche tradizionali caratterizzate dal verso breve, come quelle della tradizione arcadica. La prima frenata è al v. 2a, dopo l'attacco discendente dattilico-trocaico, con l'inversione di ritmo in 4a, *mio cor*, che coincide con la terminazione tronca, e la prima forte pausa. 2b riprende con moto ascendente, ma 3a si ferma sui due accenti di 2^a e 3^a, *ch'eterno io*, per cui l'alessandrino che risulterebbe dalla somma di 2b e 3a dà l'impressione di rivolgersi e chiudersi su se stesso. Al nuovo silenzio segue un piccolo crescendo in ritmo ascendente, da ternario tronco a ternario a settenario (3b, 3c, 4), che discende infine nella chiusa di 5a-5b.

Lo stesso tipo di crescendo per dilatazione (da unità minore a unità maggiore) caratterizza l'inizio della seconda 'strofa' (quinario, senario, endecasillabo: 6a, 6b/7a, 7b/8a), cui

simmetricamente corrisponde un diminuendo (da unità maggiore a unità minore), un lento spegnersi del canto (decasillabo, settenario, quinario: 8b/9a, 9b/10a, 10b, 10c), riflesso dalle strutture sintattiche, e reso in maniera evidente dall'alternarsi di un verso discendente con un verso ascendente, che accentua alla fine della 'strofa' il senso di sospensione quasi tragicamente legato alla pausa.

Osessionante il ritmo della parte finale, tutto ascendente, con escursione dei versi dal quinario all'ottonario. Graduale è, stavolta, la dilatazione sintattica del periodo, che passa dalla microstruttura (11a; 11b/12a; 12b-13a, un altro alessandrino) ad un'ampia ed articolata curva ragionativa (13b-16). Il verso finale torna ad essere un endecasillabo compiuto (16), ma con solo due accenti principali, di 4^a e 8^a, allontanati tra loro con l'effetto di grandiosità cosmica che è dato dalla simulazione della diastole in due parole terminanti per medesimo corpo sillabico (*infinita vanità*), e dal ticchettio conclusivo delle dentali. Quel verso, che non vuol essere la traduzione letterale del versetto iniziale dell'*Ecclesiaste* (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), ne riecheggia altresì la ripetizione etimologica e l'ampliamento semantico.

Il ritmo franto diventa quindi parte costitutiva dello stile del 'testo di chiusura'. I suoi precedenti andranno rintracciati negli esperimenti tentati da Leopardi nella terra di nessuno tra prosa e poesia, come nel *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, e, più vicino nel tempo, l'inno *Ad Arimane*, databile al 1833, e in cui solo l'inizio riesce a darsi una provvisoria struttura in versi (due endecasillabi, un settenario, un endecasillabo):

Re delle cose, autor del mondo, arcana
malvagità, sommo poter e somma
intelligenza, eterno
dator de' mali e reggitor del moto.

L'abbozzato inizio dell'inno è naturalmente contrassegnato dalla successione degli epiteti rivolti al dio malvagio: ma ritmicamente si tratta di una serie di brevi unità che prefigura la struttura di *A se stesso*. Come nella seconda 'strofa' di *A se stesso*, ci troviamo di fronte ad una figura simmetrica di ampliamento-diminuzione, da verso breve a verso lungo e viceversa (quinario, ottonario tronco, endecasillabo, ottonario, settenario), con la stessa specularità tra verso discendente e verso ascendente.

1a	Re delle cose,	5	1	4
1b	autor del mondo,	5	2	4
1c/2a	arcana / malvagità,	8t	2	(4) 7
2b/3a	sommo poter e somma / intelligenza,	11	1	4 6
3b/4a	eterno / dator de' mali	8	2	5 7
4b	e reggitor del moto,	7	1	4 6

E sulla stessa linea si ritrovano i canti cosiddetti 'sepulcrali', per i quali Fubini ha usato le definizioni di musica "squallida", ritmo "sepulcrale", "fraseggiare staccato e cadente". Basti un solo esempio, ormai, e con la sola forza del suo dettato interiore, da *Sopra un bassorilievo antico sepulcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi* (vv. 18-26):

Morte ti chiama; al cominciar del giorno
l'ultimo istante. Al nido onde ti parti,
non tornerai. L'aspetto
de' tuoi dolci parenti
lasci per sempre. Il loco
a cui movi, è sotterra:
ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno.
Forse beata sei; ma pur chi mira,
seco pensando, al tuo destin, sospira.

Il legame con *A se stesso* è scoperto: "lasci per sempre". E quel *per sempre* è un segnale importante. La forza patetica (e poetica) di un

addio è nel salutarsi *per sempre*, nell'essere consapevoli che non ci si rivedrà *mai più*: una situazione descritta in *Consalvo* (la vagheggiata soluzione finale di un disperato rapporto amoroso, in cui finalmente l'amante morente riesce ad impietosire la bella crudele e a strapparne l'ultimo e unico bacio: vv. 35-39, "Impallidia la bella, e il petto anelo / udendo le si fea: che sempre stringe / all'uomo il cor dogliosamente, ancora / ch'estraneo sia, chi si diparte e dice, / addio per sempre"), situazione già profondamente analizzata, più di dieci anni prima, nelle pagine dello *Zibaldone*:

Non c'è forse persona tanto indifferente per te, la quale salutandoti nel partire per qualunque luogo, o lasciarti in qualsivoglia maniera, e dicendoti, *non ci rivedremo mai più*, per poco d'anima che tu abbia, non ti commuova, non ti produca una sensazione più o meno trista. L'orrore e il timore che l'uomo ha, per una parte, del nulla, per l'altra, *dell'eterno*, si manifesta da per tutto, e quel *mai più* non si può udire senza un certo senso. Gli effetti naturali bisogna cercarli nelle persone naturali, e non ancora, o poco, o quanto meno si possa, alterate. Tali sono i fanciulli: quasi l'unico soggetto dove si possano esplorare, notare, e notomizzare oggidì, le qualità, le inclinazioni, gli affetti veramente naturali. Io dunque da fanciullo aveva questo costume. Vedendo partire una persona, quantunque a me indifferentissima, considerava se era possibile o probabile ch'io la rivedessi mai. Se io giudicava di no, me le poneva intorno a riguardarla, ascoltarla, e simili cose, e

la seguiva o cogli occhi o cogli orecchi quanto più poteva, rivolgendo sempre fra me stesso, e addentrandomi nell'animo, e sviluppandomi alla mente questo pensiero: *ecco l'ultima volta, non lo vedrò mai più, o, forse mai più*. E così la morte di qualcuno ch'io conoscessi, e non mi avesse mai interessato in vita, mi dava una certa pena, non tanto per lui, o perch'egli mi interessasse allora dopo morte, ma per questa considerazione ch'io ruminava profondamente: *è partito per sempre - per sempre? sì: tutto è finito rispetto a lui: non lo vedrò mai più: e nessuna cosa sua avrà più niente di comune colla mia vita*. E mi poneva a riandare, s'io poteva, l'ultima volta ch'io l'aveva o veduto, o ascoltato ec. e mi doleva di non avere allora saputo che fosse l'ultima volta, e di non essermi regolato secondo questo pensiero. (11 Feb. 1821) (*Zib.* 644-46)

Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. Dico di qualunque cosa soggetta a finire, come la vita o la compagnia della persona la più indifferente per lui (ed anche molesta, anche odiosa), la gioventù della medesima; un'usanza, un metodo di vita. ec. Fuorché se questa cosa per sempre finita, non è appunto un dolore, una sventura ec. o una fatica, o se l'esser finita, non è lo stesso che aver conseguito il suo proprio scopo, esser giunta dove per suo fine mirava ec. Sebbene anche, nel caso che a questa ci siamo abituati, proviamo ec. Solamente della noia non possiamo dolerci mai che sia finita.

La cagione di questi sentimenti, è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al

di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa terminata *per sempre*, e che non tornerà *mai più*. (10 dic. 1821) (Zib. 2242-43)

Tutto ciò che è finito, tutto ciò che è ultimo, desta sempre *naturalmente* nell'uomo un sentimento di dolore, e di malinconia. Nel tempo stesso eccita un sentimento piacevole, e piacevole nel medesimo dolore, e ciò a causa dell'infinità dell'idea che si contiene in queste parole *finito*, *ultimo* ec. (le quali però sono di lor natura, e saranno sempre poeticissime, per usuali che sieno in *qualunque lingua e stile*. E tali son pure in qualsivoglia lingua ec. quelle altre parole e idee, che ho notate in vari luoghi, come poetiche per se, e per l'infinità che essenzialmente contengono.) (13 dic. 1821) (Zib. 2251-52)

Nel contesto retorico di un 'testo di chiusura', l'addio *per sempre* raggiunge quindi per se stesso (e indipendentemente dai mezzi stilistici e metrici utilizzati) un alto effetto poetico. È come se l'autore dicesse: "Caro lettore, oltre queste parole non c'è più nulla"; come se il protagonista di un racconto in prima persona (o paradossalmente di una autobiografia) si congedasse dal suo pubblico prima di morire o di suicidarsi. È questo il lungo addio di Jacopo Ortis nell'ultima lettera a Teresa: "addio - fra poco saremo disgiunti dal nulla, o dalla incomprensibile eternità". Ma è anche l'addio alla scrittura, ad una qualsiasi conven-

zione comunicativa, che Hofmannsthal fa pronunciare a Lord Chandos, sopraffatto dalla crisi universale del sistema dei segni.

Resta però in *A se stesso* il problema di fondo: a chi Leopardi dice addio? Da chi prende commiato? Di che cosa è 'sigillo', 'epigrafe', questa lirica? Il titolo, in un certo senso, è fuorviante (ma si tratta di un gioco di dislocazione semantica di cui l'autore già avvertiva a proposito delle *Canzoni* del '24: "nessuno 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"); e per di più crea una fallace aspettativa, perché mai, nei canti precedenti, Leopardi ha parlato a se stesso: ha sempre avuto bisogno di interlocutori reali, astratti, mitici, o di controfigure (Bruto e Saffo).

In realtà, Leopardi non si rivolge a 'tutto' se stesso, ma solamente a una parte: "Or poserai per sempre, / stanco mio cor". È il cuore il destinatario privilegiato del canto ultimo, che sembra renderne, nel ritmo e nella musica, gli ultimi sussulti, gli ultimi movimenti: "La morte del cuore - il me di me stesso privo di Aspasia - si fa margine e oggetto estremo della poesia" (Giammattei). Se si tratta di un'epigra-

fe, sarà l'epigrafe da porre sul sepolcro del cuore, che è lo stesso poeta privo di 'sensibilità': "Io sono [...] un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibilissimo che più non sente" (*Zib.* 4149, del 1825). E ancora, se il cuore è il centro propulsore della sensibilità e dell'immaginazione, se presiede a quella visione sintetica e superiore della realtà che può essere raggiunta solo dalla poesia, nel medesimo sepolcro sarà sepolta anche la poesia.

E siccome alla sola immaginazione ed al cuore spetta il sentire e quindi conoscere ciò ch'è poetico, però ad essi soli è possibile ed appartiene l'entrare e il penetrare addentro ne' grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari, della natura. Essi solo possono meno imperfettamente contemplare, conoscere, abbracciare, comprendere il tutto della natura, il suo modo di essere, di operare, di vivere, i suoi generali e grandi effetti, i suoi fini. Essi pronunziando o congetturando sopra queste cose, sono meno soggetti ad errare, e soli capaci di apporsi talora al vero o di accostarsigli. Essi soli sono atti a concepire, creare, formare, perfezionare un sistema filosofico, metafisico, politico che abbia il meno possibile di falso, o, se non altro, il più possibile di simile al vero, e il meno possibile di assurdo, d'improbabile, di stravagante. [...] Finalmente la sola immaginazione ed il cuore, e le passioni stesse; o la ragione non altrimenti che colla loro efficace intervento, hanno scoperto e insegnato e confermato le più grandi, più generali, più sublimi,

profonde, fondamentali, e più importanti verità filosofiche che si posseggano, e rivelato o dichiarato i più grandi, alti, intimi misteri che si conoscano, della natura e delle cose, come altrove ho diffusamente esposto. (22 agosto 1823) (*Zib.* 3232-45)

Leggendo questo passo dello *Zibaldone* è possibile rendersi conto di quanto la situazione descritta in *A se stesso* sia realmente tragica per tutta l'esperienza esistenziale di Leopardi, e non tanto come momento di chiusura del 'ciclo di Aspasia'; ma allo stesso tempo la capacità di svelamento della verità che il cuore possiede nei momenti di più forte passione spiega la dichiarazione cosmica che campeggia alla fine della lirica: il riconoscimento della malvagità universale che accomuna i nomi e i concetti di fato, natura, dio, esattamente come era stato denunciato in *Ad Arimane*: "I selvaggi e le tribù primitive, sotto diverse forme non riconoscono che te. Ma i popoli civili ec. te con diversi nomi il volgo appella Fato, natura e Dio. Ma tu sei Arimane, tu quello ec.". L'ultimo movimento del cuore è un movimento di rivolta, nella denuncia della verità; ed è un movimento così grande, da non giustificare l'interpretazione di *A se stesso* come 'sigillo' del solo ciclo di Aspasia. Il ciclo che si chiude è molto più ampio, ed inizia nell'unico altro

testo in cui Leopardi si rivolge direttamente al cuore: *Il risorgimento*.

Allegro, adagio

Il risorgimento è veramente, nella prima parte, una storia del cuore: il mancamento de "i dolci affanni, i teneri / moti del cor profondo" (vv. 5-6: e cfr. *Ricordanze* vv. 172-73, "i tristi e cari / moti del cor"), il mancamento del dolore "al mio cor gelato" (v. 11), la morte apparente ("quasi perduto e morto / il cor s'abbandonò", vv. 39-40), la fine del desiderio (v. 71). Ma la storia, raccontata in funzione referenziale, passa infine alla funzione conativa:

così quegl'ineffabili
giorni, o mio cor, traevi,
che sì fugaci e brevi
il cielo a noi sortì. (vv. 77-80)

Subito dopo è il momento del 'risorgimento', che è risorgimento del cuore e della poesia, ed è incardinato ad una serie di parole chiave che si ritroveranno di nuovo in *A se stesso*:

Chi dalla grave immemore
quiete or mi ridesta?

che virtù nova è questa,
questa che sento in me?
Moti soavi, immagini,
palpiti, error beato,
per sempre a voi negato
questo mio cor non è? (vv. 81-89)

A se stesso rovescerà soprattutto il finale di *Risorgimento*, con la morte degli 'inganni', la cessazione dei 'moti', il dileguare dell'ultimo spirito, l'invito a morire, e soprattutto il riconoscimento che la vita è donata e regolata dal "brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera":

Pur sento in me rivivere
gl'inganni aperti e noti;
e de' suoi proprii moti
si meraviglia il sen.
Da te, mio cor, quest'ultimo
spirto, e l'ardor natio,
ogni conforto mio
solo da te mi vien.

Mancano, il sento, all'anima
alta, gentile e pura,
la sorte, la natura,
il mondo e la beltà.
Ma se tu vivi, o misero,
se non concedi al fato,
non chiamerò spietato
chi lo spirar mi dà. (vv. 145-60)

Non è solo rovesciamento di concetti, ma soprattutto di forma, dalla canzonetta di settenari al ritmo franto di *A se stesso*: dall'allegro con brio all'adagio del canto funebre. Il dato è tanto più rilevante, se pensiamo che, in entrambi i componimenti resta, sullo sfondo, lo stesso orizzonte di riferimenti alla tradizione letteraria: la poesia dell'Arcadia e del primo Settecento, la lirica di Metastasio, ma anche la sua produzione teatrale. Prendiamo ad esempio il passaggio di *Risorgimento*, "Forse la speme, o povero / mio cor, ti volse un riso?" (vv. 105-6), che viene riferito ad un'aria della *Nitteti*. Ma la stessa aria incornicia uno splendido recitativo che, negli ondeggiamenti psicologici del personaggio, nelle sospensioni e nelle reticenze, nel fluire di endecasillabi e settenari piani e tronchi rappresenta perfettamente i 'palpiti del cor', prefigurando le pause ed il ritmo franto di *A se stesso*:

Povero cor tu palpiti;
né a torto in questo di
tu palpiti così,
povero core!
Si tratta, oh Dio! di perdere
per sempre il caro ben,
che di sua mano in sen
m'impresse Amore.
Troppo, ah troppo io dispero!

M'ama Sammete ... è vero;
ma che potrà lo sventurato in faccia
ad un padre che alletta, a un re che sforza,
a un merto che seduce? Il grado mio,
gli altrui consigli ... il suo decoro ... oh Dio!
Povero cor, tu palpiti;
né a torto in questo di
tu palpiti così,
povero core!
(*Nitteti*, Atto II, scena I)

I risorgenti 'moti del cor' sono invece così descritti in *Amor timido*:

Che vuoi, mio cor? Chi desta
In te questi fin ora
Tumulti ignoti? Or ti dilati, e angusto
Il sen non basta a contenerti appieno;
Or ti restringi, e non ti trovo in seno.
Or geli, or ardi, or provi
Mirabilmente uniti
Delle fiamme e del gel gli effetti estremi.
Ma che vuoi? Peni, o godi? Ardisci, o temi?
Ah lo so: mi rammento
Quel giorno, quel momento
Ch'io vidi incauto in un leggiadro ciglio
Scintillar quella face ond'or m'accendo.
Ah pur troppo lo so: cor mio, t'intendo.
T'intendo sì, mio cor;
Con tanto palpitar
So che ti vuoi lagnar
Che amante sei.
Ah taci il tuo dolor;
Ah soffri il tuo martir:

Tacilo, e non tradir
 Gli affetti miei. (*Amor timido*, vv. 1-22)

Di più, Metastasio è stato maestro, per Leopardi, della poesia dell'addio *per sempre*, situazione 'poeticissima' se immaginata su una scena di teatro, e carica di *pathos* anche fra le liriche sciolte. Può essere una situazione simile a quella della passione per Aspasia: il poeta del Settecento canta la fine di un tormentato rapporto amoroso, inneggiando al recupero della propria 'libertà'. "L'alma è sciolta" e "più non mi batte il cor", scrive Metastasio ne *La libertà*, canto amato da Leopardi e inserito nella *Crestomazia* con un significativo cambiamento di titolo: *Il cuor liberato dall'amore*. L'ode che seguiva, nella raccolta metastasiana, aveva titolo ancora più emblematico: *Palinodia*. Nella poesia *A Nice*, invece, l'addio all'amante crudele si risolve in un invito esplicito al cuore, affinché si acquieti, dimentichi l'amore, riconosca la realtà dell'inganno; e si noti soprattutto quell' "assai m'ingannasti" (v. 11), che, contaminato con un luogo dell'*Attilio Regolo* (Atto II, scena 7: "Assai si pianse, assai / si palpitò"), tornerà nel leopardiano "Assai / palpitasti" (*A se stesso*, vv. 5-6)

È forza, mio core,

Mio core infelice,
 Scordarsi l'amore,
 Scordarsi di Nice,
 Di Nice che ingrata
 Fin or ci tradi.
 Sì sì, già son desto,
 Già sciolto son io.
 Addio, Nice, e questo
 Sia l'ultimo addio:
 Assai m'ingannasti,
 Ti basti così. (*A Nice*, vv. 1-12)

E basti così anche per noi, ora, al termine di questa lettura. Se *A se stesso* risponde con funzione di palinodia a *Risorgimento*, la sua posizione nel libro dei *Canti* e la sua interpretazione complessiva risulteranno forse più chiare. Si tratta di un 'testo di chiusura', anzi, il più 'chiudente' dell'intero libro, pesante come una 'pietra tombale' (Santagata), contrapposto al più aereo e leggero dei testi di apertura. Svincolato da una troppo stretta dipendenza dal ciclo di Aspasia, l'addio al cuore diventa il documento di uno straordinario *farewell* alla parte migliore di se stesso: quell'organo interiore che 'sente', palpita, è motore di poesia e immaginazione. Morto lui, la vita non ha più molto senso. Anzi, è come se Leopardi ci guardasse già dall'altra parte, dopo aver varcato la soglia: un'impressione

che si avverte fortissima nelle 'sepolcrali', veri 'canti della fine' (Ferraris) vicini ad *A se stesso* soprattutto nella musica interna, preludio agli esiti più moderni della poesia europea. Cronologicamente, sento *A se stesso* posteriore ad *Aspasia*, e forse anche (di pochissimo) alle 'sepolcrali' e alla *Palinodia*. Napoli, inizi del 1835, dunque (per tornare ad un'ipotesi di Bosco). Ma, come nell'edizione del '31 aveva rinunciato a porre alla fine il *Canto notturno*, così nell'edizione Starita (settembre del '35) Leopardi rinuncia ad usare *A se stesso* come 'sigillo' della sua vita e della sua poesia, anzi, lo colloca prima di *Aspasia*, favorendone un *misreading* 'esistenziale' legato all'infelice storia d'amore. Del 'testo di chiusura' viene sfumata la forza tragica e, appunto, definitiva. E resta aperta la porta alla poesia.

II

Poesia dell'inizio: appunti su *La ginestra*

Per iniziare, un'epigrafe

La ginestra o il fiore del deserto, composta a Torre del Greco nel 1836, testimoniata da tre manoscritti non autografi ma vergati dal Ranieri, fu pubblicata postuma, assieme al *Tramonto della luna*, solo nell'edizione Le Monnier del 1845. I due testi, verosimilmente su estrema indicazione dell'autore, furono materialmente inseriti dal Ranieri tra le pagine 158 e 159 (esattamente tra la *Palinodia* e l'*Imitazione*) di una copia dell'edizione Starita, inviata a Le Monnier per la nuova edizione (un volume oggi alla Biblioteca Comunale di Recanati). La stessa operazione il Ranieri com-

piva su un prezioso esemplare della Starita corretta dall'autore (Napoli, Biblioteca Nazionale, Carte leopardiane, XX.3), inserendovi alle pp. 158-59 il fascicolo con *Il tramonto della luna* e *La ginestra* (la terza copia manoscritta della *Ginestra*, isolata, è nelle stesse Carte leopardiane, XX.5).

La pubblicazione postuma salvava dunque l'impianto strutturale del 'libro' così come si era venuto a configurare nel '35, conservando la 'coda' di testi recuperati (dall'*Imitazione* alle traduzioni simonidee), e sfumando naturalmente la posizione polemica della *Palinodia*: non più sarcastico 'testo di chiusura', dichiarazione di abiura da convinzioni morali e sistemi filosofici considerati inaccettabili dai contemporanei, ma ironico momento di passaggio, subito contraddetto dalla 'palinodia' della *Ginestra*. Sfumava ancor di più la posizione di *A se stesso*, risucchiato dall'attrazione del sistema di Aspasia.

Al titolo (che, come è stato notato, sembra riecheggiare il titolo di un carne del poeta spagnolo Nicasio Alvarez de Cienfuegos, *Rosa del desierto*, pubblicato in quegli anni a Napoli nella traduzione di Carlo Tedaldi-Fores) si accompagna, nei manoscritti del Ranieri, l'epigrafe, elemento paratestuale che Leopardi

sembra prediligere negli ultimi canti, in *Amore e Morte* e nella *Palinodia*. Aveva usato lì testi letterari; un classico della tradizione antica (in greco, la sentenza di Menandro per *Amore e Morte*: “Ὁν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος / Muor giovane colui ch'al cielo è caro”); e un classico della tradizione italiana, Petrarca per la *Palinodia*: “Il sempre sospirar nulla rileva”. Si tratta del quarto verso della canzone-frottola *R. VF CV, Mai non vo' più cantar com'io soleva*, *apax* metrico e stilistico del canzoniere petrarchesco, *collage* di sentenze oscure, allusioni e scatti comici, archetipo del riso leopardiano degli anni estremi; i versi iniziali della canzone, letti di seguito, danno maggior risalto all'ironia dell'epigrafe ironica, che rovescia fin dall'inizio l'assunto di tutta l'epistola al candido Gino:

Mai non vo' più cantar com'io soleva,
ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;
et puossi in bel soggiorno esser molesto.
Il sempre sospirar nulla releva [...]

Ma l'uso dell'epigrafe era stato sperimentato spesso in testi poetici esterni e anteriori al libro dei *Canti*. Al poemetto *I re magi* (1810) il giovanissimo Leopardi premetteva l'esortazione virgiliana “...Musa, paulo majora canamus”

(Egl. IV,1); all'*Arte poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima* (1811) i versi introduttivi delle favole di Fedro "Duplex libelli dos est: quod risum movet, / et quod prudenti vatem consilio monet" (*Prologus*, 3-4). Nell'*Inno a Nettuno* (del maggio 1816, pubblicato sullo "Spettatore italiano" il 1° maggio 1817) si presentano addirittura due epigrafi, una per la lettera dedicatoria, l'altra per l'inno, ed entrambe da Teocrito: la prima è tratta dall'*Idillio XVII,8*, l'Encomio a Tolomeo, ὕμνοι δέ καὶ ἀθανάτων γέρας αὐτῶν, 'gli inni sono un dono degno degli immortali'; la seconda dall'*Idillio XXII, 223*, i Dioscuri, γεράων δέ θεοῖς κάλλιστον ἀοιδή, 'i canti sono per gli dei il regalo più bello': due testi, in un certo senso, programmatici di una poetica nuova e più alta. Anche la cantica *Appressamento della morte* aveva originariamente (nel 1816) un'epigrafe da Vittoria Colonna: "Certi non d'altro mai che di morire".

E potremmo citare molte altre epigrafi, da abbozzi poetici, e soprattutto da giovanili opere in prosa, dalle *Dissertazioni filosofiche* alla *Storia dell'astronomia* e al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Ma in un solo caso la fonte dell'epigrafe è, come nella *Ginestra*, biblica: nel *Dialogo filosofico sopra un moderno*

libro intitolato "Analisi delle idee ad uso della gioventù" (1812): "... Dominus Deus meus ... docet manus meas ad proelium, et digitos meos ad bellum" (*Psalm. CXLIII*). Non so se il Leopardi della *Ginestra*, nella solitudine di Villa Ferrigni, ricordasse l'acerbo invito alla lotta che, a lui quattordicenne, il salmo rivolgeva, nella difesa dell'ortodossia cattolica contro gli errori diffusi dagli "empi seduttori" del Settecento irreligioso e libertino, contro il quale così tuonava: "Con alta cervice corsero quasi folli giganti ad abbattere il trono di Dio, e la di lui provvidenza negando in prima ardiron poi negarne perfino l'esistenza. L'anima umana ad immagine creata del supremo Creatore e poco agli angeli inferiore nella sublimità dell'essenza finsero materiale, e mortale, né vollero nell'uomo riconoscere quell'incorruttibile sostanza per la quale sappiamo, operiamo, e vogliamo, lasciando così libero il campo ed aperto alle loro passioni". Frasi che, più o meno, si potrebbero compendiare proprio con l'epigrafe della *Ginestra*: cioè che gli uomini preferiscono le tenebre alla luce. Anche se in contesto radicalmente opposto, resta quindi singolare la corrispondenza (unica fra le sue tante epigrafi) nella scelta del paratesto, a distanza di ventiquattro

anni:

Καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς.
E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.
Giovanni, III, 19.

Dal salmo al passo giovanneo, che va comunque (come tutte le epigrafi leopardiane, soprattutto queste estreme) inteso nell'interezza del contesto: ed emerge l'attitudine ad una citazione non casuale, l'*habitus* del filologo (classico e testamentario) che dispone con esattezza i suoi testi sullo scrittoio. Il luogo è tratto infatti da un episodio che, da un punto di vista simbolico, sembra di estrema importanza per l'ultimo Leopardi dei *Paralipomeni* e dei *Nuovi credenti*: l'incontro di Gesù e Nicodemo, incontro che avviene di notte, e che è pervaso (come tutto il vangelo giovanneo) dalla simbologia della luce, che lotta contro le tenebre, conseguendo la vittoria grazie al sacrificio del Figlio dell'Uomo, al suo martirio-testimonianza. Leggiamo il versetto completo: "Questa è la condanna, che la luce è venuta nel mondo, ma gli uomini preferirono le tenebre alla luce, perché le loro opere erano cattive" (III, 19; e cfr. I, 5: "la luce risplende fra le tenebre, ma le tenebre non l'hanno ricevuta").

L'epigrafe 'guida' subito il lettore all'interno del testo, lo porta per mano oltre la prima strofa (la visione dello "sterminator Vesevo" e della forza distruttrice della natura), direttamente al v. 81, al "lume" cui il "secol superbo e sciocco" ha voltato le spalle. Con palese rovesciamento, la luce non è più quella della religione cristiana, ma quella della verità della condizione umana, disvelata dal pensiero filosofico e scientifico dell'età moderna.

Perché allora citare Giovanni, se poi il primario significato religioso viene così distorto? A Leopardi, secondo me, preme comunicare qualcos'altro: non tanto (o non solo) il tema della 'luce', ma soprattutto quello del martirio di chi comunica la 'luce', di chi ha il coraggio di manifestare la 'verità'; che è appunto il tema centrale dell'episodio di Nicodemo. Chi parla ha lo stesso tono del ragazzo quattordicenne che invocava il Signore per guidare la sua mano nella battaglia. È l'urgenza della comunicazione, per questo apostolo che si sente completamente isolato, tra reazionari e progressisti, e che sente di avere pochissimo tempo per far sentire ancora la sua voce. Rivolta verso il futuro, e perciò, a suo modo, profetica.

La via dell'inno

Leopardi aveva definito 'inno' *Alla sua donna*, e aveva usato la stessa parola per il titolo dell'*Inno ai Patriarchi o de' principi del genere umano*, in endecasillabi sciolti (cfr. le *Annotazioni alle Canzoni*: "Chiamo quest'Inno, Canzone, per essere poema lirico, benché non abbia stanze né rime, ed atteso anche il proprio significato della voce *canzone*, la quale importa il medesimo che la voce *ode*, cioè *cantico*"). Ma inno era anche quello a Nettuno, contrassegnato dalle epigrafi teocritee che celebravano il genere come poesia degna degli dei. Tra i due momenti si colloca una lunga stagione di ricerca poetica, tra la sperimentazione degli *ardiri* e la lettura di Pindaro. Una poesia più alta può esprimere pienamente la condizione eroica cui aspira il Leopardi delle prime canzoni civili, condizione ripresa nel finale del *Canto notturno*.

Nel 1819 la via dell'inno aveva esplorato la possibilità dell'inno cristiano: nel *Discorso intorno agl'inni e alla poesia cristiana* Leopardi scrive: "E si può trar belliss. dalla nostra. Né però si è tratto. E dev'esser popolare. ec. E la relig. nostra ha moltiss. di quello che somigliando all'illusione è ottimo alla poesia. Si potranno esaminare gl'inni

di Prudenzio, e se c'è altro celebre innografo cristiano". Ed è in questi abbozzi che è possibile incontrare per la prima volta nella poesia leopardiana alcuni temi che saranno dominanti nella *Ginestra* (Getto). Nell'*Inno al Redentore* l'umanità infelice progredisce verso maggior corruzione e cattiveria, attirandosi l'ira divina del diluvio, e distruggendosi da sola: "tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ec. ed ora la nostra misera patria ec. ec. ec.". Nel *Supplemento* Leopardi aggiunge: "Tu hai provata questa vita nostra, tu ne hai assaporato il nulla, tu hai sentito il dolore e l'infelicità dell'esser nostro ec. ec. Pietà di tanti affanni, pietà dell'uomo infelicissimo, di quello che hai redento, pietà del gener tuo, poiché hai voluto aver comune la stirpe con noi, esser uomo ancor tu".

Leopardi, ormai lontano dalla religione, riecheggiava ancora gli esercizi spirituali dell'infanzia: la meditazione sul Crocifisso, sulle piaghe dell'Uomo dei Dolori. Nel 1813 aveva recitato a Recanati, nella chiesa di San Vito, un impressionante discorso sulla Crocifissione, in cui, con abbondanza di retorica e di arte predicatoria, aveva messo in scena gli aspetti più cruenti del supplizio: "Or sì, date pur sfogo alla compassione vostra, ché più niun vel con-

trasta. Mirate come a colpi di grave martello gli trapassan que' carnefici i piedi, e, dell'un braccio i contratti nervi stirando, e disnodando dell'altro le giunture, le mani esse pure conficcano con acuti chiodi alla croce; e quindi, movendo con funi il doloroso patibolo, lo sollevano, lo trabalzano, lo inalberano, e nello scuotersi delle fibre convulse e nel trepidar del petto anelante e nell'allargarsi delle ferite, giù lo piombano nella fossa che tosto rosseggiar si vede del sangue che a rivi scorre dalle vene dilacerate del Nazareno Signore".

Oltre l'intemperanza predicatoria, l'attenzione dell'*Inno al Redentore* si sarebbe invece concentrata sull'aspetto eroico di chi arriva fino in fondo nella cognizione del dolore umano, dell'infelicità (per sua natura infinita), donando poi la sua vita per l'amico, come verrà detto nella *Ginestra*: "tutti abbraccia / con vero amor" (vv. 131-32). L'umanità non sembra meritarsene il sacrificio: nell'*Inno ai Patriarchi* (1822), l'unico inno effettivamente portato avanti, il tema del diluvio si ingigantisce, ed è Noè a salvare dalla distruzione "l'unico germe", i "ciechi mortali", cui non fa guerra ancora l'amica e "saggia natura"; è colpa dell'uomo se la sua storia "è una serie di delitti, e di meritate infelicità".

Inno sacro alla rovescia sarà anche quello *Ad Arimane* (1833), cioè all'entità malvagia che governa la vita dell'universo. L'abbozzo si apre con quattro versi che appena suggeriscono la novità della forma, una stanza libera di endecasillabi e settenari ricchi di pause ed *enjambements*, un ritmo franto che prelude alle 'sepulcrali' e ad *A se stesso*. Oltre quel ritmo si distende la cadenza arida della prosa, la descrizione del regno di Arimane (cioè della Natura, o di Dio), beffarda nell'accenno all'illusione degli uomini di poter guidare la propria civiltà verso "magnifiche sorti e progressive": "E il mondo delira cercando nuovi ordini e leggi e spera perfezione. Ma l'opra tua rimane immutabile, perché p. natura dell'uomo sempre regneranno l'ardimento e lo inganno, e la sincerità e la modestia resteranno indietro, e la fortuna sarà nemica al valore, e il merito non sarà buono a farsi largo, e il giusto e il debole sarà oppresso ec. ec."

Se *La ginestra* è un inno, allora è, semplicemente, un inno alla ginestra, e a tutto quello che la ginestra viene a significare nel carne. Leopardi trova finalmente la via dell'inno per il destinatario che aveva cercato in tutta la sua poesia, con quell'ossessionante bisogno del 'tu' che rende sorelle Silvia, Nerina, la luna e le stelle dell'Orsa. Per loro non aveva sciolto l'inno:

per la ginestra sì. Essa è simbolo della condizione eroica dell'esistenza umana, che è consapevole del destino tragico non tanto del dolore, quanto dell'inutilità del dolore, dell'assenza di significato della stessa vita; e ciononostante continua a vivere, continua a effondere il proprio profumo sui deserti, a lanciare il proprio messaggio agli altri viventi. L'iniziale epigrafe evangelica può essere ora meglio compresa: *vox clamantis in deserto* è la ginestra, ma nessuno la ascolta; la luce nel buio della morte è la ginestra, ma gli uomini preferirono le tenebre, perché le loro opere (la loro civiltà illusoriamente 'progressiva') erano cattive. Il simbolo si dilata, e la ginestra raccoglie in sé la voce della poesia, e quella del poeta che la contempla. La ginestra è Leopardi. Alla fine anche il suo eroismo dovrà piegarsi all'estremo sacrificio, travolto dal fascio mortale della natura. Ma lascia, come canto ultimo, un canto d'inizio.

Lenta ginestra, tacito fior

Quando Leopardi abbozzava gli *Inni* cristiani, Manzoni aveva già da tempo pubblicato i primi quattro *Inni sacri* (la prima volta nel 1815). È noto che poi, a Pisa, nell'aprile del 1828 Leopardi si dette da fare per procurarsi

una copia dell'opera manzoniana, un'edizione pisana del 1826 che recava gli *Inni Sacri* e il *Cinque maggio*: una lettura che, da un punto di vista formale, influenzò subito, ad esempio, la composizione del *Risorgimento*. L'interesse doveva essere fortissimo, e contagioso in famiglia, riscontrandosi nel padre Monaldo (che addirittura pubblica nel 1829 un'edizione degli *Inni Sacri*), e nel cugino Terenzio Mamiani, che compose una propria raccolta di *Inni sacri*, stampata nel 1832. Leopardi li vide subito, e si offrì di recensirli per l'*Antologia*, ma Vieusseux stornò saggiamente l'offerta, intuendo che la recensione non sarebbe stata del tutto benevola (per il Mamiani e, di riflesso, per Manzoni). Ma la stoccata a Mamiani era solo rimandata.

Il celebre verso della *Ginestra*, "le magnifiche sorti e progressive", era fornito di una sarcastica nota esplicativa: "Parole d'un moderno, al quale è dovuta tutta la loro eleganza". La sfortunata espressione del Mamiani si trovava non in un testo poetico, ma nella prosa di dedica degli *Inni sacri*, in cui si riprendeva il precetto evangelico dell'amarsi l'un l'altro come fratelli, e si esaltavano "le sorti magnifiche e progressive" affidate agli uomini "perché le conducessero ad effetto con savia reciprocità di virtù e fatiche". Nell'originale "le sorti magnifiche e

progressive” era già un endecasillabo, ma un po’ zoppo, per l’appunto prosastico, con accenti di 2^a, 5^a e 10^a; Leopardi, cui preme di criticare soprattutto il termine ‘progressivo’, modifica l’ordine delle parole, isolando comicamente ‘progressive’ alla fine del verso, che ora ha accenti di 3^a, 6^a e 10^a, con aereo andamento anapestico. La nota rivela lo sdegno leopardiano non solo per il contenuto della parola, ma anche per la sua “eleganza”. Come ha notato acutamente Timpanaro, al purista Leopardi non può non dispiacere questo uso moderno di ‘progressivo’, un aggettivo antico che significa, in modo neutro, ‘ciò che va avanti’ (tipico ad esempio del lessico scientifico: se ne serve Galileo nel *Dialogo dei massimi sistemi*, e anche Leopardi nello *Zibaldone*), e derivato invece ora dal francese *progressif*, influenzato dall’idea e dal mito del progresso.

Manzoni, però, non era propriamente un ‘progressivo’. Leopardi l’aveva incontrato per la prima volta il 3 settembre 1827, al ricevimento offerto dal Vieusseux. Senza dichiararlo apertamente, aspettava con ansia quell’incontro (lettera al Brighenti, 30 agosto), cui ne seguirono altri, sui quali, sfortunatamente, nulla sappiamo: “Io qui ho avuto il bene di conoscere personalmente il signor Manzoni, e

di trattenermi seco a lungo: uomo pieno di amabilità, e degno della sua fama” (lettera allo Stella, 8 settembre). Stranamente, il 17 settembre, nello *Zibaldone* registra alcuni appunti linguistici sul confronto tra francesismi e termini toscani (*Zib.* 4287); il giorno dopo scrive: “il presente progresso della civiltà, è ancora un risorgimento; consiste ancora, in gran parte, in recuperare il perduto” (*Zib.* 4289); essendo le uniche annotazioni di quei giorni, verrebbe da pensare che vi sia un qualche legame con le conversazioni che allora vi furono col Manzoni: probabilmente su temi linguistici, poetici, morali. Al ricevimento del 3 settembre, come testimonia lo stesso Vieusseux al Capponi, vi fu un’accesa discussione sulla religione, in cui si distinse il Giordani per la violenza della sua opinione, cui neanche Leopardi volle consentire: “Manzoni est venu hier soir chez moi, depuis 7 h. jusqu’à 9: il a paru très content de la réunion, et beaucoup moins timide qu’on le dit: nous étions nombreux. Il a fait à Giordani un accueil très distingué, et leur empressement à s’aborder a été réciproque; mais Giordani gâtait tout par l’intempérance de sa langue en matière de religion; et Leopardi lui même en a été scandalisé pour sa part”.

A Pisa Leopardi leggerà, con piacere, i *Promessi sposi*: “Ho veduto il romanzo del Manzoni, il quale, non ostante molti difetti, mi piace assai, ed è certamente opera di un grande ingegno; e tale ho conosciuto il Manzoni in parecchi colloqui che ho avuto seco a Firenze. È un uomo veramente amabile e rispettabile” (lettera al Papadopoli, Pisa 25 febbraio 1828). Del romanzo, “sentito leggere alcune pagine”, aveva già scritto allo Stella che “qui le persone di gusto lo trovano molto inferiore all’aspettazione. Gli altri generalmente lo lodano” (lettera del 23 agosto 1827); salvo poi dispiacersi col Viesseux della divinizzazione che di Manzoni si faceva sulle pagine dell’*Antologia*: “L’articolo sul Manzoni potrà trovar molti che abbiano opinioni diverse, ma certo non potrà ragionevolmente esser disprezzato. Solo quella divinizzazione che vi si fa del Manzoni, mi è dispiaciuta, perché ha dell’adulatorio, e gli eccessi non sono mai lodevoli” (lettera del 31 dicembre 1827).

E leggerà ancora, con occhio attento alla metrica, gli *Inni sacri*: ma rilevando anche, gradualmente, il profondo solco delle rispettive posizioni ideologiche e linguistiche. Non è forse un caso che proprio a Pisa Leopardi ricominci la poesia, con *Risorgimento*, introducen-

do l’embrione della ‘storia dell’Io’ che si sarebbe esplicitata nell’edizione del ’31: abbandonati gli abbozzi di prove narrative ed autobiografiche, i *Canti* diventano la principale risposta leopardiana al grande romanzo manzoniano, e ai suoi “molti difetti”.

Ma è nella *Ginestra* che il confronto con Manzoni si fa serrato. Intanto vi compare la critica puntuale delle *Osservazioni della morale cattolica* (composte nel 1818, e a stampa già nel 1819), del suo sistema anti-illuministico teso a demolire, oltre la critica all’opera del Sismondi, le opinioni di Voltaire, Helvétius, Locke. Leopardi vi leggeva, ad esempio, il costante impiego della metafora della luce (dal vangelo di Giovanni) che lui, rovesciandola, avrebbe posto ad epigrafe della *Ginestra*: “la scienza [...] non che comporre il dissidio e dissipare l’oscurità, l’accresceva per lo più”; là “mirabil luce” del cristianesimo si oppone alle tenebre di paganesimo, filosofia antica, scienza e filosofia del secolo dei lumi; oltre ai temi dell’immortalità dell’anima, Manzoni (certo più pessimista, in materia di morale, di Leopardi) finisce con l’affermare che solo la religione cattolica può fondare la “social catena”, l’amore reciproco e la morale, perché altrimenti prevale l’istinto naturale e utilitari-

stico. Ma d'altro canto anche Manzoni criticherà, in una lettera al Cousin la teoria del progresso nella "marche de l'esprit".

Tra gli *Inni sacri*, la *Ginestra* risponde soprattutto alla *Pentecoste*. Anche la *Pentecoste* inizia con un riferimento al Vangelo di Giovanni: "la luce rapida / piove di cosa in cosa", illumina paesaggi di deserti, tenebre, selve inhospitali, oceani; l'amore divino è "pia-cevol alito", "aura consolatrice"; e il fiore, "lento" come la ginestra, morirà se non vivificato dalla luce e dal calore del sole:

siccome il sol che schiude
dal pigro germe il fior;
che lento poi sull'umili
erbe morrà non colto,
né sorgerà coi fulgidi
color del lembo sciolto,
se fuso a lui nell'etere
non tornerà quel mite
lume, dator di vite,
e infaticato altor.

La *Ginestra* non fu pubblicata che nel 1845, nove anni dopo la sua composizione, e otto anni dopo la morte dell'autore. Il suo unico custode, Ranieri, aveva trovato modo di citarla nel romanzo *Ginevra* (già del 1836, ma effettivamente pubblicato nel 1839), in cui faceva

dire alla sventurata protagonista: "Io leggeva il Fiore del deserto del Leopardi, e m'era alquanto profondata in una meditazione malinconica della noverca natura e della incomprensibile nullità dell'uomo, e della sua grandezza ancora più incomprensibile"; e allo stesso modo (un po' superficiale) Ranieri aveva letto l'inno *Ad Arimane*, decidendo di non pubblicarlo nel '45, ma riservandogli un'aperta allusione all'inizio della *Notizia* sulla vita e le opere dell'amico (e il testo sarebbe stato scoperto tra le carte napoletane solo dal Carducci, che l'avrebbe pubblicato nel 1898). Manzoni, da parte sua, avrebbe potuto certo leggere la *Ginestra* dopo il '45, come l'avrebbe letta la generazione del giovane De Sanctis e di quanti si troveranno sulle barricate del '48; e avrebbe così risposto al simbolo eversivo della "lenta ginestra":

A Quello domanda, o sdegnoso,
perché sull'inospite piagge,
al tremito d'aure selvagge
fa sorgere il tacito fior,
che spiega davanti a Lui solo
la pompa del pinto suo velo,
che spande ai deserti del cielo
gli olezzi del calice, e muor.

Si tratta, come è evidente, di due quartine di *Ognissanti*, l'inno sacro concepito nel '30, com-

posto nel '47, e lasciato allo stato di abbozzo. Il "tacito fior", controfigura della ginestra, mette le sue radici "sull'insospite piagge": e non è un caso che si usi il termine *piagge*, che evoca immediatamente i pendii di lava indurata del Vesuvio: così Manzoni leggeva, nell'edizione Le Monnier, il verso 158 della *Ginestra*: "Sovente in queste *piagge*, / che, desolate, a bruno / veste il flutto indurato, e par che ondeggi, / seggo la notte". La lezione è nel testo dei due autografi napoletani, e nel testo d'impianto di quello recanatese, in cui compare la variante *rive*, forse dettata a Ranieri da Leopardi.

"Sdegnoso" è naturalmente il "secol superbo e sciocco" contro cui si scaglia Manzoni, cioè quello che sdegna la religione e il culto dei santi; e alla ginestra, che rinuncia all'illusione del trascendente ma che eroicamente continua a vivere e a credere in una possibile società degli uomini, si oppone il "tacito fior", silente, umile simbolo della divina forza creatrice operante anche nei deserti, "sull'insospite piagge, / al tremito d'aure selvagge"; il fiore che rende gloria al creatore con la sua bellezza, e che compie la propria parabola vitale effondendo il profumo fino ai "deserti del cielo".

III

Un invito a cena (Leopardi e Saba)

Il momento più simpatico del profondo rapporto che lega Saba alla figura e all'opera di Leopardi è nell'invito a cena che il poeta triestino immaginò di rivolgere al poeta di Recanati. Vale la pena di rileggerne l'abbozzo, consegnato ad una lettera ad Alfredo Rizzardi del 24 luglio 1952. Siamo a casa Saba, il menù leggero per non infastidire la debolezza di stomaco dell'illustre ospite: minestra di asparagi, pesce lesso, torta al gelato "con più gelato che torta":

Questo è quasi tutto quello che ho da dirti, almeno in una lettera. Perché, caro amico, io ho avuto, specie negli ultimi tempi, molti, terribili dispiaceri. Essi non riguardano direttamente la mia persona, ma fa lo stesso. Fatto sta che la mia sola aspirazione è quella di una

malattia mortale che mi porti via: oltre il resto sarebbe anche l'ora. Giorni fa, che stavo un po' meglio, pensavo di invitare una sera a cena Giacomo Leopardi, e di raccontare poi l'esito in una lunga novella. Ma, oltre che poi me n'è mancata la voglia, non riuscivo a vedere bene come si sarebbe svolta quell'Ultima Cena. Chiaro vedevo solo il menù (una minestra d'asparagi, un pesce lesso, già pulito dalle spine, ed una torta al gelato, con più gelato che torta); la scena centrale (rimproverato lui ed il Manzoni per quello che dicevano l'uno dell'altro; come sai, il Leopardi scrisse a suo padre che a Firenze "Le persone di gusto trovavano i Promessi Sposi molto inferiori all'aspettativa" e stop) e, quando il Manzoni lesse le poesie del Leopardi, domandò a persona che gli stava accanto se quella era poesia: aggiungevo che si meritavano, l'uno e l'altro, le sculacciate; che cose simili erano degne solo di uno che... non nomino qui, ma che nominavo a quella cena; al sentirne il nome Leopardi, con un involontario moto nervoso della mano, rovesciata la saliera, e la Lina diventava pallida pallida, ed il finale. Quando si discuteva con la Lina il menù, si era incerti, data la salute dell'ospite, se servirgli o no il caffè. Decidemmo di sì (poteva sempre rifiutarlo); ma, come la Lina faceva l'atto di versarglielo, ed io gli stavo parlando per la prima volta delle cose accadute nel mondo durante la sua assenza, egli spariva come un fantasma... Altro - come ti ho detto - vedevo poco. Un particolare ancora: non so se egli sapeva o no che io avevo scritte delle poesie; ma, come gli parlavo di quelle sue che oggi preferisco a quelle che amavo di più da ragazzo (p.es. "Il sabato del villaggio", che mi è più cara oggi che allora "Amore e morte") e gli citavo alcune strofe, egli, da quel momento, mi lodava per il mio modo di dire le sue poesie, e, invece che del lei, io del voi, mi dava del tu (come io a lui dal princi-

pio della cena). Vestiva circa come si veste oggi, o meglio una ventina d'anni or sono: solo che c'era, nel suo modo di vestire, qualcosa di indefinibilmente settecentesco. Ecco tutto. (SA 243-45)

Anche in questo scherzo fantastico (una specie di 'sogno', con dilatazione abnorme di particolari apparentemente senza significato, tra 'lapsus' e reticenze: l'involontario moto nervoso della mano di Leopardi che rovescia la saliera, l'imbarazzo di Lina per un nome che non doveva essere detto, l'incertezza sul caffè; e infine la sparizione del fantasma onirico ...) Saba riesce a far emergere alcuni dati essenziali di quel rapporto. Innanzitutto la dialettica Leopardi-Manzoni, nodo capitale della cultura italiana del medio Ottocento, e vissuto da Saba ancora *e parte subiecti*: "Nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850"; un'affermazione che implica la consapevole retroguardia di una formazione giovanile che, nei confronti di Leopardi e Manzoni, sembra risentire quasi della contemporaneità. Del secondo è nota l'ascendenza attraverso l'influenza del modello dei *Promessi sposi* sull'idea stessa del *Canzoniere* come romanzo. Del primo appare quasi scontata (ma, per questo, poco indagata, all'infuori di scandagli di Luperini e Brugnolo) l'in-

fluenza, a partire dalla dichiarazione esplicita di 'primo amore' in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, e scendendo giù fino all'affermazione che, di tutta la letteratura italiana, "potrebbe rimanere, di secoli di noia, un verso: il più bello, il più immenso, il melanconico, il più perfetto che sia mai stato scritto: E chiaro nella valle il fiume appare" (*Scorciatoie e raccontini*). Del resto, la vicinanza a Leopardi sembra diventare, negli ultimi anni, quasi desiderio di identificazione, che Saba riporta agli anni della giovinezza: il 'viaggio di formazione' a Pisa gli sembra addirittura ispirato dal fatto che quella città abbia regalato a Leopardi una delle sue stagioni più felici, nella vita e nella poesia, il tempo di *Risorgimento* e *A Silvia*: "Quando (tutto per colpa di Leopardi, che ne scrisse infinitamente bene) mi venne quella maledetta idea di andare a Pisa" (lettera a Tullio Mogno, Trieste 14 marzo 1949) (SA 207). Ed, in generale, il giudizio positivo su Leopardi non è mai disgiunto dal giudizio positivo sulla grandezza eroica di quella 'vita strozzata' che altrimenti Croce considerava limitativa nei confronti della poesia:

Leopardi, lo amo moltissimo; e qui voglio dirle una cosa, sulla quale sono certo che andremo d'accordo.

"La donzella vien dalla campagna" è un bellissimo verso; ma perché è tanto bello? Perché, contrariamente a quanto pensa Croce, un'opera d'arte non vive del tutto staccata dalla biografia di chi l'ha scritta. E il contino Giacomo Leopardi, gobbo, misero, masturbatore, ha avuto il coraggio - raro in un paese di venduti; nessuno mi assicura che se Croce non fosse stato un grande agrario, non sarebbe diventato fascista - ha avuto il coraggio, dico, di rifiutare l'abito talare per non fare cosa che le sue convinzioni gli proibivano di fare, e non diventare (come dice egli stesso) spregevole ai suoi propri occhi. (lettera a Vladimiro Arangio-Ruiz, Trieste 8 giugno 1948) (SA 199-200)

Nel dibattito serrato con la critica contemporanea Saba tende a comparare la sua poesia con quella di Leopardi, lamentando che la propria non avesse avuto ancora un lettore paragonabile al lettore grande che i *Canti* avevano avuto nell'Ottocento, Francesco De Sanctis. Nel '28 crede d'averlo trovato in Giacomo Debenedetti: "Quello che Giacomino dice delle mie ultime poesie mi sembra ricordi quello che De Sanctis ha scritto sul Leopardi, la prima volta che l'ha conosciuto. Fatte le dovute proporzioni fra il Leopardi e me, mi pare che il saggio di Giacomino abbia la stessa importanza: e certamente è indimenticabile" (lettera a Nino Curiel a proposito del numero di "Solaria" a

lui dedicato, Trieste 23 maggio 1928) (SA 97). Nel '57, prima di morire, rivolgerà lo stesso ironico confronto a Giuseppe De Robertis per il suo saggio su Leopardi: "Le dirò in breve che, come il De Sanctis ha data la migliore interpretazione ottocentesca del Leopardi; così il De Robertis ne ha data la migliore possibile in questo secolo. Per leggerne una terza dovremo aspettare (è probabile) altri 100 anni" (lettera da Gorizia del 14 aprile 1957; cfr. la lettera del 9 giugno 1957) (SA 287-88 e 290-91).

Disgustato del modo in cui le polemiche politiche del secondo dopoguerra deformano l'interpretazione della sua poesia, Saba scrive a Linuccia: "La gente che si occupa di me, non pensa a me (voglio dire alla mia poesia) pensa solo a sé stessa, al suo partito ecc. E poi - vedi - io non vengo da Carlo Marx, vengo da Leopardi, da Nietzsche, da Freud, da tutto un altro mondo. (tutto questo - ti prego - fra di noi)" (Trieste, 3 gennaio 1953) (AP 129). Nietzsche e Freud sono i nomi che permettono di inquadrare correttamente l'esito originale della lettura di Leopardi da parte di Saba. Come ha osservato Luperini, si tratta dei fondamenti teorici del rifiuto dell'idealismo, dal punto di vista sia filosofico che poetico; la

visione del mondo è astorica e antistoricistica, basata sulle categorie di poesia, verità, natura (anzi, Natura, con la maiuscola nel *Canzoniere*). Dal giovanile apprendistato leopardiano (con fortissima influenza linguistico-formale) si passerà alla meditazione della concezione materialistica di Leopardi pensatore e filosofo. Ma, di più, Nietzsche e Freud guideranno Saba verso una maggiore dimestichezza con la profondità dell'inorganico, con i misteri vitali consegnati agli archetipi e ai simboli: la regressione nella terra, il luogo di morte e di humus vitale, la 'madre' dell'eterno ritorno, deprivata quindi di un'idea integralmente pessimistica.

Saba è consapevole di essere andato oltre, rispetto a Leopardi: non per 'merito' proprio, ma a causa del prolungamento del tempo vitale concesso a lui come uomo, e all'umanità intera. Il 'progresso' non è altro che un invecchiamento, un'accumulazione di altri mali. Nel confronto tra Ottocento e Novecento, la differenza è nella dilatazione del desiderio e della volontà del male che gli uomini perpetrano su loro stessi, come dimostrano le atrocità dei sistemi totalitari, le guerre mondiali, l'Olocausto. Solo per questo motivo Saba giunge a dire, nel '52, che fu 'piccolo dolore' quello leopardiano, rimpiangendo di non aver

potuto dividerne il destino: quello di morire giovane, e di sfuggire all'esperienza diretta, sulla propria carne, del 'tramonto della luna'.

Una di queste notti ho rilette tutte le poesie di Leopardi. Era un piccolo dolore, Federico mio, proprio un piccolo dolore, sebbene il Leopardi se ne sentisse pieno a desiderare la morte. Un po' di gobba e conseguente offesa narcisistica (non ipercompensata -tutt'altro- dall'amore materno), un po' di miseria (ma bastava che andasse a Recanati per non aver più preoccupazioni in questo senso), un po' d'incomprensione, ecc. Come una delle guerre del suo tempo che si risolvevano in una o tre "giornate" che incominciavano la mattina e terminavano la sera, in confronto ad una delle nostre. Tutto questo per non parlar male del Leopardi: sempre più anzi mi persuado che, senza "satanismi" e cose simili, fu il più grande poeta dell'Ottocento europeo. La sua sventura letteraria fu di aver scritto in italiano, cioè in una lingua poco letta fuori d'Italia, e di essere stato intraducibile più, p.es. dei poeti francesi. Molto provinciale insomma, malgrado la sua universalità. (Un altro poeta - che tu conosci - ebbe la sua stessa sorte.) E poi la fortuna del Leopardi fu di non provare davvero, di aver solo immaginato "il tramonto della luna". Oh, la longevità che la gente sciocca si desidera! Oh, se quel poeta che tu conosci fosse morto al più tardi dopo Uccelli! (lettera a Federico Almansi, Trieste 18 giugno 1952) (SA 241-42)

'Sventura letteraria' è stata quella di scrivere in italiano; e "un altro poeta - che tu conosci -

ebbe la stessa sorte". La nota è tanto più amara, da parte di chi ha fatto dell'analisi del linguaggio poetico proprio della tradizione lirica italiana uno dei suoi punti di forza. Quella per il linguaggio era per Saba un'attenzione quasi spontanea, che scatta ad esempio, su un letto di una clinica romana, alla lettura casuale di due versi della *Sera del dì di festa*, 25-26, "De l'artigian che riede a tarda notte / dopo i sollazzi al suo povero ostello"; versi subito definiti "di una sostanza così preziosa (passano secoli prima che se ne scrivano di equivalenti)", al punto da spingere a registrarne l'impressione in una lettera ad Alfredo Rizzardi:

In che cosa consiste il fascino singolare di quei due versi, un fascino così grande da compiere, sia pure per brev'ora, il più grande dei miracoli, quello di risuscitare un morto? E' difficile dirlo, ma credo stia proprio nel "linguaggio", in quella fusione perfetta (da nessun altro raggiunta) di termini famigliari letterari (riede per ritorna, ostello per casa, qui casupola) che non stona, non crea frattura di continuità con le altre parole, di uso comune (a tarda notte, / dopo i sollazzi): tanto che non puoi né mutare, né spostare una parola senza rompere l'incanto. Non potresti, per esempio, mettere il verbo (riede) in fine verso, perché, in questo caso, l'arcaismo del termine usato spiccherebbe troppo: e nemmeno potresti dire "torna" in luogo di "riede". L'anima candida del giovane Leopardi si fuse perfettamente, al fuoco della passione umana e poetica, alla sua molta (troppa)

cultura letteraria, addirittura libresca (?). Fuori, già allora, della vita, egli raggiunge una vita più intensa, più calda, di quelli che ci vivevano immersi.

Attraverso questo "linguaggio", più unico che raro, intravedi e ti tocca il cuore tutto il dramma del solitario. Si sente, per esempio, che, senza nemmeno accennarlo, il contino Giacomo Leopardi (quello che - se ti ricordi- volevo ... invitare a cena) invidia, per i suoi "sollazzi", per il suo "povero ostello", l'artigiano, che egli forse avrebbe voluto essere per sfuggire al suo tormento interiore, al suo "narcisismo" così spietatamente offeso da una deformità fisica. E c'è anche, più sotto, il senso preciso che né lui né l'artigiano invidiato sono "felici". C'è in quei due versi tutta la tristezza della condizione umana, non detta (come altre volte gli accade di fare), nemmeno quasi accennata. Nessuna "polemica" e nessun "autocompiacimento".

(Roma 20 novembre 1953) (SA 263-65)

Ma torniamo a *Storia e cronistoria*. In quel libro, la dichiarazione di fede leopardiana è accompagnata da un recupero testuale, la lirica giovanile *Alla mia stella*, presentata come documento restituito filologicamente a maggior correttezza di testo e di struttura.

Non sembra dubbio che, nell'età della sua formazione, il poeta che l'ha più impressionato è stato il Leopardi. Fra i 16 e i 19 anni egli deve aver avuto per lui una vera passione. In una poesia che Saba riesumò in questi giorni per la Fiera Letteraria e che scrisse a 17 anni, il processo assimilativo al maestro è così impressionante da far pensare ben più ad un'immedesimazio-

ne amorosa che ad una banale imitazione. A riprova di quanto abbiamo asserito, dobbiamo qui abusare della pazienza del lettore, e riprodurre l'intero componimento; tanto più che, nella menzionata Rivista, questo uscì in forma incomprensibile, per avere il proto impunemente attaccate assieme le strofe. La poesia s'intitolava "Alla mia stella".

Io seggo alla finestra,
e parlo mitemente alla mia stella,
così sola fra gli astri, e grande e bella.

E' una notte un po' fredda di Novembre,
ma l'inverno che viene
non turba i venti, e l'aure son serene.
Mi rammento che presto volge un anno
dal dì che in questo luogo
io venivo, piangendo, ad ammirarla.
Correva il tempo del mio primo amore,
ero pien di timore e pien d'affanno,
ero quasi morente,
ma la stella brillava indifferente
sui tetti delle case, pur com'ora.
Poi, se sparì il dolore,
se di tante mie pene ho colto il frutto,
se mi pare oggi mill'anni
sian passati d'allora,
non obliai del tutto
quel ch'io soffersi. Ancora
io lo ricordo, e spesso
vo di lei ragionando alla mia stella.
Era pallida e bella;
s'aprivano i suoi occhi sotto il velo
grandi, color di cielo.

Espero, se dall'alto
odi la mia canzone,
sapresti dirmi quanti
lieti o infelici amanti
van da te sospirando agli altri mondi?
E sai tu quale arcano
mi riserba il futuro?
Da che lontano incognito paese
io ti vedrò brillar l'anno venturo?

Chi, pur mettendoci qualcosa di suo, "copia" a questo modo, è affine al modello. Non crediamo si possa dire - come disse il De Robertis - che Saba abbia "orecchiati qua e là i classici", si tratta piuttosto di una vocazione profonda, prenatale. Saba fu, per temperamento, un classico, maturato in un ambiente romantico; forse abbiamo detto, con questo, qualcosa di utile alla sua comprensione. Forse anche è bene aggiungere che la sua istruzione fu, purtroppo, scarsa; si arrestò alla quarta ginnasiale. Una cultura se la fece poi da solo, con fatica tanto maggiore quanto più ristrette ne erano le basi. Sia come si voglia, è certo che quando, nella sua cameretta "dove nessuno aveva parlato a lui di buoni o di cattivi autori", Saba lesse la prima volta il Leopardi, deve aver avuta l'impressione non già di leggerlo, ma di rileggerlo. E nessun altro poeta lo impressionò allora così vivamente. Egli stesso confessa di non aver capito Dante che verso i 22-23 anni. Ma, nella sua formazione, non entrò solo il Leopardi. (SC 39-41)

Il testo di *A una stella* fu pubblicato la prima volta nell'aprile del 1917, sulla rivista "La Brigata", già quindi come un recupero, tra *Le*

mie prime poesie; apparve poi, datata "Trieste, 1902", in "Orizzonte italico" del gennaio-febbraio 1924; e ne "La Fiera Letteraria" del 23 dicembre 1946 (con nuova titolazione, *Alla mia stella*, e curiosamente definita "poesia del 1911"). Problemi di datazione a parte, resta la sensazione 'impressionante' dell'adeguamento del giovane Saba alla poesia leopardiana, un processo di assimilazione che non si preoccupa di nascondere prestiti ed echi, e che già non si può considerare semplice esercizio scolastico. Saba non 'studia' Leopardi, ma lo 'legge', ed ha l'impressione di 'rileggerlo', di ritrovarlo cioè dentro di sé, come ci capita quando, nella lettura di un romanzo o di un libro di poesia, la consonanza tra noi e l'autore si fa così profonda da sentire le sue vicende come nostre, e le sue parole come il mezzo migliore (e unico) per esprimerle. Solo così possiamo spiegare la straordinaria frequenza di sintagmi leopardiani: *umana famiglia, morte stagioni, conscio letto, gioconda voce, fanciullo bennato, virgineo seno, le presenti e le passate cose*.

Ma la luce selenica di *Alla luna* si trasforma in quella puntiforme e isolata della stella (diventata significativamente *mia* nella nuova titolazione del '46), "grande e bella" come la ginestra era "grande e forte" (*La ginestra*, 118).

La tipica situazione del sedere alla finestra (e quindi del 'sedere e mirare' da un preciso punto di vista) è variamente combinata da Petrarca (nella canzone delle visioni della morte di Laura, R.V.F. CCCXXIII, 1, "Standomi un giorno solo alla fenestra") e Leopardi (*Alla sua donna*, 36, "Ed io mi seggo"; *La ginestra*, 161, "seggo la notte"; *Odi Melisso*, 3-4, "Io me ne stava / alla fenestra"). Ma scoperta è la coincidenza dell'anniversario: "O graziosa luna, io mi rammento / che, or volge l'anno, sovra questo colle / io venia pien d'angoscia a rimirarti" (*Alla luna*, 1-3). Ma, come la luna del *Canto notturno*, la stella brilla 'indifferente', segue il suo corso sempre uguale: e le domande finali del poeta sul proprio destino sono destinate a restare senza risposta. E' il poeta a parlare e ragionare alla stella; ma la stella non risponde.

In *Storia e cronistoria* Saba non lo dice, ma il *topos* della ricorrenza anniversaria, marcata dalla coincidenza del passaggio astronomico (luna o stella che sia) o della condizione interiore, lo aveva 'impressionato' anche in altri testi che sarebbero rimasti esterni al *Canzoniere*, come in *Lina*, così nella redazione delle *Poesie* del 1911: "Lina, già volge l'anno che ti vidi. / Seduta a la fenestra eri, e cucivi". L'immagine

domestica porta subito all'equivalenza Lina-Silvia, che è frequente in questo periodo: basti pensare all'*Intermezzo a Lina*, dove il calco anche metrico (cfr. il passaggio del "sedevi, assai contenta" di Silvia al "cucivi, un poco inferma" di Lina) porta a esiti di questo tipo:

Dove andò la tua vita
di ragazza? Cucivi, un poco inferma,
nella tua cella, o rumoroso intorno,
come una camerata di caserma,
t'era il laboratorio,
pieno di canti e di malinconia.
Tu piangevi in segreto; a volte ai canti
t'accordavi dell'altre prigioniere.
Ma nei giorni di festa, nelle sere
d'estate, quando uscivi in compagnia,
v'era ben chi aspettava te, te sola;
e tra i fiori minori eri la rosa,
rosa di purità. (vv. 40-52)

Come Silvia sarà anche l'amico Elio nella *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di ...* (in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, 1900-1907), cui è rivolto l'invito a ricordare il tempo gentile dell'amicizia:

Elio, ricordi il bel tempo gentile,
l'amicizia fraterna
che ci univa pel gioco nel cortile
della casa materna? (vv. 1-4)

La mano di Silvia “percorre la faticosa tela”, e quelle di Elio percorrono la tastiera di un cembalo (con singolare richiamo della *Consolazione* di d’Annunzio); la sua musica erra d’intorno “fin che al tutto non è spento il giorno” (v. 47: cfr. *Passero solitario*, 3, “cantando vai finché non more il giorno”):

Ma spesso tu sedevi pensieroso
al cembalo sonoro;
ed io in un canto udivo il diletto
angelico lavoro.

Le tue dita rendevan la canzone
dell’amor, della vita;
e s’accendeva in me la visione
d’una pace infinita. (vv. 13-20)

Non è Silvia però a morire, ma la madre di Elio, “una signora bionda / una bella signora” che ricorda piuttosto la maturità di Aspasia: e Saba preferisce associare all’idea della morte, del trascolorare della forma, la stupenda immagine della prima delle ‘sepolcrali’: “Così spezzarsi, dileguar si vede / nube in ciel rosata” (vv. 39-40), “come vapore in nuvoletta accolto / sotto forme fugaci all’orizzonte, / dileguarsi così quasi non sorta / e cangiar con gli oscuri / silenzi della tomba / i dì futuri” (*Sopra un bassorilievo antico*, 36-41). È la stessa immagine che sarà

posta all’inizio dell’intero *Canzoniere*, nella lirica *Ammonizione*, con funzione di canto proemiale che si rivolge alla nube rosata come il pastore errante si era rivolto alla luna, in un gioco di allusioni al *Canto notturno* (vv. 65-66, “supremo / scolorar del sembiante”), e al finale del *Sabato del villaggio*, con il tono d’ammonizione al garzoncello scherzoso.

Che fai nel ciel sereno
bel nuvolo rosato,
acceso e vagheggiato
dall’aurora del dì?

Cangi tue forme e perdi
quel fuoco veleggiando;
ti spezzi e, dileguando,
ammonisci così:

Tu pure, o baldo giovane,
cui suonan liete l’ore,
cui dolci sogni e amore
nascondono l’avel,

scolorerai, chiudendo
le azzurre luci, un giorno;
mai più vedrai d’intorno
gli amici e il patrio ciel.

Gli effetti di luce risentono però di altre suggestioni, non sempre da Saba apertamente dichiarate: Pascoli e d’Annunzio. In *Nuovi*

versi alla luna (*Trieste e una donna*, 1910-1912) la luna leopardiana può così giocare a nascondino fra nubi di madreperla, ed uscirne splendidamente ignuda: “La luna si è nascosta fra le nubi / di madreperla, / dopo che in me, a vederla, / vecchi fantasmi nacquero e follia” (vv. 1-4), “Dov’era la luna? Ché il cielo / notava in un’alba di perla, / ed ergersi il mandorlo e il melo / parevano a meglio vederla” (Pascoli, *L’assiuolo*, 1-4); “La luna è uscita ignuda dalle nubi / di madreperla” (vv. 28-29), “Nelle sue nubi avvolta / la Luna si riposa [...] Ridendo, a volta a volta, / sorge come una sposa / ignuda” (d’Annunzio, *La Chimera, Romanza*, 1-2, 5-6). La luna porta in sé l’immagine della “vergine Maria” (v. 6; è quindi la divina, “vergine luna” del *Canto notturno*); non è come l’occhio del sole, “l’accecante occhio che tutto / vede, ma che non discerne e non ricorda” (vv. 16-17: cfr. d’Annunzio, *Maia, L’Annunzio*, 78-79, “il puro / occhio che vede tutte le cose”); “ella sa le presenti e le passate / cose, e per quelle che saranno porta / un finissimo intuito” (vv. 18-20).

L’eco carducciana è invece scoperta nell’incipit di *Sopra un ritratto di me bambino* (in *Cose leggere e vaganti*, 1920): “Com’eri bello, o fanciulletto” (Carducci, *Idillio maremmano*, “Com’eri bella, o giovinetta”), rievocazione che porta nel-

l’allocuzione al “fanciullo bennato” il piglio giovanilmente eroico del *Vincitore nel pallone*, il “garzon bennato”, o il “garzoncello scherzoso” che sarà accanto ai tanti freschissimi ritratti di fanciulli nella poesia di Saba. L’ammonizione finale di uno dei testi leopardiani più amati da Saba, il *Sabato del villaggio*, scenderà, con la stessa reticenza sul proprio destino, fino all’altra rimembranza della fanciullezza, nella dolce *Ninna-nanna* de *Il piccolo Berto* (1929-1931): “Del tuo viaggio, / che lungo io penso e quasi occulto, un’orma / dietro ti lascerai, profonda. Or dorma / l’anima tua; di più dirti non posso” (vv. 37-40), “Altro dirti non vo’” (*Sabato del villaggio* 50; e cfr. *Pg. X*, 139: “piangendo pareva dicer: Più non posso”).

Ma Leopardi può suggerire anche soluzioni strutturali all’organizzazione del Canzoniere, nel momento in cui la raccolta si configura come macrotesto unitario. La formazione del *Volume secondo* (1921-1932) ha bisogno di un testo d’apertura, *Il canto di un mattino*, che è al tempo stesso ‘palinodia’ rispetto all’ultimo testo del ‘volume primo’, *In riva al mare*: una funzione identica a quella giocata da *Risorgimento* nel libro dei *Canti*. Da *Risorgimento* deriva chiaramente l’attacco musicale allegro del canto: “Da te, cuor mio,

l'ultimo canto aspetto, / e mi diletto a pensar-
lo fra me" (vv. 1-2), "Da te, mio cor, quest'ul-
timo / spirito" (Ris. 149-50) (cfr. anche *Tre
punte secche*, 30-32, "il mio, oggi arido, cuore
/ era all'amore / rinato"; *Il canto dell'amore*, 21-
22, "Fummo, un poco, infelici. E quando
estinto / lo credi, il cuore a battere ritorna"). E
Il risorgimento guiderà ancora la tessitura delle
quartine di settenari di *Canzonetta nuova* (in
Cuor morituro, 1925-1930), ma saldandosi nel
finale alle *Ricordanze*: "Fo di due mali / un
sommò bene; / fra tante pene / non dico: Io
fui" (vv. 113-16), "Dolce per sé: ma con dolor
sottentra / il pensier del presente, un van
desio / del passato, ancor tristo, e il dire: io
fui" (Ric. 58-60). Ancora, dalle *Ricordanze*,
verrà la stupenda immagine del passo di
danza di *Eleonora*: "e una danza / il tuo passo
pareva, / che fra noi due metteva / eterna lon-
tananza" (vv. 66-67), "Passasti [...] Ma rapida
passasti; e come un sogno / fu la tua vita. Ivi
danzando" (Ric. 149-53).

La *brama*, che rappresenta uno dei punti più
densi della riflessione di Saba sull'oscurità della
pulsione vitale, si collega alle tematiche del ciclo
di Aspasia, e soprattutto al *Pensiero dominante*,
fin dal carattere iniziale dell'inno "O nell'antica
carne / dell'uomo addentro infitta / antica

brama!" (vv. 1-3); "Dolcissimo, possente / domi-
nator di mia profonda mente; / terribile, ma
caro / dono del ciel" (*Pensiero dominante*, 1-4).

Ancora il meccanismo della riscrittura. In
Preludio e fughe (1928-1929) l'*Ottava fuga*
riproduce perfettamente l'iniziale struttura
dialogata dell'*Imitazione*: è un dialogo, appun-
to, tra la fogliolina appena nata (si colga l'ac-
cenno a *Fratelli* del non amato Ungaretti:
"foglia appena nata") e un vapore in procinto
di salpare per la prima volta; una favola, un
apologo in cui (a differenza di Arnault e
Leopardi) la foglia è rimasta saldamente attac-
cata al proprio ramo, e guarda invece la nave
che lascia il molo; la dolce brezza della sera,
per ora, le dona solo un lieve movimento; ma
la foglia invidia la nave, vorrebbe partire
anche lei, vedere nuovi mondi lontani, "cose
grandi" che la 'fanciulla' nave promette di rac-
contare alla "foglia bennata"; se tornerà.

*Sono una fogliolina appena nata,
e intenerisco ai giovanetti il cuore.
Son la fresca vernice d'un vapore
che fischia per salpar la prima volta.*

*La dolcezza di muovermi m'è tolta,
se non è al venticello della sera.
Duolmi lasciarti, affollata riviera,
dove con esso anch'io venni ammirata.*

*Oh potessi seguirti! Oh te beata
che "devi" rimanere! E tu, potendo,
non partiresti? Non lo so. M'attendo,
come il giovane mozzo alla sua prima*

*prova, veder di cose grandi. In cima
del mio ramo attaccata, io ti saluto.
Io, se ritorno, quello che ho veduto,
ed altro ti dirò, foglia bennata.*

In Leopardi era la foglia ad andare, e il poeta, immobile, a restare e a domandare. Ma Saba aggiunge tutta la dolcezza dell'addio nell'acerba inesperienza del mondo dei due protagonisti: la foglia appena nata è creatura così minuta da intenerire ai giovanetti il cuore; e rinvia al *Passero solitario* (v. 7, "sì ch'a mirarla intenerisce il core") e soprattutto a Dante: "Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo dì c'han detto ai dolci amici addio" (Pg. VIII, 1-3). Alla nave che parte per il viaggio, al dialogo sommesso spontaneamente intessuto di lingua quotidiana e aulica, Saba confida il segno della propria condizione esistenziale.

Gli anni successivi (soprattutto nel secondo dopoguerra), li avrebbe vissuti come un doloroso e inutile prolungamento, tra sofferenze fisiche e spirituali. Gli resta compagno, fino alla fine, il conte Giacomo Leopardi. Più

volte tenta, come in *A se stesso*, la poesia della fine, la composizione del 'testo di chiusura' definitivo; ma sono sempre promesse disattese (con *Uccelli e Quasi un racconto*). Quando scopre nella libreria antiquaria alcuni libri sugli uccelli, li legge con passione, desidererebbe rinascere uccello, e volare via abbandonando la pesantezza molesta del corpo dell'uomo: "Già il Leopardi disse ai suoi tempi beati (li chiamo beati solo per il confronto coi nostri) qualcosa di simile" (*Uccelli*, 1948). Legge i leopardiani *Puerili* (nell'edizione Donati del 1924), ne trascrive e riscrive la favola de *L'ucello* (1811), in una versione composta nel 1951 e inviata all'amico Rizzardi: una situazione straordinaria, in cui il vecchio Saba dialoga con il ragazzo Leopardi, chiudendo il cerchio del lungo rapporto, iniziato con il magistero di un 'vecchio' Leopardi all'adolescente Umberto Poli. La seconda riscrittura (chiamata da Saba 'terzo stato' di una poesia che si immagina scritta in collaborazione tra i due poeti), modificando 'sacrilegamente' (è parola di Saba) la fonte, assumerà il tratto del testamento spirituale, nella forma della favola che è ormai vagheggiamento di un desiderio: che della gabbia della vita qualcuno, per caso, gli lasci aperto l'uscio.

Entro dipinta gabbia,
dei fanciulli a diletto,
era educato un tenero
e feroce uccelletto.

Candida mano in tersi
bicchieri rinnovava
l'acqua; egli il biondo miglio
a sua voglia tritava.

Pur della gabbia un giorno
l'uscio -o fu il Caso?- aperto;
l'ali spiegava a un languido
volo non bene esperto.

Ma come a lui s'offertero
alberi verdeggianti,
gli erbosi prati, i limpidi
ruscelli sottostanti,

dell'abbondanza immemore,
e del fidato albergo,
lena riprese, e a quello
volse, per sempre, il tergo.

Di libertà l'amore
regna ai fringuelli in cuore.

Appendice

“Una voce chiamantemi a cena”

La sera d'estate, nella valle della Loira, prolunga il chiarore del giorno in un lento crepuscolo. Alla luce che a poco a poco scompare il maestro continua a scrivere, tentando di arrivare alla fine del suo lavoro: una pagina di analisi geometrica, in cui si dimostra che, per quadrilateri di differenti misure ma dall'area equivalente, è sempre possibile dedurre la base conoscendo l'entità dell'altezza, e viceversa: “E così de converso se mmi darai la lunghezza d'essi paralleli e io ti darò la lor larghezza”. Quest'ultima frase avrebbe potuto essere più precisa: il maestro avrebbe dovuto dare le coordinate dei quadrilateri secondo i

grafici che ha appena disegnato, oppure calcolarne la “valuta”, esemplificando il procedimento; ma evidentemente il tempo manca, e la frase si conclude con un “eccetera”. La penna continua a scivolare sul foglio, l'inchiostro si fissa in una linea orizzontale che va a colmare lo spazio bianco rimasto nel rigo. Il maestro sta per alzarsi, ma qualcosa lo trattiene: sente il dovere di spiegare (a se stesso? a chi avrebbe un giorno letto quella frase?) il motivo dell'interruzione; la “mano stanca” riprende la penna, e scrive così sopra la linea: “perché la minesstra si fredda”. È sera: dalla cucina la fantesca Maturine avvisa che la minestra è pronta, alza stizzita la voce perché sa che il maestro non ci sente, o fa finta di non sentire, assorto nel completamento del suo teorema. Il cameriere Batista de Vilanis si avvicina, ripete l'invito, spiegando con pazienza che la minestra è buona finché è calda. Il vecchio si alza, e lascia la carta e la penna sullo scrittoio.

Mi piace immaginare che sia andata così, per quel foglio del codice Arundel (f. 245r = P 154), uno degli ultimi scritti da Leonardo, a Cloux, nell'estate del 1518. Ho davanti la sua riproduzione, mentre finisco di lavorare al testo per la nuova edizione del codice, predi-

sposta da Carlo Pedretti nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli. E forse solo ora, grazie a questa rigorosa scansione delle carte dell'Arundel nel tempo e nello spazio, possiamo essere in grado di capire di che cosa quell'*eccetera* segna il fatidico punto d'arrivo: il processo ininterrotto di tutta la scrittura di Leonardo, senza confini e senza barriere, che ad un certo punto si arresta solo perché raggiunge il limite biologico o antropologico estremo: la tarda ora della notte, la fine dell'olio nella lucerna, la fine dell'inchiostro o della carta, la fine della vita.

La poesia, diceva Pascoli, può risiedere nella visione di un particolare inavvertito. Se anche la ricerca e la scienza hanno talvolta lo scatto d'intelligenza delle cose che le rende simili alla poesia, allora è questo che ci ha saputo insegnare, in tanti anni di *destinato rigore*, Carlo Pedretti: le ‘minugie’ materiali, come la macchia d'inchiostro passata da un foglio a un altro, il buco di un compasso, la traccia lasciata dal colpo di un'antica forbice (“un freddo cala, duro il colpo svetta”); i ‘particolari inavvertiti’ dei disegni: una ciocca di capelli, un occhio magnetico, un fantasma di Leda, e il corpo guizzante di un acrobata che intreccia i *tomi*; misteriose parole come “astra-

pen bronten ceraunobolian”; e, perché no, anche il segno negletto della *cetera*, dotato della forza evocativa della poesia.

Memorabile è la lettura vinciana del '75, vera 'lettura' microtestuale in cui Pedretti amplia il paradigma fino a riconoscere una funzione *eccetera* non solo nella scrittura, ma in tutte le possibili forme espressive, in quanto “stenografia del pensiero”. Un denso *gleaning*, apparso nel '91 su *Achademia Leonardi Vinci*, ha aggiunto altre precisazioni: ma la sostanza del discorso non cambia. La scoperta dell'*eccetera* ha introdotto un elemento significativo di interpretazione e di datazione all'interno del magma della scrittura leonardesca: quasi assente prima del 1500, diventa sempre più frequente tra 1503 e 1508, per comparire poi quasi in ogni pagina negli ultimi manoscritti (E, G) e negli ultimi fogli.

Fra i testi anteriori al 1500, l'*eccetera* emerge nella relazione ai fabbricieri del Duomo di Milano, in coda ad un elenco di *topics* per l'argomentazione prevista da Leonardo. L'abitudine grafica era del tutto spontanea in ambito notarile e cancelleresco, e oltretutto doveva essere familiare a Leonardo, figlio (“non legittimo”) di notaio. Se ne servono senza remore alcuni suoi collaboratori, nel

vergare minute di lettere vinciane (quella celebre a Ludovico il Moro negli anni '80, e quella a Niccolò Michelozzi, di mano del Melzi), o addirittura l'originale spedito al cardinal Ippolito d'Este nel 1507 (di mano di Agostino Vespucci). Non escluderei che, nella minuta al Moro, gli *eccetera*, lungi dall'essere un vezzo del copista, siano stati suggeriti proprio da Leonardo. È vero che non ci restano lettere autografe, ma Leonardo può benissimo averne scritte, con l'elegante scrittura della 'destra mano'; ed è lecito pensare che, nelle intestazioni o sottoscrizioni di quelle lettere, si sia servito tranquillamente dell'*eccetera*, come fa nell'appunto del codice Forster III: “Ill.mo et ex.mo / Al mio Ill.mo Sig.re Lodovico / Duca di Bari / Leonardo da Vinci / Firentino &c. / Leonardo” (For III 62v). In quell'*eccetera* sono compendiate tutti i titoli di cui all'occasione Leonardo avrebbe potuto fregiarsi: fiorentino pittore, ingegnere militare e idraulico, architetto, scultore, eccetera eccetera. Uomo universale, insomma: e scrivere solo “firentino &c.” non è privo di una sottile ironia.

Dopo l'incontro col Pacioli (appassionato di *cetere*), gli *eccetera* si moltiplicano nei testi di geometria, e soprattutto negli studi di stereometria: come nota acutamente Pedretti,

sembra che l'*eccetera* serva non ad 'abbreviare', ma anzi a dire più di quanto la scrittura (o il disegno) non riesca a dire: la forma solida che si trasforma nello spazio, date le necessarie premesse, continua a vivere di vita propria, sulla base di universali leggi matematiche. La *mathesis singularis* può limitarsi a descrivere il punto di partenza del fenomeno, il resto verrà di conseguenza. Nell'*eccetera* sono in potenza anche lo sviluppo e la conclusione di esperimenti solo pensati, gli esperimenti 'mentali' evidenziati dal Galluzzi in un'altra lettura vinciana su Leonardo e i 'proporzionanti'. Il segno linguistico tende cioè ad addensare un *habitus* mentale che non è molto lontano da quello che sarà distintivo del metodo sperimentale, all'avvento della scienza moderna. È impressionante il fatto che, tra Leonardo e Leopardi, lo scrittore che più faccia uso di *eccetera* sia proprio Galileo, nel *Dialogo dei due massimi sistemi* (ben 97, nella forma *etc.*).

L'analisi sistematica del codice Arundel conferma quelle ipotesi: l'*eccetera* (di solito nella forma abituale della "e" seguita dall'abbreviazione notarile "c(e)t(era)") compare in fogli posteriori al 1506, e in testi che affrontano soggetti 'in movimento':

- 197v = P 90 (stereometria, che daterei, anche per l'*eccetera*, al 1513-14)
 62r = P 103 (ca. 1506-8, in una importante nota su prospettiva naturale e prospettiva 'accidentale', cioè anamorfica)
 138r-141v = P 108, e 158r = P 109 (ca. 1506-8, sul rivolgimento della materia nel globo terrestre, e sulle rotture dei muri)
 161r = P 112 (ca. 1508-10, sulle trasformazioni idrogeologiche)
 167v = P 113
 16v = P 123
 218v = P 124
 96v = P 144 (1513-14, note di meccanica)
 116v = P 150 e 118v-118r = P 151 (Francia, 1517-18, studi sulla bilancia, o "equilibra")
 269v = P 152 (1517-18, testo di idraulica)
 245r-246v = P 154 (testi stereometrici del 1518, con "la minesstra si fredda").

La dimostrazione che l'*eccetera* rientra quasi sempre nell'economia del discorso mentale di Leonardo è nel fatto che vi si accompagnano indicatori linguistici di passaggi rilevanti della dimostrazione, o di rinvio ad altri testi:

La periferia del semicirculo vale la circonferentia d'un cierchio equale dalla metà d'esso semicirculo ecc. Pruovasi [...]. (f. 197v = P 90)

[...] ongni cosa figurata apparisscie monssruosa. Il che non ne interviene nella presspectiva naturale, la quale è ddifinita di sopra ecc. (f. 62r = P 103)

E questo ci fa concludere che ogni parte della tere-

ste superfitie fu già cietro della terra e così de converso ecc. (f. 138r = P 108)

[...] come vole l'avversario ecc. (f. 141v = P 108)

[...] come fu proposto ecc. (f. 158r = P 109)

Il fiume delle gran valli muta il suo letto. E' resto si dirà a suo loco ecc. (f. 161r = P 112)

[...] ch'è chiaro il proposto ecc. (f. 218v = P 124)

Fanne essperientia. | Dico fanne essperientia, perchè ancora che lla prima corda *n f* si mova 11 braccia, essa non alza il peso più d'un braccio, mediante le 11 corde delle taglie ecc. (f. 96v = P 144)

Addunque l'angolo retto *b f n* è al nostro proposito, ecc. [...] Calculatione. Quella proportione che à *a e* lieva co' *a d* contralievava, tale à qui la forza col peso; ma è conversa, perchè la contrallievava è dupla alla lieva, ecc. (f. 116v = P 150)

[...] come fu difinito nella seconda di sopra ecc. (f. 246v = P 154).

È ancora Pedretti a riscattare Francesco Melzi dal torto di aver omesso tutti gli *eccetera* del maestro nell'atto di compilare il *Libro di pittura* nel codice Vaticano Urbinato latino 1270. Certo, un po' di *eccetera* gli rimasero nella penna: e abbiamo cercato (ove soccorreva il conforto dell'originale) di reintegrarli nel testo critico del *Libro* (§ 590 = E f. 32r; § 595 = E f. 31r; § 867 = E f. 18v; § 789 = G f. 15r). Uno di questi *eccetera* è interessante proprio perché rafforza il rinvio ad un testo parallelo dello stesso *Libro*: la fonte, il codice E, è ante-

riore a quella a cui si rinvia, il codice G, che probabilmente recava la trascrizione o rielaborazione di un testo più antico:

La seconda parte della pittura è gli atti aproprati e variati nelle stature, ché gli omini non paino fratelli [ecc.] (§ 136 = E f. 79v)

Delle varietà delle figure. / Il pittore debbe cercare d'esser universale, perché mancagli assai dignità a far una cosa bene e l'altra male: come molti che solo studiano nello nudo misurato e proporzionato, e non ricercano la sua varietà; perché [e'] pò uno omo essere proporzionato et essere grosso e corto o longo e sottile o mediocre, e chi di questa varietà non tiene conto fa sempre le sue figure in istampa, che [pare essere tutti fratelli], la qual cosa merita grande riprensione.

(§ 78 = G f. 5v; la variante tra parentesi quadre è la lezione originaria di G, contro la correzione del Melzi "paiono che sieno tutte sorelle")

Non potremo leggere invece gli *eccetera* dimenticati dal Melzi in testi di cui è andato perduto l'autografo, e che erano databili intorno al 1508, o agli anni posteriori. Ne fanno fede gli *eccetera* non dimenticati: uno dal *Libro A* (§ 318), e gli altri da testi coevi (§§ 581, 584, 673, 757, 837).

In altra occasione Melzi si lasciò suggestionare dagli *eccetera*, e li inserì sistematicamente alla fine dei capitoli iniziali della Seconda Parte del *Libro di pittura* (ff. 31r-58r). Non si

tratta naturalmente di *eccetera*, ma solo di un abbellimento grafico (uno svolazzo simile all'abbreviazione "cet.") della solita linea terminale di rigo che chiude invariabilmente tutti i capitoli del codice Urbinate. Di quella linea, obbligatoria in fine di capitolo, facoltativa in fine di paragrafo, spesso approfitta un anonimo correttore per scriverci su postille e correzioni (ff. 1r, 4r, 5v, 31r-v, 32r-v, 34r, 39v, 49r, 50r, 136r), e le indicazioni "L°A" e "L°B"; ma anche Melzi scrive sulla linea terminale due postille di *editing* (ff. 53v, 77r).

È questo il vero problema: che legame c'è fra l'*eccetera* e la linea terminale di rigo? Che bisogno aveva il Melzi di 'chiudere' in quel modo i testi del *Libro*, quando poi sarebbero stati stampati senza la linea terminale? Perché ripetere più di un migliaio di volte quella linea 'inutile'? E perché "la minesstra si fredda" è stato scritto da Leonardo su una linea terminale?

La risposta potrebbe essere nella grande familiarità che Melzi ebbe con la scrittura e le carte di Leonardo, negli ultimi anni di vita del maestro, e sotto la sua stessa guida. La linea terminale di rigo, presente già nel periodo milanese (ad esempio negli studi anatomici del 1489), aumenta (come l'*eccetera*) la frequenza dopo il 1500, fino ad essere quasi

obbligatoria negli ultimi anni. Muta anche la sua forma nel tempo, passando dalla linea che gioca con eleganti arabeschi (i nodi, o i 'vinci') alla traccia ticchettante di un sismografo interiore, nel codice Hammer e in testi coevi.

Uso squisitamente notarile, quello di riempire lo spazio vuoto alla fine del capitolo. A tal fine il notaio bolognese Henrignptus de Querzis aveva nel 1287 trascritto il sonetto dantesco sulla Garisenda "No me poriano zamai far amenda"; e il suo collega Pietro Allegranza aveva copiato sei anni dopo alcune porzioni di "Donne ch'avete", quando la *Vita nova* ancora non era stata composta. Ma Leonardo inventa la 'sua' linea terminale per un altro motivo: ha bisogno di inquadrare esattamente la finestra testuale all'interno del foglio, distinguendola (come in un moderno software di *publishing*) dalla finestra 'grafica', dagli schizzi, dai disegni. Chi ha dimestichezza con i manoscritti di Leonardo, sa che i testi vi si addensano di solito a bifoglio aperto, da destra verso sinistra, e tendono a presentarsi come aree autonome, intercambiabili e interdipendenti. Se il testo si interrompe ad inizio o a metà dell'ultima riga, il campo scrittorio non appare ben definito: la linea terminale corregge dunque l'imperfezione in senso visivo.

La linea terminale ha anche un suo valore intrinseco. Per Leonardo è sempre difficile 'chiudere' qualcosa, cioè terminare (de-terminare), finire (de-finire), ecc.; non perché non gli sia possibile farlo, ma perché la varietà e la possibilità infinita del reale appaiono superiori a qualsiasi tentativo di 'de-finizione'. La linea chiude, dunque, ma provvisoriamente: come *l'ecceetera*. E anche *l'ecceetera*, se non capita a fine rigo, deve essere seguito dalla sua linea terminale (v. ad esempio nell'Arundel, ff. 158r = P 109, 161r = P 112, 167v = P 113, 16v = P 123, 218v = P 124, 116v = P 150, 245r = P 154), magari ridotta ad un minuscolo trattino (ff. 197v = P 90, 118v-118r = P 151).

Non è affatto infrequente che Leonardo scriva sulla linea terminale, aggiungendo qualcosa al capitolo che credeva di avere concluso (nell'Arundel, ff. 80r = P 50, 6r-9r-6v = P 120, 7r-8v-8r = P 121, 28r = P 132, 29v = P 133, 114r = P 135, 116v = P 150). È interessante notare il fatto che spesso questi capitoli, vergati in maniera accurata, sembrano essere delle trascrizioni di testi anteriori. Si potrebbe allora ipotizzare che l'aumento di frequenza di *ecceetera* e di linee terminali avvenga con l'enorme sviluppo delle scritture (ri-scritture) di

Leonardo nel primo Cinquecento, in anni in cui il maestro si concentrò nell'intenso lavoro di revisione e copia di suoi scritti più antichi. Quei testi gli apparivano già compiuti, perché appartenevano ad un'altra epoca della sua vita. Era più facile 'terminarli', e inserirli in una più vasta struttura ipertestuale, al cui sistema di rinvii esplicitamente sottende l'uso dell'*ecceetera*.

La scrittura su linea terminale appare in un caso che non esito a definire singolare: l'appunto sulla morte del padre (Arundel f. 272r = P 79). Leonardo inizia a scrivere "Mercoledì a ore", lascia uno spazio bianco, scrive "addì", poi cancella tutto, e scrive più in basso: "Addì 9 di luglio 1504 in mercoledì a ore 7 morì ser Piero da Vinci notaio al palagio del podestà. Mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80". A questo punto, una bella linea terminale di rigo. Di scrittura notarile si trattava, e Leonardo, figlio bastardo di ser Piero, registra e archivia l'evento, sbagliando curiosamente la data (il 9 luglio era un martedì). Non dimenticava nulla? Ma sì, c'erano anche gli altri figli di ser Piero: gli stessi che in seguito faranno causa a Leonardo per l'eredità dello zio Francesco. La penna torna sul foglio, e scrive, proprio sulla linea: "Lasciò 10 figlioli masschi

e 2 femmine”.

Nel 1518, “perché la minesstra si fredda” fu dunque un’annotazione altrettanto ricca di significato quanto l'*eccetera* che la precedette. È, se vogliamo, uno dei rarissimi spunti autobiografici che emergono dalle migliaia di carte che costituiscono l'immenso 'libro di ricordi' di Leonardo. Sarei quasi tentato di dire *zibaldone*. Nel saggio del '75 Pedretti, con rara intuizione, rinviava, per i tardi testi leonardeschi, alla “sorprendente affinità elettiva con quelli, pieni di eccetera, nello *Zibaldone* di Leopardi”. Il più recente (e attento) editore dei leopardiani scritti e frammenti autobiografici, Franco D'Intino, ha a sua volta fatto riferimento al saggio di Pedretti per la tradizione della 'scrittura privata', delineando il quadro di riferimento del 'non-finito' leopardiano. In effetti, se ci limitiamo al solo *Zibaldone*, su 937.111 parole l'*eccetera* compare ben 8906 volte nella forma “ec.”, 65 volte nella forma “etc.” (sempre in testi latini o in lingua straniera), 4 volte nella forma “ecc.”, e 3 in forma estesa “eccetera”. Se è possibile pensare alla struttura dello *Zibaldone* come ad un archetipo di ipertesto, quegli *eccetera* (come in Leonardo) si rivelano qualcosa di più di una semplice abbreviazione: sono i segni del siste-

ma di rinvio che collega tutti i testi tra di loro, in un gioco infinito di relazioni.

Negli abbozzi autobiografici il rinvio dell'*eccetera* è a quanto non è stato (e non sarà mai) scritto materialmente sulla pagina bianca; è a quel che resta nel libro della memoria, cui rinvia automaticamente ogni breve annotazione, registrazione di un suono, di un profumo, di un'ombra, di un corpo passato nel pulviscolo della luce che filtra dalla finestra di Palazzo Leopardi. Di *eccetera* sarà bucherellato, come un sottosuolo carsico, il ricordo di un cugino morto giovane:

Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d'uve immature ec. una messe ec. calpestare ec. (in proposito di Benedetto), (nello stesso proposito) allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze ec.) come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzini che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale né più né meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e i ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai così che la nostra esistenza mi parve veram. un nulla.

Come la morte interrompe la vita, così la voce dei genitori che chiamano i fanciulli

interrompe il loro gioco, provocando quella 'stretta di cuore' che porta Leopardi alla meditazione sul nulla che è oltre la morte. Quante volte, nella vita di Leonardo, ci è dato cogliere questo momento, del dover partire e lasciare "l'opera [...] a mezzo", e "le sedie ec. sparpagliate"?

La voce che chiama i bambini (quella della severa madre, Adelaide Antici?) è la voce che li chiama a cena, è la stessa voce che interrompe il flusso continuo del pensiero dell'adolescente:

mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec., sulle fabbriche più grandi e mirabili che non fanno altro che inasprire la superficie di questo globetto asprezze che non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su il nostro globo par liscio liscio ed ecco le grandi imprese degli uomini della cui forza ci maravigliamo in mirar quei massi ec. né può sollevarsi più su ec.

Non saprei che altro aggiungere; né, a questo punto, come concludere (con un *eccetera?*). Forse è meglio tornare a Leonardo: in un altro foglio del codice Arundel (f. 117r = P

151), contemporaneo a quello della "minestra si fredda", un testo sulla bilancia riempie tutto lo spazio disponibile nella pagina. L'ultima frase, "e ddareno a cciasscuno appendicolo la sua parte", termina a metà rigo, e viene completata dalla solita linea terminale. Ma la riflessione di Leonardo non era completa: mancava la parte relativa al calcolo delle potenze sulle braccia della bilancia. Così, Leonardo riprende la penna e scrive sulla linea terminale: "perché qui non è spatio". In fondo, tra mancanza di spazio e mancanza di tempo ("perché la minestra si fredda"), non v'è gran differenza.

Postilla

Non so se sia il caso di parlare (considerato il taglio un po' semiserio della nostra indagine) anche di una funzione 'cena' in letteratura. Certo è che, in contesti molto diversi e molto lontani tra loro, capita di incontrare la medesima situazione, che può consistere nell'interruzione di un'attività, di un gioco, di un lavoro intellettuale. Pedretti, alla fine del saggio del '75, ricordava Petrarca, che nel celebre Codice degli Abbozzi aveva annotato: "1350

mercurii 9 iunii post vesp̄eros. Volui incipere sed vocor ad cenam. Proximo mane prosequi cepi” (Vat. Lat. 3996, f. 12r). Si trattava di una postilla ad un’antica redazione di “Amor, se vuoi ch’io torni al gioco anticho” (R.V.F. 270), uno dei primi testi della seconda parte del *Canzoniere*, composti dopo la morte di Laura nel 1348. La confessione di Petrarca è straordinariamente umana, come quella di Leonardo. Il poeta è a Parma; sente il trionfo della primavera nel giardino sotto la sua finestra, dove l’erba seminata due settimane prima comincia a spuntare tra le zolle; sta per iniziare, *post vesp̄eros*, a scrivere un testo che, per la storia del suo amore e della sua poesia, riveste grande importanza; ma è costretto a lasciare lo studio, perché una voce lo chiama a cena. Proseguirà la mattina successiva, alla luce del nuovo giorno. Il gioco, l’amore, la poesia riprendono nel punto in cui sono stati interrotti. Più di vent’anni dopo, nella sera della sua vita (“picciola vigilia”), Petrarca avrebbe scritto le estreme postille sul finale del *Trionfo dell’eternità* (vv. 143-45): “1374 dominico ante cenam 15 ianuarii ultimus cantus / explicit dominica carnis privii 12 februarii 1374 post cenam” (Vat. Lat. 3996 f. 19r). Prima e dopo cena, in quella casa di Arquà che non è

tanto dissimile da Clos-Lucé.

La cena conclude sempre le giornate del *Decameron*, come conclude la linea continua del novellare: “essendo già di cantar le cicale ristate, fatto ogn’uom richiamare, a cena andarono; la quale con lieta festa fornita, a cantare e a sonare tutti si diedero”. Anticamente era la voce umana a ‘richiamare’; in anni a noi più vicini, in una dimora borghese di fine Ottocento, tra “le buone cose di pessimo gusto” poteva echeggiare invece un *gong* orientale: “Ogni sera aspettavo con una certa impazienza il suono del *gong* che ci chiamava a cena, e di quelle cene ricordo principalmente la mia perenne indigestione”. Zeno Cosini corre a cena per dimostrare la finta passione per la donna che non ama. Ben altra tresca si svolge invece nella *Bottega del caffè*, facendo raffreddare la minestra pronta in tavola:

CAMERIERE. Signori, la minestra è in tavola.

EUGENIO. Il Conte dov’è?

MARZIO. Animo, presto, la zuppa si fredda.

LEANDRO. Eccoci, eccoci.

EUG. Padrona mia riverita.

MAR. Schiavo suo.

LISAURA. Serva di lor signori.

EUG. Godo, che siamo degni della sua compagnia.

LIS. Per compiacere il signor Conte.

MAR. E per noi niente?

LIS. Per lei particolarmente, niente affatto.

MAR. Siamo d'accordo. (Di questa sorta di roba non mi degno).

EUG. Via, andiamo, che la minestra patisce; resti servita.

LIS. Con sua licenza.

MAR. Ehi! Che roba! Non ho mai veduta la peggio.

EUG. Né anche la volpe non voleva le ciriegie. Io peraltro mi degnerei.

Di tutti il più impaziente è Foscolo, che si alza improvvisamente da tavola per andare ad annotare un'idea per la dedica del *Sesto tomo dell'Io*: "Vittoria lettore. / M'alzo in questo punto da pranzo espressamente per non lasciarmi scappare (un pensiero opportuno) il più bel pensiero del mondo. Si può (scrivere fare) fingere la dedica scritta, o dall'editore, o dallo stampatore, o dal librajò, o da qualche amico o da qualche letterato".

Un appunto anche per la storia dell'*eccetera*. Chi si accingerà a tale impresa, non dovrà dimenticare che i più begli *eccetera* li ha usati Azzeccarbùgli nel leggere a Renzo la grida del 15 ottobre 1627:

-Sicuro; è dell'anno passato: grida fresca; son quelle che fanno più paura. Sapete leggere, figliuolo?

-Un pochino, signor dottore.

-Bene, venitemi dietro con l'occhio, e vedrete.

E, tenendo la grida sciorinata in aria, cominciò a

leggere, borbottando a precipizio in alcuni passi, e fermandosi distintamente, con grand'espressione, sopra alcuni altri, secondo il bisogno:

-Se bene, per la grida pubblicata d'ordine del signor Duca di Feria ai 14 dicembre 1620, et confermata dall' Illustriss. et Eccellentiss. Signore il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova, eccetera, fu con rimedii straordinarii e rigorosi provvisto alle oppressioni, concussioni et atti tirannici che alcuni ardiscono di commettere contra questi Vassalli tanto divoti di S. M., ad ogni modo la frequenza degli eccessi, e la malitia, eccetera, è cresciuta a segno, che ha posto in necessità l'Eccell. Sua, eccetera. Onde, col parere del Senato et di una Giunta, eccetera, ha risoluto che si pubblichino la presente. E cominciando dagli atti tirannici, mostrando l'esperienza che molti, così nelle Città, come nelle Ville... sentite? di questo Stato, con tirannide esercitano concussioni et opprimono i più deboli in varii modi, come in operare che si facciano contratti violenti di compre, d'affitti ... eccetera: dove sei? ah! ecco; sentite: che seguano o non seguano matrimonii. Eh?

-È il mio caso- disse Renzo.

-Sentite, sentite, c'è ben altro; e poi vedremo la pena. Si testifichi, o non si testifichi; che uno si parta dal luogo dove abita, eccetera; che quello paghi un debito; quell'altro non lo molesti, quello vada al suo molino: tutto questo non ha che far con noi. Ah ci siamo: quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano. Eh?

-Pare che abbian fatta la grida apposta per me.

-Eh? non è vero? sentite, sentite: et altre simili violenze, quali seguono da feudatarii, nobili, mediocri, vili, e plebei. Non se ne scappa: ci son tutti: è come la valle di Giosafat. Sentite ora la pena. Tutte queste et altre simili male attioni, benchè siano proibite, nondimeno, convenendo metter mano a maggior rigore, S.E., per la presente, non

derogando, eccetera, ordina e comanda che contra li contravventori in qualsivoglia dei suddetti capi, o altro simile, si proceda da tutti li giudici ordinarii di questo Stato a pena pecuniaria e corporale, ancora di relegatione o di galera, e fino alla morte ... una piccola bagattella! all'arbitrio dell'Eccellenza Sua, o del Senato, secondo la qualità dei casi, persone e circostanze. E questo ir-re-mis-si-bil-mente e con ogni rigore, eccetera. Ce n'è della roba, eh? E vedete qui le sottoscrizioni: *Gonzalo Fernandez de Cordova*; e più in giù: *Platonus*; e qui ancora: *Vidit Ferrer*: non ci manca niente.

Mentre il dottore leggeva, Renzo gli andava dietro lentamente con l'occhio, cercando di cavar il costrutto chiaro, e di mirar proprio quelle sacrosante parole, che gli parevano dover esser il suo aiuto. Il dottore, vedendo il nuovo cliente più attento che atterrito, si maravigliava.

-Che sia matricolato costui- pensava tra sè. -Ah! ah!- gli disse poi: -vi siete però fatto tagliare il ciuffo.

Bibliografia

Mi limito a indicare i testi che hanno avuto maggior importanza per la stesura di queste letture, e verso i quali mi preme dichiarare un debito di idee che sussiste anche nei casi in cui vi sia divergenza nell'analisi o nell'interpretazione.

Per le questioni legate alla storia del libro dei *Canti* fondamentali sono gli studi di Luigi Blasucci, da *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, a *I tempi dei "Canti"*. *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996.

Per *A se stesso* rinvio a Walter Binni, *Tre liriche del Leopardi*, in *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 233-42, 263-64; all'importante analisi, dal punto di vista

metrico, di Angelo Monteverdi, *Scomposizione del canto "A se stesso"*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, pp. 125-37; e poi ancora a Vanna Gazzola Stacchini, *Alcune osservazioni intorno al canto "A se stesso"*, in "Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Bari", IX, 1970, pp. 7-64; Vittorio Russo, *Leopardi: "A se stesso" o dell' "aspra" musicalità del disinganno*, in "Modern Language Notes", 104, 1989, 1, pp. 219-25; Margaret Brose, *Posthumous Poetics: Leopardi's 'A se stesso'*, in "Lingua e Stile", XXIV, 1989, pp. 89-114; Gilberto Lonardi, *Leopardi a se stesso*, in "Le Forme e la Storia", n.s., 1, 1989, 2, pp. 21-36; Luciano Vitacolonna, *Lettura di "A se stesso"*, in "Critica letteraria", 19, 1991, pp. 225-38.

Per il 'cuore' leopardiano vedi il saggio di Emma Giammattei, *Malattia e morte del cuore: da Leopardi a Carducci e oltre*, in AA. VV., *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 221-47. La stessa studiosa osserva che "l'apostrofe finale di *A se stesso*, allo stanco mio cor, rivela, all'interno del climax tematico della lirica - dalla perdita della speranza individuale alla infinita vanità del tutto - un anticlimax che lo contraddice -

Posa per sempre - T'acqueta omai - Dispera per l'ultima volta" (*Domanda e risposta nella lirica digiacomiana variazione dedicata a H.R. Jauss*), in "Strumenti critici", XIII, 1998, pp. 295-314 = p. 299): un'osservazione importante, se rapportata alla dialettica di climax e anticlimax nel sistema ritmico e prosodico.

Il tema della 'fine' è indagato da F. Gaggi, *Narrare la fine. Il tempo dell'epilogo*, in "Intersezioni", n. 3, 1998, pp. 443-70.

Per tempi e modi del *Risorgimento* è d'obbligo il rinvio a Marco Santagata, "Il risorgimento", in AA.VV., *Leopardi a Pisa*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 126-42 (ora in Santagata, *Il tramonto della luna e altri studi su Foscolo e Leopardi*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 87-121).

Densa è ormai la bibliografia sulla *Ginestra*. Rinvio ai contributi più recenti, a partire dalla 'riscoperta' critica e ideologica di Binni e Luporini: Walter Binni, "La ginestra", in *La nuova poetica leopardiana*, cit., pp. 163-90; Id., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973; Cesare Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947 (nuova ed. Roma, Editori Riuniti, 1993); Umberto Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo*

Leopardi, Firenze, Le Monnier, 1957 (nuova ed. Roma, Bonacci, 1980); Sebastiano Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965 (II ed. Pisa, Nistri-Lischi, 1969); Anna Dolfi, *Leopardi tra negazione e utopia*, Padova, Liviana, 1973; Bruno Biral, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi 1974 (nuova ed. Torino, Einaudi, 1992); Francesco Paolo Botti, 'La ginestra': *flessioni e contraddizioni di un simbolo*, in "Modern Language Notes", 90, 1975, pp. 72-92; Cesare Galimberti, *Messaggio e forme nella "Ginestra"*, in AA.VV., *Poetica e stile*, "Quaderni del Circolo Filologico Padovano", Padova, Liviana, 1976, pp. 43-73; Umberto Carpi, *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978; Sebastiano Timpanaro, "Le magnifiche sorti e progressive", in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 287-93; Ernesto Giammarco, *La ginestra (1836)*, in *Nuove pagine bianche. Riletture e/o brevi saggi di critica linguistica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985; Angiola Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987; Nino Borsellino, *Il socialismo della "Ginestra". Poesia e poetiche leopardiane*, Poggibonsi, Lalli, 1988; Gennaro

Mercogliano, *Saggio sulla "Ginestra"*, Roma-Manduria, Lacaita, 1989; Gianluigi Berardi, "Cangiare in inno l'elegia". *La rivoluzione della "Ginestra"*, in AA.VV., *Da Leopardi a Montale*, a cura di Paola Paganuzzi e Pierangelo Rabozzi, Brescia, Edizioni CCD-Fondazione CAB, 1990, pp. 49-72; Franco Ferrucci, *Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della "Ginestra"*, in "Lettere Italiane", XLII, 1990, pp. 361-73; Liana Cellerino, *Da Roma al Vesuvio: evoluzione del tema rovinistico*, in AA.VV., *Leopardi e Roma*, a cura di Luigi Trenti e Fernanda Roscetti, Roma, Colombo, 1991, pp. 255-82; Gianni Scalia, *Etimologie della "Ginestra"*, in "Con-tratto", dicembre 1992, pp. 197-204; Mario Marti, *La Ginestra*, in AA.VV., *Letture leopardiane*, I ciclo, a cura di Michele Dell'Aquila, Roma, Fondazioni Piazzolla, 1993, pp. 125-45; Marisa Strada, *Isotopie spazio-temporali nella "Ginestra" di Leopardi*, in "Otto/Novecento", XVII, 1993, 6, pp. 176-82; John Alcorn e Dario Del Puppo, *Giacomo Leopardi's "La ginestra" as Social Art*, in "The Modern Language Review", 89, 1994, pp. 865-88; A. Pappalardo, *L'epigrafe della 'Ginestra' leopardiana*, in "Riscontri", XVII, 1995, pp. 105-9; Maria De Las Nieves Muñiz Muñiz, *Le tracce dell'antico nella "Ginestra"*, in

AA.VV., *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 487-504; Vittorio Panicara, *La nuova poesia di Giacomo Leopardi. Una lettura critica della 'Ginestra'*, Firenze, Olschki, 1997; Liana Cellerino, *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

Sugli *Inni cristiani*: Giovanni Getto, *Gli inni cristiani*, in *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 239-72; Caterina Dominici, *Gli "Inni cristiani" di Giacomo Leopardi*, Abano Terme, Francisci, 1991.

Su *Ad Arimane*: Alvaro Valentini, *Leopardi, "Linno ad Arimane" - Manzoni, "Il Natale 1833"*, Recanati, Centro Nazionale di Studi Leopardiani, 1990; Mario Marti, *Leopardi: il "momento" di Arimane*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXXV, 1998, pp. 321-40.

Cito i testi di Saba dalle seguenti edizioni: *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988; *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1963 (= SC); *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, presentazione di

Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, 1983 (= SA); *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)*, a cura di Gianfranca Lavezzi e R. Saccani, Milano, Bompiani, 1987 (= AP).

Tra gli studi mi limito a ricordare quelli di Romano Luperini, *La cultura di Saba*, in AA.VV., *Il punto su Saba*, Atti del convegno internazionale (Trieste 25-27 marzo 1984), Trieste, LINT, 1985, pp. 19-43; e di Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Umberto Saba*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. IV, t. I, Torino, Einaudi, 1995, pp. 496-559. Esce ora il saggio di Claudio Milanini, *Il "filo d'oro". Appunti su Saba e Leopardi*, in AA. VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 809-25.

Per il leopardiano invito a cena preferisco trascrivere il testo dell'abbozzo del '52, più fresco e conciso della redazione successiva, pubblicata col titolo *Le polpette al pomodoro* su "La Stampa" del 16 aprile del 1957 (poi in *Epigrafe-Ultime prose*, Milano, Mondadori, 1959; e nell'edizione delle *Prose*, a cura di Linuccia Saba, Prefazione di Guido Piovene, Nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, pp. 221-25). Nella seconda redazione Saba cancella, ad esempio, l'impor-

tante accenno alla rivalità Leopardi-Manzoni, e aggiunge personaggi e particolari esornativi (Noretta, la cameriera Paoletta, la carrozza); solo un'aggiunta appare significativa, ed inquadrabile nel contesto di una classica 'questione leopardiana' ascendente a Pascoli: quando Saba chiede che Leopardi gli giustifichi l'uso di "rose e viole", che a lui sembra "lezioso e generico".

I testi di Leonardo si intendono citati da Leonardo da Vinci, *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, Edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli a cura di Carlo Pedretti, Trascrizioni e note critiche a cura di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1998; *Libro di pittura*, a cura di Carlo Pedretti, Trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1995.

Per i leopardiani abbozzi autobiografici si rinvia a Giacomo Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1995. Sono infine debitore di idee preziose sul sistema di rinvii dello *Zibaldone* alla tesi di laurea di Marco Riccini, *Semiotica leopardiana e aspetti formali dello Zibaldone di Pensieri*, Università degli Studi di Macerata, a.a. 1997-1998.

Finito di stampare nel mese di novembre 2000
dall' Azienda Grafica BIEFFE di Recanati
per conto del
Centro Nazionale di Studi Leopardiani

EDIZIONI DEL CENTRO NAZIONALE
DI STUDI LEOPARDIANI - RECANATI

1. F. FOSCHI, *CARLOTTA BONAPARTE
E GIACOMO LEOPARDI*
2. F. FOSCHI, *ALVARO VALENTINI*
3. M. LEOPARDI, *LEGGI E COSTUMI
DEGLI ANTICHI RECANATESI*
4. P. MORICI, *FRAMMENTI DI STORIA
RECANATESE E LEGGI E COSTUMI
SULLE NOZZE E SUL LUSO*
5. M. L. PATRIZI, *IL PAESE DI RECANATI*
6. B. BIAGETTI, *IL MIO DIARIO*
7. P. LEOPARDI, *CANTI DEL POPOLO RECANATESE*
8. C. BENEDETTUCCI, *SCRITTI STORICI INTORNO AL
SANTUARIO DI LORETO*
9. E. SEVERINO, *VEGGO DALL'ALTO
FIAMMEGGIAR LE STELLE
(La Ginestra, v.163)*
10. G. TUCCI, *LEOPARDI E L'INDIA*
11. D. G. MUREDDU, *LA FORTUNA DI
LEOPARDI IN RUSSIA*
12. M. DONDERO, *AUTOGRAFI DI
LETTERE LEOPARDIANE*
13. G. TORALDO DI FRANCIA, *NASCITA DI
UN UOMO MODERNO*
14. C. VECCE, *TRE LETTURE LEOPARDIANE*

