

annoverato
~~aggregato~~ dagli Accademici
della ~~L'anno~~ Fiorentina l'anno
di scritto che una a di Sabba

LEOPARDI E IL '500



a cura di
PAOLA ITALIA
prefazione di
STEFANO CARRAI

14. Infusi. +
vale aspersi o bagnati. Il caso
sta canzone* (b): E ben conve
penitenza e duol l'anima
color alti e del terrestre lin
a nia colpa INFUSA
sonno le unchi parole i come



LEOPARDI E IL '500

a cura di

PAOLA ITALIA

prefazione di

STEFANO CARRAI



Volume stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura

© Copyright 2010 by Pacini Editore SpA

ISBN 978-88-6315-213-5

Realizzazione editoriale

The logo for Pacini Editore, featuring a stylized crest or emblem above the text "Pacini Editore".

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)

Rapporti con l'Università
Lisa Lorusso

Responsabile di redazione
Valentina Bàrberi

Fotolito e Stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume /fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

LEOPARDI E SANNAZARO

Carlo Vecce

1. Nella prefazione ad una recente edizione dell'*Arcadia*¹ Yves Bonnefoy ha scritto: «L'*Arcadia* me paraît [...] moins un poème qu'une réflexion sur la poésie [...] le désir de retrouver sous le désordre de la civilisation l'économie profonde du lieu terrestre et, de ce fait, le divin. [...] La poésie n'est ainsi, n'est le plus souvent, que le désir de la poésie»². Le parole di Bonnefoy, di un poeta e lettore al tempo stesso di Leopardi e Sannazaro, possono riaprire oggi il nodo di un rapporto che, più di quaranta anni fa, ha avuto quasi il sapore di una scoperta: quando Maria Corti indicava nell'VIII egloga dell'*Arcadia* una "fonte" del *Passero solitario*³; anzi, meglio che "fonte" in senso positivistico, un efficace modello operativo, e catalizzatore di ricreazione poetica⁴.

Non sempre è facile riconoscere gli incontri tra poeti. E quello tra Leopardi e Sannazaro era stato fino ad allora trascurato dalla tradizione critica non solo perché mimetizzato o poco esibito dal poeta recanatese, ma anche perché problematico e di difficile integrazione all'interno di un orizzonte interpretativo che privilegiava la poesia degli idilli e ne avvertiva meno la densa stratificazione intertestuale. Oltre il primo bilancio di Corti e Agosti, Francesco Tateo ha magistralmente fornito il dossier di consonanze e corrispondenze che consentono di ricostruire una lettura ampia e sistematica dell'opera di Sannazaro da parte di Leopardi⁵. Più che estenderne il quadro (già ricco e documentato), gioverà riflettere sul piano di intertestualità profonda, basata su un *habitus* simile di relazione con i testi e la tradizione, di interazione continua tra filologia e prassi esegetica, tra creazione e autocommento, tra discorso di primo e di secondo grado («réflexion sur la poésie [...] désir de la poésie»). Di più, come ha scritto Maria Corti, l'individuazione di queste relazioni nei "testi di arrivo" ci consente di rileggere in modo nuovo anche i "testi di partenza": «La poesia del Leopardi ha il potere di far leggere alcuni testi del Sannazaro in una chiave nuova e sorprendente [...] un prodigioso aiuto a capire quella sottile, sia pure un po' splenetica, tristezza del vivere, quel richiamo dei sogni vani, che affiora sotto il letteratissimo gioco del quattrocentesco poeta umanista»⁶.

Intanto perché Sannazaro, per Leopardi, è scrittore del Cinquecento, più che del Quattrocento, in una prospettiva che privilegia il momento della ricezione

¹ Le opere di I. Sannazaro sono citate dalle seguenti edizioni: *Arcadia / L'Arcadie*, Édition critique par F. Erspamer, Introduction, traduction, notes et tables par G. Marino, Paris, Les Belles Lettres 2004; *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961; *Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge Mass.-London, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2009.

² Bonnefoy 2004, pp. IX, XII, XIII.

³ Corti 1969.

⁴ Agosti 1967.

⁵ Tateo 1978.

⁶ Corti 1969, p. 205.

più che quello della produzione. «Il secolo del cinquecento è il vero e solo secolo aureo e della nostra lingua e della nostra letteratura», scrive Leopardi nello *Zibaldone* il 27 febbraio 1821, operando una decisa correzione di rotta rispetto alla sua precedente posizione puristica che vedeva ancora nell'aureo Trecento il punto di perfezione della tradizione letteraria italiana e nel Cinquecento una decadenza anche politica e civile⁷. La riscoperta e la rivalutazione del Cinquecento non sono però univoche: la «perfezione di stile nei cinquecentisti» s'intende nei prosatori, non nei poeti, che appaiono legati ad una servile imitazione⁸. Uno dei segni distintivi del Cinquecento è l'uso, come lingua poetica e letteraria, di «una lingua diversa dalla presente nazionale parlata»: un distanziamento che Leopardi avverte acutamente anche nella propria prassi poetica, nella dialettica continua (e irrisolta) fra la tradizione degli antichi e la poesia dei moderni, fra classicismo e romanticismo. Ed è in questo distanziamento che s'inserisce il nome di Sannazaro, in quello che probabilmente gli appare come il livello più avanzato dell'elaborazione stilistica tentata dall'autore napoletano, le prose dell'*Arcadia*, sì «boccacevoli», ma tese ad una originale misura di musicalità e ritmo¹⁰. Per il resto, molti degli altri pregi riconosciuti ai prosatori cinquecentisti (l'imitazione dei classici nello stile e lo sforzo di accostare e modellare, e quindi nobilitare, la lingua italiana su quella latina e greca, e di formarla su una base comune, sovra-regionale, ricavata dal toscano letterario) ritorneranno tutti, nonché applicabili sempre a Sannazaro, come ingredienti essenziali della sua propria poetica, destinata ad esplorare vie ancora totalmente nuove (si pensi, per la prosa, alla sfida imminente delle *Operette morali*)¹¹.

In effetti, era un'interpretazione condivisa dalla cultura italiana ed europea dell'età moderna. Dei grandi autori del Quattrocento Sannazaro era stato forse l'unico a superare lo spartiacque fra Quattro e Cinquecento, e anzi ad imporsi oltre quel momento decisivo e fondativo della nostra letteratura e della nostra lingua. La sua opera in volgare, composta e rielaborata quasi interamente prima del 1504, e anzi nel ventennio 1480-1500, in un laboratorio parallelo a quello

⁷ *Zibaldone* 690. Cfr. Martelli 1978, p. 261.

⁸ *Zibaldone* 700. Cfr. Bigi 1978, p. 230.

⁹ *Zibaldone* 2529, 30 giugno-2 luglio 1822.

¹⁰ «Le prose italiane ch'ebbero fama nel 500, l'ebbero per l'una di queste cagioni. 1°. Per essere scritte alla Boccacevole (e quindi fuor dell'uso di quel secolo), come sono l'*Arcadia* del Sannazaro nelle prose, le prose del Bembo, e tutte quelle del Casa, tolte le lettere. E notate che questi prosatori e i loro simili furono appunto i più stimati in quel secolo (al contrario del nostro), e dati per modello. Il che dimostra ad evidenza che il gusto del cinquecento nella lingua era quello ch'io dico, che s'apprezzava come elegante una lingua diversa dalla loro, e che sempre si dispreggia la lingua attualmente corrente nella nazione, per bellissima ed ottima ch'ella sia» (*Zibaldone* 2536-2537, 30 giugno-2 luglio 1822).

¹¹ Nello *Zibaldone* il nome di Sannazaro compare un'ultima volta per un'isolata nota linguistica del 1826: «Senza fargli *altra* risposta, cioè niuna. Sannazz. *Arcadia*, prosa 11. fine» (*Zibaldone* 4229, novembre 1826). È la parte finale della prosa XI (*Arcadia*, pr. XI 65) [ed. *Opere volgari*, Venezia, Giuseppe Bortoli, 1741, vol. I, p. 126], alla quale segue immediatamente l'egloga XI, segno dell'attenzione con cui Leopardi annota uno di quei punti strategici del prosimetro in cui la struttura del periodo si adatta alla dimensione ritmico-musicale del testo poetico successivo: «Parve ad Ergasto sì giusto quello che Opico dicea, che senza farli *altra* risposta, prese di man di Montano la sampogna che poco avanti donata li avea; e quella per bono spazio con pietoso modo sonata, vedendo ciascuno con attenzione e silenzio aspettare, non senza alcun sospiro mandò fuori queste parole».

del Cariteo, teso al raffinamento del modello petrarchesco e alla creazione di un sistema basato sull'imitazione e sul classicismo, ha la ventura di approdare nel Cinquecento ad un orizzonte d'attesa profondamente diverso. La redazione definitiva dell'*Arcadia* (un lungo *work in progress* che percorre quasi un ventennio) è pubblicata a Napoli solo nel 1504, e da allora diventa il modello di un codice comportamentale e stilistico diffuso in tutta Europa. Le *Rime*, anch'esse frutto di un'esperienza quasi tutta quattrocentesca, raccolte all'inizio del secolo ma praticamente ripudiate dall'autore, sono pubblicate solo nel 1530, alcuni mesi dopo la sua morte, nello stesso anno di pubblicazione delle *Rime* del Bembo: una coincidenza che associava il nome di Sannazaro, agli occhi dei contemporanei, all'avvio di un petrarchismo cinquecentesco conforme alle regole linguistiche e stilistiche delle *Prose della volgar lingua*¹². Inoltre, all'inizio dell'Ottocento, per l'onda lunga della mediazione arcadica, Sannazaro era ancora una tappa obbligata e difficilmente eludibile, se non con un radicale allontanamento, e con l'azzeramento di ogni possibilità di lettura di un'opera complessa come l'*Arcadia*, definita da Manzoni (anche in questo proiettato su una linea nettamente diversa) «una scioccheria: non c'è nulla»¹³.

Sannazaro restava un caso particolare, anche perché nella sua opera volgare, e soprattutto nell'*Arcadia*, il confine tra prosa e poesia è più labile, e nel prosimetro una forma di espressione trascolora nell'altra senza soluzione di continuità¹⁴. Nelle due *Crestomazie* il poeta napoletano (saldamente ancorato al Cinquecento) è presente con testi esclusivamente derivati dall'*Arcadia*. Per la prosa, nella sezione *Descrizioni e immagini*, si registrano tre notevoli campioni di stile "descrittivo", dalla prosa XI dell'*Arcadia* (il testo II della sezione, col titolo *Giuochi pastorali*), e dalla prosa VIII (i testi III e X, con i titoli *Uccellagioni*, e *Fontana*)¹⁵: è evidente che la preferenza del florilegista andava per i pezzi più formalizzati e "di maniera", e per i quali l'immaginazione descrittiva poteva avvalersi di una ricca e parallela tradizione figurativa, da Poussin ai paesaggisti del Settecento.

Per la poesia, invece, Leopardi pubblica l'intera egloga V, «Alma beata e bella / che da' legami sciolta», canto funebre di Ergasto sul sepolcro di Androgeo, una delle egloghe in cui Sannazaro si allontana di più dal codice della bucolica quattrocentesca in volgare nella direzione del monolinguisimo petrarchesco, evidente nella scelta del metro della canzone (lo stesso di *Chiare fresche e dolci acque*), e nell'imitazione delle situazioni poetiche di *RVF XXVIII*, «O aspettata in ciel beata e bella / anima», e *CCCV*, «Anima bella da quel nodo sciolta», contaminate con la tradizione bucolica classica del lamento funebre del pastore, da Teocrito (*Id. I*) a Virgilio (*Buc. V*) e Nemesiano (*Buc. I*)¹⁶. Subito dopo la *Crestomazia* della poesia offre però l'esempio dello stile

¹² Dionisotti 1963; Mengaldo 1962.

¹³ Velli 1983, p. 1; De Liso 2009, p. 393. Il lapidario giudizio (riferito da Imbriani 1878, p. 33) sarebbe però dell'ultimo Manzoni, e databile al 1869. Che in realtà le cose stessero diversamente, nella sua prima formazione e anche nell'elaborazione dei *Promessi sposi*, avverte acutamente Gianni Villani (cfr. Villani 1992, p. 884; Villani 1996, p. 778; Villani 2006, p. 748).

¹⁴ Vecce 2000a.

¹⁵ *Crestomazia italiana (Prosa)*, pp. 75-78, 78-80 e 89-90 (cfr. *Arcadia*, pr. XI, 31-45: «Ergasto fe' cominciare [...] conforto del suo dolore»; pr. VIII, 11-22: «Ma come che di ogni caccia [...] raddoppiante lo avuto piacere»; pr. VIII, 29-33: «Avvenne una volta [...] in quelle dipinta»).

¹⁶ In particolare, l'egloga V, con le sue interferenze petrarchesche, era stata ripresa nella compo-

bucolico arcaico, un brano dell'egloga VI, vv. 58-114. La VI egloga dell'*Arcadia* è una delle egloghe più antiche di Sannazaro, scritta prima della composizione dell'*Arcadia*, in terzine di endecasillabi sdruccioli (metro ripreso anche da Leopardi, nella traduzione di Alessi Turio), e ancora influenzata dai bucolici senesi. Ma, oltre all'interesse metrico e stilistico, in questo caso è il tema "leopardiano" dell'età dell'oro che sembra aver guidato la scelta: nel dialogo pastorale sulla tristezza del tempo presente, il vecchio Opico rievoca il tempo della fanciullezza e della felice "antichità", dell'età favolosa in cui l'uomo era ancora inconsapevole del proprio destino di sofferenza e di morte; età favolosa la cui scomparsa lascia il campo agli sconsolati interrogativi della topica dell'*ubi sunt*: «Ov'è il valore? ov'è l'antica gloria? / U' son or quelle genti (oimè son cenere) / De le quali grida ogni famosa istoria?» (vv. 100-102).

Non era una consonanza casuale. Per Leopardi, l'incontro con Sannazaro aveva portato alla lettura di quasi tutte le sue opere, in volgare (l'*Arcadia* e le *Rime*, ma non le *Farse*, ancora sconosciute e inedite, tranne *La presa di Granata*, pubblicata nelle edizioni settecentesche a partire dal 1720; un dato che fa cadere le analogie rilevate tra testi come *Il passero solitario*, *La sera del dì di festa*, *Il sabato del villaggio*, e la farsa sannazariana *La giovane e la vecchia*, attestata dal solo manoscritto di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, II, 75)¹⁷, e, in misura minore, anche in latino (*De partu Virginis*, *Eclogae piscatoriae*, *Elegiae*, *Epigrammata*). Opere tutte ben rappresentate nella biblioteca di casa Leopardi: cinque edizioni dell'*Arcadia*, di cui due con le *Rime*¹⁸, due edizioni delle opere latine, una del *De partu Virginis* in traduzione secentesca, e un commento antico della *Lamentatio de Christi morte*¹⁹. Di tutte queste edizioni, possiamo individuare con certezza (grazie alle annotazioni alle prime canzoni) il testo usato abitualmente da Leopardi per le opere volgari: l'ampia e maneggevole edizione veneziana del Bortoli, che conteneva sia l'*Arcadia* che le *Rime*, con i commenti antichi di Porcacchi, Sansovino e Massarengo, ricchi di rinvii ai classici antichi e moderni.

Nella consultazione di un'edizione come quella del Bortoli riconosciamo un'altra caratteristica dell'*Arcadia* di grande rilevanza per un lettore come Leopardi: l'immediata riconoscibilità della sapiente arte allusiva messa in opera da Sannazaro nelle tessere del suo raffinato mosaico, dai classici latini (Virgilio, Ovidio, Plinio) a quelli greci (Teocrito e Mosco). I bucolici greci, in particolare, erano stati oggetto di un

sizione di *Alla sua Donna*, su un «identico fondo 'platonico' o astrale» (Agosti 1967, pp. 94-96, che segnala inoltre al v. 21, «ti fosse al volto, agli atti, alla favella», l'eco di *Son. e canz.* IV, v. 8, «che farà il volto, i gesti e la favella?»).

¹⁷ Analogie proposte da Corti 1969, p. 200, e Agosti 1967, pp. 89-92 (cfr. le riserve di De Robertis 1968).

¹⁸ Cfr. Catalogo 1899, p. 364: *Arcadia*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1546; *Arcadia*, Venezia, Eredi di Domenico Farri, 1606 (con la vita di Sannazaro e le annotazioni di Tommaso Porcacchi, e le rime); *Arcadia*, Venezia, Sebastiano Combi, 1608 (con la vita e le annotazioni del Porcacchi); *Arcadia*, in 24°, s.d., s.n.t.; *Opere volgari*, Venezia, Giuseppe Bortoli, 1741 (in due volumi, con le annotazioni di Porcacchi, Francesco Sansovino e Giovambattista Massarengo, e le rime).

¹⁹ *Opera omnia latine scripta*, Venetiis, ex Bibliotheca Aldina, 1570; *Iacobi Sannazarii Opera omnia. Quorum indicem sequens pagella continet. His adiecta sunt selecta poemata, ex primo tomo illustrium italarum poetarum*, Romae, apud Iacobum Tornerium, 1590; *Il parto della Vergine*, trasportato in versi italiani dal P.F. Michelangelo di San Giuseppe, Napoli, per Francesco di Tomasi, 1650; Angelo Giovannini da Cingoli, *Lettoni sopra i versi latini del Sannazaro nella passione di nostro Signore Giesu Christo*, Iesi, appresso Pietro Farri, 1597.

personale e attento recupero da parte del poeta napoletano, autentiche primizie condivise con pochi altri umanisti come Poliziano, conquistate nella lettura diretta del testo originale greco e nell'esercizio scolastico di traduzione latina testimoniata da un codice della Biblioteca Nazionale di Napoli²⁰. Ed era il bagaglio interamente condiviso, secoli dopo, da Leopardi, anche nell'originale preferenza per Mosco, motivata nel *Discorso sopra Mosco* per il primato della naturalezza e della grazia rispetto all'austerità di Teocrito²¹.

Tra i classici moderni dell'*Arcadia*, risalta la presenza di Boccaccio nelle prose (e non tanto o non solo il *Decameron*, ma le opere giovanili, ampiamente diffuse a Napoli nella seconda metà del Quattrocento), e di Petrarca lirico nelle egloghe, dove è proprio la cifra petrarchesca e la tensione al monolinguisimo a guidare il lungo processo di correzione e rielaborazione redazionale dalle egloghe stravaganti al prosimetro; una metamorfosi testuale che non avrebbe però eliminato le aporie di fondo e la singolare compresenza di stili e di codici anche molto diversi tra loro (bucolico, lirico, rusticale). Nella compiuta percezione di questa "profondità" del testo, a Leopardi interessa soprattutto il modello operativo messo in atto da Sannazaro, anche al fine di elaborare una moderna pratica dell'imitazione dei classici, da opporre a quelle istanze contemporanee del romanticismo europeo che sembravano comportare il pericolo della perdita dell'identità peculiare di una tradizione italiana fortemente legata alla cifra del classicismo. Musicalità e cantabilità del verso, dunque, e filigrana profonda di classici antichi e moderni; ma anche il fatto che Sannazaro gioca contemporaneamente, all'interno della stessa opera, l'*Arcadia*, su due tavoli, la prosa e la poesia, spesso divisi e lontani nella letteratura italiana. Leopardi guarda all'*Arcadia* come opera unitaria, alla sua struttura di prosimetro e alla peculiarità delle prose come momento esemplare di elaborazione di prosa volgare, a partire dal modello boccacciano.

E poi naturalmente vi ritrova i temi dominanti della propria poesia, nell'intera atmosfera dell'*Arcadia*, la sensibilità, la condizione di sospensione tra la vita e la morte e tra la storia e il mito, la sottile malinconia che pervade i paesaggi e l'andare dei pastori nelle loro quotidiane e ripetitive occupazioni, nell'apparente e vagheggiata semplicità primordiale della vita, ancora (apparentemente) così vicina all'innocenza e all'incoscienza della natura e degli animali. Come ha scritto Tateo, «l'esemplarità di un mondo primitivo quale, sia pure letterariamente, ambiva ad essere l'*Arcadia* doveva esercitare una particolare suggestione sul Leopardi: il drammatico contrasto fra l'istinto di conservazione e il desiderio della morte, l'arcana forza che contende all'uomo la liberazione dai propri mali, l'opposizione fra la condizione dell'uomo e quella dei bruti, che egli invidia per la naturalezza con cui soddisfano il desiderio di piacere e per l'inconsapevolezza della propria miseria»²². E ancora: «La lettura dell'*Arcadia* s'inserisce nella formazione del sistema leopardiano non tanto come generico repertorio tematico e linguistico pastorale, ma come esempio – oserei dire – storico del dileguarsi della primitiva felicità, come esempio della caduca e momentanea sospensione del dolore, ch'egli vedeva nei giochi e nelle feste pastorali»²³.

²⁰ Vecce 2007.

²¹ Corti 1969, p. 196.

²² Tateo 1978, p. 179.

²³ *Ivi*, p. 190.

2. Sannazaro è presente fin dall'inizio dello *Zibaldone*, in poche ma significative citazioni, che marcano alcuni importanti momenti di riflessione: «La prova dell'attenzione rivolta dal Leopardi al Sannazaro è data dalle sue stesse citazioni dell'*Arcadia*, che tra l'altro colpiscono per l'occhio critico così sgombro, che vede tutto: segreta liricità e occasioni perdute, giustezza di tono o sprechi imprudenti»²⁴. La prima occorrenza risale alla primavera del 1819. Leopardi ricorda due passi della prosa IX dell'*Arcadia*, la prosa dei *mirabilia*, dei prodigi e degli incantamenti dell'episodio del pastore-mago Enareto, un fantastico *collage* di erudizione antiquaria da Plinio e altri autori classici (affine agli esercizi filologici che contemporaneamente Sannazaro svolgeva in uno dei suoi zibaldoni giovanili)²⁵:

Linguaggio mutuo delle bestie descritto secondo le qualità manifeste di ciascuna potrebbe essere una cosa originale e poetica introdotta così in qualche poesia, come, ma poi sciocamente se ne serve, il Sannazaro nell'*Arcadia* prosa 9. ad imitazione di quella favola, s'io non erro, circa Esiodo²⁶.

Voce e canto dell'erbe rugiadesse in sul mattino ringrazianti e lodanti Iddio, e così delle piante ec. Sannazaro ib. e mi pare immagine notevole e simile a quella dei rabbini dell'inno mattutino del sole ec. come anche l'altra immagine del Sannazaro ivi, di un paese *molto strano, dove nascono le genti tutte nere, come matura oliva, e correvi sì basso il Sole, che si potrebbe di leggiero, se non cuocesse, con la mano toccare*²⁷.

²⁴ Corti 1969, p. 198.

²⁵ *Zibaldone* 55-56.

²⁶ *Arcadia*. pr. IX, 16-20 [ed. Bortoli, vol. I, p. 82]: «Oltra di ciò, quel che più meraviglioso è a dire et a credersi, dormendo egli in mezzo de le sue vacche ne la oscura notte, duo dragoni gli leccarono le orecchie; onde egli subitamente per paura destatosi, intese presso all'alba chiaramente tutti i linguaggi degli ucelli. E fra gli altri udette un luscignuolo, che cantando o più tosto piangendo sovra i rami d'un folto corbezzolo, si lamentava del suo amore, dimandando a le circostanti selve aita. A cui un passero all'incontro rispondea, in Leucadia essere una alta ripa, che chi da quella nel mare saltasse, sarebbe senza lesione fuor di pena. Al quale soggiunse una lodola, dicendo in una terra di Grecia, de la quale io ora non so il nome, essere il fonte di Cupidine, del quale chiunque beve, deponne subitamente ogni suo amore. A cui il dolce uscignuolo suavemente piangendo e lamentandosi rispondea ne le acque non essere virtù alcuna. In questo veniva una nera merla, un frisone et un lucarino; e riprendendolo de la sua sciocchezza, che nei sacri fonti non credeva celesti potenzie fusseno infuse, cominciarono a raccontarli le virtù di tutti i fiumi, fonti e stagni del mondo; dei quali lui appieno tutti i nomi, e le nature, e i paesi dove nascono e dove correno mi seppe dire, che non ve ne lasciò un solo, sì bene gli teneva ne la memoria riposti. Significommi ancora per nome alcuni ucelli, del sangue dei quali mescolato e confuso insieme, si genera un serpe mirabilissimo, la cui natura è tale, che qualunque uomo di mangiarlo si arrisca, non è sì strano parlare di ucelli, che egli appieno non lo intenda».

²⁷ *Arcadia*. pr. IX, 21-22: «Similmente mi disse non so che animale, del sangue del quale chi bevesse un poco, e trovasse in sul fare del giorno sovra alcun monte, ove molte erbe fusseno, potrebbe pianamente intendere quelle parlare e manifestare le sue nature, quando tutte piene di rogiada aprendosi ai primi raggi del sorgente sole ringraziano il cielo de le infuse grazie che in sé possiedono; le quali veramente son tante e tali, che beati i pastori che quelle sapessono. E se la memoria non mi inganna, mi disse ancora, che in un paese molto strano e lontano di qui, ove nascono le genti tutte nere come matura oliva, e correvi sì basso il sole, che si potrebbe di leggiero, se non cocesse, con la mano toccare, si trova una erba, che in qualunque fiume o lago gittata fusse, il farebbe subitamente seccare, e quante chiusure toccasse, tutte senza resistenza aperire; et altra, la quale chi seco portasse, in qualunque parte del mondo pervenisse, abondarebbe di tutte le cose, né sentirebbe fame, sete, né penuria alcuna».

Il testo colpisce per l'accumulazione dell'elemento meraviglioso nella Natura, aperto, nel secondo paragrafo, ad una particolare disposizione di ascolto e curiosità, nell'immagine della creaturalità che canta le lodi del Signore, come nella tradizione dei canti rabbinici; un «linguaggio mutuo» di animali e soprattutto di erbe e piante, che sembra tornare nello stormire delle fronde dell'*Infinito*, nella «voce» che accompagna il passaggio verso la dimensione dell'interminato e dell'eterno²⁸. Leopardi osserva che si tratta di *loci* ad alta potenzialità poetica, anche se poi Sannazaro «sciocamente se ne serve»: come se, tra le righe, volesse suggerirne la possibilità di un uso più sapiente. E in effetti, negli sviluppi successivi della sua poesia e del libro dei *Canti*, quella prosa dell'*Arcadia* avrebbe veramente conservato il valore di funzione operativa.

Se rileggiamo integralmente il primo dei due luoghi (la straordinaria capacità di Enareto di intendere il linguaggio degli animali, e soprattutto degli uccelli), vi ritroveremo infatti la figura di un usignolo «solitario», «sopra i rami d'un folto corbezzolo», che sta «cantando o più tosto piangendo», memoria esplicita del petrarchesco «Vago augelletto che cantando vai, / o ver piangendo» (RVF CCCLIII), esibito (insieme al celebre *incipit* di RVF CCXXVI) all'inizio del *Passero solitario*, «*passero solitario*, a la campagna / *cantando vai*» (vv. 2-3).

All'usignolo, che canta o piange il proprio amore infelice, risponde un passero, che ricorda il mito (da Ovidio e Strabone) del salto di Leucade, una «alta ripa» dalla quale l'amante disperato può gettarsi per liberarsi dalla sua sofferenza, e mirabilmente uscirne illeso, e «fuor di pena»: quel che non sarebbe accaduto a Saffo, il cui *Ultimo canto* si apre e si chiude su un identico fondale, «la tacita selva in su la rupe» (v. 3) e la «silente riva» (v. 72)²⁹.

Ancora, le erbe parlanti all'alba che, umide di rugiada, rendono grazie al cielo, sono immediatamente assimilate da Leopardi ad un ebraico «inno mattutino al sole», che diventerà poi la mirabile finzione del *Cantico del gallo silvestre*, non più canto di ringraziamento, ma amaro risveglio alla miseria della vita. Infine, è la stessa situazione generale del dialogo degli uccelli (di cui il mago Enareto diventa improvvisamente capace di intendere il linguaggio) che mi sembra evocata nell'*Elogio degli uccelli*, concluso dal desiderio di Amelio «filosofo solitario» («solitario» come il *Passero*) di «essere convertito in uccello», e quindi di parteciparne la vita, e il linguaggio.

Nello *Zibaldone*, dopo questo denso «nodo» sannazariano, Leopardi inizia una riflessione sul tema dell'infelicità dell'uomo, che solo, tra gli esseri viventi, è capace di giungere al suicidio, cioè ad un atto apertamente contrario alla natura (*Zibaldone* 56). Segue un pensiero sulla capacità della poesia degli antichi di lasciare molto più spazio all'immaginazione e alla fantasia del lettore rispetto a quella dei moderni (*Zibaldone* 57): e qui s'inserisce di nuovo il nome di Sannazaro, ma solo per definirne la distanza da Teocrito, i cui idilli, in Italia, sembrano rivivere piuttosto nella tradizione rusticale e nenciale: «I nostri veri idilli teocritei non sono nè le egloghe del Sannazaro nè ec. ec. ma le poesie rusticali come la Nencia, Cecco da Varlungo ec. bellissimi e similissimi a quelli di Teocrito nella bella rozzezza e mirabile verità, se

²⁸ Sono grato ad Antonio Prete per queste osservazioni, comunicate durante la discussione al convegno senese.

²⁹ Il sintagma «uscir di pena» (Sannazaro, *Son. e canz.* XLII, v. 8) torna nella *Quiete dopo la tempesta*, v. 45, «Uscir di pena / è diletto fra noi» (Tateo 1978, p. 162).

non in quanto sono più burleschi di quelli che pur di burlesco hanno molto spesso una tinta».

Il confronto fra antichi e moderni si fa con la cartina di tornasole del principio di imitazione, che è anche misura interna del classicismo. Pochi mesi dopo, in una lettera al Giordani, il 10 dicembre 1819, Leopardi avrebbe scritto: «Anche Giusto de' Conti ci diede quasi un altro Petrarca, e il Sanazzaro un altro Virgilio, ma tutti si contentano di quel Petrarca e di quel Virgilio che c'era prima. In Italia è morta anche la facoltà d'inventare e d'immaginare che pareva e pare tuttavia così propria della nostra nazione»³⁰. Il paragone era tipico, e si sarebbe potuto ritrovare nella storiografia letteraria settecentesca, dal Quadrio al Tiraboschi (con l'avvertenza che il nesso "Sannazaro-Virgilio", nella tradizione, indicava specificamente l'emulazione non in volgare ma in latino, e nel genere epico, con il *De partu Virginis*).

In seguito, di nuovo nello *Zibaldone*, Leopardi avrebbe invece difeso l'idea che una poesia basata sull'*imitatio* (intesa come *inventis addere*) non è per se stessa inferiore all'originale, adducendo di nuovo l'esempio di Sannazaro imitatore di Virgilio (e quindi di nuovo il Sannazaro latino), cui si accosta Tasso imitatore di Petrarca (e qui il riferimento sarà, ovviamente, alle *Rime*)³¹. È importante notare che, in questo caso, l'osservazione sembra una risposta diretta ad una critica di madame de Staël ai poeti italiani rovinati dal vizio dell'imitazione, anche se di sommo ingegno, come Poliziano e Sannazaro, «dei quali – diceva la Staël – però se non è oggidì spenta la fama, giacciono abbandonate le opere, che dai soli molto eruditi si leggono; tanto è scarsa la gloria fondata nella imitazione»³². A quella osservazione Leopardi avrebbe aggiunto una breve storia della propria poesia, alle origini dominata dalla fantasia e poi come "disseccata" nel «passaggio dallo stato antico al moderno», da poeta a filosofo, nel corso del 1819; una poesia (potremmo aggiungere) ormai possibile solo per via di imitazione, come poesia sulla poesia, discorso sul discorso.

Ma torniamo alle pagine dello *Zibaldone* della primavera del 1819: dopo una ripresa della meditazione sull'infelicità e sul suicidio (pp. 57-58) compare a sorpresa la citazione di un verso di un'egloga dell'*Arcadia*, direttamente agganciato a quella meditazione:

³⁰ *Epistolario*, p. 354.

³¹ «Che vuol dire che fra tanti imitatori che si sono trovati di opere e di scrittori classici, nessuno è pervenuto ad occupare un grado di fama non dico uguale, ma neppur vicino a quello dell'imitato? Non è già verisimile che essendo più facile l'inventis addere, e il perfezionare una cosa inventata, che l'inventarla già perfetta, ed essendoci stati molti imitatori di sommo ingegno, massimamente in Italia in un tempo dove l'imitare era cosa di moda, e perciò diveniva occupazione anche dei migliori (come Sanazzaro imitator di Virgilio, il Tasso del Petrarca ec.), non si sia mai data nessun'imitazione che almeno agguagli l'opera imitata, e per conseguenza meritasse un posto compagno a quello dell'originale. Ma il fatto sta che in materia di letteratura o di arti, basta accorgersi dell'imitazione, per metter quell'opera infinitamente al di sotto del modello, e che in questo caso, come in molti altri, la fama non ha tanto riguardo al merito assoluto ed intrinseco dell'opera, quanto alla circostanza dello scrittore o dell'artefice. Laonde, o imitatori qualunque vi siate, disperate affatto di arrivare all'immortalità, quando bene le vostre copie valessero effettivamente molto più dell'originale» (*Zibaldone* 143, 1 luglio 1820).

³² *Lettera di Madama la Baronessa di Staël Holstein ai Signori Compilatori della Biblioteca Italiana «Sulla maniera e la utilità delle traduzioni»*, in «Biblioteca Italiana», t. I (gennaio 1816), p. 10 (cit. in *Zibaldone* III, p. 528).

E tanto è miser l'uom quant'ei si reputa disse eccellentemente il Sanazzaro egloga ottava. Ora in quello stato ch'io diceva in un pensiero poco sopra, egli non riputandosi misero nè anche sarebbe stato, come ora tanti in condizione alquanto simile a quella che i' ho detto, poco riputandosi miseri, lo sono meno degli altri, e così tutti secondo che si stimano infelici³³.

Non è un caso che quell'egloga VIII concluda il «passaggio più drammatico» dell'esile storia dell'*Arcadia*³⁴ (e si ricordi che la prosa VIII fornirà ben due dei tre brani sannazariani antologizzati nella *Crestomazia* della prosa): il proposito (duplice: sia del personaggio autobiografico Sincero nella prosa VII che del suo «doppio» Carino nella prosa VIII) del suicidio, vagheggiato come estrema soluzione dell'infelicità d'amore, e fortunamente superato da entrambi i pastori. A conclusione della sequenza narrativa, l'egloga mette in scena il contrasto (calato in contesto bucolico, ma d'ascendenza etica petrarchesca) fra i pastori Clonico (il «turbato», o malinconico) ed Eugenio (il «ben nato»), fra l'agitazione perpetua del primo, amante infelice, e la saggezza olimpica del secondo; e il verso citato da Leopardi si legge proprio nella conclusione dell'egloga, nell'esortazione finale di Eugenio a superare il male d'amore per mezzo delle umili occupazioni quotidiane della vita bucolica e georgica. È l'uomo origine del suo male, e più si crede infelice, più accresce veramente la propria condizione di miseria esistenziale.

Quel verso gnomico ritornerà più volte nella memoria leopardiana (come ha scritto la Corti, esso «sembra volare in ricognizione nella mente di Leopardi e di tanto in tanto atterrare in un contesto»)³⁵. Nello *Zibaldone*, nel corso della riflessione sul desiderio infinito del conoscere, del sentire, del piacere, a partire dall'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* di Lamennais, la sua citazione sarà accompagnata da una singolare riscrittura «rovesciata»: «E tanto è miser l'uomo quant'ei si reputa, e tanto è beato quant'ei si reputa» (*Zibaldone* 385, 7 dicembre 1820)³⁶. Ricomparirà nell'abbozzo dell'*Inno ai Patriarchi*, proprio in una rievocazione dell'età dell'oro che richiama esplicitamente la IV egloga di Virgilio e i cori dell'*Aminta* e del *Pastor fido*: «Ma s'ignorano le sventure che ignorate non sono tali ec. ec. E tanto è miser l'uom quant'ei si reputa: Sannazzaro»³⁷. E verrà infine parafrasato nella *Storia del genere umano*: «Ed avendo la più parte dei loro mali questa natura, che in tanto sieno mali in quanto sono creduti essere da chi li sostiene, e più o meno gravi secondo che esso gli stima».

3. Se i passi dello *Zibaldone* attestano l'attenzione particolare che la lettura (o rilettura) di Sannazzaro ha per Leopardi tra 1819 e 1820, l'analisi della produzione poetica contemporanea ne conferma agevolmente la presenza a partire dalle prime

³³ *Arcadia*, egl. VIII, v. 126 [ed. Bortoli, vol. I, p. 74]: «E 'l tempo sol in ciò disponi e deputa; / ché non s'acquista libertà per piangere, / e tanto è miser l'uom, quant'ei si reputa». Cfr. anche un pensiero dello *Zibaldone* del luglio 1820 (p. 173): «questa dovea essere la vita dell'uomo, ed era quella dei primitivi, ed è quella dei selvaggi, degli agricoltori ec. e gli animali non per altra cagione se non per questa principalmente, vivono felici» (Tateo 1978, p. 180).

³⁴ Tateo 1978, p. 177.

³⁵ Corti 1969, p. 198.

³⁶ Tateo 1978, p. 181: «sostanziale rimaneggiamento di quel tema da parte del Leopardi e quasi un capovolgimento di esso».

³⁷ *Canti* (Gavazzeni), II, p. 286.

Canzoni; ed è possibile ora recuperare anche una capillare memoria poetica delle *Rime*, oltre che dell'*Arcadia*. Si tratta spesso di sintagmi di tradizione, in posizione incipitaria o rilevante dal punto di vista metrico, e importanti comunque per la percezione che Leopardi poteva avere di una tradizione "lunga", di una dimensione diacronica sulla quale sovrapporre i nomi di Petrarca, Ariosto, Tansillo, Tasso ecc.: «sparte le chiome» (*All'Italia* v. 14 = *Son. e canz.* XXIV, v. 11); «acerbo fato» (*All'Italia* v. 90 = *Arcadia*, egl. V, v. 50); «alma accesa» (*Sopra il monumento di Dante* v. 50); «patrio nido» (*Nelle nozze della sorella Paolina* v. 1 = *Son. e canz.* LXXXII, v. 9); «Tornami a mente il dì» (*Il primo amore* v. 1 = *Son. e canz.* LXVII, v. 13); «che il cor mi tocchi» (*Il primo amore* v. 60 = *Son. e canz.* LVII, v. 9); «ignudo e solo» (*Alla sua donna* v. 18 = *Son. e canz.* LIX, v. 51), ecc³⁸.

È una presenza sotterranea, operante soprattutto nella fase di creazione e rielaborazione, come dimostrano i rinvii espliciti nella *varia lectio* degli autografi e nelle annotazioni di carattere prevalentemente linguistico (di solito accompagnate dalla consultazione del repertorio di Carlo Costanzo Rabbi, *Sinonimi e aggiunti italiani*, Bassano, Remondini, 1783). Vale la pena (con l'ausilio degli strumenti accurati e completi forniti ora dall'edizione critica diretta da Gavazzeni) di ripercorrere i materiali testuali stratificati tra gli anni 1818 e 1823, anche per collocare le agnizioni finora rilevate all'interno di un sistema coerente.

Nella canzone *All'Italia*, la già citata egloga VI di Sannazaro (vv. 100-102) sembra ispirare la tematica dell'*ubi sunt* (vv. 28-29: «dov'è la forza antica, / dove l'armi e il valore e la costanza?»)³⁹. In particolare, il suo nome compare nelle note che accompagnano la tormentata rielaborazione autografa del v. 135, a partire dal testo della stampa del 1818: «Che se ripugna il fato, e non consente / Ch'io per la Grecia i moribondi lumi / Chiuda prostrato in guerra» (vv. 134-136). Nel primo emistichio, un quinario dattilico-trocaico avvia il ritmo discendente associato all'idea della "caduta" (*ch'io per la Grecia*), ma, dopo la cesura, resta la difficile scelta della parola da inserire tra *la Grecia* e *i lumi*, e che dovrebbe essere un quadrisillabo piano. Leopardi, tra varie oscillazioni (nella nota marginale, e in interlinea, dove corregge *moribondi* in *tremebondi*, tornando poi a *moribondi*), prova anche un aggettivo sannazariano (e tassiano), *faticosi* nel senso di *stanchi*: «fluttuanti. tenebrosi. p. la Grecia vincitrice i lumi. p. la grecia mia gl'infermi, stanchi, incerti, smorti. p. lo greco onor. p. la grecia vostra. p. la greca prole i... Ch'io p. la Grecia moribondo i lumi. faticosi. (Rabbi v. Stanco. Sannaz. egl. 2. v. 12.)»; e aggiunge sul margine inferiore del foglio: «chiudere i moribondi lumi non è ridondanza perchè si possono chiuder gli occhi anche per altro che per morte. E quanti epiteti ridonderebbero a questo conto in Om. in Virg.»⁴⁰. La scelta definitiva sarà per *moribondi*, ma la variante rifiutata rivela comunque la memoria attenta di un'endiadi dell'egloga II dell'*Arcadia*, che segna con accumulazione di epiteti ed aggettivi l'immagine di un pastore "prostrato" che dorme per terra, trasformato quasi in sterpo o sasso: «Io veggio un uom, se non è sterpo o sasso;

³⁸ Rinvio, per queste segnalazioni, al ricco commento dei *Canti* a cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi.

³⁹ Agosti 1967, p. 97. Il tema ricorre anche nella *Sera del dì di festa*, vv. 33-35: «Or dov'è il suono / di que' popoli antichi? or dov'è il grido / de' nostri avi famosi?» (*Canti*, ed. F. Bandini, Milano, Garzanti, 1975; *Canti*, ed. Gavazzeni-Lombardi, p. 293).

⁴⁰ *Canti* (Gavazzeni), I, p. 23.

/ egli è pur uom che dorme in quella valle, / disteso in terra *fatigoso e lasso*» (egl. II, vv. 10-12)⁴¹.

I notturni lunari dei primi idilli rinviano apertamente alle *Rime sannazariane*. Per *Alla luna* è l'intera canzone *Or son pur solo*, mirabile poesia di rimembranza in cui il poeta trova, come unici interlocutori, le «selve risonanti» e la luna: «Or son pur solo e non è chi mi ascolti / altro che' sassi e queste querce amiche [...] Sola tu, luna, vegli; e ben mi accorgo / che vèr me drizzi gli occhi onesti e belli [...] Quante fiate questi tempi adietro, / se ben or del passato ti rimembra, / di mezza notte mi vedesti ir solo» (*Son. e canz.* XLI, vv. 1-2, 17-18, 26-28)⁴². E il celebre *incipit* de *La sera del dì di festa* può ben risentire della *Farsa* già edita nel Settecento, *La presa di Granata*: «La notte è chiaro giorno; ogni elemento / si dimostra contento, e li pianeti / più benigni e più lieti. Oh bella etate!» (vv. 226-228)⁴³.

Il contesto bucolico riappare nella seconda strofa de *La vita solitaria*, rievocazione del laghetto artificiale a San Leopardi, sulle cui sponde il poeta si siede in contemplazione dello spettacolo della Natura, in una situazione analoga a quella dell'*Infinito* (v. 32 «altissima quiete» = «profondissima quiete»; simile la dialettica suono / silenzio, spazio chiuso / spazio infinito): ed è in filigrana il brano della prosa VIII dell'*Arcadia* (così presente alla memoria leopardiana) che figurerà nella *Crestomazia* della prosa⁴⁴.

Talor m'assido in solitaria parte,
Sopra un rialto, *al margine* d'un lago
Di taciturne piante incoronato.
Ivi quando il meriggio in ciel si volve,
La sua tranquilla imago il Sol dipinge,
Ed erba o foglia non si crolla al vento,
E non onda incresparsi, e non cicala.
Strider, né batter penna augello in ramo,
Né farfalla ronzar, né voce o moto
Da presso né da lunge odi né vedi.

⁴¹ Cfr. anche «il faticoso agricoltor» (*Inno a Nettuno*, vv. 95-97); «Per le valli, ove suona / del faticoso agricoltore il canto» (*Alla sua Donna*, vv. 34-35).

⁴² Tateo 1978, p. 185.

⁴³ Sannazaro, *Opere volgari*, p. 284; Agosti 1967, p. 102.

⁴⁴ «Et avendola con cotali parole molti e molti giorni tenuta, avvenne una volta che dopo molto ucellare, essendo io e lei soletti, e dagli altri pastori rimoti, in una valle ombrosa, tra il canto di forse cento varietà di belli ucelli, i quali di loro accenti facevano tutto quel luogo risonare, quelle medesime note le selve iterando che essi esprimevano, ne ponemmo ambiduo a sedere a la *margine* d'un fresco e *limpidissimo* fonte che in quella sorgea. Il quale né da ucello né da fiera turbato, sì bella la sua chiarezza nel selvatico luogo conservava, che non altrimenti che se di *purissimo* cristallo stato fusse, i secreti del translucido fondo manifestava. E dintorno a quello non si vedea di pastori né di capre pedata alcuna, perciò che armenti giamai non vi si soleano per riverenza de le Ninfe accostare. Né vi era quel giorno ramo né fronda veruna caduta da' sovrastanti alberi, ma *quietissimo* senza mormorio o rivoluzione di bruttezza alcuna discorrendo per lo erboso paese, andava sì pianamente, che appena avresti creduto che si movesse» (*Arcadia*, pr. VIII, 29-31). Cfr. Tateo 1978, p. 174-75, che registra un'altra significativa interferenza con Petrarca e Sannazaro in *Vita solitaria* v. 33, «ond'io quasi me stesso e il mondo oblio» = *RVF* CCCXXV, v. 45, «che me stesso e il mio mal posi in oblio»; Sann. *Arcadia*. egl. IX, v. 90, «ch'io posi il gregge e me stesso in oblio», e *Son. e canz.* XLIX, v. 14, «ch'ì posi il mondo e me stesso in oblio».

Tien quelle rive *altissima quiete*;
 Ond'io quasi *me stesso e 'l mondo oblio*
 Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
 Giaccian le membra mie, né spirto o senso
 Più le commova, e lor quiete antica
 Coi silenzi del loco si confonda. (vv. 22-37)

Una situazione simile si riconosce nella seconda strofa de *Alla Primavera, o delle Favole antiche* (vv. 20-38), anticipata da un brano dello *Zibaldone* contemporaneo delle prime citazioni dall'*Arcadia* nel 1819⁴⁵. La redazione attestata nell'autografo napoletano (f. 1v) presenta la variante «e a la fiorita / margo» (vv. 29-30), diventata solo nell'edizione del 1845 «ed al fiorito / margo»: singolare attestazione dell'uso di *margo* al femminile, come nella citata prosa VIII dell'*Arcadia*, nella descrizione del laghetto dalle acque immobili e silenziose ove si specchia l'infelice pastore Carino, sull'orlo del suicidio. E dalla stessa prosa derivano i *liquididi fonti* (v. 25 = *Arcadia*, prosa VIII, 47)⁴⁶. Lo scenario, immoto ne *La vita solitaria*, ora però è sconvolto dall'apparizione di Diana, epifania della “discesa” divina nelle acque, raffinato intarsio di testi antichi, Orazio (*Carm.* III, 27, vv. 25-26: «niveum [...] latus») e soprattutto Ovidio (*Met.* III, vv. 162-63), che offre il dettaglio importante della stanchezza della dea: «Hic dea silvarum venatu fessa solebat / virgineos artus liquido perfundere rore»:

[...] e tremar l'onda
 Vide, e stupì, chè non palese al guardo
 La faretrata Diva
 Scendea ne' caldi flutti, e da l'immonda
 Polve tergea de la sanguigna caccia
 Il niveo lato e le verginee braccia. (vv. 33-38)

Le annotazioni e le varianti dell'autografo rivelano tutta la complessa metamorfosi dell'immagine nella fantasia poetica leopardiana, in particolare nel tentativo di “tradurre” l'ovidiano *venatu fessa* in un gesto veramente divino e sensuale. E fra le parole e le espressioni accumulate in quella metamorfosi ritroviamo infine l'aggettivo *faticoso*, con la citazione del solito verso dell'egloga II dell'*Arcadia*:

chè a l'uman guardo ignota, occulta. La casta. La boschereccia. La faretrata. Scendea ne' caldi flutti La diva arciera e de la polve immonda Lasso, Stanco, Egro tergea da la sudata ec. Il molle fianco e le nevole braccia. gagliarde. decenti. formose. tremende. Scendea ec. La Diva arciera e da la polve immonda Stanco, Lasso, Egro tergea ec. Affannoso, Faticoso tergea de l'aspra caccia Il casto lato, bianco ec. e le virginee braccia. Anelo, Languido, Afflitto detergea. [...] faticoso p. stanco. Rabbi | v. Stanco. Sannazz. ecl. 2. v. 12⁴⁷.

⁴⁵ «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli» (*Zibaldone* 63-64).

⁴⁶ Tateo 1978, p. 182.

⁴⁷ *Canti* (Gavazzeni), I, p. 178.

Nell'*Ultimo canto di Saffo* torna l'*aprico margo* (v. 28), declinato al maschile, e con un supplemento di riflessione nelle annotazioni autografe: «margo. Così ora in lat. ch'è lo stesso di margo, s'adopra per ogni luogo, e così da noi lido, spiaggia, riva ec.»⁴⁸. E vi ricompare comunque il nome di Sannazaro: «murmure – v. Monti, Proposta, in Mormorio. populi. (v. Sannaz. egl. 10. v. 105.) [...] Sol che nostro dolor (Sannaz. Rabbi ec.)»⁴⁹. La seconda occorrenza è la più significativa. La variante si riferisce ai vv. 46-47 come appaiono nell'autografo e nell'edizione bolognese del '24, «Arcano è tutto / fuor di nostro dolor»; poi, nelle stampe successive, «Arcano è tutto / fuor che il nostro dolor». E l'uso di *fuor di* potrebbe richiamare il «fuor di pena» del brano degli uccelli parlanti della prosa IX, già ricordata nello *Zibaldone*, esattamente nello stesso punto in cui veniva ricordato il mito del salto di Leucade: «A cui un passero all'incontro rispondea, in Leucadia essere un'alta ripa, che chi da quella nel mare saltasse, sarebbe senza lesione fuor di pena» (*Arcadia*, prosa IX, 5).

S'è già visto che nell'abbozzo dell'*Inno ai Patriarchi*, nel luglio del 1822, Leopardi ha riutilizzato un verso gnomico dell'egloga VIII, «E tanto è miser l'uom quant'ei si reputa» (v. 126), preferendolo al brano dell'egloga VI che sarà invece antologizzato nella *Crestomazia*. Nella parte finale dell'*Inno*, il mito dell'età dell'oro è modulato sullo sfondo della leggenda biblica, nella rievocazione del mondo dei patriarchi-pastori e del mito contemporaneo delle «californie selve»; e nell'abbozzo Leopardi ricorda i suoi autori di riferimento, Virgilio, Tasso, Guarini, e Sannazaro: «Fu certo fu, e non è sogno, nè favola, nè invenzione di poeti, nè menzogna di storie o di tradizioni, un'età d'oro pel genere umano. Corse agli uomini un aureo secolo, come aurea corre e correrà sempre l'età di tutti gli altri viventi, e di tutto il resto della natura. Non già che i fiumi corressero mai di latte, nè che ec. V. la 4 egloga di Virgilio, e la chiusa del prim'atto dell'*Aminta*, e del quarto del *Pastor fido*. Ma s'ignorarono le sventure che ignorate non sono tali ec. ec. E tanto è miser l'uom quant'ei si reputa: Sannazaro»⁵⁰. Nell'elaborazione successiva dell'inno la sentenza verrà rovesciata, come era già accaduto nello *Zibaldone* (p. 385, 7 dicembre 1820: «E tanto è miser l'uomo quant'ei si reputa, e tanto è beato quant'ei si reputa»): l'età dell'oro fu tale solo perché «di suo fato ignara / e degli affanni suoi, vota d'affanno / visse l'umana stirpe» (vv. 97-99), perché essa fu non felicità ma illusione di felicità, incalzata dall'inesorabile progresso della civiltà umana.

4. Anche nel laboratorio testuale delle *Annotazioni alle Canzoni*, a partire dal 1822, il nome di Sannazaro ritorna più volte. In un caso è solo per segnare, nei

⁴⁸ Anche i vv. 37-38, «Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso / macchiammi anzi il natale», riecheggiano Sannazaro. *Canz.* XX, vv. 1-2, «Qual fallo, signor mio, qual grave offesa / pensar seppi io giamai» (Agosti 1967, p. 98).

⁴⁹ *Canti* (Gavazzeni), I, pp. 227, 230.

⁵⁰ *Canti* (Gavazzeni), II, p. 286. Cfr. Corti 1969, p. 195 n. 1: «Che io sappia, solo P. Bigongiari, scorrendo delle varianti dell'*Inno ai Patriarchi*, giunge per via puramente intuitiva all'affermazione: 'Questo modo di lavorare mi richiama alla mente il Sannazaro, la sua sensualità riflessa, nitida e in fondo imprecisa per eccesso di precisione'. Con amara ironia, l'inno è così presentato nell'annuncio premesso alla ristampa delle *Annotazioni* nel 1825: «Un'altra canzone intitolata *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola». Sul valore del verso di Sannazaro, e il collegamento con il tema-chiave degli «inganni», cfr. Tateo 1978, p. 183.

confronti suoi e di altri, la superiorità delle egloghe di Bernardino Baldi per «semplicità, candore e naturalezza»⁵¹. Ma altrimenti siamo di fronte ad importanti dichiarazioni di critica e di poetica, legate in prima istanza (come nelle note e nelle varianti degli autografi) alla scelta di un termine o ad una questione lessicale.

In *Sopra il monumento di Dante*, lo sdegno del poeta per l'inutile spargimento del sangue italiano per le guerre imposte da tiranni stranieri culmina (nella prima edizione romana del 1818) nell'esclamazione del verso 133, «Qui sì ch' il pianto infino al suol mi gronda», che diventa (nell'edizione bolognese del 1824) l'attuale «Qui l'ira al cor, qui la pietate abbonda», conservando però la medesima rima con *moribonda* (v. 135). La variante deriva dalla scoperta imitazione di un verso di Sannazaro, *Arcadia*, egl. VI, v. 19, così presentato nelle *Annotazioni*, con un'ironica digressione sul tema dell'imitazione: «Il Sannazaro nell'egloga sesta dell'*Arcadia*: *E per L'IRA sfogar CH'AL CORE ABBONDAMI*. Non credere ch'io vada imitando appostatamente, o che facendolo, me ne pregiassi e te ne volessi avvertire. Ma quest'esempio lo reco per quelli che dubitassero, e dubitando affermassero, com'è l'uso moderno in queste materie, che *abbondare* col terzo caso, nel modo che lo dico io, fosse detto fuor di regola. E so bene anche questo, che fra gl'Italiani è lode quello che fra gli altri è biasimo, anzi per l'ordinario (e singolarmente nelle lettere) si fa molta più stima delle cose imitate che delle trovate. In somma negli scrittori si ricerca la facoltà della memoria massimamente; e chi più n'ha e più n'adopera, beato lui. Ma contuttociò, se paresse a qualcuno ch'io non l'abbia adoperata quanto si richiedeva, non voglio che le *Annotazioni* o la fagiolata che sto facendo mi levi nessuna parte di questo carico. Circa il resto poi, la voce *abbondare* importa di natura sua quasi lo stesso che *traboccare*, o in latino *exundare*; secondo il quale intendimento è presa in questo luogo della Canzone, e famigliare ai Latini del buon tempo, e usata da Boccaccio nell'ultimo de' testi portati dal Vocabolario sotto la voce *Abbondante*»⁵². Ma l'egloga VI è la stessa che sarà presentata nella *Crestomazia* con il brano sull'età dell'oro, cui fa da controcanto (nella prima parte dell'egloga) la violenta invettiva contro la decadenza del presente. Nella canzone "dantesca", allora, la ripresa del verso sannazariano, più che sterile dimostrazione di perizia imitativa e memoria poetica, ha per Leopardi il medesimo valore di invettiva, ad un alto livello di poesia civile.

Sui lapidari versi finali della stessa canzone, «Se di codardi è stanza, / meglio l'è rimaner vedova e sola» (vv. 200-201), le *Annotazioni* difendono invece l'uso di *sola*, autorizzato non dal *Vocabolario della Crusca* ma da grandi poeti come Petrarca, Poliziano, e, appunto, Sannazaro; ed è riflessione significativa, perché si ricollega alla famiglia semantica cui appartengono aggettivi importanti per Leopardi, come *deserto* ed *ermo*: «Solo in forza di *romito*, *disabitato*, *deserto* non è del Vocabolario, ma è del Petrarca. *Tanto e più fien LE COSE oscure e SOLE Se morte gli occhi suoi chiude ed asconde*. E del Poliziano. *In qualche RIPA SOLA E lontan da la gente* (dice d'Orfeo) *Si dolerà del suo crudo destino*. E del Sannazaro nel Proemio dell'*Arcadia*. *Per LI SOLI BOSCHI i salvaticchi uccelli sovra i verdi rami cantando*. E nell'egloga undecima. *Piangete, VALLI abbandonate e SOLE*»⁵³. Più che la prima citazione (che richiama

⁵¹ *Canti* (Gavazzoni), II, pp. 121, 144, 226.

⁵² *Canti* (Gavazzoni), II, pp. 136-137, 221-222. Cfr. Tateo 1978, pp. 190-192, che rileva l'influenza dell'egloga VI nell'*Inno ai Patriarchi*, *La sera del dì di festa*, *Le ricordanze*, *Consalvo*.

⁵³ *Ivi*, pp. 145-146, 227.

il celebre prologo dell'*Arcadia*, esempio classico di paesaggio bucolico e allo stesso tempo raffinato esercizio di stile e campione della prosa fluida e musicale di Sannazaro), sembra assolutamente consonante con il finale della canzone leopardiana il verso dell'egloga XI, che è un lungo lamento del pastore Ergasto modellato sull'archetipo del III idillio di Mosco, una vera "elegia", cioè un canto funebre. E il verso citato appartiene infatti ad una serie di immagini di "vedovanza" cosmica: «Piangete, valli abbandonate e sole; / e tu, terra, depingi nel tuo manto / i gigli oscuri e nere le viole» (vv. 15-17).

Un'altra *Annotazione* si addensa sul *Bruto minore*, ai margini del sintagma «la ferrata / necessità» (vv. 31-32), sull'uso di aggettivi al posto di participi e viceversa: «Ma il fatto del buono antico mi persuado che, oltre a scusarlo, si possa anche lodare. Primieramente la nostra lingua ha per usanza di mettere i participii, massimamente passivi, in luogo de' nomi aggettivi (come praticarono i Latini), e per lo contrario i nomi aggettivi in luogo de' participii; secondo che diciamo *lodato* o *laudato* per *lodevole*, *onorato* per *onorevole*, *fidato* per *fido*, *rosato* in vece di *roseo*; e d'altro canto *affannoso* per *affannato*, *doloroso* per *dolorato*, *faticoso* per *affaticato*; o come quando si dice *essere* o *aver pieno* o *ripieno*»⁵⁴. Su *faticoso*, puntuale, la nota dichiara: «Sannaz. Arcad. egl. 2, v. 12». È di nuovo l'inizio della II egloga (già citato nei margini dell'autografo della *Vita solitaria*), con l'immagine del pastore Uranio che dorme, come «sterpo o sasso», «disteso in terra fatigoso e lasso»: e allora veramente simbolo, per Leopardi, di un'umanità schiacciata dal «destino invitto» e dalla «ferrata necessità».

5. Al Sannazaro arcadico, gradualmente, Leopardi preferirà, negli anni successivi, il Sannazaro lirico delle *Rime*, all'interno di un dialogo ininterrotto con la tradizione della poesia italiana del Cinquecento. Nei canti pisano-recanatesi colpisce la presenza ricorrente di una serie di testi della seconda parte di *Sonetti e canzoni*, condensati intorno ai temi degli occhi (XXXVIII-XXXIX) e della mano della donna (XL, XLII-XLIV), e imperniati sulla già citata grande canzone della noia e della rimembranza, il dialogo con la luna di *Or son pur solo* (XLI).

Nel *Risorgimento* potremmo ricordare sia le immagini della «candida ignuda mano» (v. 62) che quelle degli occhi cui si rivolge l'apostrofe del poeta, «E voi, pupille tenere, / sguardi furtivi, erranti» (vv. 57-58), memoria di simili luoghi sannazariani: «Candida e bella man» (*Son. e canz.* XL, v. 1); «gentil candida mano [...] divina ignuda mano» (*Son. e canz.* XLIV, vv. 11 e 32); «Vaghi, soavi, alteri, onesti e cari / occhi» (*Son. e canz.* XXXIX, v. 8)⁵⁵.

L'incalzare di domande sulla «sorte delle umane genti» in *A Silvia*, vv. 56-59, «Questo è quel mondo?», è modellato ancora su un *incipit* sannazariano, «Così va dunque il mondo, o fere stelle?» (*Son. e canz.* XVI)⁵⁶.

Nelle *Ricordanze*, v. 92, «Che di cotanta speme oggi m'avanza», la ricomposizione del verso petrarchesco «Questo m'avanza di cotanta speme» (*RVF* CCLXVIII, v. 32; con l'interferenza di Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, v. 12: «Questo di tanta speme oggi mi resta»), non sembra possibile senza la mediazione di Sannazaro: «E di

⁵⁴ *Ivi*, pp. 168, 239.

⁵⁵ Tateo 1978, p. 186.

⁵⁶ Agosti 1967, p. 100; Borsellino 1978, pp. 422-423.

tanta speranza / Sol questo e lacrimar oggi m'avanza» (*Son. e canz.* LIX, vv. 38-39)⁵⁷.

Paradigmatico è il *Canto notturno*, che, nonostante il pastore errante, si colloca in una relazione intertestuale non bucolica ma lirica: la stessa della canzone XLI di Sannazaro, ripresa ora soprattutto nella serie di apostrofi alla luna, e nella manifestazione delle certezze negative (*Son. e canz.* XLI, vv. 17, 20, 24-25, 85-89)⁵⁸.

Rilevanti eccezioni arcadiche appaiono *Il sabato del villaggio*, e *Il passero solitario*. Nel primo caso, però, è lo sviluppo di un'immagine petrarchesca (e virgiana), la "discesa" dell'ombra della sera, a consentire il recupero di una modulazione sannazariana: «Già tutta l'aria imbruna, / torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre / giù da' colli e da' tetti, / al biancheggiar della recente luna» (vv. 16-19) = «Ecco la notte, e 'l ciel tutto s'imbruna, / e gli alti monti le contrade adombrano; / le stelle m'accompagnano e la luna» (*Arcadia*, egl. II, vv. 133-35)⁵⁹. *Il passero solitario*, invece, è probabilmente un tardo esercizio di sapore "arcaico", quasi un "falso d'autore", finalizzato alla sua inserzione tra componimenti di più di dieci anni prima; e infatti il testo sannazariano che vi predomina è la solita egloga VIII, ripresa ora nella concordanza di elementi e nel simile gioco di somiglianze-opposizioni: la medesima situazione temporale del tramonto primaverile, la similitudine tra il giorno e la vita mortale, l'antitesi giovinezza-vecchiezza, la coscienza della fuga del tempo mal speso e la conseguente dolorosa vergogna, la previsione di un inevitabile futuro⁶⁰.

6. Nella *Ginestra*, la visione delle rovine di Pompei ed Ercolano sotto l'incombente mole del Vesuvio, simbolo dell'immane forza distruttrice della Natura, richiamerà (oltre alla prosa XII dell'*Arcadia*, fantastico viaggio sotterraneo di Sincero che immagina di ritrovare le città antiche ancora dissepolti)⁶¹ i toni elegiaci di Sannazaro latino, soprattutto del *De ruinis Cumarum*, a iniziare dalla forte posizione incipitaria dell'avverbio di luogo: «Qui sull'arida schiena [...]» = «Hic, ubi Cumaeae inclyta faemae / moenia» (*El.* II,9, v. 1). E le vestigia dell'orgogliosa civiltà umana, divenute ormai nido di serpi, «una ruina involge» (v. 33) = «una ruina premit» (*El.* II, 9, v. 18)⁶². Ma a questo punto, a Napoli, l'ultimo episodio di "prossimità" tra Leopardi e Sannazaro si consumerà al di là della dimensione testuale.

Da Roma, il 20 febbraio 1823, Giacomo Leopardi aveva descritto al fratello Carlo la commozione con la quale aveva visitato, cinque giorni prima, la tomba del Tasso in Sant'Onofrio al Gianicolo. E aggiungeva: «Vicino al sepolcro del Tasso è quello del poeta Guidi, che volle giacere *prope magnos Torquati cineres*, come dice l'iscrizione. Fece molto male. Non mi restò per lui nemmeno un sospiro»⁶³. Ancora prima, il

⁵⁷ *Canti* (Gavazzoni-Lombardi), p. 422.

⁵⁸ Agosti 1967, p. 99; Tateo 1978, p. 185. Canfora 2006, p. 62, rileva inoltre che il finale del *Canto notturno*, «Forse, s'avess'io l'ale» (vv. 133-138), rovescia la conclusione del vaticinio di David nel *De partu Virginis*, I, vv. 440-452.

⁵⁹ Agosti 1967, p. 93.

⁶⁰ Corti 1969, pp. 198-204 (che proponeva appunto l'ipotesi di una prima ideazione al 1819-1820, anche sulla base dell'appunto coevo «Passero solitario» nell'elenco di «Idilli, Argomenti e abbozzi di poesie»).

⁶¹ *La ginestra*, vv. 27-32 e 215-230 = *Arcadia*, pr. XII,16 (*Canti*, De Robertis 1978; *Canti*, Gavazzoni-Lombardi, pp. 592 e 609).

⁶² Tateo 1978, p. 188 n. 102; Carrai 2002.

⁶³ *Tutte le opere* 1993, I, p. 1150 (Binni-Ghidetti).

giovane Giacomo aveva già incrociato un'altra vicenda di poeti, sepolti l'uno vicino all'altro, quasi accomunati nell'identità dello stesso luogo fisico, simbolo di una continuità di stile e poetica, Virgilio e Sannazaro. Del primo un'antica e leggendaria tradizione credeva le ceneri custodite in un mausoleo romano all'ingresso della mitica *Crypta Neapolitana* ricordata da Seneca e Petrarca, e poi dallo stesso Leopardi nei *Paralipomeni*, III,4:

O se a Napoli presso, ove la tomba
 pon di Virgilio un'amorosa fede,
 vedeste il varco che del tuon rimbomba
 spesso che dal Vesuvio intorno fiede,
 colà dove all'entrar subito piomba
 notte in sul capo al passegger che vede
 quasi un punto lontan d'un lume incerto
 l'altra bocca onde poi riede all'aperto.

Il secondo aveva invece ricreato nei luoghi circostanti, sulla costa di Mergellina, una nuova Arcadia 'piscatoria', costruendo accanto alla propria villa una chiesa, Santa Maria del Parto, destinata ad ospitare il proprio sepolcro. Sul monumento funebre, ornato dei rilievi del Montorsoli, era l'epigrafe latina dettata dal Bembo, così volgarizzata nei *Puerili*⁶⁴:

EPITAFFIO AL SANNAZARO [*dal latino*]
 Spargi qui fiori, ove a Maron vicino
 ha di giacere il vanto
 chi s'è vicin di già fu a lui nel canto.

Vicini nel canto e nella sepoltura, Sannazaro e Virgilio. E, oggi, anche Leopardi. Il poeta di Recanati non poteva prevedere che anche a quelle che furono ritenute le sue spoglie mortali sarebbe stata riservata la stessa *pietas*: la traslazione nel cenotafio presso il mausoleo di Virgilio e la Mergellina di Sannazaro, fra i cespugli di mirto e di alloro e lo sciabordio dell'onda sotto le mura di Santa Maria del Parto.

⁶⁴ *Ivi*, p. 561.