



PAOLO MARATI

ALTRO DIRTÌ NON VO'

L'EDIZIONE PIATTI DEI *CANTI*
STILE, STRUTTURE, FONTI,
ANALISI TESTUALI





ISBN
979-12-218-0244-3

PRIMA EDIZIONE
ROMA 11 GENNAIO 2023

INDICE

7 *L'edizione Piatti dei Canti*

11 Parte prima

1.1. Struttura dell'opera, 13 – 1.2. Primo blocco: simmetrie dispositive, 16 – 1.3. Primo blocco: il tortuoso sentiero verso la scoperta dell'infelicità umana, 19 – 1.4. Il *Primo amore*, cerniera singolare e preludio organico, 26 – 1.5. Secondo blocco: simmetrie dispositive, 36 – 1.6. Secondo blocco: l'apparente diletto dell'immaginazione e del ricordo, 37 – 1.7. Confutazione riassuntiva e conclusiva del secondo blocco: *Alla sua Donna*, 39 – 1.8. Morte e risurrezione dei dolci inganni. Un duplice raccordo palinodico tra il secondo e il terzo blocco, 41 – 1.9. Simmetrie dispositive del terzo blocco e di tutta l'opera, 45 – 1.10. Rapporti dialogici, 47 – 1.11. La conferma esotica, 51 – 1.12. Altro dirti non vo', 53

57 Parte seconda

2.1. Tripartizione stilistica e lessicale. Riferimenti costanti ed esclusivi, 59 – 2.2. Il passato proiettato nel presente. La prima parte, tripartita, del primo blocco, 60 – 2.3. Il presente proiettato nel passato. La seconda parte, bipartita, del primo blocco, 72 – 2.4. Indicazioni d'autore: Presentazioni delle *Canzoni*, 79 – 2.5. Passaggio dal primo al secondo blocco: dall'attualizzazione all'esplosione delle forme metriche, 81 – 2.6. Secondo blocco: la dissoluzione dissacrante degli idilli, 82 – 2.7. Inizio e fine del secondo blocco: letterarietà, semplicità, collegamenti, 86 – 2.8. La sezione centrale del secondo blocco: origine letteraria

del lessico colloquiale, 89 – 2.9. Tra il secondo e il terzo blocco: l'epistola non innovativa del commiato provvisorio, 91 – 2.10. Il *redde rationem*, il passato valutato dal presente e l'atemporale esotico e domestico: il terzo blocco, quadripartito, tra canti apparentemente isolati e dittici, 93 – 2.11. Esempi di selezione di stampo arcadico del linguaggio lirico tradizionale, 103 – 2.12. Werther e l'io lirico, 104 – 2.12. Echi letterari prevalentemente allusivi o emulativi o cogenti. Dialoghi pacati e diatribe rispettose con le fonti, 107

113 Parte terza

3.1. Peculiarità, autonomie e dipendenze di sette canti nelle loro identità e nella loro collocazione. Alcune riflessioni sparse, 115 – 3.2. Canti I e II, 116 – 3.3. Canto IX, 195 – 3.4. Canto X, 244 – 3.5. Canto XIII, 261 – 3.6. Canti XXII e XXIII, 269

315 *Edizioni critiche di riferimento*

317 *Edizioni commentate dei Canti*

319 *Bibliografia*

325 *Indice dei nomi*

L'EDIZIONE PIATTI DEI *CANTI*

Nel n. 114 dell'*Antologia*, pubblicata nel giugno 1830 ma datata il mese successivo, comparve il celebre manifesto che annunciava la prossima pubblicazione dei *Canti di Giacomo Leopardi*⁽¹⁾. Lo scopo era quello di trovare un numero adeguato di sottoscrittori da proporre a un editore non ancora individuato. Soltanto dopo avere superato le seicento sottoscrizioni, nel dicembre dello stesso anno, soprattutto per l'interessamento di Pietro Colletta, l'impresa della pubblicazione andò in porto⁽²⁾. Si rintracciò, come editore, Guglielmo Piatti, nonostante le

(1) "Si pubblicherà in breve un volume intitolato *Canti di Giacomo Leopardi*. Saranno parte ristampati, parte nuovi: gli stampati si troveranno riformati molto dall'autore. Tutte le poesie pubblicate dal medesimo per lo passato, che non si leggeranno in questo volume, e così le altre edizioni fatte, sono rifiutate. Le prose, che nelle altre edizioni andavano colle poesie, parimenti essendo rifiutate, non si stamperanno: ma in quella vece si darà una lunga prosa nuova, di argomento compagno a quello di uno di questi *Canti*. Alcune poche note si troveranno appiè di ciaschedun canto, a cui fossero a proposito. La valuta d'ogni esemplare ordinario, per quelli che non saranno associati alla stampa, la quale sarà nitida di caratteri e di carta, consisterà in paoli cinque di moneta toscana, cioè in franchi 2.80".

La *lunga prosa nuova*, di cui si accenna nel manifesto, secondo Mestica scritto dallo stesso L. (G. MESTICA, *Scritti letterari di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1899, p. 424), sarebbe tradizionalmente da individuarsi nel *Dialogo di Plotinio e di Porfirio*, ancora inedito. Tuttavia tale congettura si fonda su un passo di una lettera di L. a De Sinner del 21 giugno 1832, che parrebbe per nulla connesso, anche dal punto di vista temporale, con il testo del 1830. Cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1987, pp. 180-1.

(2) Sulla trattativa tra Colletta e Piatti, cfr. E. BENUCCI, *Documenti sull'edizione fiorentina dei Canti di Leopardi*, in "Il Viesusseux", 13, 1992, pp. 84-90 e A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* a cura di R. Bertazzoli, Milano, Mursia, pp. 36-7.

riserve sull'affidabilità professionale di costui espresse da Giovan Pietro Vieusseux⁽³⁾. I *Canti* furono stampati in mille copie nell'aprile del 1831. Leopardi si accontentò di ricevere da Piatti una somma di ottanta zecchini, a monte della sua richiesta di centootto⁽⁴⁾, e rimase soddisfatto per l'eleganza del prodotto librario⁽⁵⁾. Nondimeno restò deluso per la negligenza dell'editore, tanto da lamentarsi in più occasioni di consegne non avvenute dopo mesi dalla pubblicazione⁽⁶⁾.

L'edizione Piatti dei *Canti* (in seguito F) è composta da ventitré componimenti preceduti da una citazione petrarchesca⁽⁷⁾ e dalla dedica in prosa *Agli amici suoi di Toscana*. Le varie liriche sono introdotte da un numero romano e sono eventualmente seguite da una o più note. Le prime diciassette non sono inedite, perché le prime nove e la sedicesima sono tratte dal volume *Canzoni*, stampato a Bologna, per i tipi del Nobili, nel 1824 (in seguito B24), mentre il gruppo di liriche che va dalla decima alla quindicesima nonché la diciassettesima provengono dai *Versi*, editi sempre a Bologna, dalla stamperia delle Muse, nel 1826 (in seguito B26). Si scorgono rispetto a B24 e B26, tuttavia, delle numerose varianti nei singoli componimenti, la modifica di due titoli (*La Ricordanza* diviene *Alla Luna*; *L'elegia I* diviene *Il primo amore*) e delle leggere modificazioni dispositive. Gli ultimi sei canti sono, viceversa, inediti.

(3) "Io non so, caro amico, fino a qual segno si possa prestar fede alle parole di questo libraio, vero usuraio, ciò nondimeno, voglio sperare che è suscettivo di qualche sentimento generoso". Lettera a Pietro Brighenti del 24 aprile 1824.

(4) "Ho venduto il ms. de' miei versi, con 700 associazioni, per 80 zecchini: nello stato attuale sì problematico del commercio, non è stato possibile ottenere di più". Lettera a Monaldo Leopardi del 23 dicembre 1830. Risulta, da una lettera indirizzata a Vieusseux, che Colletta puntasse a un compenso per l'autore di centootto zecchini, Cfr. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, cit., pp. 181-182.

(5) "I miei versi sono stampati da un pezzo; l'edizione è molto pulita, legata in cartoncini alla bodoniana; ma lo stampatore ancora non mi manda le copie che mi deve, e io non ho cuore di spendere cinque paoli l'una per comperarne". Lettera a Paolina Leopardi del 14 giugno 1831.

(6) "Voi avete ragione quanto alla negligenza del Piatti: questa è così estrema, che non solo a Parigi, ma a Siena, 13 leghe da Firenze, egli non ha mandato ancora un esemplare de' miei *Canti*, avendo in quella città più di 60 associati". Lettera a Louis de Sinner del 24 dicembre 1831.

(7) *La mia favola breve è già compita, / E fornito il mio tempo a mezzo gli anni.* RVF, CCLIV, vv. 13-14.

Ecco l'indice:

- I. *All'Italia;*
- II. *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze;*
- III. *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica;*
- IV. *Nelle nozze della sorella Paolina;*
- V. *A un vincitore nel pallone;*
- VI. *Bruto minore;*
- VII. *Alla Primavera, o delle favole antiche;*
- VIII. *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano;*
- IX. *Ultimo canto di Saffo;*
- X. *Il primo amore;*
- XI. *L'infinito;*
- XII. *La sera del giorno festivo;*
- XIII. *Alla Luna;*
- XIV. *Il sogno;*
- XV. *La vita solitaria;*
- XVI. *Alla sua Donna;*
- XVII. *Al Conte Carlo Pepoli;*
- XVIII. *Il risorgimento;*
- XIX. *A Silvia;*
- XX. *Le ricordanze;*
- XXI. *Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia;*
- XXII. *La quiete dopo la tempesta;*
- XXIII. *Il sabato del villaggio.*

PARTE PRIMA

1.1. Struttura dell'opera

Già a una prima lettura emerge un interesse meticoloso nella disposizione dei canti che svela la volontà di procedere per lo più attraverso coppie di componimenti strettamente collegati.

La raccolta comincia con due canzoni di argomento patriottico, in cui domina la contrapposizione tra un presente sciatto e un passato glorioso (*All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*).

Continua con una canzone-carpe che dall'angosciato scoramento prodotto dall'attualità politica passa a delle invettive, al fin dei conti, letterarie e ad elogi accorati, ma privi di reali entusiasmi primigeni, dei grandi italiani del passato, delle *anime prodi* che non provarono il tedio ma che furono anch'esse tormentate dal dolore, che ebbero il privilegio di vivere in un'età non felice, si badi, *ma della nostra assai men trista* (*Ad Angelo Mai*).

In seguito a un dittico incentrato sul dover essere dell'educazione dei giovani (che si concreta in due canzoni entrambe collegate a eventi non solenni, come un matrimonio – *Nelle nozze della sorella Paolina* – e un'impresa sportiva – *A un vincitore nel pallone*), figura un canto suicidario, tragico dal punto di vista storico-morale (*Bruto Minore*), che mette in discussione qualsiasi certezza sulla realtà di un passato glorioso in cui vigeva la virtù (nonostante la previsione dei *putridi nepoti*), e,

separato da un altro dittico, per così dire, nostalgico ma non mitopoietico (*Alla Primavera* e *Inno ai patriarchi*), appare un secondo canto suicidario, tragico dal punto di vista antropologico-esistenziale (*L'ultimo canto di Saffo*), che distrugge qualsiasi possibilità di permanenza degli ideali fallaci radicati nella tradizione letteraria⁽¹⁾.

L'ultimo canto inaugura, inoltre, un io lirico lievemente diverso, sempre austero ma, al contempo, per così dire, più languido, che in parte converge, in maniera singolare, con l'io lirico inesperto del canto successivo (*Il primo amore*).

Ed è proprio dal *Primo amore* che si avvia un altro percorso non più titanico e sentenzioso, ma più intimo e sentimentale, che porta alla progressiva presa d'atto dell'inesistenza di una donna meritevole di essere amata, giacché una donna simile non esiste, o, se pare esistere, si rivela il frutto di una mera, illusoria elaborazione mentale.

Un abbaglio simile svanisce razionalmente in *Alla sua Donna*, dopo lo sfumato approfondimento degli idilli pari (*La sera del giorno festivo* e *Il sogno*), e cioè dopo un vago, quasi involontario, processo inferenziale, intervallato, negli idilli dispari (*L'infinto*, *Alla Luna* e *La vita solitaria*), da considerazioni sulla solitudine dell'io lirico e su alcune sensazioni conseguenti a tale stato malinconico.

Dopo il momentaneo stallo, dalle intenzioni riassuntive e conclusive, di *Al Conte Carlo Pepoli*, ecco spuntare, dopo tanta prosa – quasi a formare un dittico con il canto che lo precede, in quanto lo conferma distinguendo e mutando⁽²⁾ –, *Il risorgimento* poetico che si svolge sotto l'insegna – quasi scanzonata e al contempo disperata – della trasformazione decisiva dell'io lirico che ha finora invaso i *Canti*, pur nelle sue sfumature transitorie.

L'io lirico diventa più adulto, tende a relazionarsi con il sé di prima, con l'ostentata ingenuità giovanile, e a instaurare, da un'ottica più

(1) Si vedano, per es., i vv. 52-4: *E per virili imprese / Per dotta lira o canto / Virtù non luce in disadorno ammanto*. Secondo Blasucci, “la denuncia di Bruto si svolge in un ambito essenzialmente etico-storico: è la denuncia della fine di una civiltà e dei suoi valori [...]”; la denuncia di Saffo si svolge in un ambito atemporale ed esistenziale”. ID., *I titoli dei “Canti” e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 71.

(2) Secondo D. De Robertis, “gli sciolti *Al conte Carlo Pepoli*”, e cioè “il discorso della morte della poesia”, fanno “da passaggio e contrasto ai canti del “risorgimento””. G. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, p. 189.

stabile, un rapporto dialogico con l'io lirico del passato, sì, svanito e soltanto ricordato, ma anche interiormente espressivo, ricettivo.

Rimane stabile, viceversa, la studiata simmetria dispositiva, che si fonda prevalentemente su coppie di canti congiunti e che permea anche la disposizione degli ultimi cinque componimenti: un dittico recanatese di intonazione autobiografica, ideale rivisitazione matura degli idilli (*A Silvia* e *Le ricordanze*); un canto esotico, non scevro da ripensamenti di alcuni motivi giovanili, che ribadisce l'infelicità universale (*Il canto notturno*)⁽³⁾; un secondo dittico recanatese ma non d'impronta autobiografica, che funge non solo da commiato (*altro dirti non vo'*) ma anche da postilla alla celebre "teoria del piacere" (*La quiete* e *Il sabato*).

Anche dopo queste rapide considerazioni preliminari, risulta piuttosto chiaro che F presenti una struttura ben articolata la quale segue un vero e proprio sviluppo narrativo dell'io lirico, una sua autentica evoluzione o, se si preferisce, involuzione esistenziale, non a caso a partire dai venticinque anni, da *Alla sua Donna* (settembre 1823) in poi, se si considera come tale età sia fondamentale secondo l'antropologia leopardiana⁽⁴⁾.

(3) Si pensi, ad esempio, al tema della maggiore felicità degli animali che, a differenza degli uomini, non sarebbero angosciati dal tedio. Tema rintracciabile in *Al conte* (e nelle *belve* [...] *fortunate del Bruto*) che, nel *Canto notturno* è invece confutato. In proposito, scrive Paolella: "Attraverso la maturazione della riflessione sulle relazioni instaurate tra umano e non-umano e in particolare tra uomo e natura, il recanatese lancia agli uomini un appello di solidarietà non limitabile alla sola cerchia umana. L'essere umano, *primus inter pares* perché conscio di una condizione che lo accomuna non solo agli animali ma anche alle piante, deve prendersi cura dell'ambiente circostante, in quanto luogo del vivente e dunque ricovero del sofferente". ID., "mirando all'altrui sorte". *Aspetti dell'animalità in Giacomo Leopardi*, in "Appunti leopardiani", (8) 2, 2014, pp. 50-1).

(4) "Il successivo cambiamento delle disposizioni dell'animo di ciascun uomo secondo l'età, è una fedele e costante immagine del cambiamento delle generazioni umane nel processo de' secoli. (E così viceversa). Eccetto che è sproporzionatamente rapido, massimamente oggi, perchè il giovane di venticinque anni non serba più somiglianza alcuna col tempo antico, nè veruna qualità, opinione, disposizione, inclinazione antica, come l'immaginazione, la virtù ec. ec. (13 luglio 1821)". *Zib.* 1316. "Passati i venticinque anni, ogni uomo è conscio a se stesso di una sventura amarissima: della decadenza del suo corpo, dell'appassimento del fiore de' giorni suoi, della fuga e della perdita irrecuperabile della sua cara gioventù. (Firenze. 23. Lugl. 1827)". *Zib.* 4288. "E già mi veggio vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale, ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustro in là, con un tristissimo declinare e perdere senza sua colpa: in modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato

Tale struttura raffinata si può suddividere in tre blocchi parzialmente autonomi, i primi due sincronici (dal '18 al '23) – fondati sull'alternanza tra pubblico e privato, tra esterno e interno, tra austero e sentimentale –, il terzo posteriore (dal '28 al '30) – maturo ripensamento dei temi giovanili, scaturito dal *Risorgimento* poetico dopo l'addio transitorio alla poesia di *Al conte* (1826), epistola in versi che si può considerare come una sorta di spartiacque non solo tra il secondo e il terzo blocco, ma anche tra l'io lirico giovanile e l'io lirico adulto⁽⁵⁾.

1.2. Primo blocco: simmetrie dispositive

Il primo blocco (canti I-IX) è formato dalle prime nove canzoni pubblicate in B24 insieme con *Alla sua Donna* – unica composizione d'impronta apparentemente sentimentale della raccolta che, anche per questo motivo, in F viene spostata a conclusione del ciclo degli idilli – secondo una rigorosa scansione cronologica che incontra una lieve trasgressione con il dislocamento dell'*Ultimo canto di Saffò* (maggio 1822) dietro all'*Inno ai Patriarchi* (luglio 1822). Dislocamento motivato soprattutto dalla volontà di creare un anello di congiunzione intimo, sebbene solenne, con il canto successivo: *Il primo amore*.

In questo primo blocco predominano, da un'ottica, per così dire, esterna, l'incalzare delle delusioni civili e delle disillusioni antropologiche e una graduale conquista di una visione meccanicistica della natura.

I canti dispari dal primo al settimo formano un gruppo compatto che esclude il nono, quasi a evidenziare il suo ruolo esterno, di passaggio. Le quattro canzoni che lo compongono recano tutte, nel titolo, una dedica (*All'Italia*, *Ad Angelo Mai*, *A un vincitore nel pallone*, *Alla Primavera*)⁽⁶⁾.

al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi che ne seguono". *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

(5) Bigongiari rintraccia in *Al Conte Carlo Pepoli* un valore di bilancio conclusivo della prima parte dei *Canti*. ID., *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 19. D. De Robertis definisce, in maniera forse troppo sbrigativa, la struttura di F "chiusa, aperta solo alla rinascita della poesia". ID., *Leopardi-La poesia*, Bologna, Clueb, 1998, p. 340.

(6) Da notare che il titolo originario di *All'Italia* è *Sull'Italia* (come si evince nella prima pubblicazione in *Canzoni di Giacomo Leopardi*, edite a Roma nel 1818 presso lo stampatore Bourlière). La tendenza a collocare i canti con dedica tra i canti dispari si può osservare anche nel tredicesimo (*Alla luna* che sostituisce *La Ricordanza* di B26), nel diciassettesimo

La prima e la settima fungono da cornice alla terza e alla quinta per due motivi: 1) non sono indirizzate a persone specifiche, ma a entità astratte (a differenza della terza, rivolta ad Angelo Mai, e della quinta, a Carlo Didimi); 2) non sono congiunte, seppure in modo pretestuoso, ad avvenimenti reali, come il ritrovamento del *De republica* di Cicerone (*Ad Angelo Mai*) e una vittoria sportiva (*A un vincitore nel pallone*).

I canti pari non sono disposti in maniera chiasmica, ma binaria. Il secondo e il quarto prendono spunto da delle celebrazioni legate all'attualità: la costruzione di una scultura commemorativa (*Sopra il monumento di Dante*) e un matrimonio (*Nelle nozze della sorella Paolina*), laddove la sesta e l'ottava si rivelano una sorta di esaltazione disillusa di un passato meno scialbo (*Bruto Minore, Inno ai Patriarchi*). La seconda e la quarta, inoltre, sono di ambientazione italiana, la sesta e l'ottava esotica. Il collegamento tra le due coppie di canti è garantito dai personaggi di Virginia, evocato nel canto quarto, e di Bruto, protagonista del sesto, vale a dire, come osserva Santagata, "l'eroina che, secondo Leopardi, col suo sacrificio schiude l'età repubblicana", e "l'ultimo eroe della repubblica"⁽⁷⁾.

Si può scorgere l'interesse di Leopardi per delle simmetrie esteriori nella disposizione dei canti anche dal punto di vista delle corrispondenze nel numero delle stanze. In questo caso, nei primi sette canti, Leopardi ricorre al chiasmo: sette-dodici-dodici-sette per i primi quattro; cinque-otto-cinque per i seguenti tre. L'ottavo, l'*Inno ai patriarchi*, esce da tale sequenza perché presenta degli endecasillabi sciolti divisi in sei lasse che preludono alle quattro stanze dell'*Ultimo canto*, formate da diciotto versi di sedici endecasillabi anarimi e un settenario e un endecasillabo a rima baciata. Uno schema, secondo Antognoni, che adombrerebbe l'endecasillabo sciolto, pur conservando "l'apparenza e una regolarità dell'antica" canzone⁽⁸⁾.

(Al Conte Carlo Pepoli), nel diciannovesimo (*A Silvia*). Unica eccezione il canto sedicesimo (*Alla sua donna*).

(7) M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 30. In un disegno letterario del 1821 L. si ripropone di scrivere due canzoni, una su Virginia, l'altra su Bruto: "A Virginia Romana Canzone dove si finga di vedere in sogno l'ombra di Lei, e di parlargli teneramente tanto sul suo fatto quanto sui mali presenti d'Italia. Parimente se ne potrebbe fare una. A Bruto come sopra, e notando e compiangendo l'abiura da lui fatta della virtù".

(8) G. LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, Terza ed. corretta e accresciuta da O.

Inoltre, nelle scelte dispositive alla base di questo primo blocco, appare piuttosto evidente la suddivisione tra le prime cinque canzoni, che prendono avvio dal presente (sebbene confrontato sempre con il passato), e le seguenti quattro che si soffermano quasi esclusivamente sul passato.

Le prime cinque canzoni sono suddivise in tre parti: 1) un furente dittico patriottico rivolto ai pochi italiani virtuosi (*All'Italia, Sopra il monumento*), 2) una composizione cerniera che inserisce definitivamente i risultati filosofici raggiunti e ormai da considerare validi per tutto il resto della raccolta (*Ad Angelo Mai*), 3) un solenne dittico civile rivolto ai giovani di ambo i sessi (*Nelle nozze, A un vincitore*).

Le ultime quattro canzoni sono disposte in forma chiastica, dato che la prima, il *Bruto minore*, è strettamente connessa con l'ultima, *Ultimo canto*, giacché sono ambedue fondate sul suicidio di un personaggio eroico, inserito in un tempo ben definito, che svela l'inconsistenza dello stesso eroismo tramite un monologo, mentre le canzoni intermedie, *Alla Primavera* e *Inno ai patriarchi*, non possiedono protagonisti (nell'accezione greca del termine), né discorsi diretti, e risultano immerse in un lontano passato indefinito⁽⁹⁾. Infine, la disposizione in forma chiastica permette anche un'immersione nell'infelicità insita nell'uomo a prescindere dalla nascita della civiltà scientifico-razionale che si rispecchia nelle tragiche consapevolezze dei suicidi Bruto e Saffo inframezzate da una ricerca, soltanto poetica, di epoche mitiche in cui parte dell'umanità avrebbe conosciuto la felicità.

Antognoni, Firenze, Sansoni, 1912., p. 115. Si aggiunga, *en passant*, che forse si tratta solo di un caso se i versi delle canzoni dispari, dalla prima alla nona, risultano essere 552, e quelli delle pari, dalla seconda alla ottava, 542.

(9) Inoltre, come osserva A. Martini, nella nuova disposizione di F, con lo slittamento in nona posizione dell'*Ultimo canto*, "le due canzoni *Alla Primavera* e *ai Patriarchi* risultano contigue, così come sono apparentate dall'allocuzione alle due entità, ossia alla prima delle stagioni e alla primissima età dell'uomo. La congruenza è ancora meglio evidenziata dai due sottotitoli: *le favole antiche* e *pagane* da una parte e questi *principii biblici del genere umano* dall'altra". ID., *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di A. Martini*, a cura di C. Genetelli, Novara, Interlinea, 2013, p. 91.

1.3. Primo blocco: il tortuoso sentiero verso la scoperta dell'infelicità umana

1.3.1. *Da All'Italia ad A un vincitore nel pallone, ossia dall'azione all'educazione*

Blasucci ha parlato, per i primi nove canti, di “una sorta di romanzo ideologico”⁽¹⁰⁾, di un lucido percorso intimo che conduce il poeta verso un definitivo abbandono degli afflatti adolescenziali per approdare a una disincanta presa di coscienza dell'instirpabile negatività che regna sugli uomini e tra gli uomini.

La definizione di Blasucci parrebbe sostanzialmente accettabile, sebbene rientri nell'alveo delle innumerevoli interpretazioni fondate su un ingenuo autobiografismo, come se i *Canti* fossero una trascrizione poetica di una dinamica realtà personale, come se Leopardi immettesse direttamente sé stesso nella comunicazione letteraria creando un io-lirico adiacente se non convergente a un'interiorità inafferrabile da lui percepita distintamente.

Le canzoni patriottiche (*All'Italia* e *Sopra il monumento*) furono pubblicate nel 1818 a Roma dall'editore Bourliè (in seguito R) e dedicate a Monti (*Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti*).

Leopardi, giovane erudito di provincia, intende presentarsi al mondo letterario come un intellettuale impegnato che, da posizioni classicistiche ben delineate, ostenta un veemente desiderio di agire sulla realtà, senza tuttavia offrire nessuna seria analisi politica.

La brama di azione e l'ideologia propositiva si dimostrano solo un'enfatica, ma non per questo non sentita, conseguenza di continui rimandi agli *exempla* antichi, di un invadente bagaglio umanistico, di consistenti richiami ai maggiori poeti coevi di impronta classicistica, principalmente il dedicatario Monti e Foscolo.

L'accenno indignato agli italiani caduti in Russia, inoltre, parrebbe presentarsi sotto l'insegna della tradizione poetica. Il legame con l'attualità storica rappresenterebbe una sottintesa congiunzione non soltanto con il sirventese provenzale e con la lirica contemporanea (*Dei Sepolcri* in primo luogo), ma soprattutto con le odi classiche (si pensi al canto di Simonide).

(10) L. BLASUCCI, *I tempi dei "Canti". Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 9.

A un incipit contraddistinto da due canti carichi di un'impetuosa tensione agonistica, segue la pacata riflessione del *Mai* (gennaio 1820). Leopardi passa dalla vaga fattibilità di un riscatto nazionale a un elusivo stallo dell'azione palingenica, da un'indignazione costruttiva a una sorta d'invettiva puramente letteraria la cui validità è negata, peraltro, da un contesto concettuale che ruota attorno all'impossibilità del recupero delle illusioni antiche a causa dell'incrollabile antinomia tra natura e civilizzazione – già teorizzato nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*⁽¹¹⁾ – che cancella anche ogni valore effettivo al culto umanistico degli *exempla*.

Sulla falsariga dell'abbozzo in prosa per un'ode *Dell'educare la gioventù italiana*, scritta prima della delusione politica causata dal fallimento dei moti di Napoli e di Torino del '21 causata dal fallimento dei moti di Napoli e di Torino⁽¹²⁾, Leopardi, in *Nelle nozze della sorella Paolina* (ottobre-novembre 1821) e in *A un vincitore nel pallone* (novembre 1821), abbandona l'atteggiamento combattivo delle canzoni patriottiche e sposta l'attenzione sulla pedagogia eroica e laica che dovrebbe essere alla base di ogni sana educazione civile. Il punto di partenza permangono, pur sempre, gli *exempla* antichi e l'elogio della virtù pagana contrapposta, implicitamente, all'inerte rassegnazione cristiana che produce uomini "incapaci di quei grandi stimoli che producono le grandi azioni"⁽¹³⁾.

(11) Poiché il *Discorso* è anteriore alla stesura delle prime due canzoni, Santagata ha sostenuto non a torto che Leopardi, in tali canti, "si autocensura, [...] sapendo che la sua "filosofia della storia" avrebbe soffocato sul nascere gli slanci ottimistici della perorazione patriottica". ID., *Quella celeste...* cit., p. 23.

(12) S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, 1965, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 164.

(13) "Il Cristianesimo" ha "reso l'uomo inattivo" e lo ha ridotto "invece a esser contemplativo, e per conseguenza com'egli sia favorevole al dispotismo, non per principio (perché il Cristianesimo non loda la tirannia, né vieta di combatterla, o di fuggirla o d'impedirla), ma per conseguenza naturale, perché se l'uomo considera questa terra come un esilio, e non ha cura se non di una patria situata in un altro mondo, che gl'importa della tirannia? Ed i popoli abituati (massime il volgo) alla speranza di beni d'un'altra vita, divengono inetti per questa, o se non altro, incapaci di quei grandi stimoli che producono le grandi azioni. Laonde si può dire generalmente anche astruendo dal dispotismo, che il Cristianesimo ha contribuito non poco a distruggere il bello il grande il vivo il vario di questo mondo, riducendo gli uomini dall'operare al pensare e al pregare, o vero all'operar solamente cose dirette alla propria santificazione ec. Sopra la quale specie di uomini è impossibile che non sorga immediatamente un padrone." Poiché il Cristianesimo porta gli uomini "alla noncuranza di questa terra, se essi sono conseguenti, debbono tendere

Leopardi termina la serie dei primi cinque canti creando delle correlazioni tra il primo e il quinto canto e tra il secondo e il quarto. E così, mentre la Maratona del *Vincitore* richiama le Termopili di *All'Italia*, *Nelle nozze* compaiono delle tematiche di *Sopra il monumento*, come il valore che potrebbe rinascere negli italiani *sonnacchiosi* grazie agli *exempla* degli avi (vv. 86-90 e 39-45) o l'imprecazione di essere nati in *sì perversi tempi* (vv. 120-3 e 19-21).

1.3.2. *Dal Bruto minore all'Ultimo canto di Saffo, ossia la Stolta virtù e la negletta prole*

Il *Bruto minore* (dicembre '21), in B24, è preceduto dalla prosa *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* (marzo '22), nella quale Leopardi riporta e traduce le parole che, secondo Dione Cassio, Giunio Bruto avrebbe proferito poco prima di morire: *O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguivo come tu fossi una cosa: ma tu sottostavi alla fortuna*. Concetto già espresso in una pagina dello Zibaldone (523), datata 18 gennaio 1821, nella quale è inserito un passo di Floro: *Sed quanto efficacior est fortuna quam virtus! Et quam verum est quod moriens (Brutus) efflavit: "non in re, sed in verbo tantum esse virtutem"*.

La negazione dell'esistenza effettiva della virtù, tuttavia, nella *Comparazione* presenta delle motivazioni storiche che si associano alla fine della repubblica romana e all'avvento di un dispotismo fondato sulla "scienza" e sull'"esperienza del vero". In altri termini, prima del colpo di stato cesariano la virtù possedeva, per tutti, un valore reale. Bruto morente, nel canto, straccia il velo dell'illusione in una sorta di un'epifania inconvertibile. Il che comporta il passaggio dalla *virtù miserabile* della prosa, e cioè di una virtù soggetta a delle infauste contingenze storiche che la rendono una parola nuda, alla *stolta virtù* della canzone, e cioè di una virtù perennemente *in verbo tantum* a cui credono solo i folli. Giustamente scrive Getto che "non si tratta più soltanto della ruina immensa dell'italica virtute, ma della negazione

necessariamente ad essere inattivi in tutto ciò che spetta a questa vita e così il mondo divenir monotono e morto. Paragonate ora queste conseguenze, a quelle della religione antica, secondo cui questa era la patria, e l'altro mondo l'esilio (29 settembre 1820)". *Zib.*, 253-254.

della virtù stessa in assoluto [...]. Per la prima volta la virtù è rinnegata, ed è messa in dubbio la giustizia, e l'esistenza stessa dei "marmorei numi"⁽¹⁴⁾.

L'inesistenza della virtù all'infuori della sua idealizzazione è ormai, nei *Canti*, un dato di fatto su cui è inutile speculare ulteriormente se non per confermarla, nell'*Ultimo canto*, dal punto di vista femminile, e per definire da ogni prospettiva umana una dimostrazione non più solo induttiva, ma anche esperienziale.

Eppure Leopardi, nello *Zibaldone*, torna più volte a meditare sulla virtù antica. Per riportare un solo esempio, tratto da un passo del novembre 1823, il poeta continua a riflettere sulla "differenza di virtù tra gli antichi e i moderni"⁽¹⁵⁾.

Tale antinomia è solo apparente, è solo un'indebita conseguenza di una fusione erronea tra l'io lirico e l'uomo vero e proprio nel suo divenire concreto.

Si tratta, nel caso dell'uomo, dello sviluppo di una ricerca antropologica sempre in cerca di un perfezionamento dinamico, nella certezza statica che un possibile punto di arrivo sia un'inconsistente oasi mentale. La speculazione leopardiana, si sa, ruota intorno a un continuo divenire problematico, ed è pronta a mettere razionalmente in discussione qualsiasi parte di un sistema che tale non è, ma che si rivela, in realtà, una sistemazione sperimentale di uno sviluppo dialogico che respinge sia qualsiasi stasi, sia qualsiasi certezza se non quella relativa all'insussistenza di un consolante approdo trascendente.

Si tratta, viceversa, nel caso dell'io lirico, di un punto stabile di una raccolta poetica dall'ideologia coerente e dallo sviluppo narrativo ben definito che conduce, dopo l'estrema ricerca di un'improbabile felicità primigenia (*Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi*), a un ripiegamento su sé stesso e sulle piccole cose a partire dal *Primo amore* (se non dal dittico paradossale *Ultimo canto-Primo amore*), un ripiegamento che si fonda, nondimeno, su una lucida speculazione filosofica che mostra e dimostra l'inconsistenza delle illusioni, la fragilità del vivere, la negatività delle speranze, la meschina crudeltà dei rapporti umani, l'atroce incedere distruttivo di una natura indifferente.

(14) G. GETTO, *Saggi leopardiani*, Vallecchi, Firenze, 1966, p. 32.

(15) *Zib.*, 3846.