

Leopardi: la poetica

Avvertenza: per quanto riguarda il *Discorso di un Italiano*, le indicazioni delle pagine fanno riferimento all'edizione commentata da Francesco Flora, Milano 1968 (1940); invece, per quanto riguarda lo *Zibaldone*, vengono indicate, oltre alle date del testo leopardiano, le pagine dell'edizione a cura di Walter Binni, Firenze 1989 (1969).

1) Leopardi teorico della poesia, oltre che poeta

Intendiamo per poetica di un autore l'insieme delle idee che l'autore ha sulla poesia, ciò che lui crede che sia la poesia, quindi i principi cui si attiene nel fare poesia. Una poetica può essere esplicita o implicita. Il primo caso si ha quando l'autore dichiara esplicitamente tali principi, quando il lettore dispone di testi in cui l'autore ha esplicitamente enunciato le sue idee sulla poesia. Il secondo caso si ha quando, al contrario, non esistono tali documenti, ma è dalla poesia stessa che il lettore desume il pensiero del poeta sulla poesia, sulla sua natura, sulle sue finalità; la poetica, insomma, è implicita nell'opera.¹ Nel caso di Leopardi la riflessione sulla poesia è costante ed accompagna per tutta la vita il suo fare poetico. Abbiamo un documento fondamentale per capire il suo pensiero sulla poesia (il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) ed abbiamo nello *Zibaldone* le riflessioni continue che egli viene svolgendo nel corso degli anni. E' una riflessione tormentata, anche contraddittoria, che si innesta originariamente sulla polemica allora viva fra classicismo e romanticismo, ma che arriva ad esplorare territori nuovi e giunge a conclusioni originali.

2) Una riflessione tormentata e contraddittoria: l'opinione di Ungaretti

Dicevo, riflessione tormentata e contraddittoria. E infatti se noi leggiamo il *Discorso* e a questa facciamo seguire la lettura delle pressoché contemporanee o di poco successive riflessioni rintracciabili nello *Zibaldone*, non possiamo non stupirci di fronte a certi cambiamenti di prospettiva, di più, a certi rovesciamenti di giudizio. Ma anche restando al solo *Discorso*, lo stesso Leopardi appare talmente consapevole della problematicità del proprio pensiero che sente il bisogno di avvertire il lettore:

forse in progresso mi toccherà di combattere due opinioni contrarie, l'una delle quali s'avvicini alla nostra, e se il lettore non ci guarderà molto per minuto, gli dovrà parere ch'io combatta me medesimo. (p.476)

Lo fa attribuendo la contraddittorietà all'avversario, ma è fin troppo evidente che la precisazione denuncia una difficoltà nel contestare idee che, per qualche verso, sono anche sue (o che, se si preferisce, per qualche verso, hanno fatto

¹ A questo riguardo basterà pensare, come esempio, alla differenza fra Ariosto e Tasso: mentre del primo non abbiamo dichiarazioni esplicite di poetica (e però possiamo facilmente dedurla dal *Furioso*), il secondo ha accompagnato la stesura della *Liberata* con una continua e faticosa elaborazione teorica su natura, struttura e finalità del poema epico.

breccia in lui²). Del resto le stesse poesie di quegli anni (gli idilli, scritti fra il 1819 e il 1821: e leggeremo qualche testo esemplare in questo senso, *La sera del dì di festa* e *L'infinito*) testimoniano un fare poetico che non corrisponde ai principi enunciati polemicamente nel *Discorso*, ma sembra piuttosto accettare ciò che lì era stato contestato. Al punto che Ungaretti, in uno scritto su Leopardi (*Secondo discorso su Leopardi*, 1944) giunge a sostenere che il *Discorso* non è più di un'esercitazione accademica, mentre in verità Leopardi, come poeta, sarebbe fortemente influenzato dalle opinioni del Di Breme, insomma quelle stesse opinioni che contesta nel *Discorso*, Leopardi le farebbe proprie nella poesia; e cerca di dimostrarlo, Ungaretti, con qualche forzatura, a mio giudizio, ma indubbiamente ha buon gioco nel rilevare che Leopardi finisce per accogliere, teoricamente e praticamente, i principi dei cosiddetti "moderni", ovvero dei romantici.

3) *L'occasione del Discorso e l'equivoco patriottico*

Il *Discorso* è scritto nel 1818 come risposta alle *Osservazioni* di Di Breme sullo "*Spettatore italiano*" (si tratta di due articoli che compaiono nel gennaio;³ nel marzo Leopardi ha già elaborato la risposta, ma non viene pubblicata né dallo "*Spettatore*", né, successivamente, in opuscolo; vedrà la luce nel 1906). Era questo un vero e proprio manifesto di adesione al romanticismo, e la risposta di Leopardi intende controbattere a quelle idee in nome della tradizione classica e italiana.⁴ Tradizione classica e italiana: notate che Leopardi ritiene la tradizione letteraria italiana erede, continuatrice di quella classica; dunque per lui la difesa della classicità è anche una difesa patriottica della italianità contro l'invadenza di caratteri e gusti di origine nordica: tale gli sembra appunto il romanticismo, nient'altro che una moda proveniente dalla Germania e dall'Inghilterra ed estranea

² Che le idee dell'avversario (Di Breme) lo avessero profondamente colpito, si deduce chiaramente da un contemporaneo commento nello *Zibaldone*: "Finisco in questo punto di leggere nello *Spettatore* n. 91 le *Osservazioni* di Ludovico Di Breme sopra la poesia moderna, o romantica che la vogliamo chiamare, e perché ci ho veduto una serie di ragionamenti che può imbrogliare e inquietare, e io per mia natura non sono lontano dal dubbio anche sopra le cose credute indubitabili, però avendo nella mente le risposte che a quei ragionamenti si possono e si debbono fare, per mia quiete le scrivo"

³ Si trattava precisamente di una recensione in due puntate alla traduzione italiana del *Giaurro* di Byron. Di Breme polemizzava proprio con l'idea di poesia come imitazione della natura; il poeta interpreta la natura (e una cosa è interpretarla come facevano gli antichi, altra cosa interpretarla alla luce dell'ampliamento delle cognizioni proprio dei moderni), anzi, gareggia con la natura nella stessa creazione. Dunque la poesia moderna non può prescindere dal carattere riflessivo, raziocinante, del proprio tempo, e trovare fondamento, più che sull'immaginazione, sulla forza del sentimento.

⁴ Sarà utile a questo punto una breve digressione, e necessariamente schematica, sul dibattito fra classici e romantici. Le idee romantiche erano arrivate in Italia piuttosto in ritardo, rispetto alle elaborazioni teoriche di tedeschi ed inglesi che risalgono agli ultimi anni del '700. Solo nel gennaio del 1816 la pubblicazione sulla *Biblioteca Italiana* dell'articolo di Madame de Stael "*Sulla maniera e sull'utilità delle traduzioni*" aveva smosso le acque. La de Stael in quell'articolo sosteneva la necessità che gli italiani, invece di rimanere fossilizzati nella propria tradizione letteraria, leggessero i moderni autori stranieri (in specie, tedeschi), portatori di nuove forme e nuova sensibilità poetica. In parole povere, la de Stael diceva agli italiani: c'è una poesia moderna, aggiornatevi, siete vecchi, siete fuori dalla storia, mettetevi al passo col nuovo che avanza. Ne seguì un intenso dibattito polemico: da una parte coloro che condividevano l'esortazione della de Stael (i romantici: Di Breme, appunto, Borsieri, Berchet, Pellico, ecc.), dall'altra coloro che intendevano difendere la validità della tradizione letteraria italiana, fondata sui modelli della classicità (i classicisti: Monti, Giordani).

alla sensibilità latina.⁵ Per capire come questo spirito patriottico sia una componente fondamentale del *Discorso* (che non a caso è "di un italiano"), si pensi che dello stesso anno sono le canzoni *Sopra il monumento di Dante* e *All'Italia*, dove si leva alto il lamento per la sorte della patria ("di catene ha carche ambo le braccia" e "siede a terra negletta e sconsolata"): lo stesso lamento, traboccante di amor patrio, si distende nelle pagine finali del *Discorso*:

vedo negletti e avuti a schifo i nostri sovrani scrittori, e i greci e i latini antecessori nostri, e accolte, e ingozzate ghiottissimamente, e lodate e magnificate quante poesie quanti romanzi quante novelle quanto sterco sentimentale e poetico ci scola giù dalle Alpi e c'è vomitato sulle rive del mare; vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria: vedo gran parte degl'italiani vergognarsi d'essere compatriotti di Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova. (p.546-47).

E' un rilievo importante, perché proprio questo amor patrio sembra far velo, in Leopardi, alla comprensione ed accettazione delle idee romantiche. Idee che, come vedremo, finisce per accogliere nella loro sostanza.

4.1) I principi del Discorso: imitazione della natura, immaginazione, diletto

Leggiamo il *Discorso*. Ci sono parole e concetti ricorrenti su cui Leopardi insiste per definire quello che per lui è l'"ufficio" della poesia, il suo fine, il suo fondamento: imitazione della natura, diletto, illusioni, immaginazione. Al centro c'è il seguente principio: la poesia è imitazione della natura (e quindi è immutabile, poiché è immutabile la natura), si fonda sull'immaginazione ed ha come fine il diletto.

"Le bellezze dunque della natura (...) non variano pel variare de' riguardanti, ma nessuna mutazione degli uomini indusse mai cambiamento nella natura, la quale vincitrice dell'esperienza e dello studio e dell'arte e d'ogni cosa umana mantenendosi eternamente quella, a volerne conseguire **quel diletto puro e sostanziale ch'è il fine proprio della poesia (giacchè il diletto nella poesia scaturisce dall'imitazione della natura)**, ma che insieme è conformato alla condizione primitiva degli uomini, è necessario che, non la natura a noi, ma noi ci adattiamo alla natura, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile. E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in **rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie.**" (p. 477-78)

Il poeta sceglie "dentro i confini del verosimile quelle migliori illusioni che gli pare, e quelle più grate a noi e meglio accomodate **all'ufficio della poesia, ch'è imitar la natura, e al fine, ch'è dilettere**" (p. 474)

"il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura, e imitando la natura dilettere: e dov'è un diletto poetico altrettanto vero e grande e puro e profondo?" (p. 481)

⁵ Va ricordato che due anni prima, nel luglio del 1816, Leopardi aveva mandato alla *Biblioteca Italiana* una lettera di risposta all'articolo della de Stael (lettera mai pubblicata). In essa è evidente l'ironia (anzi, il sarcasmo) nei confronti della presunzione che la lettura degli stranieri possa dare nuovo vigore alla poesia italiana ("Apriamo tutti i canali della letteratura straniera, facciamo sgorgare ne' nostri campi le acque del settentrione, Italia in un baleno ne sarà dilagata, tutti i poetuzzi italiani correranno in frotta a berne, e a diguazzarvi, e se n'empieranno sino alla gola..."; quindi aggiungeva: "Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degli Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo."; e infine: "ringrazio il cielo di cuore per avermi fatto Italiano..., e ciò non per il potere d'Italia che niuno ne ha, né per il suo bel clima di cui poco mi cale, né per le sue belle città di cui mi cale ancor meno, ma per lo ingegno degli Italiani, e per la maniera della italiana letteratura che è di tutte le letterature del mondo la più affine alla greca e alla latina, cioè a dire... alla sola vera, perchè la sola naturale, e in tutto vota d'affettazione")

4.2) *I principi del Discorso: la poesia non è filosofia*

Sbaglia quindi Di Breme (e i romantici con lui) quando sostiene che la poesia moderna si fonda sulla ragione e sulla conoscenza del vero; sbaglia, perché questo è proprio della filosofia, non della poesia (la poesia è cosa "corporale", non "metafisica"):

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per i quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e tramutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale (p. 470)

La poesia si fonda sul falso, non sul vero, sull'inganno dell'immaginazione non sulla conoscenza della verità, perché è quell'inganno (quella illusione) che procura il diletto:

Non è del poeta ma del filosofo il guardare all'utile e al vero: il poeta ha cura del diletto, e del diletto alla immaginazione, e questo raccoglie così dal vero come dal falso, anzi per lo più mente e si studia di fare inganno, e l'ingannatore non cerca il vero ma la sembianza del vero (p. 477)

Si pensi alla famosa formula manzoniana: la poesia ha per oggetto il vero e per fine l'utile (e per mezzo l'interessante). Quella formula è rovesciata: la poesia ha come oggetto il falso e per fine il diletto (e per mezzo l'inganno).

4.3) *I principi del Discorso: contro la mitologia e contro le regole*

Ma che vuol dire "imitare la natura"? Vuol dire porsi davanti alla natura (che è immutabile) con la stessa freschezza spirituale degli antichi (p. 478: dobbiamo "*rimetterci coll'immaginazione... nello stato primitivo de' nostri maggiori*"). Ma questo non vuol dire imitare gli autori classici, riprendendo la loro mitologia e osservando le loro regole, sia perché le favole greche sono "invenzioni arbitrarie" (e quindi appartengono ai popoli antichi, non sono "comuni con noi"):

quando noi disputiamo che la poesia moderna non si dee né si può diversificare dall'antica, non difendiamo l'abuso né l'uso delle favole de' gentili. Vogliamo che sieno essenzialmente comuni alla poesia greca e latina con la presente e con quella di tutti i tempi, le cose naturali necessarie universali perpetue, non le passeggiere, non le invenzioni arbitrarie degli uomini, non le credenze non i costumi particolari di questo o di quel popolo, non i caratteri non le forme speciali di questo o quel poeta; **le favole greche sono ritrovamenti arbitrari, per la più parte bellissime, dolcissime, squisitissime, fabbricate sulla natura... ma fabbricate da altri, non da noi, fabbricate, come ho detto, sulla natura, non naturali; perciò non sono comuni agli antichi con noi, ma proprie loro: non dobbiamo usurpare le immaginazioni altrui...** (p. 510)

sia perché "*l'osservanza cieca e servile delle regole*" produce una "*imitazione esangue e sofistica*", non poesia:

noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui... vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gli imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agli imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa. **L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione**

esangue e sofisticata, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo? (p. 511)

E questa, come si vede, è già una bella concessione agli avversari romantici, i quali avevano come bersaglio polemico proprio l'uso e l'abuso della mitologia nelle opere letterarie, nonché l'osservanza delle regole.

4.4) *Immaginazione e ragione: filogenesi e ontogenesi*

Ma le riflessioni più interessanti del *Discorso* sono quelle relative alla immaginazione. La poesia si fonda sulla capacità immaginativa, capacità particolarmente sviluppata presso i popoli antichi, a misura che negli stessi, invece, è ridotta la capacità di conoscere razionalmente, scientificamente la natura.⁶ Senonché il divenire storico, mentre fa crescere la conoscenza scientifica della natura, produce inevitabilmente una riduzione dello spazio immaginativo. E' la stessa cosa che succede nella crescita individuale: l'ontogenesi (ovvero, il processo di sviluppo dell'individuo) ripete la filogenesi (ovvero, il processo di sviluppo della società), o viceversa:

quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia" (p. 479-80)⁷

Analogamente a quel che succede nello sviluppo della civiltà, l'immaginazione (la capacità di creare favole, di interpretare miticamente la natura, di animarla), particolarmente sviluppata nei fanciulli, si riduce man mano che cresce nell'individuo la capacità raziocinante.

4.5) *Il poeta è il liberatore dell'immaginazione dall'oppressione dell'intelletto*

Con tutto ciò, l'idea dei romantici, secondo cui, di conseguenza, la poesia moderna non può che servirsi dell'intelletto e fondarsi sulla conoscenza del vero, è un'idea assolutamente inaccettabile, perché l'intelletto e la conoscenza del vero restano sempre la negazione della poesia:

l'esperienze le scoperte gli effetti dell'incivilimento daranno lena... alla fantasia? Quelle cose che l'affogano l'avviveranno? La ragione ch'a ogni poco la mette in fuga e la perseguita e l'assalisce e quasi la sforza a confessare ch'ella sogna, l'esperienza che l'assedia e la stringe e le oppone al volto la sua molestissima lucerna, la scienza che le contrasta e le sbarra tutti i passi col vero, queste cose alimenteranno e conforteranno l'immaginativa? (p. 482-483)

⁶ Andrà notato che l'idea leopardiana delle società antiche è l'idea settecentesca (riconducibile a Rousseau, a Herder, ecc.) di società primitive, ingenue, "fanciulle" appunto, sostanzialmente felici nella loro innocenza, non corrotte dall'incivilimento. Ma si tratta di una idealizzazione dell'antico (storicamente infondata), smascherata già da Nietzsche con la scoperta del dionisiaco come componente fondamentale dell'anima, e della cultura, greca.

⁷ A questa considerazione Leopardi fa seguire, come esempio, un appassionato ricordo della propria fanciullezza e si dilunga a raccontare di come la sua fantasia animasse gli elementi della natura (astri, piante, animali), li personificasse, derivandone sentimenti di commozione, di piacere, di paura.

Lo spazio dell'immaginazione, per quanto ridotto, esiste ancora, deve solo essere liberato dai vincoli e dall'oppressione imposta dall'intelletto, e il poeta è questo liberatore:

Non però va creduto, come pare che molti facciano, che col tempo sia scemata all'immaginazione la forza, e venga scemando tuttavia secondoché s'aumenta il dominio dell'intelletto: non la forza, ma l'uso dell'immaginazione è scemato e scema... e a volere che l'immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che faceva negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla all'oppressione dell'intelletto, bisogna sferrarla e scarcerarla, bisogna rompere quei recinti: questo può fare il poeta, questo deve (p. 483-484)

A noi l'immaginazione è liberata dalla tirannia dell'intelletto, sgombrata dalle idee nemiche alle naturali, rimessa nello stato primitivo o in tale che non sia molto discosto dal primitivo, rifatta capace dei diletti sovrumani della natura, dal poeta (p. 508)

In altre parole, si può dire che il poeta è colui che è in grado di ridestare in noi adulti la memoria dell'infanzia, allo stesso modo in cui ce la ridestano le opere degli antichi:

dal genio che tutti abbiamo della puerizia si deve stimare quanto sia quello che abbiamo alla natura invariata e primitiva, la quale è né più né meno quella natura che si palesa e regna ne' putti, e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età... sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e purtroppo non siamo; ma il poeta deve illudere...(p.481)

Il poeta moderno deve soltanto educare la propria immaginazione, ridarle la vitalità perduta (soffocata dalla ragione), e questo lo si ottiene attraverso lo studio degli antichi:

appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo tutto il di la natura scopertamente e udendola parlare, non ebbero per essere poeti bisogno di sussidio (p. 508)

Gli antichi dunque non sono modelli da imitare ciecamente (come si diceva sopra), ma sono gli educatori della nostra immaginazione, coloro che ci insegnano a guardare la natura con gli occhi dell'immaginazione.

5.1) Oltre il Discorso: il ripensamento della canzone Ad Angelo Mai

C'è dunque qui un atteggiamento ottimistico: la possibilità di creare favole, sogni, illusioni (la possibilità di fare poesia) non è uccisa per sempre dalla invadenza della ragione (della filosofia); sopravvive uno spazio per l'immaginazione, e questo spazio va coltivato, amplificato, rivitalizzato. Ben diverse, solo due anni dopo, le sconsolate considerazioni sulla conoscenza razionale (scientifica, filosofica) della verità che determina senza rimedio la fine della immaginazione che consentiva agli antichi di creare i loro miti. Sentite la strofa centrale della canzone *Ad Angelo Mai*, laddove il poeta, parlando della scoperta dell'America da parte di Colombo, lamenta la fine della bella favola che

aveva immaginato l'altrove sconosciuto come sede notturna del Sole e della fanciulla Aurora (vv. 91-105):

Nostri sogni leggiadri ove son giti / dell'ignoto ricetta / d'ignoti abitatori, o del diurno / degli astri albergo, e del rimoto letto / della giovane Aurora, e del notturno / occulto sonno del maggior pianeta? / Ecco svaniro a un punto, / e figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta / il vero appena è giunto, / o caro immaginar; da te s'apparta / nostra mente in eterno; allo stupendo / poter tuo primo ne sottraggon gli anni; / e il conforto peri de' nostri affanni./

5.2) Oltre il Discorso: il ripensamento a proposito della poesia sentimentale

Qualcosa è cambiato nell'arco di due anni. Ed è un cambiamento che si avverte ancora meglio se mettiamo a fuoco la questione della poesia sentimentale. La tesi del Di Breme, che Leopardi contesta nel *Discorso*, era appunto che la poesia moderna, per le ragioni suddette, dovesse fondarsi sul "patetico", sul sentimentale (l'immaginazione è propria degli antichi, il sentimentale dei moderni). Ovviamente Leopardi ha buon gioco nell'accusare i romantici di eccesso ed artificiosità; il sentimento di cui parlano non è naturale (come tale, era proprio anche degli antichi, i quali erano commossi dallo spettacolo della natura e comunicavano con semplicità questa commozione: a prova di ciò, Leopardi cita due famosi "notturni", uno di Omero, *Iliade*, VIII, 555-559⁸, e uno di Virgilio, *Eneide*, VII, 8-16⁹), ma è sollecitato forzatamente ed artificialmente: è patetismo, affettazione di sentimento, sentimentalismo deteriore:

(i romantici) vogliono che il poeta a bella posta scelga, inventi, modelli, combini, disponga, per fare impressioni sentimentali, che ne' suoi poemi non soltanto le cose ma le maniere sieno sentimentali, che prepari e conformi gli animi de' lettori espressamente ai moti sentimentali, che ce li svegli pensatamente e di sua mano, che in somma e il poeta sia sentimentale saputamente e volutamente, e non quasi per ventura come d'ordinario per gli antichi... (p. 515-516)

... è nudo e palese l'intendimento risoluto dello scrittore, di fare un libro o una novella o una canzone o un passo sentimentale: e ometto come il patetico sia sparso e gittato e versato per tutto... possiamo vedere, non so s'io dica senza pianto o senza riso o senza sdegno, scialacquarsi il sentimentale... gittarsi a manate, vendersi a stiaia... ridondare le botteghe di Lettere sentimentali, e Drammi sentimentali, e Romanzi sentimentali e Biblioteche sentimentali... (p. 522-523)

Ma non c'è dubbio che, al di là degli eccessi indicati, sulla sostanza del pensiero del Di Breme e dei romantici Leopardi finisce per ricredersi, anzi per farlo

⁸ Sì come quando graziosi in cielo / rifulgon gli astri intorno della luna, / e l'aere è senza vento, e si discopre / ogni cima de' monti ed ogni selva / ed ogni torre; allor che su nell'alto / tutto quanto l'immenso etra si schiude, / e vedesi ogni stella, e ne gioisce / il pastor dentro all'alma.

⁹ Adspirant aerae in noctem, nec candida cursus
Luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.
Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
Dives inaccessos ubi Solis filia lucos
Adsiduo resonat cantu, tectisque superbis
Urit odoratam nocturna in lumina cedrum,
Arguto tenues percurrens pectine telas.
Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
Vincla recusantum et sera sub nocte rudentum.

proprio pienamente. Si legga il pensiero del 1 luglio 1820, dove – riferendosi alla grande crisi patita l'anno precedente, soprattutto a seguito dell'accentuarsi dei problemi alla vista – dice di essere divenuto filosofo, e quindi sentimentale, da poeta, e immaginifico, che era: lo stesso che è successo allo "spirito umano in generale":

Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva... La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì sì può dire dentro un anno, cioè nel 1819 dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai... a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era)... Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita... E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata... bensì quei versi traboccavano di sentimento. (Zib. 71) (1/7/20)

5.3) Oltre il Discorso: la questione del consenso dell'intelletto all'inganno dell'immaginazione

Segue la pagina del 19 ottobre 1820, dove si nega la tesi sostenuta nel *Discorso*, secondo cui le favole sono il fondamento della poesia, suscitano diletto, a prescindere dal consenso dell'intelletto (il quale, in un certo senso, accetta la convenzione di entrare nel mondo dell'immaginazione), anzi, contrastando la tirannia dell'intelletto, rispetto a cui il poeta è un liberatore. Si confronti ciò che è detto nel *Discorso*:

... il poeta non inganna gli intelletti né gl'ingannò mai... ma solamente le fantasie... è ridicolo dire che il poeta non possa illudere (la immaginazione) quando non s'attenga alle opinioni e ai costumi nostri, quasi che noi non le dessimo licenza di lasciarsi ingannare, e che ella non avesse forza di scordarsi, né il poeta di farle scordare, e opinioni e consuetudini e checchessia... l'intelletto in mezzo al delirio dell'immaginativa conosce benissimo ch'ella vaneggia... (p. 473)

... abbiamo veduto come s'ingannino coloro i quali negando che le illusioni poetiche antiche possano stare colla scienza presente, non pare che avvertano che il poeta già da tempi remotissimi non inganna l'intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini... (p. 507)

con ciò che è detto nello *Zibaldone*: adesso si dice che il consenso dell'intelletto (la persuasione) è indispensabile per ottenere l'effetto voluto (cioè, il diletto), e questo consenso, "*in tanta propagazione e incremento dei lumi*", è impossibile che ci sia (altro decisivo argomento, insomma, a sostegno della tesi che la poesia moderna non può prescindere dalla conoscenza del vero, dalla filosofia, dalla facoltà intellettiva):

La poesia tanto riguardo al meraviglioso, quanto alla commozione o impulso di qualunque genere, ha bisogno di un falso che pur possa persuadere, non solo secondo le regole ordinarie della verisimiglianza, ma anche rispetto ad un certo tal quale convincimento che la cosa stia o possa stare effettivamente così... Ma oggidi in tanta propagazione e incremento di lumi, nessuna finzione o nuova o nuovamente applicata, trova il menomo luogo nell'intelletto... E questa è una gran ragione per cui la poesia oggidi non può più produrre quei grandi effetti né riguardo alla meraviglia e al diletto, né riguardo all'eccitamento degli animi, delle passioni ec... (Zib. 117) (19/10/20)

5.4) *Oltre il Discorso: il ripensamento sul classicismo*

Quindi la decisiva riflessione dell'8 marzo 1821, dove non solo si dice che "*la poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo*" (ed è così, anche se "*appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza*"), ma anche che è insensato ogni tentativo di "*voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli... di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta*":

La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice e, che peggio è, l'ha conosciuto... e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli... Un Omero, un Ariosto non sono per li nostri tempi, né, credo, per gli avvenire. Quindi molto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo... Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siamo così mutati?... Di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? Di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi? (Zib. 221) (8/3/21)

Insomma qui Leopardi contesta esplicitamente le posizioni che lui stesso aveva sostenuto nel *Discorso* (si pensi in particolare a quel passo in cui diceva che, siccome immutabile è la natura, non si può pensare che muti la poesia: "*è necessario che, non la natura a noi, ma noi ci adattiamo alla natura, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile. E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie*").

5.5) *Oltre il Discorso: il ripensamento sul patriottismo*

Ma quest'ultima riflessione è notevole anche perché appare chiaro come il patriottismo del *Discorso* sia superato: non solo si indicano con ammirazione le altre nazioni che "*molto e giudiziosamente e naturalmente*" "*hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto*" (si ricordi come nel *Discorso* si parlasse di "*sterco sentimentale e poetico [che] ci scola giù dalle Alpi e c'è vomitato sulle rive del mare*"), ma, nel prosieguo, si denuncia con asprezza la mediocrità degli italiani, i quali, incapaci di poesia sentimentale (perché incapaci di filosofia), si dedicano ad una poesia di pura imitazione degli antichi, e quindi di nessun valore (così fa Monti, ora definito "*non poeta, ma traduttore*", cosiccome precedentemente era stato definito poeta "*dell'orecchio e non del cuore*"):

Ma gl'Italiani contuttociò, e contro la natura de' tempi e della poesia, si gittano ad un genere che oggi non può essere se non o forzato o imitativo, e lo fanno perché questo riesce loro molto più facile del sentimentale... E così tutti i sensati Italiani e forestieri, si accordano in dire che l'Italia manca del genere sentimentale. Ma non osservano che con ciò vengono a dire e confessare che l'odierna Italia manca di letteratura, certo di poesia. Quasi che il detto genere fosse proprio di questa o quella nazione, e non del

tempo. Quasi che oggidi la condizione generale degli uomini ammettesse altro genere di poesia, e che il mancare di questo genere non fosse lo stesso che il mancar di poesia (Zib. 222) (8/3/21).¹⁰

6) *La conclusione: il vero è oggetto della poesia*

In conclusione:

La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice... poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi... Giacché il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso... (per cui) appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto è più splendida, più ornata della filosofia ed eloquenza della prosa. Può anche esser più sublime e più bella, ma non per altro mezzo che d'illusioni, alle quali non è dubbio che anche in questo genere di poesia si potrebbe molto concedere, e più di quello che facciano gli stranieri. (Zib. 222) (8/3/21)

Sulla questione delle "illusioni", che sono pur sempre una componente fondamentale della poesia, bisognerà tornare. Per intanto notiamo tre cose: 1) che la poesia sentimentale viene indicata come l'unica poesia possibile per i moderni; 2) che la poesia attuale (sentimentale) non può non basarsi sul vero, e con questo è stato accolto un punto fondamentale del programma dei romantici italiani (si pensi a Manzoni: la letteratura ha per oggetto il vero). Ma mentre i romantici pensano al vero "storico", o al vero della cronaca contemporanea, Leopardi pensa a un vero filosofico, al vero della condizione umana: quel vero che la ragione scopre e che il poeta non può più dimenticare (e che quindi diventa l'oggetto della poesia leopardiana: e lo diventa in maniera sempre più chiara e vistosa, con la poesia filosofica degli ultimi anni, quella che Binni chiama la "poesia eroica"); 3) che, cionondimeno, questa, pur essendo l'unica poesia che possiamo fare, non è propriamente poesia, è una sottospecie di poesia (una filosofia, un'eloquenza), perché l'essenza della poesia consiste pur sempre nell'essere fondata sull'immaginazione e nell'essere ispirata dal falso.

7) *La poesia sentimentale come poesia lirica*

¹⁰ Il riferimento al patriottismo si presta a qualche considerazione sull'atteggiamento di Leopardi in anni fervidi di quegli ideali che poi porteranno alle guerre d'indipendenza e all'unità nazionale. Persiste nella mente di molti quel giudizio espresso da De Sanctis nel famoso saggio in cui confrontava Leopardi con Schopenhauer: diceva De Sanctis che se Leopardi fosse vissuto fino al 1848 (a differenza di Schopenhauer, collocato su posizioni reazionarie), sarebbe stato sulle barricate "al nostro fianco". A me pare invece oltremodo discutibile questo giudizio: quella patriottica non è certo la corda che vibra nella poesia di Leopardi, e le canzoni civili degli anni 1818-20 mi sembrano piuttosto il frutto di suggestioni letterarie (di tipo alfieriano e fosciliano) che di autentica passione politica. Ricordiamo anche che nel 1831, in occasione dei moti liberali che investirono l'Italia centrale, Leopardi rifiutò l'incarico, offertogli dal governo provvisorio di Recanati, di rappresentante presso l'assemblea costituente di Bologna. Del resto lo sviluppo stesso del suo pensiero, come lo porta in rotta con il gruppo dei cattolici-liberali fiorentini, lo porta anche a diffidare di qualsiasi progressismo, anche di tipo patriottico. Ne sono testimonianza testi come la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, la satira *I nuovi credenti* (i nuovi credenti sono proprio i liberali) e il poemetto *Paralipomeni della Batracomiomachia* (dove l'ironia si rivolge non solo ai granchi e alle rane, che rappresentano gli austriaci e i reazionari, ma anche ai topi, che rappresentano i liberali). Il fatto è che Leopardi aveva la vista lunga, vedeva più a fondo e più lontano dei suoi contemporanei, vedeva le guerre catastrofiche che avrebbero coinvolto i paesi dell'una e l'altra sponda dell'Atlantico, dunque era difficile che si entusiasmasse per gli ideali dell'unità nazionale. E infine: era difficile che si entusiasmasse per le guerre d'indipendenza chi credeva, come Leopardi, che l'unica guerra sensata fosse quella di tutti gli uomini confederati contro il comune nemico, la natura, e non quella di uomini contro altri uomini.

Ma a questo punto bisognerà chiarire meglio che cosa si intenda per “poesia sentimentale”, soprattutto in quale accezione la intenda Leopardi. Il sentimento di cui si parla non è quello indicato nel *Discorso* come proprio degli antichi (Omero e Virgilio), commossi davanti alla natura, un sentimento immediato e irriflesso. E’ piuttosto un sentimento generato dalla consapevolezza propria dell’uomo moderno, dunque un sentimento alla maniera in cui ne parlava Schiller, nella sua celebre opera *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (che Leopardi non conosce: l’opera è del 1795-96, una traduzione in italiano sarà del 1867 e Leopardi non conosceva il tedesco). E’ un sentimento connesso col pensiero che riflette, non è espressione immediata dell’impressione che la natura fa sul poeta, ma è il frutto di una riflessione su quell’impressione.¹¹ Per questa strada Leopardi arriva a una doppia conclusione: da una parte scopre che il poeta non è imitatore della natura, ma imitatore di se stesso e, in quanto tale, piuttosto creatore che imitatore; dall’altra arriva ad affermare che – siccome il poeta non può che esprimere il proprio sentimento soggettivo – la poesia è essenzialmente lirica. Siamo a quel pensiero (da cui sono partito) citato da Anceschi in *Che cosa è la poesia*:

L’imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l’immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. (Zib. 1175) (29/8/1828)

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. I’ mi son un che quando Natura parla, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è *imitatore* se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina; quella è un’arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. (Zib. 1180) (10/9/28)

Questa idea, secondo cui se il poeta esce da se stesso non è più veramente poeta, diventa un’idea centrale nel pensiero di Leopardi. Per questo aspetto persiste la polemica con i romantici, che prediligono generi letterari come il dramma e il romanzo: per Leopardi la lirica è la sola vera poesia perché in essa il poeta esprime solo e pienamente il proprio sentimento.

Da queste osservazioni risulterebbe che dei 3 generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l’esperienza de’ poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell’uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, **ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche.** (Zib. 1218) (29/3/1829.).

la lirica, contrapposta all’epica e alla drammatica (ma anche al romanzo), ove il poeta, creando le varie passioni dei vari personaggi, deve fingere sentimenti non suoi:

il poeta è spinto a poetare dall’intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch’ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta... Il sentimento che l’anima al presente, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta... Quanto più un uomo è di

¹¹ “Quelli (gli antichi) ci commuovono per mezzo di natura, di verità sensibile, di presente vivo; questi (i moderni) ci commuovono per mezzo di idee (...) Questi (il poeta sentimentale) riflette sull’impressione che gli oggetti fanno su di lui e solo su quella riflessione è fondata la commozione, da cui è preso egli stesso e che dà a noi” (Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale*, in *Saggi estetici*, UTET, Torino 1951, pp. 396-400).

genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi da esporre, tanto più sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto più dipingerà se stesso... L'estro del drammatico è finto, perch'ei dee fingere: un che si sente mosso a poetare, non si sente mosso che dal bisogno d'esprimere de' sentimenti ch'egli prova veramente (Zib. 1175) (29/8/1828)

8) *Il diletto ai tempi della poesia sentimentale*

Ma se il sentimento dominante dei tempi moderni è proprio quello che deriva dalla consapevolezza della perdita dell'armonia, del deserto delle illusioni prodotto dalla ragione, della nullità di tutte le cose, che ha che fare allora questo sentimento con il diletto, che resta pur sempre il vero ed unico fine della poesia? Su questo Leopardi non si ricrede: come procurerà la poesia il diletto, se non può più procurarlo con le favole create dall'immaginazione? Una prima risposta a questa domanda possiamo trovarla in un celebre pensiero del 4/10/1820:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita... servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (**come p.e. nella lirica che non è propriamente imitazione**), apre il cuore e ravviva... E lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande è una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima, quando questa conoscenza si trova nelle opere di genio. E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione. (Gran cosa, e certa madre di piacere e di entusiasmo, e magistrale effetto della poesia...) (Zib. 110) (4/10/20)

Ma la risposta più significativa ed originale sta nelle riflessioni, sparse nello *Zibaldone*: a cominciare da quella, che abbiamo già letto, in cui si dice che anche nella poesia sentimentale molto si può concedere alle illusioni; e poi in quelle, molteplici, sul piacere dell'infinito e della rimembranza.

9) *Dalla teoria del piacere al piacere dell'infinito*

Si tratta di riflessioni per lo più riconducibili agli anni 1820-21, ma poi più volte riprese successivamente (in particolare, sulla rimembranza, negli anni 1827-28, gli anni dei canti pisano-recanatesi). E dunque: il diletto cui si affida la poesia, nel tempo in cui la conoscenza del vero rende impossibile il piacere delle favole, è il diletto suscitato da parole, immagini e suoni vaghi e indefiniti. E' un pensiero che discende da quella teoria del piacere che Leopardi veniva elaborando e il cui nucleo centrale appartiene al luglio del 1820 (ed è, per inciso, il vero nucleo fondante del pessimismo leopardiano, a testimonianza della stretta correlazione esistente fra visione complessiva e riflessione specifica sulla poesia): il desiderio di piacere, connaturato all'esistenza individuale (per inciso: di ogni essere vivente), è senza limiti di durata e di estensione, e come tale (per quanto possa essere, occasionalmente, "ingannato", "mitigato", "addormentato") non può essere mai soddisfatto; l'immaginazione supplisce a questa impossibilità di soddisfazione, in quanto capace di concepire ciò che non è limitato e circoscritto (ciò che quindi è

adeguato alla infinitezza del piacere desiderato); e dunque la poesia piace, comunica piacere, proprio perché offre alla immaginazione del lettore uno spazio infinito in cui vagare (12-23 luglio 1820):

il desiderio del piacere essendo materialmente infinito in estensione... la pena dell'uomo nel provare un piacere è di veder subito i limiti della sua estensione... Quindi è manifesto: 1. Perché tutti i beni paiano bellissimo e sommi da lontano, e l'ignoto sia più bello del noto... 2. **Perché l'anima preferisca in poesia e da per tutto, il bello aereo, le idee infinite. Stante la considerazione qui sopra detta, l'anima deve preferire naturalmente agli altri quel piacere ch'ella non può abbracciare** (Zib. 81) (luglio 1820)

... fra tutte le letture, quella che lascia l'animo meno desideroso del piacere è la lettura della vera poesia. La quale destando emozioni vivissime, e riempiendo l'animo d'idee vaghe e indefinite e vastissime e sublimissime e mal chiare ec., lo riempie quanto più si possa a questo mondo (Zib. 444) (27/8/21)

10.1) La poetica dell'indefinito: le parole

Ecco quindi le riflessioni famose sulla lingua della poesia, sulle "parole" che non sono "termini" (30-4-1820):

Le parole come osserva il Beccaria (trattato dello stile) non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano e definiscono la cosa da tutte le parti. Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza ec. ec. e per lo contrario quanto più abbonda di termini... Il pericolo grande che corre ora la lingua francese è di diventar lingua al tutto matematica e scientifica, per troppa abbondanza di termini in ogni sorta di cose, e dimenticanza delle antiche parole. (Zib. 60) (30/4/20)

sulle parole come "notte", "notturno", "oscurità", "profondo", che sono poeticissime in quanto offrono all'animo "un'immagine vaga, indistinta, incompleta" (28-9-21), o come "lontano" e "antico" che "destano idee vaste e indefinite e non determinabili e confuse" (25-9-21); su quelle "che indicano moltitudine, copia, grandezza, lunghezza, larghezza, altezza, vastità, ec.", come "tanto", "ultimo", "mai più", che "sono di grand'effetto poetico per l'infinità" (3-10-21);

10.2) La poetica dell'indefinito: le immagini e i suoni

ma anche quelle sulle immagini, che sono piacevoli quando evocano sensazioni di infinito, perché la vista non arriva ad abbracciarle:

una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, il cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o per ch'esso pure sia posto in declivio (Zib. 411) (1-8-21)

o perché sono di ostacolo allo spaziare della vista. e quindi sollecitano l'immaginazione dell'infinito (esemplarmente, la siepe de *L'Infinito*):

Una fabbrica, una torre ec. veduta in modo ch'ella paia inalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito (ivi)

sul suono, che, analogamente,

è piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per una idea vaga e indefinita che desta, una canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco lontanando... o che sia così lontano... che l'orecchio quasi lo perda nella vastità degli spazi... un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte... Stando in casa, e udendo tali canti e suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione e le sue concomitanze. (Zib. 523) (16-10-21)

Una voce o un suono lontano, o decrescente e allontanantesi appoco appoco, o echeggiante con un'apparenza di vastità ec. ec. è piacevole per il vago dell'idea ec. Però è piacevole il tuono, un colpo di cannone, e simili, udito in piena campagna, in una gran valle ec., il canto degli agricoltori, degli uccelli, il muggito de' buoi ec. nelle medesime circostanze (Zib. 1151) (21-9-27);

10.3) *La poetica dell'indefinito: la rimembranza e la doppia visione*

e infine quelle sulla rimembranza, che è poetica perché ci allontana dal presente e ci rimanda alle lontananze della fanciullezza, e quindi ci comunica quella sensazione di indefinito collegata alla lontananza nel tempo:

la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca, una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso dell'immagine antica... in maniera che se non fossimo stati fanciulli, saremmo privi della massima parte di quelle poche sensazioni indefinite che ci restano (Zib. 175) (16-1-21)

Un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poeticissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago. (Zib. 1199) (14-12-28)

riflessioni associabili a quelle sulla "doppia visione" propria del poeta:

forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e una conseguenza di lei... vale a dire, proviamo quella tal sensazione, idea, piacere, ec. perchè ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensazione immagine ec. provata da fanciulli, e come la provammo in quelle stesse circostanze. (Zib. 175) (16-1-21)

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (Zib. 1196) (30/11/28)¹²

11) *La sera del dì di festa, un testo esemplare*

¹² Questo pensiero mi ha sempre fatto venire in mente la "memoria involontaria" di Proust, in particolare il famoso episodio della madeleine narrato nel primo volume (*Du côté de Chez Swann*) della *Recherche*. Quella doppia visione che Leopardi dice propria dell'uomo sensibile e immaginoso mi ricorda quelle sensazioni che Proust prova – e che cerca con fatica di afferrare e definire – quando inzuppa la madeleine nella tazza di tè, sensazioni di una esperienza già vissuta in un altro tempo, il tempo dell'infanzia (sapori e odori già sentiti, visioni già viste), sensazioni che lo fanno riandare al "tempo perduto".

Tutto ciò si può vedere in maniera esemplare ne *La sera del dì di festa*, un idillio del 1820. L'incipit famoso rimanda a versi omerici (*Iliade*, VIII, 555 e sgg.), tanto cari a Leopardi che li aveva citati nel *Discorso* come esempio della poesia antica che sa sollecitare i sentimenti con semplicità, imitando la natura (e non in maniera artificiosa e forzata, come fanno i romantici, che riproducono immagini e situazioni straordinarie):

Si come quando graziosi in cielo / rifulgon gli astri intorno della luna, / e l'aere è senza vento, e si discopre / ogni cima de' monti ed ogni selva / ed ogni torre; allor che su nell'alto / tutto quanto l'immenso etra si schiude, / e vedesi ogni stella, e ne gioisce / il pastor dentro all'alma.

Ed è un incipit carico di suggestioni indefinite (più che per le parole evocative dell'indefinito, che pure ci sono¹³, per la stessa atmosfera notturna e per la visione in lontananza delle montagne; e poi, naturalmente, per quel canto notturno dell'artigiano udito in lontananza, vera e propria cerniera fra le due parti che compongono l'idillio). Quel "*posa*" (verbo che ritorna al verso 38) piaceva ad Ungaretti, il quale ci sentiva un'eco del *Trionfo* petrarchesco (e Petrarca è il poeta sentimentale per eccellenza), laddove, descrivendo la morte di Laura, si dice che "*parea posar come persona stanca*"¹⁴ (a questo proposito, bisognerà notare che la scelta del verbo è dell'edizione Starita del 1835, perché prima si era sempre letto "*La luna si riposa, e le montagne / si discopron da lungi*"; ma il "*posa*" era già entrato nell'edizione Piatti del 1831 a correzione dei versi 38-39, che prima suonavano così: "*Tutto è silenzio e pace, e tutto cheto / è 'l mondo, e più di lor non si favella*").

Ma è anche una poesia che non prescinde dalla conoscenza del vero, anzi se ne nutre drammaticamente, in quanto fondata sul contrasto fra la serenità del paesaggio (dolce e chiaro) e la sofferenza disperata del poeta (sofferenza che si manifesta in forme titaniche, fortemente "patetiche", di ascendenza, mi pare, alfieriana e ortissiana). Segue il canto solitario dell'artigiano, ed è un'altra sensazione vaga e indefinita (proprio quell'esempio citato nello *Zibaldone*); il canto, a sua volta, sollecita non solo pensieri sullo scorrere del tempo (sulla sua infinitezza, per contrasto, cosiccome il canto contrasta col silenzio: lo stesso effetto provocato ne *L'Infinito* dallo stormire del vento tra le piante), ma anche la rimembranza dell'infanzia (negli ultimi versi); di più, quel canto che è sentito come il "doppio" di uno stesso canto udito nell'infanzia, è senz'altro un bell'esempio di quella doppia visione di cui è capace l'uomo "sensibile e immaginoso" (quale è il poeta).

¹³ Notte, lontan, notturna, antica, antichi, tarda notte, lontanando, a poco a poco.

¹⁴ Straordinaria questa eco sentita da Ungaretti con alcuni dei versi fra i più belli dell'intera letteratura italiana. Si tratta di una terzina che, nel finale del *Trionfo della morte*, descrive la morte di Laura: "*Pallida no, ma più che neve bianca / che senza venti in un bel colle fiocchi, /parea posar come persona stanca*". Come possa il "posare" della luce lunare sul paesaggio notturno ricordare il "posare" riferito al volto di Laura nella quiete della morte, è cosa da chiedere alla sensibilità poetica di Ungaretti. Ma certo, oltre alla quiete assoluta (del paesaggio notturno e della morte) che quel verbo evoca, bisognerà notare come esso sia associato al colore bianco, del pallore mortale (tramite il paragone con la neve in Petrarca), del chiarore lunare (non nominato, ma implicito nel paesaggio notturno descritto da Leopardi).

Altre osservazioni si possono fare, a partire dalla considerazione che l'idillio è spesso sembrato ai lettori, nella sua struttura, un po' disorganico, frammentario, non perfettamente composto nei suoi elementi costitutivi, in sostanza, spezzato al verso 24 in due parti, apparentemente non omogenee, disunite. Ma intanto quel verso, pur con la pausa imposta dalla punteggiatura (che sancisce il passaggio da un motivo all'altro: dalla disperazione individuale del poeta alla sensazione acustica del canto dell'artigiano), ha una forte continuità metrica, segnata dalla sinalefe fra "etate" ed "ahi"¹⁵; quindi introduce il motivo (l'evento acustico) che è la vera chiave di volta del componimento, una chiave di volta che illumina anche retrospettivamente il senso dell'idillio.

Allora il notturno lunare con cui si apre il componimento, con il suo silenzio dopo i rumori della festa, non solo si contrappone drammaticamente alla disperazione del poeta (a significare la crudele indifferenza della natura di fronte al dolore individuale), ma anche prefigura il silenzio in cui, nella seconda parte, precipitano i grandi eventi della storia: un silenzio, quest'ultimo, in cui tutto (il dolore individuale cosiccome la gloria dei popoli antichi), annullandosi nell'infinito scorrere del tempo, perde di senso. Il ritorno nei due contesti del verbo "posa" (v. 3 e v. 38) in contrapposizione al "grido" (di disperazione del poeta, al v. 23; dei popoli antichi, al v. 34) avvalorava questa lettura.

Data la centralità del canto dell'artigiano (che quindi sembra avere una funzione analoga a quella del vento che stormisce tra le piante, nell'*Infinito*), tutto il resto (come bene ha messo in luce Luigi Blasucci)¹⁶ si assesta simmetricamente: silenzio e serenità della natura, gesticolazione fisica e verbale del poeta ("grido"), canto dell'artigiano, "grido" dei popoli antichi, silenzio in cui tutto precipita.

In appendice, l'eco di quel canto nella memoria dell'infanzia (che crea grande suggestione poetica, come è proprio della rimembranza): "*già similmente mi stringeva il core*" quella sensazione di naufragio (altrettanto "dolce"?) nell'infinità del tempo.

12) L'Infinito, un altro testo esemplare

1) Il tema

Si tratta di un *itinerarium ad infinitum*: il sentimento che si vuole comunicare è quello dell'infinito, nella sua dimensione prima spaziale e poi temporale. L'idillio, di 15 versi, è infatti perfettamente diviso a metà del verso 8 nelle due parti che, appunto, intendono rappresentare il sentimento-sensazione della infinitezza, nello spazio e nel tempo. Ed è un sentimento che nasce, per contrasto, dall'avvertimento, tramite i sensi prima della vista e poi dell'udito, di dati concreti: la siepe che, in quanto preclude la vista dell'orizzonte, consente l'immaginazione

¹⁵ Si tratta del fenomeno per cui la vocale finale di una parola e quella iniziale della parola seguente si pronunciano unite in un'unica sillaba (senza caduta o assorbimento dell'una nell'altra – caso in cui si parla di elisione).

¹⁶ *Leopardi e i segni dell'infinito*, Bologna 1985.

(*io nel pensier mi fingo*) dell'infinito spaziale; lo stormire del vento tra le piante che, in quanto interrompe il silenzio, sollecita il pensiero (*mi sovvien*) dell'eterno (dell'infinito scorrere del tempo). Ma siccome si tratta di sentimenti-immaginazioni troppo vaste perché la mente le possa definire e il cuore le possa abbracciare, in esse ci si perde, con paura dapprima (8), e ci si annega, come in un dolce naufragio poi (15). E' un'esperienza potente, per certi versi terribile, perché comporta un perdersi, un annullamento della propria individualità: ne è prova l'uso, nel momento in cui si descrive l'acme dell'esperienza, di verbi estremamente significativi, che risaltano nel lessico abbastanza povero dell'idillio e che hanno nell'opera leopardiana un riscontro rarissimo (*si spaura*, solo in *La vita solitaria* e *Amore e morte*) o unico (*s'annega*, *naufragar*).¹⁷

Ma se questo è schematicamente il piano tematico dell'idillio, molti e significativi sono i rilievi che si possono fare sul piano formale, della struttura complessiva, della sintassi, del lessico, della metrica¹⁸.

2) **La struttura e la sintassi**

Sulla struttura complessiva andranno notate non solo le corrispondenze già rilevate (perfetta divisione in due parti, parallela simmetria dal dato concreto al suo trascendimento), ma anche

a. la continuità ritmica dell'intera lirica, tale per cui, con la sequenza ininterrotta delle inarcature¹⁹, nessun verso è isolato e a sé stante: nessuno, tranne il primo e l'ultimo, che quindi sembrano incorniciare perfettamente l'idillio (non ci si lasci ingannare dal punto alla fine del verso 3: la pausa sintattica è apparente perché la coordinante avversativa che segue tende ad unire i due versi, malgrado il punto).

b. Il perfetto disegno costruttivo si rileva, oltre che dall'incorniciamento fornito dal primo e dall'ultimo verso, anche dalla divisione sintattica in quattro periodi che si corrispondono in modo speculare: il primo (tre versi) corrisponde all'ultimo (due versi e mezzo), il secondo (quattro e mezzo) al terzo (cinque): la lirica risulta così divisa in due parti uguali, di sette versi e mezzo ciascuna (per cui risalta la centralità dell'ottavo verso, che contiene due emistichi che separano e congiungono le due parti del componimento).

¹⁷ Per altro, quella di cui si parla non è un'esperienza di tipo mistico-religioso: non lo è, sia perché Leopardi stesso precisa nello *Zibaldone* che "l'infinità della inclinazione dell'uomo è una infinità materiale" (luglio 1820), sia perché è evidente la base sensistica di tutta la costruzione (l'immaginazione dell'infinito si ha a partire da dati sensibili), sia infine perché ancora lo stesso autore chiarisce nello *Zibaldone* (4 gennaio 1821) che "non solo la facoltà conoscitiva, o quella d'amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di conoscere infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima, non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinito, e confonde l'indefinito con l'infinito."

¹⁸ Per alcuni di tali rilievi sono debitore a Luigi Blasucci (*Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna 1985).

¹⁹ Per chi non lo sapesse, l'inarcatura, o enjambement, è quel fenomeno per cui la pausa metrica non coincide con la pausa sintattica, anzi la pausa metrica separa elementi che sintatticamente sono uniti (ad esempio, un sostantivo e il suo attributo), con l'effetto di sottolineare maggiormente (nel suono e nel significato) i termini separati.

c. Inoltre il primo e l'ultimo periodo hanno un andamento piano, paratattico, a carattere enunciativo, mentre i periodi mediani sono connotati da una sintassi più mossa e con un incremento dei costrutti ipotattici (c'è la tensione che vuole rendere il processo mentale che conduce all'infinità, spaziale e temporale; una tensione preceduta dalla descrizione affettiva del paesaggio e seguita dal suo placamento-compimento nel naufragio finale).

3) Il lessico

Interessanti sono i riscontri sul piano del lessico:

a. la poesia è punteggiata di parole che Leopardi stesso indica come particolarmente poetiche per l'indefinito del loro significato (le cataloga proprio come "*Voci e frasi piacevoli e poetiche assolutamente, per l'infinito o l'indefinito del loro significato*" nell'*Indice del mio Zibaldone*, che compila, da notare, a partire dal luglio del 1827): e sono *ermo, tanta, ultimo, silenzio, profondo, eterno, morte*; ma a queste si possono aggiungere sostantivi come *orizzonte, immensità*, e aggettivi come *interminati, sovrumani, infinito*).

b. Un rilievo a parte va fatto per l'avverbio "*sempre*", con cui si apre la lirica. La prima cosa da notare è l'ascendenza petrarchesca di tale incipit (tipico in Petrarca, a indicare la persistenza di una condizione: "*io amai sempre, et amo forte ancora*", "*cercato ò sempre solitaria vita*", ecc.). In Leopardi la parola è, come altre, per il suo significato indeterminato, evocativa dell'infinito. Ma notate come nell'espressione "*sempre caro mi fu*" sia associata ad un passato remoto, tempo verbale che contrasta con tutti i presenti iterativi che seguono nella lirica. La cosa è sempre apparsa problematica ai lettori, ma a me sembra che nella scelta si manifesti l'intenzione dell'autore di unire l'esperienza straordinaria che si accinge a descrivere al ricordo di un passato felice: quel "*sempre*", più che indicare il ripetersi dell'evento, sollecita la memoria di un passato affettivamente evocato (*caro*); il sentimento affettivo è intensificato dalla memoria, e quel "*fu*" sottolinea proprio questa associazione affetto-memoria. Dunque qui è in campo un altro elemento della poetica dell'indefinito, e cioè l'elemento della poeticità della rimembranza.

c. Il riferimento del "*quella*" del v. 5 alla siepe non convince tutti (alcuni preferiscono riferirlo a "*tanta parte*", visto che la siepe è vicina, tant'è che al v. 2 era accompagnata dal dimostrativo "*questa*"). Ora, a parte che la logica impone di intendere il riferimento alla siepe, mi pare convincente la lettura che A. Marchese ha fatto dell'uso dei dimostrativi nell'idillio. Essi segnalano il passaggio da un "qui ed ora" iniziale (*questo* colle, *questa* siepe) a un "altrove" trascendente in cui è trasportata la mente del poeta (*quella* siepe, perché ora il poeta è lontano dalla siepe, è altrove, nella lontananza infinita); quindi lo stormire del vento è come se risvegliasse il poeta dal suo sogno di un viaggio nell'altrove, lo riporta a terra, qui ed ora (dunque, *queste* piante, *quel* silenzio, *questa* voce); ma la mente è ora sollecitata al pensiero dell'infinito scorrere del tempo, trascende di nuovo i dati del reale e del presente, è altrove (in *questa* immensità, in *questo* mare).

d. Altro problema è quello del valore dell'avversativo “*ma*” con cui si apre il verso 4. E' un problema perché logicamente non può avversare il periodo precedente (non si può avversare il fatto che il colle e la siepe al poeta siano cari), caso mai avversa soltanto la seconda parte del periodo – tant'è che Bacchelli proponeva di intenderlo come un asseverativo, nel senso di “appunto, proprio per questo”. Nella forza di quel “*ma*” sarà da vedere piuttosto l'intenzione di avversare il carattere petrarchesco-arcadico di quell'incipit che sembra evocare la tradizionale figura del locus amoenus. Quel “*ma*” intende dire che l'idillio non vuole descrivere le piacevolezze di un luogo campestre, ma invece rappresentare sensazioni di tutt'altro tipo, proporre una narrazione diversa, di tipo mentale e introspettivo, rappresentare appunto l'*itinerarium ad infinitum*.

4) Il ritmo

Quel “*ma*” forse ci suggerisce anche il cambiamento di ritmo che ci attende nei versi successivi:

a. dall'andamento piano e regolare, prevalentemente bisillabico, si passa ora ad un ritmo segnato da fortissime inarcature e rallentato dalla serie ardita di parole polisillabiche, in un crescendo che va da parole trisillabiche (*sedendo, mirando*) a parole di 5 sillabe (*interminati, profondissima*), parole che anche foneticamente vorrebbero esprimere l'idea dell'infinito (come se la lentezza della pronuncia volesse segnalare la difficoltà di circoscrivere quell'idea).

b. Come abbiamo notato, l'alta frequenza di enjambements e di pause sintattiche interne fa sì che nessun verso della lirica sia sintatticamente isolabile, ad eccezione dei due estremi (che per altro non sono perfettamente isolati perché congiunti dalla coordinante “e”). Il componimento si presenta così come un continuum ritmico, in cui spiccano alcuni fortissimi enjambements che mettono in rilievo termini infinitivi, accentuandone la carica evocativa (vedi i due aggettivi “*interminati*” e “*sovrumani*” a fine verso, o i sostantivi “*infinito silenzio*” e “*immensità*” ad inizio verso, ma evidenziati dall'attesa creata dai dimostrativi alla fine del verso precedente). La carica evocativa propria dei tre sintagmi dei vv. 4-6 è potenziata dagli enjambements che separano e uniscono i primi due, e trova compimento e appagamento (sintattico e metrico) nel terzo (*profondissima quiete*), cui contribuisce anche la dieresi che rende trisillabo il sostantivo “*quiete*”, rallentandone la pronuncia.

5) I fonemi

Sul piano fonetico, da notare

a. sia la “rilevanza strategica” di timbri vocalici aperti, in particolare di quello in “a”, in posizione tonica e/o ritmica, cioè a fine verso (*parte*, rafforzato da

tanta, interminati, sovrumani, mare) o a fine emistichio (in quarta o sesta sillaba, a seconda che l'endecasillabo sia a minore o a maiore: *mirando, comparando, immensità, naufragar*); e sono in maggioranza parole legate al tema dell'infinito, per le quali dunque l'apertura vocalica entra in sinergia col significato di vastità. Il fenomeno era già stato notato da Contini ("trionfo di a"), e la minore forza impressiva delle parole con timbro in "e" (pur leggermente prevalenti nella lirica) andrà ascritta alla eterogeneità semantica di tali parole (con significati e collocazioni non di rilievo).

b. sia la frequenza di parole caratterizzate dall'incontro di nasale più consonante, con effetti di amplificazione sonora (fenomeno che investe in particolare parole che intendono esprimere l'infinito: *orizzonte, interminati, profondissima, infinito, silenzio, immensità*).

13) Una conclusione provvisoria

I "segnali dell'infinito" (parole, immagini, suoni, rimembranze, doppie visioni) si possono rintracciare in canti successivi. E' un'operazione che ha fatto Blasucci, che ha riscontrato la presenza nei canti non solo di parole evocative dell'infinito (come è logico aspettarsi, vista la esplicita predilezione di Leopardi) ma anche di scelte espressive (fonemi, sintagmi, inarcature), già presenti nell'*Infinito*, che Leopardi sente cariche di una tensione capace di comunicare il piacere dell'indefinito.

E' il caso, ad esempio, del timbro vocalico in "a", rintracciabile in *Ricordanze*, sia ai vv. 20-24²⁰ (dove investe parole evocative dell'infinito, come *lontano, mar, varcare, arcani, arcana*, e riecheggia in altre, come *qua, pensava, felicità*, amplificandone la sonorità), sia ai vv. 11-13²¹ (dove – a parte il ricorrere di espressioni presenti nell'idillio del '19, come *gran parte, mirando* – detto timbro confluisce nella parola conclusiva, "*campagna*", associata più volte nello *Zibaldone* al piacere dell'indefinito suscitato da sensazioni acustiche: l'echeggiare del tuono in campagna, il canto degli agricoltori in campagna, lo stormire del vento in campagna).

E' anche il caso dell'inarcatura nelle due tipologie (aggettivo infinitivo + sostantivo, sul modello di *interminati / spazi* e *sovrumani / silenzi*; dimostrativo + sostantivo infinitivo, sul modello di *quello / infinito silenzio* e *questa / immensità*). In particolare, sul modello di "*questa / immensità*", va notato l'uso frequente, ad inizio verso ed entro un'inarcatura, di un sostantivo femminile quadrisillabo ossitono, evocativo dell'infinito, con predilezione per la parola

²⁰ Che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio!

²¹ delle sere io soleva passar gran parte
mirando il cielo, ed ascoltando il canto
della rana rimota alla campagna

“*felicità*” (anche se non preceduta da aggettivo infinito, è parola semanticamente coinvolta nella tematica dell’infinito: si veda come in *Ricordanze* 23-24, citato sopra, e in *Amore e morte* 35-39²² sia associata ad espressioni – *fingendo, il suo pensier figura* - che rimandano all’immaginazione mentale, e quindi alla sua irraggiungibile lontananza).

Ma è un riscontro che si fa sempre più arduo man mano che ci si inoltra nel tempo. Dopo i canti pisano-recanatesi, la poesia tende a farsi più filosofica, più ragionata ed argomentativa, sempre più tesa ad affermare la verità della condizione umana, quindi sempre più asciutta e, in un certo senso, sempre meno disponibile a cercare ed offrire la consolazione del diletto proprio delle parole vaghe e indefinite. E’ quella che Binni ha chiamato la poesia eroica, riferendosi all’atteggiamento di Leopardi che, come Tristano, ha il coraggio di guardare in faccia la realtà senza nulla detrarre al vero e senza più cercare il conforto di ricordi, speranze, illusioni, belle immaginazioni. Il linguaggio della *Ginestra* non è più il linguaggio evocativo dell’infinito, è un linguaggio diverso, ancora tutto da studiare. Del resto le pagine dello *Zibaldone* si chiudono nel dicembre del ’32 e, per quanto riguarda la riflessione sulla poesia, si ha l’impressione di un sentiero interrotto.

Forse si può dire che, se il profumo che la ginestra spande sul deserto del paesaggio impietrato dalla lava è il profumo della poesia, c’è ancora un diletto che può consolare nel deserto delle illusioni, ed è il diletto del vero. E allora bisognerà fare un passo indietro e dare il giusto peso a quella semplice affermazione che in un canto del 1826, l’epistola *Al conte Carlo Pepoli*. conclude una rassegnata previsione sul destino di un poeta, il cui petto non è più scaldato da “*alto senso*” e “*tenero affetto*” : “*conosciuto, ancor che tristo, ha suoi diletti il vero*” .

Marcello Tartaglia

²² a sé la terra
forse il mortale inabitabil fatta
vede omai senza quella
nova, sola, infinita
felicità che il suo pensier figura