

Andrea Campana
Sul macrotesto di B24*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24. *Ibidem*.

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

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

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

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

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

25. Ibidem.

26. Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47. *Ibidem*.

48. *Ivi*, p. 137.

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

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

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

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

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

49. Ivi, p. 135.

50. Ivi, pp. 145-146.

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

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

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

53. Ivi, p. 161.

54. Ivi, p. 163.