

Lettor mio bello, (è qui nessuno, o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, alle pugna; e la licenza, ch'io t'ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito. E però *hic caestus artemque repono*. Per l'avvenire, in caso che mi querelino d'impunità di lingua e che abbiano tanta ragione con quanta potranno incolpare i luoghi notati di sopra e gli altri della stessa data, verrò cantando quei due famosi versi che Ovidio compose, quando in Bulgaria gli era dato del barbaro a conto della lingua.

Così il conte Giacomo Leopardi si congeda dal lettore a chiusura dell'edizione bolognese delle *Canzoni*, primo nucleo dei futuri *Canti* pubblicato nel 1824. Talvolta, proprio partendo dalla fine e procedendo a ritroso si riesce a dipanare la matassa e a chiarire quei punti che a prima vista non sembrano di facile comprensione. Le prime domande, dunque, che dovremmo porci dopo la lettura di queste righe sarebbero: perché e con chi Leopardi è «stufo morto di fare [...] alle pugna»? E perché mai avrebbero potuto accusarlo «d'impunità di lingua»? Cosa avevano i suoi versi di tanto sacrilego da aver bisogno di una giustificazione?

A questi e altri quesiti risponde per noi Paola Italia nel suo ultimo libro, uscito di recente per Carocci editore. Condensando osservazioni di carattere filologico, linguistico e letterario, Italia ha dato vita a uno studio esauriente che rende conto di tutta una serie di questioni del laboratorio leopardiano su cui aleggiava ancora qualche dubbio.

*Il metodo di Leopardi* risulta organizzato in tre parti per un totale di dodici saggi, tutti - ad eccezione dell'ultimo, inedito - già pubblicati in varie sedi e in diverse occasioni a partire dagli inizi degli anni Duemila, a testimonianza della delicata, attenta, faticosa e meticolosa ricerca cui si è dedicata la filologa, che si cala completamente nella fucina redazionale delle *Canzoni*, analizzandone le varie “forme” soprattutto in relazione a quel blocco di *Annotazioni* che l'autore pone alla fine del libro, scandagliando con pazienza e perizia l'humus linguistico e le campagne correttorie che hanno permesso la maturazione della poetica leopardiana.

In principio erano Ugo Foscolo e Vincenzo Monti, si può dire. E a ragione. Innanzitutto, Italia identifica tre “forme” del testo delle *Canzoni* - che divengono quattro se si include anche l'*editio princeps* - che prendono nome dai luoghi e dal periodo in cui sono state progettate. La prima, Recanati 1820, documentata dal carteggio con Giordani e con Brighenti, avrebbe dovuto comprendere le due canzoni patriottiche, *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, l'ode *Ad Angelo Mai* e le due canzoni funerarie *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*. È evidente come queste ultime costituiscano un «dittico antifoscoliano» (p. 37), in quanto a una donna morta se ne contrappone una, Luigia Pallavicini, che aveva rischiato di morire cadendo dal cavallo, e a una *donna inferma* si contrappone un'*amica risanata*. Echi foscoliani, comunque, sono evidenti pure negli altri componimenti. In *All'Italia*, oltre all'affinità sintattica, riconduce all'atmosfera dei *Sepolcri* anche l'ingresso del poeta greco Simonide, che canta l'immortalità dei caduti alla stessa maniera della Cassandra foscoliana; ma se in Foscolo «l'eternità conferita dalla poesia si riverberava sugli eroi da essa celebrati, e perciò fatti eterni», in Leopardi «la poesia celebra gli eroi, per cui solo se ci saranno eroi la poesia potrebbe far sopravvivere la loro memoria» (p. 54). *Sopra il monumento di Dante*, invece, sembra debba riflettere di più sul tema del sepolcro, tuttavia ben presto sostituito da quello dei soldati italiani morti illacrimati in Russia, uomini privati della libertà e della patria e morti inutilmente al servizio di una nazione straniera; e dal motivo patriottico a quello dell'infelicità umana il passo è breve. «Spento l'afflato civile delle patriottiche, esaurita anche la vena sentimental-patetica delle canzoni sepolcrali, al poeta non resta che verificare attraverso il culto dei morti, che l'anima e l'aldilà sono un'invenzione dei poeti, che l'“immaginazione” e le “favole” sono un espediente escogitato per rispondere alle convenienze della società e che la religione non è altro che una serie di dogmi modellati in funzione del “ben pubblico e temporale”» (p. 57). Ma è sicuramente l'ode al Mai la «canzone antagonista» al *Carme* di Foscolo, per - e qui Italia riprende l'idea di Goffis - «la raffigurazione di un Pantheon ideale, a significare il passato che si contrappone al presente di volghi sepolti “nelle adulate regge”» (p. 48); l'ode si distanzia nettamente rispetto alle precedenti per l'abbandono del tema sepolcrale e l'avvicinamento alla canzone filosofica: al dolore patriottico si somma il dolore universale e l'infelicità come motivo esistenziale, che si impone nel momento in cui l'uomo cessa di vivere nell'illusione.

Alla fine, però, questo libro non vede la luce: «più, crediamo, per le censure letterarie e poetiche di Brighenti, che mettono Leopardi di fronte all'impasse culturale del progetto, che per le resistenze paterne per la materia trattata» (p. 37).

La seconda forma, Recanati 1822, avrebbe contemplato sette testi: si aggiungevano infatti *Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore nel pallone*, *Bruto minore* e *Alla primavera*. Subito dopo quest'ultima si può collocare la stesura delle *Annotazioni*, quel blocco di appunti linguistici «i cui prodromi sono documentati da alcune carte sciolte sicuramente precedenti e recanti i termini delle canzoni patriottiche» (p. 38), che non essendo riconducibili al canone dettato dalla *Crusca* erano stati criticati da alcuni recensori romani. D'altronde, è proprio questa la molla che spinge il poeta a documentare tutti i vocaboli e le espressioni non accolte dall'*auctoritas* linguistica e a giustificarne l'uso in un'apposita sezione: la ragione per cui Leopardi sente la necessità di «fare alle pugna» è proprio quella di affermare la propria indipendenza dal modello linguistico dominante, anche se da esso ovviamente non può prescindere. Quella che il poeta va elaborando è una lingua «pellegrina», una lingua cioè che scarti rispetto alla convenzione, che accolga elementi della tradizione al di fuori dei dettami imposti dalla *Crusca*, attraverso un processo che preveda un ruolo attivo del lettore nella costruzione del messaggio. Campioni di siffatto ideale di lingua sono in primis Virgilio e Orazio, assurti a «classici» non perché autori di una poesia modellata sull'antico, ma perché da essa si erano scostati, sperimentando uno stile, appunto, «pellegrino». E questa idea di bello «imperfetto, e irregolare» - per citare un pensiero dello *Zibaldone* - deriva a Leopardi dalla lettura del *Saggio sul gusto* di Montesquieu, in particolare dalle riflessioni contenute nel capitolo sul *Non so che*, a partire dal quale il poeta elabora la «teoria della grazia».

Non va tuttavia trascurata nemmeno l'influenza esercitata dalla lettura della *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* del Monti, che con ogni probabilità il poeta ha effettuato approfonditamente a partire dal 1821. Però se Monti pone come bersaglio delle sue osservazioni il *Vocabolario* in sé per realizzare, più attraverso *correzioni* che *aggiunte*, una lingua letteraria che riprenda esempi linguistici non riconosciuti dalla *Crusca*, Leopardi vuole semplicemente difendere la sua poesia da eventuali detrattori che potrebbero ritorcergli contro l'*auctoritas* del *Vocabolario*, sfruttando il «modello costituito dai «buoni scrittori», nella misura in cui tale modello poteva dirsi naturale e non un'affettata costruzione» (p. 84). Da qui la copiosità delle aggiunte rispetto alle correzioni, come d'altronde si evince dall'esiguità di osservazioni di metodologia lessicografica.

Ritornando al discorso precedente, proprio uno studio attento del manoscritto delle *Annotazioni* - dice Italia - permette di ipotizzare l'esistenza di questa seconda forma: delle 74 carte totali, tutte conservate presso il Fondo leopardiano della Biblioteca nazionale di Napoli, le prime 34 contengono le annotazioni fino alla *Primavera*, seguono un *Congedo al Lettore*, aggiunte alle annotazioni precedenti, e infine quelle alle ultime tre canzoni (*Ultimo canto di Saffo*, *Inno ai Patriarchi*, *Alla sua donna*). Proprio la posizione del *Congedo* fa supporre che a quell'altezza Leopardi giudicasse il libro finito. E così facendo *Alla Primavera o delle Favole antiche* si carica di un significato fondamentale: da una parte la primavera diviene un «pretesto temporale» per sottolineare l'impoeticità dell'età presente, quando l'uomo non può più dare retta ai miti che spiegavano i fenomeni naturali e fa esperienza della propria solitudine; dall'altra le favole antiche divengono un «pretesto letterario per dichiarare l'impossibilità di fare poesia alla maniera dei classicisti, anche quella poesia - che aveva il suo principale rappresentante in Monti - che Leopardi aveva riconosciuto come unica possibile, dopo che l'incanto della poesia immaginativa si era rotto e non poteva essere rinnovato il patto tra l'uomo e la natura» (p. 40).

La terza forma, Roma 1823, rende più esplicita quella dialettica centro (Roma) - periferia (Recanati) attorno a cui tutto il libro delle *Canzoni* è costruito. Roma è infatti il polo culturale cui Leopardi guarda con interesse, in quanto patria del classicismo che lui stesso professa, ma dal quale sente di doversi distinguere. Quest'ultima forma coincide con quel «tometto di versi» di cui il poeta parla a Giordani nel febbraio 1823, che comprendeva le sette canzoni con l'aggiunta dell'*Inno ai Patriarchi*. Nonostante fosse pronto per la pubblicazione, nemmeno questo progetto viene pubblicato, per il sentimento di estraneità e la delusione che attanaglia Giacomo di fronte a quell'atmosfera letteraria cui aveva sempre teso e che ora gli appare «misera, vile, stolta, nulla» - come confessa a Giordani nella lettera del 1° febbraio 1823. Ormai Leopardi non ha più bisogno di «fare alle pugna», tanto che *Alla sua donna*, l'ultima delle *Canzoni*, è quasi priva di note linguistiche. E la citazione ovidiana alla fine del *Congedo al Lettore* «diventa un'orgogliosa dichiarazione di autonomia e di rivendicazione, nonostante l'isolamento, della propria identità culturale» (p. 43); e la successiva pubblicazione (1825) sul «Nuovo Raccoglitore» delle *Annotazioni* con solamente *Alla sua Donna*, il testo più distante dall'orientamento delle *Canzoni*, segna allo stesso tempo la fine e l'inizio di un progetto culturale in cui «è lui stesso l'argomento della sua poesia».

La seconda parte dello studio di Italia è tutta concentrata, invece, sulle *Annotazioni*: delineati gli studi filologici che su di esse sono stati condotti (dall'edizione Moroncini agli studi di De Robertis, a Blasucci e Poggio Salani), queste si configurano come il primo testo in prosa autonomo - svincolato quindi dalle note delle *Canzoni* che si trovano sugli autografi delle stesse - con cui l'autore si confronta per la prima volta col mondo culturale contemporaneo, e che nasce per giustificare un altro testo in poesia. Confrontando le note alla *Canzoni* con il manoscritto delle *Annotazioni*, si può constatare la somiglianza del metodo di lavoro di Leopardi, che in entrambi i casi deposita ai margini del testo varianti, osservazioni, commenti.

Ora, le *Annotazioni*, scritte con ogni probabilità tra il gennaio 1822 e il dicembre 1823, si sono costruite per «successive integrazioni», come scrive De Robertis (p. 93): come dicevamo, infatti, dopo le carte 34-35 che contengono il *Congedo al Lettore*, ne seguono altre contenenti aggiunte alle note precedenti, nonché note alle canzoni seguenti. «L'autografo AN costituisce quindi un testo di lavoro su cui si sono sedimentati interventi successivi, realizzati in modi diversi e in tempi diversi. Scarse, infatti, sono le correzioni immediate sul testo, e più numerose quelle tardive, apposte in interlinea o nei margini destro e sinistro delle pagine, lasciati appositamente bianchi secondo una prassi comune a tutti gli autografi leopardiani» (p. 96). È inoltre piuttosto probabile che l'autografo delle *Annotazioni* sia una copia di una precedente redazione - di cui si conservano scarsissimi frammenti - e ad esso sono da aggiungere altre carte, delle *Appendici*, che comprendono «inserimenti ed esempi da aggiungere al testo dell'autografo napoletano». (p. 99).

Paola Italia definisce le *Annotazioni* una sorta di «metatesto» (p. 72), la cui funzione è dichiarata dall'autore nella *Premessa*:

Non credere, lector mio, che in queste *Annotazioni* si contenga cosa di rilievo. Anzi, se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa' conto che il libro sia finito; e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni, e menare a tondo la clava d'Ercole, cioè l'autorità, per dare a vedere che anch'io così di passata ho letto qualche buono scrittore italiano, ho studiato tanto o quanto la lingua nella quale scrivo, e mi sono informato all'ingrosso delle sue condizioni. Vedi, caro lettore, che oggi in Italia, per quello che spetta alla lingua, pochissimi sanno scrivere, e moltissimi non lasciano che si scriva; né fra gli antichi o i moderni fu mai lingua nessuna civile né barbara così tribolata a un medesimo tempo dalla rarità di quelli che sanno, e dalla moltitudine e petulanza di quelli che, non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente. Co' quali, per questa volta e non più, bisogna che tu mi dii licenza di fare alle pugna come s'usa in Inghilterra, e di chiarirli (sebbene, essendo uomo, non mi reputo immune dallo sbagliare) che non soglio scrivere affatto affatto come viene, e che in tutti i modi non sarà loro così facile come si pensano, il mostrarmi caduto in errore.

Risuona nuovamente l'espressione «fare alle pugna», in questo caso specifico coi «pedagoghi», per difendersi dall'accusa di essere «caduto in errore» nel momento in cui fa sfoggio di termini ed espressioni che esulano dal canone contemporaneo. Delineate le condizioni nelle quali riversano le lettere e la lingua del suo tempo, Leopardi vuole dimostrare di aver letto anche lui «qualche buono scrittore italiano», e per questo le *Annotazioni* sono costellate di numerose citazioni tratte da quegli autori che la Crusca non giudicava degni di entrare nel *Vocabolario*. Primi tra tutti il Torquato Tasso della *Gerusalemme liberata* e delle *Lettere* (soprattutto il *Discorso di Torquato Tasso sopra varj accidenti della sua vita scritto a Scipione Gonzaga*) e l'Annibal Caro delle *Lettere* e dell'*Apologia*, una risposta alle censure imposte da Ludovico Castelvetro contenente dodici osservazioni linguistiche non canoniche e sedici riflessioni contenutistiche.

Ma accanto alla teoria di una lingua «pellegrina», Leopardi va maturando anche un'altra idea: nel *Discorso sul Romanticismo* e in diversi passi dello *Zibaldone*, presa coscienza, come si diceva, dell'impoeticità del tempo presente, si mostra necessaria l'elaborazione di una poesia che rifaccia modernamente quella degli antichi; e tendendo questa all'infinito e all'indeterminato, ne consegue che la nuova poesia suoni allo stesso tempo indefinita, indeterminata, «vaga». Tali riflessioni accompagnano la scrittura degli *Idilli*, cui l'ultima parte del lavoro di Italia è dedicato. Lo studio del quaderno napoletano che li contiene, di cui la filologa fornisce una puntuale edizione critica, «è illuminante, sia per comprendere la struttura generale dell'operazione *Idilli*, sia per l'interpretazione minuta delle varianti, che si dispongono, come è possibile mostrare attraverso l'esame delle campagne correttive, in quattro serie successive, relative, ciascuna, a un nuovo tempo di stesura dei testi». (p. 22). Italia distingue «quattro tempi» di stesura: il primo (1819, data che in seguito Leopardi indicherà come definitiva) riguarda la stesura della *Ricordanza*, dell'*Infinito* e dello *Spavento notturno*; il secondo (1820) riguarda invece la stesura della *Sera del giorno festivo* e alcune correzioni effettuate sulle liriche precedenti; il terzo (1820-1821) vede la stesura del *Sogno* e

della *Vita solitaria* nonché l'aggiunta di correzioni a ritroso; l'ultimo riguarda infine ulteriori correzioni apportate con una penna rossiccia, probabilmente in vista della stampa dei *Versi* del 1826. Lo studio attento del manoscritto napoletano ha permesso a Italia di notare che la penna con cui sono vergati gli *Idilli* del primo tempo è assai simile a quelle delle canzoni del 1819, *Per una donna inferma* e *Nella morte di una donna* (quest'ultima poi sembra scritta su fogli dello stesso tipo degli *Idilli*). Non trova corrispondenza con altri manoscritti, invece, la penna del secondo tempo. Quella del terzo, infine, ha una forte somiglianza con quella usata per *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, della fine del 1821. Queste osservazioni, oltre a confermare l'ipotesi sulla tempistica della scrittura poetica leopardiana, palesano un forte intreccio tra le poetiche del «vago» e del «pellegrino», pur nella loro diversità. Ma il luogo che condensa entrambi gli elementi linguistici nella migliore maniera possibile rimane però l'*Ultimo canto di Saffo*, «il più “canto” di tutti» (p. 24).

Un caso che illustra appieno l'importanza dello studio delle varianti è *La Ricordanza*, di cui Italia analizza soprattutto due versi che apportano un vero e proprio terremoto semantico nell'interpretazione del testo. Con la stessa penna della stesura iniziale, al v. 11 «rimembranza» viene corretto in «ricordanza», un termine che sarà alla base del meccanismo leopardiano della memoria, e che viene aggiunto anche al titolo, che diviene *La Luna o la Ricordanza*. In tal modo, «non si tratta più di una poesia dedicata alla Luna, ma di una poesia che, attraverso la Luna, intende trattare il riscatto che, grazie al ricordo, l'uomo ha sul tempo, e sul dolore» (p. 189), dando anche a intendere che quello che il lettore si trova sotto gli occhi non è più un idillio tradizionale. In seguito, con la penna del “secondo tempo” corregge al v. 8 «perché dolente» in «ché travagliosa». Un aggettivo piuttosto interessante, di cui nella *Crusca* si trovano solo tre esempi, due dalla *Fiera* di Buonarroti e una da Salvini («rimandi troppo generici perché possano avere rappresentato un'*auctoritas* in fatto di lingua» (p. 191), ma che era stato usato anche dall'Ariosto e dal Caro. L'uso di questo termine è attestato negli scritti di Leopardi già a partire dal 1820, con l'allusione alle discrepanze, alla disarmonia che sussiste tra se stessi e la natura. E se si considera anche la modifica al titolo (*Alla Luna o la Ricordanza* diventa *La Ricordanza*), è evidente come il senso del genere idillico muti notevolmente: non si tratta della «contemplazione di un paesaggio naturale, in cui il soggetto può trovare, più o meno romanticamente, un rispecchiamento del proprio dolore, ma una meditazione sul potere taumaturgico della memoria, sull'atto euforizzante del ricordo» (p. 195).

Il lavoro di Italia si conclude con un confronto tra il differente metodo di lavoro di Leopardi e Manzoni, e con una riflessione sulla “fine” dei *Canti*, ovvero su quei cinque *Frammenti* che il poeta pone in fondo al volume pubblicato da Starita a Napoli nel 1835, una sezione molto poco studiata, ma che la filologa ritiene di primaria importanza, poiché è attraverso di essa che il filo della storia del libro leopardiano - finalmente concluso -, attraverso la memoria, si riannoda e si ricongiunge con l'esperienza poetica del passato, dando voce al «proprio io lirico di un tempo» (p. 223).

Paola Italia, che con una precisissima analisi degli *scartafacci* a disposizione sembra trasformarsi quasi in una detective professionista, animata da una forte passione per lo studio del manoscritto d'autore, ha esposto con chiarezza e acume questioni tutt'altro che lineari, e ha contribuito a veicolare un'idea diversa di quel Leopardi che tutti abbiamo conosciuto sin dai banchi di scuola: pur confermando e ribadendo il suo ruolo di filologo, di maniaco della parola, il poeta si mostra in questo lavoro ancora di più come un'anima rivoluzionaria, che discostandosi dalla norma è riuscito a creare un proprio canone di riferimento, abbandonando i dettami imposti dal suo secolo. Lo stesso secolo impoetico contro il quale rema energicamente, facendo udire i propri “canti”.

Italia, inoltre, ha manifestato la necessità, per la riuscita di un buon lavoro, della collaborazione tra discipline affini quali la filologia, la storia della lingua e la letteratura, apparentate dallo stretto contatto che intrattengono con il testo; contatto declinato però in maniera diversa, poiché, come si sa, rispondente a diverse esigenze. E forse è proprio questo il messaggio che più di tutti si recepisce dalla lettura del *Metodo di Leopardi*: non ostacolare mai il dialogo tra le diverse branche del sapere umanistico e non sottovalutare mai l'azione più semplice che è in mano a uno studioso: l'attenta lettura del testo.

Antonio D'Ambrosio