



## **G. UNGARETTI: SECONDO DISCORSO SU LEOPARDI**

Se si fa riferimento ad un sonetto di Petrarca, poniamo il 164, che esordisce con

*Or che 'l ciel et la terra et il vento tace*

Ci si rende conto che il frammischiarsi ordinato di parole che ricordano il movimento con parole che ricordano l'immobilità, e il tono malinconico, sono stati creati appositamente dal poeta per trasmettere l'idea dell'infinito.

L'infinito per Petrarca risiede nel pensiero, come passato e memoria, un pensiero tormentato che via via tende a rasserenarsi, a diradare sempre più le tenebre della memoria.

Il linguaggio per Petrarca non ha ancora quelle asperità che tormenteranno i poeti dei secoli successivi.

Per Petrarca la poesia è ancora qualcosa di naturale, una realtà conscia di possedere un'origine sacra e un compito, quello di cantare il mistero dell'uomo.

Tornando all'infinito, esso per Petrarca era sinonimo della profondità umana, della infinità stessa della mente; per lui personalmente esso non poteva che essere il fantasma dell'infinito inseguito attraverso il tormento del ricordo, infinito che si espande da una reminiscenza più o meno vaga, più o meno intensa.

In queste condizioni i problemi di linguaggio, prima accennati, si limitavano a riesumazioni di lingua.

Petrarca dava maggiore importanza ai suoi scritti latini perché considerava imbarbariti i tempi in cui viveva.

Per merito suo gli scrittori volgari di tutta Europa poterono apprezzare la bellezza della lingua degli antichi, riscoperta nelle pulsazioni ingenuie di una lingua giovane, l'italiano, che pur recava con sé lo splendore dei secoli classici.

Con l'Arcadia comincia a insinuarsi il dubbio: la regola è solo un fatto personale, una legge mutabile dei manuali? Si comincia a pensare che sia tutto da rifare.

Il Barocco, di contro, non manifesta decadenza, anzi.



Per i poeti barocchi regole e maestri erano ancora fondamentali, essi stessi erano gli atleti per eccellenza della regola ricevuta; una regola spinta al limite, che finisce irrimediabilmente per spezzarsi.

L'Arcadia invece non sa più da cosa provenga il sentimento dell'infinito, materia prima della poesia.

Non sa più se tale sentimento provenga, come prima di Petrarca, dal mistero della natura, tanto decantato dall'oxfordismo francescano, o dal mistero dell'intelletto umano, così come pensava il poeta del Canzoniere.

L'Arcadia tenterà di fondere le due tendenze, quella metafisica e quella naturalistica non certo perchè spinta da un'ideale di raffinatezza, ma da profondo senso di inquietudine. Tentativi di fusione del genere, nella tradizione italiana erano stati già fatti da Poliziano e Sannazaro, ma è l'Aminta di Tasso la vera, prima, opera Arcade in tal senso. Ed è forse a Tasso che si ispira Leopardi per la sua diatriba tra ragione e natura.

O forse si ispira ai Neoclassici, le cui pretese puriste fanno i conti con i mistici di Port Royal, tra le altre cose provetti grecisti, e con Pascal, che aveva annientato quella astratta scienza delle proporzioni rivelandone la debolezza: qualsiasi proporzione deve fare i conti con la durata, che le toglie ogni certezza e le restituisce la propria precarietà, riportandola alla sua vera funzione, quella di motrice di illusione, che dipende non dalla proporzione geometrica in quanto tale, ma dal terrore e dallo spavento che la finitudine, la bellezza, l'infinito trasmettono.

Voltaire concepiva una scrittura che non doveva generare nessuna possibilità di confusione, chiara e distinta quindi.

Di contro Rousseau sosteneva che una scrittura priva di intorcinamenti non poteva, a lungo andare, che generare distrazione; una scrittura difficile costringe il lettore allo sforzo, a quella tensione utile a raggiungere l'infinito. L'infinito, che per Rousseau stava nel corpo.

Voltaire invece diceva che l'infinito stava nella mente, nella capacità dell'uomo di possedere lumi nel cervello, nella capacità di non credere che  $2 + 2$  faccia cinque.



Contrariamente a quanto sosteneva Voltaire, il Neoclassicismo è invece una corrente che si lamenta della perdita della magia, di quel mistero che spingeva l'uomo a indagare come voleva Rousseau.

L'uomo ormai ha solo l'universalità del  $2+2$  che fa quattro.

L'infinito per i neoclassici è nei sepolcri di foscoliana memoria, sepolcri che però hanno finito per seppellire pure le grazie.

Gli stessi Neoclassici sono dei sepolcri, quelli imbiancati del proverbio: dello splendore della classicità gli sono rimasti la forma e la cadenza gentile, ma nulla più.

I neoclassici utilizzano una forma gradita a Voltaire e un contenuto gradito a Rousseau: una forma troppo arida per contenere lo strabordante contenuto di passione, ormai in stato disperato. Una forma vuota che non sa esattamente di cosa parlare, perché in fondo le è totalmente estraneo l'argomento.

Nei poeti geniali la fusione al massimo viene raggiunta attraverso per malinconia o per voli astratti, tipici dei romantici.

Arriviamo dunque a Leopardi. Poeta classico o romantico? Ungaretti dice che un personaggio come Leopardi non può in realtà essere etichettato in alcuna maniera, ma in realtà lascia intendere che esso sia diventato, col passare degli anni, almeno in parte romantico.

L'importanza che ha avuto Di Breme – scrittore romantico – nella formazione di Leopardi è stata spesso, a torto, trascurata. È da lui, dice Ungaretti, che Giacomo capirà la missione per cui era portato nella storia della poesia.

Leopardi, come poeta, è fortemente influenzato dalle opinioni del Di Breme, quelle stesse opinioni che contestava nel *Discorso* e che fa proprie nella sua poesia, finendo per accogliere, teoricamente e praticamente, i principi dei cosiddetti "moderni", ovvero dei romantici.

Apriamo una parentesi: il *Discorso* è scritto nel 1818 come risposta alle *Osservazioni* di Di Breme sullo "Spettatore italiano".

Era questo un vero e proprio manifesto di adesione al romanticismo, e la risposta di Leopardi intendeva controbattere a quelle idee in nome della tradizione classica e italiana. 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'invasione 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 alla sensibilità latina.

Al centro c'è il seguente principio: la poesia è imitazione della natura, si fonda sull'immaginazione ed ha come fine il diletto. **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"). La poesia si fonda sul falso, non sul vero, sull'inganno dell'immaginazione non sulla conoscenza della verità, perché è quell'inganno che procura il diletto.

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).

Dice Ungaretti che ci sono state molte discussioni sul *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ma che nessuno si è preso la briga di prendere in considerazione i due articoli che Breme scrisse per lo Spettatore Italiano nel 1818, confrontandoli con le annotazioni dello Zibaldone e con le opere successive al 1818.

Se così si fosse fatto si sarebbe giunti a considerazioni diverse: il Discorso ha per Leopardi solo valore di esercitazione accademica; Leopardi prende spunto dai due articoli di Breme, le cui idee e i cui suggerimenti si precipita ad applicare.

Prendiamo gli articoli di Breme e dividiamone i punti in negativi e positivi, analizzando le reazioni di Leopardi, comprese quelle nel Discorso.

### **Punto negativo 1) Uso della mitologia e imitazione degli antichi**

Il *Discorso* ruota attorno a questi concetti: imitazione della natura, immaginazione, diletto.

Imitare la natura vuol dire porsi davanti alla natura (che è immutabile) con la stessa freschezza spirituale degli antichi. 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"), sia perché "l'osservanza cieca e servile delle regole" produce una "imitazione esangue e sofisticata", non poesia. Di Breme diceva le stesse cose.

In merito all'uso della mitologia, anche qui condivide l'opinione di Di Breme sentenziando che la poesia per persuadere ha bisogno di qualcosa che possa far credere a ciò che si sta dicendo, e che funzionalmente a ciò è necessaria non solo la verosimiglianza, ma un qualcosa che convinca che ciò che si sta dicendo possa davvero essere così.

La mitologia pur potendo convincere dal punto di vista della passione, ha ben poco di persuasivo in termine di eventi concreti. Utilizzare la mitologia, oggi, genererebbe un non so che di arido e di falso.

Tutto ciò perché Leopardi ora 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. Nello *Zibaldone* adesso 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.

### **Punto negativo 2) Osservanza delle regole**

In merito all'osservanza delle regole, come Di Breme Leopardi dice che "*l'osservanza cieca e servile delle regole*" produce una "*imitazione esangue e sofisticata*", non poesia.

Ma Leopardi condivide anche le parti positive degli articoli del Breme, e soprattutto finisce per concordare in toto sull'argomento "patetico".

La tesi del Di Breme, che Leopardi contestava nel *Discorso*, era appunto che la poesia moderna, 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 ma è sollecitato forzatamente ed artificialmente: è patetismo, affettazione di sentimento, sentimentalismo deteriore.

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, e anzi per farlo proprio.

Di Breme definisce il patetico per differenza dal lugubre, esso consiste nel profondo e nella vastità del **sentimento**.

*Ma se il patetico aspira principalmente a questo fine, di toccare il fondo dell'animo e di sviscerare i più intimi sentimenti, non è meraviglia che abbiano in ciò il vanto sulle antiche le posteriori età. Prima che la mente dell'uomo si fosse, dirò così, ripiegata sul cuore, e notato ne avesse i lamenti, e ne avesse ascoltato la lunga storia, allora le pene morali duravano sul generale poco più delle fisiche. Il mondo nella sua giovinezza era, come i fanciulli, dissipato e facile a venir distratto.*

Ed ora si legga il pensiero del 1 luglio 1820 dello Zibaldone, dove Leopardi 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 si 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 traboccavan di sentimento.*

E la decisiva riflessione dell'8 marzo 1821 di Leopardi, dove non solo si dice che "la **poesia sentimentale** è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo" 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?*

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)*

Dunque la poesia attuale 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.

Resta però che il fine della poesia è il diletto. Su questo Leopardi non si ricrede.



Ma come procurerà la poesia il diletto, se non può più procurarlo con le favole create dall'immaginazione? La risposta sta nelle riflessioni sparse nello *Zibaldone*, in quelle, molteplici, sul piacere dell'indefinito e della rimembranza, dove Leopardi assume una indicazione di Di Breme che per la propria poesia avrà grande valore: l'importanza della sensazione negli effetti della poesia. La sensazione si connette al patetico e gli dà spinta e sviluppo. In questo modo il sentimento della durata diventa sentimento dell'indefinito, dell'infinito.

Solo il patetico può spiegare il mistero della vita, e lo fa nella gioia delle lacrime. E se esistesse voluttà di morte, solo il patetico può renderla credibile. Ungaretti vede in Petrarca il primo maestro del patetico, del sentimentale; colui a cui basta una data per ricavarvi del patetico.

*Dico a la mente mia: "Tu se n'gannata*

*Sai che n'mille trecento quarantotto*

*Il di' sesto d'aprile, in l'ora prima*

*Del corpo uscìo quell'anima beata*

Di più, egli vede ne *La sera del dì di festa* 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*" (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*").

Ungaretti ancora una volta vuole sottolineare l'appartenenza romantica di Leopardi. Andiamo avanti.



Ungaretti si chiede perché le prime raccolte in volume delle poesie di Leopardi contenevano le Canzoni, e solo dopo gli Idilli e le Elegie, nonostante queste fossero precedenti a quelle. La risposta sta nel fatto che le Canzoni erano più vicine allo spirito dei tempi, mentre Idilli ed Elegie erano più votate ad un gusto romantico.

Andiamo ancora avanti.

Leopardi si era accorto di due cose: dell'importanza del patetico ai suoi tempi, sentimento che per un uomo della sua indole diventava sentimento della sofferenza universale, e dell'importanza dell'infinito nella poesia, senza il quale non c'è poesia.

Ma si era anche accorto che il sentimento di infinito non può aversi che da cose finite, morte, passate, dal nulla e che l'infinito era una illusione generata dalla potenza evocativa della parola.

Riunendo le fila l'infinito era un'illusione dettata dalla parole e il sentimento di infinito era dato dal nulla. Mettendo in rapporto il sentimento di infinito col sentimento del dolore universale, Leopardi risalì alle cause di ciò.

Non a quelle religiose, che avrebbero agilmente risolto tutto, ma a quelle storiche, aiutato dal Breme, che aveva anche ragionato di arte delle civiltà, specialmente di quelle decadenti. In questo modo Leopardi ebbe una conoscenza netta del significato di decadenza: tutto nell'universo nasce, cresce, declina e scompare, sia che si tratti di nazioni, civiltà o anche costellazioni.

L'italiano è la lingua di una civiltà, una civiltà vecchia.

Egli utilizzava una lingua vecchia senza illudersi sulla sua età, facendone anzi sentire l'età e il progressivo invecchiamento; utilizzava una lingua senza rinunciare alla memoria e al sapere che essa contiene; utilizzava una lingua senza rinunciare alla storia che, più di ogni altro simbolo, può rappresentarne i mutevoli flussi; utilizzava una lingua che, in merito al dolore universale, potesse dare una illusione di infinito pari a quella che sanno dare le sensazioni. L'insieme di questi ragionamenti, appuntati nello Zibaldone, sono quelli registrati di solito col nome di *eleganza*. Questi appunti accompagnavano generalmente le sue opere poetiche, almeno dei primi tempi, erano sempre frutto di esperienza. Così dall'*Infinito* e dall'*Angelo Mai*, che sono i primi



approcci alla teoria, devono derivare i primi appunti, solo di poco successivi. Nella *Primavera*, del 1822, la teoria è già invece compiuta. Analizziamo in breve questi tre canti per renderci conto dell'estensione che questa teoria prese, a volte con risultati artificiosi, a volte con risultati perfetti.

Premettiamo subito che è un errore diffuso quello di credere che Leopardi si richiamasse ad una retorica. Leopardi voleva esprimersi e per farlo sperimenterà tutti i mezzi verbali, analizzandoli e misurandone il loro valore; sperimenterà i mezzi fonici, analizzando le sillabe, perché era dal canto che cercava l'illusione di infinito.

Ma non si rifarà mai ad una retorica vera e propria, né ispirandosi ad altri, né sclerotizzandosi nelle regole. Egli era un filologo, un uomo che sperimenterà sul vivo della concretezza (della carne dice Ungaretti) delle parole i loro effetti, parole che recavano i segni di una lunga storia e sulle quali Leopardi lavorava per ricavarne gli effetti desiderati.

Leopardi non sarà un esteta, e quantunque lo fosse stato, non avrebbe pensato ad essa da Neoclassico, che come abbiamo detto prima, della Bellezza cantava ormai ciò che di funereo le rimaneva. A Leopardi non interessa la Bellezza come morte, ma come dolore per il nulla dell'universo, dolore che all'origine dell'umanità già esisteva.

Tantomeno il suo sarà un approccio da Rinascimentale: non era sua abitudine emulare i modelli classici della Bellezza, o rinvenirli dai secoli passati, dove serenamente riposavano, per riportarli al frastuono del mondo dei viventi. Leopardi era uno che considerava i morti come tali e i vivi come coloro a cui spetta sopportare il peso dei secoli che i morti non hanno vissuto.

Anche nel linguaggio Leopardi rivela la sua vena romanticista. Il linguaggio è una cosa sacra, perché legata al mistero dell'origine dell'uomo e del mondo; esso dà definizione universale, sociale e soprannaturale alla nostra persona; esso può arrecare bene e male in maniera infinita ed è per questo motivo che la parola non dovrebbe mai essere atto cieco e bestiale. Alla sostanza più profonda e sacra della parola, quella patetica ed etica, si dirige Petrarca nel '300, e alla medesima sostanza si rivolgono i Romantici; Leopardi di Rivelazioni non voleva saperne nulla, ma la sua parola rimaneva comunque etica e patetica.



Ma la parola non deve per forza rimandare a qualcosa di sacro. La parola, quando diventa metafora, la libera e la riduce ad esprimere ciò che si vuole: il sacro, certo, ma anche stupori, terrori, ebbrezze, necessità, affetti e rapporti tra il soggetto e gli oggetti. Sono illimitati i modi dell'espressione poetica, e Leopardi lo dimostra. Vediamo come analizzando le tre poesie prima citate.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo, ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

L'Infinito è un idillio dal tono ironico già dal titolo: usare un titolo del genere per definire dei componimenti così amari è inequivocabilmente ironico. L'idillio dell'infinito è invece una rappresentazione del finito. Sin dal titolo quindi abbiamo un vocabolo dal duplice significato: uno dal senso comune e uno dal senso opposto; il senso di una illusione e il senso della realtà.



Leggiamo *Sempre caro mi fu...*

**Sempre:** il componimento si apre con una sollecitazione della memoria di genere onirico, una memoria che si fa sogno e che annulla quindi i limiti spaziali e temporali, facendolo però nell'unico luogo dove gli è possibile, nel passato, nel luogo, cioè, dove tutto è scomparso ed è solo appannaggio della parola evocativa. È il procedimento inverso a quello del Petrarca: la memoria del Petrarca risaliva al sacro della parola per riscattarla dall'oblio; la memoria del Leopardi vuole invece sforzarsi di farla diventare sogno, di trovare l'oblio.

**Caro:** è volgersi agli affetti, al *patetico*, agli affetti che il precedente "sempre" radica in noi e li fa germogliare in maniera così profonda da farci dimenticare che dovranno finire un giorno, fatalmente.

**Mi fu:** espresso al passato remoto. È la conferma di quanto detto prima. Gli affetti si muovono in uno stato di sogno, e il loro movimento è dato dal passato, dalla reminiscenza.

Continuiamo, saltando qualche pezzo, con *...guardo esclude*.

**Guardo esclude:** è una cecità ottenuta dopo una certa resistenza. "esclude" come voler dire, "chiude fuori". È un vocabolo di una certa violenza. La siepe non avrebbe aiutato la solitudine e la vaghezza dell'ermo colle, e non avrebbe prodotto una illusione, se il sapere non le avesse fatto resistenza e avesse ceduto (la questione del consenso dell'intelletto all'inganno dell'immaginazione).

**Ermo:** è parola peregrina e un po' pomposa. Essa viene accostata a siepe, termine ortolanesco e popolare. Leopardi è bravissimo ad accostare una parola dimessa con una preziosa, facendole diventare entrambe semplici e umane.

**Ultimo orizzonte:** dapprima è quella linea del cielo che il poeta era solito cercare distrattamente, con la distrazione degli occhi quando sono volti ad ostacoli e oggetti consueti (in questo caso la siepe). Poi, se si pensa a ciò che dopo ci confiderà la poesia, quelle due parole diventeranno apocalittiche, e quel *guardo esclude* davvero finirà per mostrare il vuoto delle occhiaie.



Ma sedendo e mirando: come si fa a mirare con gli occhi ciechi? Dopotutto si è detto che il *guardo esclude*. Il poeta vuol farci intendere che egli già da prima guardava, ma guardava con l'occhio dell'interiorità, con l'occhio che da sogno ritorna a farsi memoria. Leopardi sta già ricordando e vedendo il passato, sta navigando in uno spazio della memoria che è già infinito (interminati spazi, sovrumani silenzi)

Io nel pensier mi fingo: parola usata nel senso dotto, come voler dire, mi foggio; ma anche nel senso usuale, come a voler dire: io nel pensiero mi suscito interminati spazi, sovrumani silenzi, per inganno, per illusione.

È questo un vero e proprio esempio di durata, come quelli che in mille modi saranno messi in pratica nel prossimo testo che analizzeremo, l'Angelo Mai, vera Canzone della durata.

A proposito di fingere: quando erano giovani i tempi e si utilizzava "fingere" alla latina, per dire foggiare, allora le illusioni si foggiavano, avevano materia per essere foggiate e per avere una consistenza, e così anche la felicità ne aveva una. Ma oggi fingere vuol dire solo ingannare. Ecco come una parola può subire, in duemila anni, radicali metamorfosi.

Continuiamo con ...*il vento / Odo stormir tra le piante*

Che ci cala nel cuore dell'impressionismo leopardiano. Come il ricordo spaziale era dato dal ricordo di una sensazione visiva, l'infinito temporale è ora dato da una sensazione uditiva, dalla pura sensazione.

...*io quello / Infinito silenzio a questa voce / Vo comparando*

Notiamo l'accavallamento dei due versi, poi pausa, sospensione dell'animo e poi l'*infinito silenzio*.

La voce del vento nelle foglie, che s'è alzata e che incomincia ad allontanarsi nell'infinito silenzio degli sterminati spazi suscitati dal *fingo*, è paragonata appunto ad essi.

Ma di quale paragone si tratta? È un paragone che grazie alla sensazione che va dileguandosi, ci porta alle rimembranze: un procedimento opposto alla prima parte,



dove erano le rimembranze a tenere viva la sensazione. Da notare quindi la complessità dei rapporti musicali che vanno intessendosi.

Il poeta entra nei suoi ricordi, condotto dalle sensazioni uditive e

*... mi sovvien l'eterno / E le morte stagioni, e la presente / E viva il suon di lei...*

Mi sovvien l'eterno: sembra dunque che anche l'eterno sia un ricordo, un passato. È morto?

E le morte stagioni: lo spazio infinito diventa una infinita tomba, la tomba di lunghe ere umane, sfumate come quello stormire delle foglie sta sfumando, come sta sfumando la stagione *...presente / E viva.*

Il testo dice infatti *mi sovvien*, riferendosi alla stagione presente e viva, come già prima si era riferito a quella eterna. Il tempo vola talmente presto che anche il nostro gli si presenta già come un ricordo, lo stesso dello stormire tra le piante, ormai lontano, ormai raggiungibile solo per ricordo. Quindi anche il nostro tempo è morto? Il *finigo* doveva proprio prepararci, nella sua forza di metamorfosi, agli effetti tremendi del *sovvien*. Il *sovvien* è lo scoppio dell'ironia, in quanto stabilisce i confini di uno spazio infinito, con una voce solitaria che lo percorre sempre più lontano, sempre ricordando meno, sempre più sola.

*E il naufragar m'è dolce in questo mare*

Naufragar: parola di disastro. Il poeta naufraga nel mare infinito del passato, della morte; nel mare del finito, del nulla.

M'è dolce: è la voluttà di morte del Breme, anzi peggio.

E quando si pensa che a muovere tutto ciò è stato un alituccio di vento e le foglie che ha mosso, quando ci si rende conto che tutto sommato sono stati fatti insignificanti, ecco la grande ironia del Leopardi.

Ma questa poesia, pur non nascondendo nulla della sua fosca verità, non si sa come ma emancipa la nostra fantasia e il nostro animo e fa naufragare anche noi, dolcemente, senza l'ironia del poeta.



Leopardi segue ancora una volta la lezione del Breme: la parola deve muovere all'infinito animo e alla fantasia.

Spostiamo ora la nostra attenzione sulla canzone Ad Angelo Mai che, a detta di Ungaretti, è il più grandioso esempio di poesia compiuto da Leopardi. Esso supera, sempre secondo Ungaretti, la stessa Ginestra, anche se cosparso di ingenuità.

Per la forza patetica ricorda Beethoven, per la tragicità Eschilo. Troviamo due temi: il tema del *Secol Morto* e il tema del *Clamor dei defunti*. I defunti risorgono via via, e assistiamo, a confronto coi nostri giorni deserti e con quelli degli Antichi furenti, al decrescere di una energia vitale che ad ogni epoca nuova risorge, sempre più fiacca.

Abbiamo in questo componimento un intreccio di durate, ottenuto col sapientissimo ricorso a molte figure verbali. E così vediamo una lunga serie di secoli che vive ed invecchia; vediamo molti secoli che trascorrono in una manciata di secondi dall'età giovanile alla vecchiezza; vediamo uno spirito ed una carne che percorrendo i secoli finisce irrimediabilmente per invecchiare, passando dagli anni fioriti ai minuti aridi.

Uno spettacolo agghiacciante ottenuto da una sapiente orchestrazione dei timbri e da un fitto intreccio di vocaboli e immagini che si richiamano da strofa a strofa; un'orchestrazione che per quanto estremamente complessa non può che risultare chiarissima.

Diamone un solo esempio.

La canzone comincia con una invocazione indirizzata ad Angelo Mai

*Italo ardito, a che giammai non posi...*



Ardito è un termine del parlato e serve a connotare come coraggiosa una persona; una persona contemporanea del poeta e degli altri italiani del suo tempo.

L'invocazione ritorna al verso 14, ma mutata

*Italo egregio, il fato?*

Con l'intervento del fato l'Italo *ardito* è diventato *egregio*, cioè fuori dal gregge, essendo stata usata la parola in forma etimologica. Egregio posto accanto a fato non vuole essere attribuito per indicare persona eletta al sacrificio, persona dotata di immacolatezza e integrità totali, bensì unica persona ardita tra i proprio contemporanei, persona che tra gli Itali ancora incarna lo spirito degli uomini del De Re Publica.

Il Mai è quindi un uomo di duemila anni fa e per la forza dell'animo ha duemila anni di meno dei suoi contemporanei. Ecco come si costruisce il rapporto tra l'uomo ardito, scomparso da duemila anni, e la moltitudine degli ignavi contemporanei.

Nella Canzone il ritmo è un po' impacciato, come quasi sempre nel Leopardi; in questo componimento la causa è da attribuirsi forse all'eccessivo accavallamento di troppe onde simultanee di tensione diversa: anche per un poeta come Leopardi, è sempre difficile ottenere passaggi armonici da tono discorsivo a tono lirico.

Passiamo ora a Pascal, la cui presenza in Leopardi è andata acuendosi e precisandosi man mano che le sue meditazioni andavano umanizzandosi.

È già tanta la strada percorsa da Leopardi, dall'ironia, che comincia a vedere quando questa entrò in circolo nella parola, in quel componimento del 1819 che è l'Infinito; passando per l'Angelo Mai, canzone del 1820, in cui troviamo la misura del variare infinito dei sensi nel movimento (cioè nell'invecchiamento) e della parola da un punto dato ad un altro punto dato dal tempo; in cui la durata, per osmosi, si frattura all'infinito, poiché lo strabordante sentimento del poeta lo porta a percorrere nuovamente, nella sua mente, la traiettoria tragica di ogni civiltà, che testimonia il sentimento di cui sopra si parla; per finire poi alla Sera al dì di festa, luogo della ricerca dell'unità tonale, che Leopardi tentava di raggiungere mediante accordi, ma anche mediante contrasti, di tono.



Parliamo quindi della Sera al dì di festa. La conquista tonale – che al tralucere della notturna lampa del verso 6 permette al poeta di fantasticare l'inseguimento, per le chete stanze, della donna dormiente, indifferente agli slanci d'amore del poeta, in un ambiente dove tutto *posa* dall'inizio alla fine, suggerendogli prima invettive forsennate e mozzandogli dopo il respiro, liberandolo dall'egoismo e inondandogli il cuore di pietosa tenerezza – fornisce alla veggenza del poeta un clima così pudico da non lasciare che il lettore possa desiderare altro all'arte della sua parola. Naturalmente se l'arte della parola non deludesse sempre un poeta – risultato a priori – rivelandone la scarsa potenza creativa, se non derisoria, e stimolandolo quindi a ricominciare daccapo i suoi esercizi creativi.

In realtà per via semantica l'onda del sentimento pervadeva la sua parola e aveva già trovato la possibilità di muoversi entro termini storici che il poeta avrebbe modificato o concatenato a seconda della sua ispirazione. Di più: egli era riuscito a disporre delle infinite possibilità espressive durative che ogni vocabolo, ogni immagine e ogni rapporto complesso possiede. A tutto questo era giunto perché si era reso conto che l'uomo è incline all'infinito, infinito che anche lui, Leopardi, possedeva racchiuso nel proprio animo, nel proprio spasimo di infinito, anche se aveva contemporaneamente imparato che “i nostri slanci verso un infinito che non comprendiamo, i sentimenti del nostro cuore, e cose tali, appartengono veramente alle illusioni” o al mistero.

Dice Leopardi: “ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. La cagione di questi sentimenti è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa terminata, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa terminata *per sempre*, e che non tornerà *mai più*”.

Nel maggio 1826 si troverà parole più che mai di traccia pascaliano: “niente infatti nella natura annunzia l'infinito, parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza ad un tempo e della nostra superbia”.

Se non c'è annuncio di infinito nella natura terrena, l'infinito è annuncio di qualche altra natura? Leopardi non lo confesserà mai; anzi, per contraddirsi, invocherà sofismi ogni qual volta si dubiti che “spasimo di infinito” alluda all'inconoscibile che è in noi e che troviamo riflesso negli oggetti verso cui tale spasimo sembra si tenda.



Leopardi sente che c'è un segreto, lo sente perché non riesce ad attribuire una causa alla espiazione che porta al deperimento e alla morte ogni essere vivente. Sente tanto questo mistero che si fa pronto a vedere, e a condividere, tutte le sofferenze degli esseri umani suoi simili, anche la sofferenza di una lucciola straziata. Leopardi sente che c'è un segreto, ma sa anche che è inviolabile e che può concepirsi ed esprimersi solo per espedienti approssimativi. Dice egli stesso che “non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito e di concepire indefinitamente”.