

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

ABBOZZI PER LA STORIA
DI UN'ANIMA

Se consideriamo le edizioni di un'opera non come fasi di una elaborazione che procede verso uno stato definitivo ma come momenti che chiudono l'esperienza culturale e biografica di un autore per consentire l'apertura di una esperienza successiva, potremmo vedere B26 come il momento conclusivo di un ipotetico romanzo di formazione, con un testo appena composto e addirittura recitato in pubblico, l'*Epistola al Conte Carlo Pepoli*, che condensa una serie di idee già espresse nella prosa delle *Operette*, ma ancora non rese pubbliche, e che esibisce un preciso autoritratto di poeta ormai convinto dell'impossibilità della poesia, conseguentemente all'impossibilità del piacere prodotto dall'immaginazione. Come dice giustamente in questa stessa rivista anche Luigi Blasucci, il testo più recente (appunto l'*Epistola*) «si riferisce alla storia poetica dell'autore, che con esso si dichiara terminata» (cfr. qui a p. 18).

Cercherò ora di chiarire velocemente quali sono secondo me gli aspetti rilevanti di questa storia di formazione poetica e soprattutto come B26 ne contenga i segnali, anticipando in un certo senso una straordinaria tecnica strutturante che si ritroverà (in modo molto più complesso e raffinato) nei *Canti*³⁵ così come noi li conosciamo.

Accenno solo all'ipotesi storico bibliografica, di sicuro plausibile, secondo la quale la raccolta esce per i tipi della "Stamperia delle Muse" in quanto il vivacissimo Pietro Brighenti si rende conto che deve approfittare di quel giovane geniale che si trova in città, col quale già da tempo sta progettando un'edizione di opere inedite. Leopardi parla del progetto almeno a partire dal novembre del '25, prima con il fratello Carlo e poi con il cugino Giuseppe Melchiorri, anche se sembra orientato verso le canzoni e non verso gli idilli («Le mie Canzoni si ristamperanno forse qui insieme colle altre mie opericciuole di cui si vuol fare un'edizione completa»), poi riprende di nuovo il discorso con Carlo (il 13 febbraio del 1826), alludendo al ritratto che dovrebbe accompagnare l'edizione: e sarebbe in effetti il primo ritratto pubblico con cui Leopardi si mostra ai suoi lettori. Carlo e Paolina inviano da Recanati molto

materiale, sia a stampa che scritto. Forse si pensa veramente a una specie di raccolta completa, anche se qualcosa porta poi Leopardi a lasciar fuori le *Canzoni* e molto altro (ma il volume dei *Versi* abilmente si conforma all'edizione delle *Canzoni* uscite due anni prima, sempre a Bologna, presso Nobili, con l'onnipresente Brighenti a fare da intermediario).

In questo caso, avrebbe ragione Domenico De Robertis a parlare di una raccolta che nasce come «residuo» della progettata *opera omnia*. Ma è altrettanto innegabile che in tutta la raccolta si intravedono tracce ben precise di un'organizzazione interna, in cui gli *Idilli* si mettono in risonanza con le giovanili *Elegie*, l'*Epistola al Pepoli* allude – per allontanarli – agli *Idilli*, i *Sonetti* mostrano la faccia di abile imitatore del giovane Leopardi (e il suo legame con Giordani), la *Batracomiomachia* e la *Satira* di Simonide testimoniano della sua perizia di traduttore, con (forse) un'implicazione di quest'ultima con l'avventura con la Malvezzi, terminata bruscamente.

Se dunque le cose stanno così, in questo «residuo» di *opera omnia* troviamo comunque già i volti di Leopardi che servono a completare l'immagine dello scrittore e dell'intellettuale e che vanno messi in relazione con quanto pubblicato sia precedentemente in territorio bolognese (le *Canzoni* del '24, appunto) sia nei mesi vicinissimi a Milano: il Primo saggio delle *Operette morali* (sul «Nuovo Ricoglitore» di Stella e in parallelo sull'«Antologia» di Vieusseux), l'interpretazione delle *Rime* di Petrarca (sempre Stella 1826), a cui vanno aggiunte le *Operette* che restano nel cassetto e il *Volgarizzamento del Manuale di Epitteto*, di cui la recente edizione di Franco D'Intino ha rivelato implicazioni fondamentali.

In effetti, soprattutto dalla prospettiva di oggi, la raccolta sembra scendere precipitosamente la china verso l'*Epistola*, e quindi mettersi esplicitamente in risonanza con quell'idea della necessità di scrittura in prosa rispetto alla scrittura in versi che troviamo nella famosa lettera al Giordani del 6 maggio del '25, dove Leopardi insiste sulla sua «mutazione», cioè su quella conversione che lo avrebbe portato verso il «vero», vedendo «fanciullaggine» e «scherzo» dove prima c'erano affetti e eloquenza. Questo è già il Leopardi delle *Operette*, ma sarebbe meglio dire di un certo versante delle *Operette*, perché basterebbero le tre operette anticipate sul «Nuovo Ricoglitore» (Timandro, Colombo, Tasso) a mostrare invece una nuova valutazione di immagini e fantasmi al di là della necessaria coscienza dell'operazione della ragione. Senza considerare che l'inverno bolognese tra il '25 e il '26 porta alla stesura del *Frammento apocrifo*, che probabilmente «contamina» i vv. 143-149 dell'*Epistola*. Ma nel maggio del '26, quindi esattamente un anno dopo, si è compiuta una nuova rivoluzione sentimentale e dunque poetica nel sistema leopardiano, quella che viene descritta nella lettera a Carlo dove si parla della Malvezzi, di «amicizia tenera e sensibile» (non di vero «amore»), di «delirio e di febbre» e di disinganno del disinganno. Leopardi dunque ha sperimentato (o sta sperimentando) la possibilità di mettere in contatto, senza che ci sia reale superamento di uno sull'altro, due tipi di ispirazione letteraria che sembrerebbero opposti, quella che porta verso l'immaginazione e il fantasma poetico e quella che riguarda l'analisi razionale del vero (e credo di non esagerare

se penso che qui, in questo anno, si verifichi l'anticipazione di tutto quello che troveremo nella poesia del '900, cioè l'oscillazione o la compresenza tra queste due ipotesi di ispirazione).

Nei *Versi* del '26 si raccoglie, si coagula, si amalgama con difficoltà questo insieme di tensioni compositive. E c'era bisogno dell'*Epistola* probabilmente per dare l'impressione che un movimento dal passato verso il presente riuscisse a occultare qualcosa che si muoveva in realtà nel presente, anzi che era il presente. Cioè un garbuglio inestricabile di potenzialità creative ed espressive, un nucleo rovente di esperienze intellettuali e personali, tutto quello che Leopardi traduceva con il rimando alla «mutazione» (lettera a Giordani) e che in un pensiero dello *Zibaldone* (8 ottobre 1825) veniva esplicitato tramite la considerazione che l'uomo intorno ai trent'anni (il «sesto lustro») si trova improvvisamente «quasi cangiato il mondo dattorno». Ne deriva la sensazione di aver ormai consumato la parte più vera della vita, come scrive lo stesso Leopardi nell'*incipit* della *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta*, un esperimento autobiografico su modello ortisiano di cui rimane solo un frammento iniziale, dove il protagonista ventisettenne (l'età di Leopardi quando arriva a Bologna) dichiara: «l'animo mio, consumata già, non solo la giovinezza, ma eziandio la virilità, è scorso anche molto avanti nella vecchiaia, dalla quale non essendo possibile tornare indietro, stimo che la mia vita si possa ragionevolmente dire quasi compiuta».

Proprio questa considerazione ci può spingere a pensare che all'interno di B26 si trovino le tracce, o l'abbozzo, o la sinopia, di una possibile storia interiore, condotta attraverso l'intreccio di alcuni motivi principali che poi verranno di nuovo sciolti e ridistribuiti nell'organismo complesso dei *Canti*. Che i *Versi* vengano aperti dal gruppo compatto degli *Idilli* è in questo senso un segnale di non poco conto, anche considerando che l'ultima delle *Canzoni* del '24, la «canzone amorosa» *Alla sua donna*, unitamente all'idillio *Il sogno* erano già stati diffusi a Bologna l'anno precedente sul giornale di Brighenti, il «Caffè di Petronio». E ora i sei *Idilli* e le due *Elegie* raccontavano proprio un percorso amoroso che non aveva esplicite caratteristiche romanzesche, pur con molti agganci ortisiani, ma gravitava completamente sul versante dell'immaginazione e del pensiero. Squarci di avventure sentimentali filtrate però sempre attraverso una visione fortemente intellettuale, in linea con quanto si trova nella canzone del platonismo problematico dal titolo ironico *Alla sua donna*, «la donna che non si trova», dichiarava il commento uscito sul «Nuovo Ricoglitore» del settembre del '25, o che potrebbe trovarsi «tra le idee di Platone», o forse «nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle» (dove l'equivalenza donna/luna/astro è ormai pienamente consolidata, pur attraverso il filtro ironico).

Se dunque le *Canzoni* avevano mostrato solo attraverso maschere mitiche e storiche (Semonide, Bruto, Saffo) alcuni aspetti di un'autobiografia modellata su grandi principi di virtù antica tradotti in lunghi monologhi recitati di fronte all'ineluttabile destino, ora gli *Idilli* raccontano la storia interiore di un Io che si

muove in situazioni reali e ne coglie il valore sensibile, trasfigurandolo di continuo attraverso i filtri dell'immaginazione, della memoria e del sogno. Infatti è sempre mettendo in rapporto il piano del presente con quello del passato o dell'irreale che il soggetto riesce a esprimere la propria esperienza: «Sempre caro mi fu [...] / io nel pensier mi fingo» (*L'infinito*); «io questo cielo [...] a salutar m'affaccio / Nella mia prima età [...] io doloroso, in vegli, premea le piume [...]» (*La sera del giorno festivo*); «[...] io mi rammento / [...] Io venia pien d'angoscia a rimirarti» (*La ricordanza*); «La mattutina pioggia [...] mi risveglia [...] / Amore, amore assai lungi volasti / Dal petto mio» (*La vita solitaria*). Ma questa distribuzione degli assi temporali tra presente e passato si spiega solo se pensiamo che il soggetto che sta parlando vuole farci assistere alla messa in scena di una vita che è già trascorsa, una vita che ha un passato pieno (di un'esperienza amorosa) e un presente che invece è vuoto in quanto deprivato di quella stessa esperienza. A parte *L'infinito*, che racconta un'avventura della mente (dove comunque si passa dalla pienezza sensibile del “qui” e “ora” alla pienezza immaginata di un altro “qui” e di un altro “ora”), gli altri idilli parlano della perdita di un oggetto d'amore che può essere lontano e inconsapevole (*La sera del giorno festivo*) oppure morto e presente solo attraverso un'illusione immaginativa (*Il sogno*) oppure si presenta trasfigurato in forma mitica come Luna (*La ricordanza*) capace di offrire consolazione ma anche di provocare angoscia qualora, sempre attraverso una correzione ironica, se ne verifichi la caduta dal cielo e la conseguente scomparsa (*Lo spavento notturno*). Ed è da notare proprio la consonanza simbolica che lega due idilli (*La ricordanza* e *Lo spavento notturno*) sul filo di una trasfigurazione mitica del Femminile, presente nel primo e invece assente nel secondo, con un alternarsi di tono patetico e tono ironico che poi porterà il secondo ad essere allontanato dalla zona idillica e relegato – per così dire – tra i *Frammenti*, il XXXVII dei *Canti*, dopo che il suo titolo originario, *Il sogno*, era stato usurpato dall'idillio che poi lo mantiene sia in B26 che nei *Canti* del 1835.

I molteplici legami interni agli idilli ne fanno dunque una raccolta nella raccolta, una specie di nucleo compatto e denso di motivi che si ripetono, che entrano in risonanza tra loro. Basti notare qui che l'«ermo colle» del primo verso dell'*Infinito* ritorna nella *Ricordanza* («sopra questo colle») con lo stesso valore di uno spazio definito da cui la mente può spingersi verso uno spazio estremamente lontano, oppure registrare il motivo del pianto amoroso, che si trova nella *Sera* («non brillin gli occhi tuoi se non di pianto»), nella *Ricordanza* («ma nebuloso e tremulo dal pianto / Che mi sorgea sul ciglio»), nel *Sogno* («Nascemmo al pianto») e nella *Vita solitaria* («ed a questi occhi / Non altro convenia che il pianger sempre»). In particolare *Il sogno*, con il legame di immaginazione e morte, assume un valore centrale, proprio perché si pone all'interno di un insieme di temi che lo collegano da una parte alla canzone *Alla sua donna* (di cui cita esplicitamente l'incipit al v. 14 («[...] e come / Vieni, o cara beltà»), e dall'altra con la *Sera del giorno festivo*, in quanto mette in scena quel colloquio rendendolo possibile però con una donna che ormai è morta e che induce il soggetto a porre una serie di domande (come faceva anche l'io

della *Sera*) su un passato recente in cui essa era viva ma non aveva mai esplicitato la propria attenzione per l'amante infelice. Sembrano dunque, questi due idilli, l'uno la continuazione dell'altro. Continuazione ma anche rovesciamento: quello che nel primo era un desiderio, nel secondo diventa rimpianto per una perdita. In entrambi i casi, la donna è assente, desiderata, sognata e morta, impossibile da raggiungere. L'impossibilità che nella canzone *Alla sua donna* era motivo speculativo, ora invece viene calata nell'esperienza, diventa meditazione condotta sul sensibile, e raggiunge un massimo di concretezza nel bacio onirico depositato sul braccio destro della donna, che provoca una serie di effetti fisici ripresi direttamente dalla fenomenologia della gelosia descritta da Saffo nel frammento che già Longino indicava come esempio di poesia sublime: «Or mentre / Di baci la ricopro, e d'affannosa / dolcezza palpitando, all'anelante / Seno la stringo, di sudore il volto / Ferveva e il petto, nelle fauci stava / La voce, al guardo traballava il giorno» (vv. 81-86).

Questa serie di reazioni fisiche stava a dimostrare l'effetto reale che possono produrre le immagini, in consonanza con quanto Tasso proclamava col suo genio familiare e con quanto diventava vera e propria teoria nella canzone *Alla sua donna*. Alla fine del ciclo idillico, la *Vita solitaria* mette in atto una diversa ipotesi di esistenza, non più solo dipendente da immagini d'amore ma collegata al tema del piacere mentale prodotto dall'incontro con la forza annullante dell'infinito, che qui diviene però abbandono cosciente ai fenomeni del mondo naturale, annullamento nella quiete assoluta della natura che produce il contrario delle passioni, cioè atarassia: «Talor m'assido in solitaria parte, / Sovra un rialto, al margine d'un lago / Di taciturne piante incoronato. / Ivi, quando il meriggio in ciel si volve, / La sua tranquilla imago il Sol dipinge, / Ed erba o foglia non si crolla al vento, / Ed erba o foglia non si crolla al vento, / E non onda incresparsi, e non cicala / Strider, né batter penna augello in ramo, / Né farfalla ronzar, né voce o moto / Da presso né da lungi odi né vedi. Tien quelle rive altissima quiete» (vv. 23-33). Dove vediamo la riscrittura del primo idillio («altissima quiete» è autocitazione da «profondissima quiete» di *Infinito*, v. 6) tradotta però in una dimensione paesaggistica più estesa e completa, dove viene innestato il tema mitico del demone meridiano presente in una pagina del giovanile *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (capo settimo, *Del meriggio*), per descrivere quella condizione di solitudine necessaria all'uomo che vuole ritrovare una dimensione di nuova autenticità nel mondo e che ha perso ogni piacere legato all'immaginazione. E nella seconda parte (dal v. 70 in avanti), dopo la sezione meridiana e solare dell'inizio, si inserisce di nuovo una ambientazione notturna e lunare, fino a che la luna diventa di nuovo presenza benefica e rasserenante, con un incrocio di sguardi che va da lei al poeta e dal poeta a lei, sia nell'atto del movimento (v. 105: «errar pe' boschi») sia in quello, ripreso dalla prima sezione (v. 23: «talor m'assido in solitaria parte») del sedere con valore di raggiunta serenità (v. 106: «O seder sopra l'erbe»), atto che Leopardi riprenderà con valore intensificato nel problematico finale di *Aspasia*.

Questo è dunque il risultato cui perviene la rappresentazione del soggetto lirico nella compatta sezione degli *Idilli*, cui seguono le due giovanili *Elegie*, di composizione anteriore, ma attestanti ora due momenti ormai superati del romanzo di formazione, quello che nasce come memoria del primo amore, dove assistiamo alla trasformazione della donna reale (la cugina Geltrude Cassi) in fantasma amoroso («Oh come viva in mezzo a le tenebre / Sorgea la dolce imago», vv. 25-26), e quindi in premessa di tutti gli sviluppi idillici, e quello dell'abbandono da parte della donna, che getta l'io lirico in una disperazione assoluta, priva di compensazioni immaginative (dunque anche le due *Elegie* sono legate, in un certo senso, da un rapporto oppositivo: l'io della prima si rifugia nelle immagini, l'io della seconda non può farlo).

Ma il movimento più interessante della raccolta è, a questo punto, l'inserzione dell'*Epistola* come testo che esprime un nuovo stato del soggetto, in dialogo con un deuteragonista maschile nel quale sono proiettati i valori di una vita ancora giovane e quindi ancora riscaldata dai piaceri dell'immaginazione. Questa vita felice, a differenza di quella esperita dal parlante, è dominata dall'immaginazione sia al suo inizio che alla sua fine: «Ben mille volte / Fortunato colui che la caduca / Virtù del caro immaginar non perde / Per volger d'anni; a cui serbare eterna / La gioventù del cor diedero i fati; / Che nella ferma e nella stanca etade, / Così come solea nell'età verde, / In suo chiuso pensier natura abbellà, / Morte, deserto avviva». L'oggetto del discorso sembra essersi leggermente spostato dal tema dell'ozio e dell'inutilità del vivere con cui il componimento si era aperto. Ci riavviciniamo, in realtà, ad una delle tante zone di tangenza con le operette, a quel lungo discorso che il Parini, definito «uno dei pochissimi Italiani che all'eccellenza nelle lettere congiunsero la profondità dei pensieri, e molta notizia ed uso della filosofia presente», intavola sulla possibilità della gloria nel mondo moderno, che significa poi la possibilità di poter praticare con risultati non effimeri un'attività intellettuale. Così lo scrittore preannuncia al suo ipotetico allievo la fine dell'età felice dell'immaginazione: «Per la qual cosa e per le presenti condizioni del viver civile, si dileguano facilmente dall'immaginazione degli uomini le larve della prima età, e seco le speranze dell'animo, e colle speranze gran parte dei desiderii, delle passioni, del fervore, della vita, delle facoltà».

E quel che nell'operetta è distinto, secondo l'ode pariniana *Alla Musa*, in vero e bello («le lettere amene riguardano il bello, che pende in gran parte dalle consuetudini e dalle opinioni; le scienze al vero, ch'è immobile e non patisce cambiamento»), nell'epistola viene ora dislocato figurativamente e temporalmente nelle due figure di destinatario ed emittente, appunto Pepoli e Leopardi, a sua volta diviso tra un passato che sta finendo e un futuro che è ancora guardato da lontano: «A te conceda / Tanta ventura il ciel; ti faccia un tempo / La favilla che il petto oggi ti scalda, / Di poesia canuto amante. Io tutti / Della prima stagione i dolci inganni / Mancar già sento, e dileguar dagli occhi / Le dilette immagini, che tanto / Amai ...» (vv. 118-125). E c'è da notare – lo ha fatto anche Blasucci – che al v. 105 in un primo momento Leopardi aveva scritto «Studio del vero», ma poi corregge in «Studio de'

carmin», per distanziare ancor meglio il Pepoli-poeta dal se stesso-filosofo, o meglio il Pepoli-se stesso poeta dal se stesso futuro filosofo, dal momento che gli ultimi trenta versi del componimento adottano quasi esclusivamente una prospettiva temporale al futuro per esporre un nuovo programma letterario (le *Operette*). Dal resto, come l'iniziale «affannoso e travagliato sonno» sconfessa la presenza vitale del tema del sogno negli idilli, ora il «dileguar dagli occhi / Le dilette immagini» annulla il valore di tutto ciò che dava apparenza di piacere. Spostando verso il proprio *alter ego* la «virtù del caro immaginar» e la «gioventù del cor» e prospettando il proprio presente di privazione, Leopardi innesta sull'organismo della sua autobiografia poetica il doppio asse della poesia memoriale e della meditazione filosofica, qui esplicitato da precise riprese delle operette che sono già scritte ma vengono immaginate nella lontananza imminente degli «studi men dolci». Sono i versi 143-149: «A che d'affanni e di miserie carca / L'umana stirpe, a quale ultimo intento / Lei spinga il fato e la natura; a cui / Tanto nostro dolor diletto o giovi; / Con quali ordini e leggi a che si volva / Questo arcano universo; il qual di lode / Colmano i saggi, io d'ammirar son pago». Dove vengono autocitate espressioni del *Dialogo della Natura e di un Islandese* e del *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, frutto quest'ultimo dell'inverno bolognese. E per quanto riguarda la memoria non sarà certo casuale che le riprese intratestuali più forti dell'epistola siano quelle con *Le ricordanze*.

Dunque B26 costruiva, anche se non forse con assoluta consapevolezza, il percorso di un'esperienza letteraria che contemplava da una parte la poesia amorosa e dall'altra la fine di quella poesia in quanto era finito il tempo adatto a renderla praticabile. La vita era ormai divisa in due parti difficilmente ricucibili: il passato dell'immaginazione e il presente (o il futuro) del vero. Ma, con una serie di legami sottili, anche il passato amoroso e sensibile poteva essere letto come avviamento a una modalità speculativa e intellettuale: c'erano lì l'*Infinito*, *La sera del giorno festivo*, e anche la condizione stoica della *Vita solitaria* a dimostrarlo. E noi, lettori di *Canti* 35, sappiamo che Leopardi non avrebbe certo rinunciato ai risultati degli idilli, anche se poi sarebbero stati innestati su nuovi organismi formali. Ha un significato di sicuro profondo il fatto che *Alla sua donna* venga slegata dalle *Canzoni* e messo alla fine della sezione idillica, tra il *Consalvo* (che in un certo senso allarga e narrativizza, rovesciandolo di segno, il nucleo del *Sogno*) e l'*Epistola*, che fa da cerniera con un nuovo momento biografico e compositivo, annunciato dall'inimmaginabile *Risorgimento* (inimmaginabile, cioè, da parte di chi legge l'*Epistola* e la considera come atto testamentario, come in effetti essa era nel '26). Dunque la prima sezione dei *Canti* era in qualche modo già imbastita, soprattutto se si collega B26 con le precedenti *Canzoni* del '24. In seguito, tutto l'ordine sarebbe stato adattato ai componimenti scritti dal 1828 in poi. Ma quanto era in abbozzo nell'organizzazione dei *Versi* non sarebbe stato del tutto dimenticato. L'ombra di B26 si allunga sui *Canti* del '35, anche se il romanzo di formazione si era chiuso con il passaggio da Bologna a Firenze e poi a Pisa.