

MARTINA PIPERNO

EPISTOLA AL CONTE CARLO PEPOLI

L'epistola in versi a Carlo Pepoli, l'unica lirica scritta da Leopardi nel 1826, nel cuore del «silenzio poetico»¹, ha motivatamente attratto l'attenzione degli studiosi come un *unicum* nella produzione del poeta. Il testo è stato oggetto di letture che ne spiegano il rapporto con le fonti classiche², il carattere di manifesto³, il rapporto con l'ambiente di composizione e con il dedicatario⁴, e altro ancora; nella molteplicità di interpretazioni, prevalgono le letture che valorizzano l'unicità e il carattere sperimentale dell'epistola. Questo saggio si propone, piuttosto, di sottolineare una linea di continuità tra la composizione del 1826 e altri momenti della produzione leopardiana, precedenti e successivi, ma caratterizzati, come il *Pepoli*, da un elemento palinodico, di (auto)contraddizione o ritrattazione.

Per quanto riguarda l'*Epistola*, identifico come elemento di ritrattazione i versi di chiusura (vv. 140-158), in cui Leopardi dichiara di volersi dedicare all'«acerbo vero», chiudendo la stagione poetica precedente. Ma l'intera poesia si configura come un complesso addio a ciò che Leopardi aveva scritto ed era stato fino a quel

¹ G. CORSALINI, *Il «silenzio poetico» leopardiano degli anni 1824-1827. Studi*, Recanati, Edizioni del CNSL, 1999.

² L. BLASUCCI, *Un esperimento oraziano 'sui generis'*, in *Id.*, *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 90-104, R. PESTARINO, *Di un antico modulo retorico negli scolti leopardiani al Pepoli*, «Paragone Letteratura», n. 24-25-26, 1999, pp. 107-124.

³ U. ZANNI, *Il manifesto leopardiano: l'epistola al conte Carlo Pepoli*, «Rivista di studi italiani», XVII, 1999, n. 1, pp. 59-88.

⁴ C. DIONISOTTI, *Leopardi a Bologna*, in *Appunti sui moderni, Foscolo, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 129-155; E. PASQUINI, *Leopardi a Bologna*, in *Le città di Giacomo Leopardi*. Atti del VII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Firenze, Olschki, 1991, pp. 79-104. F. BANDINI, *Al conte Carlo Pepoli*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del convegno di studi per il secondo centenario leopardiano, Bologna 18-19 maggio 1998, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 221-231; S. SACCONI, *Carlo Pepoli e Giacomo Leopardi: un rapporto sotto il segno dell'ozio*, *ivi*, pp. 247-257.

momento. Come vedremo, la figura della ritrattazione – ora riflessione biografica, ora tema, ora movimento di pensiero – può assumere nella scrittura di Leopardi fogge molto diverse; vera o simulata che sia, l'apostasia non è soltanto uno degli atteggiamenti dell'ironia leopardiana, ma soprattutto una struttura elastica, capace di prestarsi a diversi tipi di (ri)scrittura.

Già Franco Fido riconosceva linee di continuità (strutturali, tematiche, di collocazione) tra il *Pepoli* e l'altra grande palinodia dei *Canti*, quella a Gino Capponi (1834-5)⁵, mentre Maria De Las Nieves Muñiz Muñiz ha chiarito i rapporti dell'epistola con la fase estrema del pessimismo leopardiano, che è anche una fase di ripensamento e di riconsiderazione della scrittura precedente⁶. Queste letture riguardano per lo più l'economia dell'edizione definitiva dei *Canti* (1835), o quella dell'intero macrotesto leopardiano. Il presente saggio, invece, in linea con gli intenti del numero monografico in cui è ospitato, concentra la propria attenzione sul libro dei *Versi* del 1826.

Si potrebbe obiettare che il finale del *Pepoli* non inscena una vera e propria ritrattazione come farà il *Capponi*; che l'abbandono del «caro immaginar» (v. 112) giovanile non corrisponde necessariamente a un rifiuto della «prima stagione» e dei suoi «dolci inganni» (v. 122). Ma l'elemento palinodico – inteso etimologicamente come ciò che «si esprime contro» – risulta più evidente proprio se leggiamo l'epistola all'interno dei *Versi*, in cui essa figura come unica lirica di recente composizione. Infatti, come vedremo, in quel libro il *Pepoli* ha una precisa funzione: presentare i testi che accompagna come reperti di una stagione poetica precedente e chiusa. Mentre nel libro dei *Canti* del 1831, e nelle edizioni successive, l'epistola sarà a sua volta contraddetta da un altro testo palinodico, *Il risorgimento* (1828), necessaria apertura alla successiva serie dei canti pisano-recanatesi⁷.

Leopardi inizia molto presto a descrivere la propria produzione giovanile come qualcosa di appartenente al passato. Ne è esempio l'*Inno a Nettuno*, composto nel 1816: in concomitanza con la pubblicazione sullo «Spettatore Italiano» (1817), Leopardi disconosceva davanti a Giordani le ragioni di quel testo: «io sono andato un pezzo in traccia della erudizione più pellegrina e recondita [...] senza dubbio io ho fatto tutt'altro che poesia»; e in un'annotazione all'*Inno* stesso scriveva che si trattava di «un'opera più tosto dell'ingegno che della fantasia e della facoltà poetica»⁸.

Allo stesso modo, sempre scrivendo a Giordani aveva così ripudiato altre composizioni giovanili:

⁵ F. FIDO, *Dall'Epistola Al Pepoli alla Palinodia e oltre: per una lettura non idillica dei Canti*, «Italian Quarterly», XXXVII, 2000, n. 143-146, pp. 253-266.

⁶ M. MUÑIZ MUÑIZ, *Parodia e rutilizzazione delle fonti nell'epistola a Carlo Pepoli*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 18-22 settembre 1995, Firenze, Olschki, 1998, pp. 407-433.

⁷ Cfr. BLASUCCI, *Un esperimento "oraziano"*, cit., pp. 103-104.

⁸ *Tutte le poesie e tutte le prose*, p. 287.

non posso soffrire che le cose mie che a me non piacciono, siano lodate, né so perché si ristampino [...]. E perché mi perdoni la pazzia d'averle messe in luce, le dico che quasi tutto il pubblicato da me, non si rivedrà mai più, consentendo io, e che altre due veramente grosse (non grandi) opere già preparate e mandate alla stampa ho condannato alle tenebre⁹.

Produzione e superamento/rinnegamento, nel giovane Leopardi, sembrano essere momenti molto vicini, separati solo dal diaframma della pubblicazione o dalla semplice lettura da parte di estranei: atti, questi, certamente “oggettivanti” (le pudiche «tenebre» dell'oblio occultano «la pazzia d'averle messe in luce»), che costringono l'autore a gettare uno sguardo critico sulla propria scrittura. Questo sguardo a posteriori diventa di primo acchito rifiuto, desiderio di rinnovarsi come autore e di anticipare – forse – le critiche del pubblico, e in particolare di Giordani. Queste affermazioni vanno senz'altro lette nel quadro della lingua e dello stile dell'epistolario, ricco di formulazioni di modestia; ma è indubbio che il poeta intenda valorizzare molto gli scarti fra la propria attitudine prima dell'incontro epistolare con Giordani e la successiva: arriva infatti a parlare di una «conversione» dalla filologia alla letteratura (o «passaggio [...] dall'erudizione al bello», *Zibaldone* 1741), coadiuvata dalla conoscenza indiretta di Giordani («gli articoli suoi [sulla «Biblioteca Italiana»] diedero stabilità e forza alla mia conversione che era appunto sul cominciare»¹⁰).

Leopardi diede conto di una successiva «mutazione totale», nel 1819, attribuendola all'aggravarsi delle condizioni fisiche. Questo mutamento lo avrebbe reso «filosofo, di poeta ch'[egli] era» (*Zibaldone* 144), prosciugando la vena poetica e rafforzando la disposizione alla speculazione; la «mutazione» si rifletteva anche sul piano dello «spirito umano in generale», introducendo un nuovo paradigma di storicità per cui i «moderni» sono inevitabilmente speculatori e filosofi, e gli «antichi», poeti e illusionisti, sono fatalmente separati dai primi dall'aumento della conoscenza razionale. L'opposizione antichi-moderni non porta però con sé solo l'irreparabile dicotomia poesia-filosofia, ma anche quella, correlata, illusioni-vero; la quale a sua volta contiene l'opposizione magnanimità-codardia, in quanto le belle azioni e l'eroismo sono favoriti dalle illusioni¹¹; questa frattura caratterizza i testi che saranno ora oggetto d'analisi.

Nello *Zibaldone*, il mutamento è raccontato come completamente subito, così che lo scrittore «gradatamente» (*Zibaldone* 1741) sente cambiare le proprie disposizioni e la propria vena; anche sul piano generale il mutamento nello «spirito umano» può essere solo riconosciuto e accettato, ma non arrestato. Diversamente, in un'altra zona della produzione leopardiana, esso viene riletto, direi quasi agito, come un atto consapevole e rivendicato; in altre parole, da atto passivo e ineluttabile, il mutamento diventa un vero e proprio rinnegamento.

⁹ *Epistolario*, I, p. 7 (21 marzo 1817).

¹⁰ *Epistolario*, I, pp. 93-94 (30 aprile 1817).

¹¹ Cfr. per esempio *Zibaldone* 23, 117, 536-38.

Un primo esempio è ravvisabile negli abbozzi noti come “prosette saritiche” scritte «per vendicarmi del mondo e [...] della virtù»¹². Le datazioni correnti situano questi testi tra il 1820 e il 1822: essi rappresenterebbero quindi il primo progetto di scrittura in prosa che Leopardi avrebbe intrapreso dopo la «mutazione totale»¹³. In questo contesto emerge la prima di una breve serie di “figure del rinnegamento” che caratterizzeranno la produzione leopardiana da questo momento al *Pepoli*: Machiavello¹⁴. Nell’abbozzo intitolato *Per la novella Senofonte e Machiavello*, infatti, egli spiega che, in gioventù, era stato «virtuoso», e aveva amato «il bello, il grande, l’onesto», tanto da cercare di «mettere in pratica questi [...] sentimenti» agendo «contro la tirannide, in pro della patria». Ma poi,

avendo conosciuto la vera natura della società e de’ tempi miei [...], non feci come quei stolti che pretendono colle opere e coi detti loro di rinnovare il mondo, che fu sempre impossibile, ma quel ch’era possibile, rinnovai me stesso. E quanto maggiore era stato l’amor mio per la virtù, e quindi quanto maggiori le persecuzioni, i danni e le sventure ch’io ne dovetti soffrire, tanto più salda e fredda ed eterna fu la mia apostasia¹⁵.

È possibile, lo suggerisce il riferimento all’impegno civile di Machiavello, che Leopardi stia ripensando la propria immagine di giovane patriota, quella che aveva proposto al pubblico nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* e nelle due *Canzoni* civili stampate nel 1818. Ma quello che è più interessante è l’apparato lessicale selezionato da Leopardi nel frammento: la parola «apostasia» è (nella forma singolare) *hapax* nell’intero corpus leopardiano. Dall’etimo greco *aposthaino*, dal significato “allontano, separo”, il vocabolo scelto ammicca, da una parte, allo stile ironicamente distaccato che Leopardi inizia qui a sperimentare, inaugurando il laboratorio delle successive *Operette*; dall’altro, suggerisce una dimensione quasi religiosa, solenne, di irreversibile gravità.

Una doppia dimensione rituale ha anche un’altra delle prosette coeve, il *Dialogo Galantuomo e Mondo*. Infatti, l’ingresso del Galantuomo in un’immaginata accademia ‘mondana’, che si riconosce nei valori della furfanteria e del vizio, comporta un *penitimento* e un *battesimo*: il personaggio assume di un nuovo nome, quello di Aretofilo Metanoeto (da *methanoia*, “cambiamento di opinione”), o Virtuoso penitente. Il battesimo è il rito opposto e complementare all’apostasia di Machiavello: il Galantuomo non solo dichiara di rinunciare a una credenza, ma ne assume una opposta¹⁶.

¹² *Epistolario*, I, p. 438 (4 settembre 1820).

¹³ O. BESOMI, *Tra preistoria e cronaca delle Operette*, in *Operette morali* (Besomi), pp. XIII-LV.

¹⁴ Ricalco volontariamente l’espressione di F. FEDI, *Leopardi e Machiavello: figure del disinganno tra politica e morale*, in *Leopardi e il Cinquecento*, a cura di P. ITALIA, Pisa, Pacini, 2010, pp. 157-171.

¹⁵ *Operette morali* (Besomi), p. 489, corsivo mio.

¹⁶ Cfr. A. FRATTINI, *Leopardi «virtuoso» pentito: Dialogo galantuomo e Mondo*, in *Il riso leopardiano*, cit., pp. 579-592. Sul tipo del «magnanimo» leopardiano si veda N. BELLUCCI, *Il magnanimo felice. La inaudita conclusione della Storia del genere umano*, in EAD., *Il «gener frater». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 115-130.

La parola-chiave «apostasia», stavolta nella forma plurale, riaffiora in un altro testo contemporaneo, in cui la dimensione del rinnegamento è centrale: la *Comparazione delle sentenze di Bruto e Teofrasto vicini a morte*. Le sentenze in questione non sono altro che disconoscimenti: Bruto rinnega la virtù, Teofrasto rinnega lo studio che gli valse la gloria terrena. In questo senso, i due personaggi sono del tutto speculari a Machiavello e al Galantuomo, l'uno pentito di essere stato virtuoso, l'altro di aver studiato «tanto che questo m'ha indebolita e guasta la complessione e la salute del corpo»¹⁷ (chiaro il riferimento autobiografico¹⁸). Come il battesimo e l'apostasia, anche l'espressione delle ultime volontà ha un aspetto cerimoniale, tanto nel mondo cristiano (l'estrema unzione) quanto nel mondo pagano (si pensi alla morte di Socrate, o di Seneca, tra le tante morti esemplari che la letteratura antica ci ha tramandato); è dunque ancora una dimensione rituale quella in cui Leopardi inquadra i rinnegamenti esemplari dei due antichi. Il poeta spiega qui le ragioni dell'eccezionalità di tali episodi nel mondo antico: gli antichi s'ingannavano «secondo l'insegnamento della natura», solo raramente discernevano la «verità»; mentre la conoscenza e l'abbandono degli «errori» sono tipici del mondo moderno; come tipicamente moderni sono i mutamenti che hanno indotto il Galantuomo e Machiavello a rovesciare il proprio codice di condotta; come la «mutazione totale» aveva «avvicinato ai moderni» Leopardi stesso pochi mesi prima (*Zibaldone* 144).

Questi tali rinnegamenti e, come dire, apostasie da quegli errori magnanimi che abbelliscono o più veramente compongono la nostra vita, cioè tutto quello che ha della vita piuttosto che della morte, riescono ordinarissimi e giornalieri dopo che l'intelletto umano coll'andar dei secoli ha scoperto, non dico la nudità, ma fino agli scheletri delle cose [...]. Ma fra gli antichi assuefatti com'erano a credere, secondo l'insegnamento della natura, che le cose fossero cose e non ombre, e la vita umana destinata ad altro che alla miseria, questi rinnegamenti o vogliamo apostasie cagionate, non da passioni o vizi, ma dal senso e discernimento della verità, non si trova che intervenissero se non di rado; e però, quando si trova, è ragione che il filosofo le consideri attentamente¹⁹.

Bruto e Teofrasto possono dunque essere letti, come Machiavello e il Galantuomo, come figure di rinnegamento. La vicenda di Bruto conosce poi, come noto, una rielaborazione lirica: il *Bruto minore*. Coerentemente, anche la poesia del 1821 contiene l'elemento apostatico che caratterizza la *Comparazione* e gli altri testi qui analizzati: il «pentimento» (lo stesso vocabolo che caratterizza il coevo Galantuomo-Metanocto) che segue la comprensione della vanità di ogni morale²⁰:

¹⁷ *Operette morali* (Besomi), p. 469.

¹⁸ Scriveva Leopardi a Giordani: «io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione». *Epistolario*, I, pp. 183-184 (2 marzo 1818).

¹⁹ *Canti* (Gavazzoni), vol. II, pp. 76-77.

²⁰ Cfr. G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 48-49.

Stolta virtù, le cave nebbie, i campi
dell'inquete larve
son le tue scole, e ti volge a tergo
il pentimento.

Bruto minore, vv. 16-19

Da una lettera al Giordani (26 aprile 1819) sappiamo che il poeta si identificava fortemente con la figura di Bruto; questo incoraggia a interpretare quel personaggio, ma anche le altre figure del rinnegamento, come il Galantuomo (del cui carattere autobiografico s'è già detto), Teofrasto e Machiavello²¹, come proiezioni dell'autore.

La *Comparazione* e la lirica *Bruto minore* furono pubblicate insieme nell'edizione delle *Canzoni* del 1824, accompagnate da una *Prefazione*. Quest'ultima presenta le canzoni come tentativi «di ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio [...] la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere»²². Questo testo sembra presentare le *Canzoni* come un libro impegnato, caratterizzato da una decisa volontà di intervento, così come era stato, sei anni prima, il *Discorso* sui romantici. Come noto, Leopardi ripubblicò l'anno dopo le *Annotazioni* alle *Canzoni* sul «Nuovo Ricoglitore», precedute da una nuova prefazione²³. Quest'ultima può essere considerata un testo palinodico, soprattutto se lo si legge in confronto con la *Prefazione* del 1824; ma la ritrattazione non riguarda, almeno esplicitamente, un codice comportamentale, ma la produzione poetica stessa: è una palinodia metaletteraria. Infatti, nella nuova prefazione Leopardi ripropone le proprie *Canzoni* come testi «stravaganti», «piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa»; ma soprattutto inutili, «se non si leggono attentamente [...]»; come se gl'Italiani leggessero attentamente»²⁴. È inutile aggiungere che, nel sistema leopardiano, il passaggio dall'*engagement* del 1824 a questa professione di ozioso disimpegno implica anche un forte rovesciamento etico.

L'«annuncio» del 1825 ha in comune con le lettere a Giordani del 1817 l'occasione – a ridosso di una pubblicazione – e lo scopo – mostrarsi distaccato dal contenuto e dal sistema di valori del libro in questione; come le prosette satiriche, l'annuncio fa uso di una radicale, profonda autoironia: l'autore stesso si presenta come in errore, motteggia la propria malinconia, le proprie estreme conclusioni;

²¹ Cfr. S. CAMPAILLA, *La vocazione di Tristano. Storia interiore delle Operette morali*, Bologna, Pàtron, 1977, pp. 57-59; L. BLASUCCI, *Leopardi e il personaggio «Machiavello»*, in ID., *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 175-196, a p. 187; FEDI, *Leopardi e Machiavello*, cit.

²² *Canti* (Gavazzeni), vol. II, p. 29.

²³ *Canti* (Gavazzeni), vol. II, p. 214. Cfr. P. ITALIA, *Le Annotazioni di Leopardi. Edizione critica degli autografi*, «Studi di filologia italiana», LXI, 2003, pp. 135-246.

²⁴ *Canti* (Gavazzeni), vol. II, p. 215.

così facendo, mette in luce un'incolmabile incompienza autore-pubblico²⁵. Lo stesso atteggiamento è proseguito nelle *Annotazioni*, di cui viene ribadita immediatamente l'oziosità:

Non credere, lettor, 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 citazioni²⁶.

Abbiamo visto che la dimensione del rinnegamento, in Leopardi, si manifesta frequentemente in testi liminari, che accompagnano, commentano, o riguardano in modi diversi la circolazione pubblica di altri testi; è questo il caso delle lettere a Giordani e delle *Annotazioni*. In altri casi, il rinnegamento viene narrato come un "evento" dal carattere rituale e solenne, come nelle prosette satiriche e nella *Comparazione*. Queste due dimensioni sono meno diverse di quanto a prima vista potrebbe sembrare, in quanto hanno entrambe a che fare con l'ingresso dell'autore in un mondo estraneo (i lettori, la società, l'orizzonte d'attesa) e con la reciproca accettazione. Nel caso del *Pepoli*, testo 'di contraddizione' per eccellenza nel *corpus* leopardiano, le due caratteristiche sono compresenti. Infatti, l'aspetto rituale dell'epistola è dato dall'occasione pubblica alla quale fu destinata e in cui assunse un carattere di *performance*. Inoltre, è un testo che precede di poco la pubblicazione dei *Versi* del 1826, e ne funge forse da premessa teorica. Infine, se era possibile suggerire una forte identificazione con gli 'apostati' Bruto, Teofrasto, Machiavello, Galantuomo, in questo caso è proprio l'io poetico a pronunciare l'abbandono della propria poetica giovanile.

Nell'*Epistola* il poeta rilegge poeticamente la propria «mutazione totale»: se prima di tale passaggio egli si concedeva facilmente alla «fantasia» e i primi versi «erano pieni di immagini» (*Zibaldone* 144) ora «della prima stagione i dolci inganni | mancar già sento», dichiara Leopardi, «e dileguar dagli occhi | le dilette immagini» (*Pepoli*, vv. 122-125). Così come nel 1819 era divenuto «filosofo di professione, di poeta ch'[egli] era» (*Zibaldone* 144), così nel *Pepoli* dichiara di «eleggere [...] l'acerbo vero», di perseguire cioè la ricerca filosofica abbandonando la poesia, ora che né «il sereno e solitario riso» dei campi, né il canto degli «augelli mattutini», né la «tacita luna» avranno più l'effetto di commuoverlo (*Pepoli*, vv. 129-140). «In questo specular gli ozi traendo | verrò: ché conosciuto, ancor che tristo, | ha i suoi dilette il vero» (*Pepoli*, vv. 150-152). La giovanile poesia d'immaginazione e di commozione, a cui si può dire che gli Idilli appartengano, risulta quindi irripetibile per l'«irrigidito e freddo» cuore del poeta (*Pepoli*, v. 127); quella stagione creativa, dunque, risulta irrimediabilmente chiusa. Inoltre, il desiderio di gloria, che aveva caratterizzato il giovane Leopardi tanto quanto le «figure del rinnegamento», si rivela ora vano e cieco («vana Diva», *Pepoli*, v. 157).

²⁵ Cfr. MUÑIZ MUÑIZ, *Parodia e riutilizzazione*, cit., pp. 407-408.

²⁶ *Canti* (Gavazzeni), vol. II, p. 123.

Alla luce di quanto detto, si può suggerire che l'*Epistola* svolga, per il libro dei *Versi*, la stessa funzione che sembrano avere l'introduzione e la *Comparazione* per il libro delle *Canzoni* del 1824, testi che si negano l'un l'altro: l'uno cerca l'intervento civile, l'altro ne smentisce ogni valore. Un ruolo simile ha l'annuncio preposto alle *Annotazioni*, che rincorre la pubblicazione delle *Canzoni* per rileggerla con ironico distacco.

Anche alcune *Operette* del 1824 presentano forse un elemento di ritrattazione: come ho già avuto modo di suggerire²⁷, la *Storia del genere umano* – quando Giove cerca di potenziare le capacità immaginative degli uomini, inserendo degli ostacoli nel paesaggio – sembra contenere una riscrittura parodica dell'*Infinito*, che potrebbe per estensione riguardare tutta la stagione idillica leopardiana; in questo senso, l'*Operetta* anticiperebbe in parte lo sguardo a posteriori sulla produzione letteraria del poeta che caratterizza il *Pepoli*.

Quello delle *Operette* è un libro dal carattere intimamente dissacrante; come noto, l'autore pensava che esso non avesse bisogno di introduzioni, giacché il «tuono ironico»²⁸ che lo caratterizzava spiegava a sufficienza il suo carattere iconoclasta. Solo il *Dialogo di Timandro e di Eleandro* aveva una funzione di postfazione; e infatti quel dialogo contiene lunghi brani metaletterari, dedicati alla riflessione sull'utilità dei libri filosofici e poetici, alla discussione e difesa delle posizioni di Eleandro. Ma il *Timandro* precede l'uscita pubblica delle *Operette*; mentre più tardi, un testo costruito sulla stessa falsariga, il *Dialogo di Tristano e di un amico*, rielaborerà l'esperienza della pubblicazione del libro del 1827 inscenando la nota ironica ritrattazione: «ho cambiata opinione [...] il mio libro, bruciarlo è il meglio»²⁹. Come l'*Annuncio* per le *Canzoni*, così l'apostasia di *Tristano* è figlia della circolazione del testo delle *Operette* e delle reazioni del pubblico a esso.

È questa la nuova forma della vena palinodica leopardiana. Negli anni Trenta, infatti, essa diventa più radicale e più ambigua: più radicale perché è in grado di andare oltre gli aspetti estetici e poetici, minando la validità di ogni discorso affermativo, di ogni valore; più ambigua perché riesce meglio che in passato a lasciare aperta la dicotomia tra la lettera del testo e il sottotesto, ossia tra il significante ironicamente deformato e il significato. È questo il filone che culminerà, sul finire del 1834, nella *Palinodia a Gino Capponi*³⁰.

Abbiamo riconosciuto nella scrittura leopardiana, seguendo un asse cronologico, una serie di rinnegamenti, dalle evoluzioni giovanili alla vera e propria palinodia.

²⁷ M. PIPERNO, *Un'autorisrittura leopardiana*, in *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*. Atti del XI congresso internazionale SILFI, Helsinki 18-20 giugno 2012, Firenze, Cesati, 2013, pp. 257-265.

²⁸ *Epistolario*, I, p. 1180 (16 giugno 1826).

²⁹ *Operette morali* (Besomi), p. 417.

³⁰ Sul passaggio «dal pianto al riso» cfr. L. CELLERINO, «*Ridendo dei nostri mali*: il trattamento serio-comico dei temi filosofici, in *Il riso leopardiano*, cit., pp. 139-156. Su non-affermazione e concessione in Leopardi cfr. D. GIBBONS, *Conceding the point: Leopardi's use of concession in the Zibaldone*, «*Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*», VII, 2011, pp. 109-128. Sull'ambiguità della *Palinodia* cfr. S. ROMAGNOLI, *La Palinodia al Marchese Gino Capponi di Giacomo Leopardi*, «*Il Ponte*», XLIII, 1987, pp. 89-107.

Abbiamo visto che tale vocazione tende a esprimersi per lo più in scritti che hanno relazione diretta con la stampa di altri componimenti. La funzione di tali testi sembra essere quella di togliere ogni carattere affermativo ai lavori che accompagnano. Per quanto riguarda i *Versi*, l'*Epistola* è la componente che nega alle altre composizioni ospitate nel libro del 1826 – tutte precedenti di qualche anno – ogni attualità. Anche la collocazione nel volume, subito dopo gli idilli e le elegie, rafforza la sua natura di chiusa dell'esperienza compositiva precedente, lasciando invece fuori l'attività traduttoria. Ed è infatti alla traduzione che Leopardi si sta dedicando nel biennio 1825-1826.

Nel quadro della poetica leopardiana, il rinnegamento potrebbe essere letto come un atto necessario a dare ai testi 'rifiutati' un *surplus* di poeticità: infatti, se visti come prodotti di ardori giovanili, resi obsoleti e lontani dalla consapevolezza della maturità, i versi assumerebbero maggiore carattere poetico. È infatti questa la chiave in cui, qualche anno dopo, elaborando la cosiddetta poetica della rimembranza, Leopardi si esprimerà in relazione ai propri versi:

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri: [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui. (*Zibaldone* 4302)

Il riconoscimento dei «sentimenti» come «passati» potrebbe essere un passaggio necessario a percepire il diaframma della lontananza, che genera commozione e partecipazione “poetica”. Effettuato questo passaggio, anche la dimensione pubblica dei versi che, come abbiamo visto, è in parte responsabile dell'apertura di questa distanza critica, viene superata e diventa insignificante: i versi diventano «una cosa bella», «sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui». Solo la lontananza, infatti, assicura il recupero poetico del passato: infatti «il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago» (*Zibaldone* 4426).