

Avendo io accettato il lusinghiero invito del comitato per le celebrazioni napoletane di Giacomo Leopardi a partecipare alla tavola rotonda che il 16 febbraio 1987 le avrebbe aperte ufficialmente nella Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli, il caro e stimatissimo amico Francesco Bruni, nella sua qualità di membro del comitato e di storico della lingua italiana, mi assegnò come tema del mio breve intervento «la lingua del Leopardi lirico».

Benché sgomentato dalla generalità e immanità del tema, volli sfidarlo, non fosse che per corrispondere alla temeraria fiducia dell'amico. E trovai o credetti trovare un bandolo dell'irta matassa nella consapevolezza critica del poeta stesso, lasciandomi orientare da lui. Ciò che passo a scrivere è il «verbale» del mio tentativo, che se nella spedita e scorciata esposizione della tavola rotonda poté apparire agli ascoltatori una formulazione sicura, qui riacquista onestamente il suo vero carattere di esercizio.

1. Dalla sua isolata specola recanatese Leopardi scopre il paesaggio della letteratura italiana a cavallo di due secoli e lo giudica con sorprendente acutezza. «Dal trecento in poi — annota il 27 febbraio 1821 nello *Zibaldone* (701 s.) — lo stil poetico italiano non è stato richiamato agli antichi esemplari, massime latini, né ridotto a una forma perfetta e finita, prima del Parini e del Monti... Parlo però del stile poetico, perché nel resto se si eccettuano quanto agli affetti il Metastasio e l'Alfieri (il quale però fu piuttosto filosofo che poeta), quanto ad alcune (e di rado nuove) immagini il Parini e il Monti (i quali sono piuttosto letterati di finissimo giudizio, che poeti); l'Italia dal cinquecento in poi non solo non ha guadagnato in poesia, ma ha avuto solamente versi senza poesia. Anzi la vera poetica facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia, e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso».

E più avanti, l'11 settembre 1823, torna sull'argomento, approfondendo: «Nello stesso cinquecento [cioè nel vero, per lui, secolo d'oro della lingua e della prosa italiana; *Zib.* 690 ss.], l'Italia non aveva ancora una lingua che fosse formalmente poetica, cioè la diversità del linguaggio tra i poeti e gli oratori, non era per anche se non lieve, e male o insufficiente».

temente determinata... Insomma la lingua italiana non aveva ancora bastante *antichità*, per potere avere abbastanza di quella eleganza di cui qui s'intende parlare, e un linguaggio ben propriamente poetico, e ben disgiunto dal prosaico... Dalla quale antichità la prosa, obbligata ad accostarsi all'uso corrente, sempre più s'allontana. Ond'è che... il linguaggio e lo stile delle poesie di Parini, Alfieri, Monti, Foscolo è molto più propriamente e più perfettamente poetico e distinto dal prosaico, che non è quello di verun altro de' nostri poeti, inclusi nominatamente i più classici e sommi antichi. Di modo che... per l'uso de' poeti di questo e dell'ultimo secolo, l'Italia ha oggidì una lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua, l'una prosaica l'altra poetica, non altrimenti che l'avesse la Grecia, e più che i latini» (3414-19). Queste osservazioni sulla lingua e lo stile della poesia vanno connesse a quelle sui generi poetici, in particolare sulla poesia lirica. Quanto ai generi, la poesia, secondo Leopardi, non ha che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico è «il primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia, più nobile e più *poetico* d'ogni altro... L'epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata... Esso non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato» (*Zib.* 4234). Questo scriveva nel 1826; ma già nel 1820 aveva affermato: «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano. Però i francesi che sono rimasti molte miglia indietro del sublime nell'epica, molto meno possono mai sperare una vera lirica, alla quale si richiede un sublime d'un genere tanto più alto» (*Zib.* 245). E nel 1829 concludeva che il solo dei tre generi di poesia che veramente pareva restare ai moderni era il lirico; fatto che, con altri, riavvicinava l'età moderna alla primitiva (*Zib.* 4476 s.). Così pensando e scrivendo Leopardi tracciava con lucida precisione le convergenti parabole della lingua letteraria e della letteratura italiane: culminanti, la parabola della lingua nella sublimazione dell'alessandrino neoclassico, la parabola della letteratura nella risorta innografia lirica ed epico-lirica. Alla sublimazione della lingua gli parvero contribuire potentemente la sua storia e la sua natura, che egli comprese mirabilmente. Dalla originaria naturale libertà e quindi bellezza dell'italiano felicemente preservata di contro al disseccamento e appiattimento razionalistico del francese (*Zib.* 2415 ss.) gli parve infatti derivare allo scrittore il privilegio di una libera ed emulativa fabbrilità crescente col crescere dell'antichità della tradizione, antichità necessaria alla formazione di una lingua «distintamente poetica», ma anche, più in genere, alla for-

mazione, per una letteratura italiana moderna, di una «lingua moderna italiana illustre» che fosse propriamente «una continuazione, una derivazione dell'antica, anzi la medesima antica lingua continuata» (3323 ss.). «La novità — precisava — in una lingua o la rarità ec., insomma il pellegrino, da qualunque luogo sia tolto (o da' forestieri, o dagli antichi classici nazionali ec.), deve sempre parere una pianta bensì nuova nel paese o rara, ma nata nel terreno medesimo della lingua nazionale, e non pur della nazionale, ma della lingua di quel secolo, della lingua conveniente a quel genere a quello stile a quel luogo della scrittura» (*Zib.* 3407 s.). Sul filo di questa visione storica e di questa poetica egli vide e sentì che tra la fine del Sette e il principio dell'Ottocento un secolare travaglio linguistico e stilistico era giunto al punto culminante; cioè al conseguimento di un linguaggio poetico autonomo e perfetto, mediante appunto il richiamarsi «agli antichi esemplari» sia volgari sia classici, ma con una inedita coscienza del valore costitutivo dell'esercizio formale e della sua diretta connessione a nuovi contenuti profondi. Guardando da una prospettiva più lunga, noi possiamo scorgere più compiutamente di Leopardi il simultaneo procedere, in quei pochi decenni a cavallo dei due secoli, di una intensissima elaborazione formale e della rifondazione di aspetti sostanziali della cultura italiana; e ciò anche per il fatto che noi aggiungiamo Manzoni e Leopardi ai poeti da questo additati.

2. Che Leopardi cercasse consapevolmente e tenacemente la propria lingua poetica, non c'è dubbio. La ricerca di lingua e di stile è orgogliosamente dichiarata nelle Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824; a cominciare dallo stile, proclamato negativamente non tutto petrarchesco, né arcadico né frugoniano, né del Chiabrera del Testi del Filicaia del Guidi del Manfredi, né del Parini o del Monti lirici, insomma non simile a quello di nessuna poesia italiana¹; per passare alla lingua, la cui sazievole questione coinvolgeva in Italia sia i pochissimi che sapevano scrivere, sia i moltissimi ignoranti e petulanti che non lasciavano che si scrivesse (ivi, p. 153). Le fittissime pagine delle annotazioni linguistiche sono un duello col Vocabolario della Crusca e coi reali o supposti critici puristi, volto a denunciare le lacune di quel dizionario e a integrarle coi testi canonici, a dimostrare la propria ortodossia alla tradizione sancita da quel dizionario stesso e insieme ad affermare la propria libertà e creatività. Non mancano, neppur qui, enunciazioni ge-

¹ Cito da Giacomo Leopardi, *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, Milano 1965, I, p. 151; e per lo *Zibaldone* dall'edizione dello stesso Flora, Milano 1937, indicando le pagine del manoscritto.

nerali di stile, come, a proposito dell'*evviva!* allora figurante al verso 119 della canzone *All'Italia* e sentito come più popolare di *viva!*: anche in una lirica, infatti, «laddove s'ha da esprimere la somma veemenza di qualsivoglia affetto, i vocaboli o modi volgari e correnti, ... quando sieno adoperati con giudizio, stanno molto meglio dei nobili e son-tuosi, e danno molta più forza all'imitazione» (ivi, p. 154 s.); e come, a proposito del *sollazzo al nostro male* allora figurante nella canzone *Sopra il monumento di Dante* al verso 184 col significato etimologico di «consolazione» (lat. *solatium*), si osserva: «stando che si permetta, anzi spesso volte si richiegga allo scrittore, e massimamente al poeta lirico, la giudiziosa novità degli usi metaforici delle parole, molto più mi pare che di quando in quando se gli debba concedere quella novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro» (ivi, p. 157); o come, a proposito dell'*incombe* del verso 4 della canzone *Ad Angelo Mai (al quale incombe / tanta nebbia di tedio)*: «Questa ed altre molte parole, e molte significazioni di parole... adoperate in queste *Canzoni*, furono tratte non dal *Vocabolario della Crusca*, ma da quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani... incessantemente e liberamente derivarono tutto quello che parve loro convenevole e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano prudentemente dal latino fosse, o non fosse stato usato da' più vecchi di loro» (ivi, p. 160). Né manca, a proposito di un *lasciando* per *lasciante* della canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*, verso 2, una generale presa di posizione a favore delle figure grammaticali «quanto più difforni dalla ragione, tanto meglio conformi e corrispondenti alla natura», la quale non è meno universale della ragione e, usata con avvertenza, salva la lingua da quella esattezza matematica che la riduce pelle e ossa e distrugge la sua proprietà, consistente «non tanto nelle nude parole e nelle frasi minute, quanto nelle facoltà e forme speciali d'essa lingua, e nella composizione della dicitura» (ivi, p. 164 s.; si ricordava forse di avere scritto nello *Zibaldone*, il 5 maggio 1822: «Ciascuna bellezza, sì di una lingua in genere,... sì di un modo di dire in ispecie, è un dispetto alla grammatica universale, e una espressa (benché or più grave, or più leggera) infrazione delle sue leggi», *Zib.* 2419). Per ciò che è delle parole egli si vanta sia di avere rievocato (come per *fatale*, *trepido*, *credere*, *fingere*, *giovare*, *pervicace*, *indurre*, *inesperto*) originali significati o costrutti latini che mancano nel Vocabolario della Crusca, sia di avere introdotto nuove parole, in quello assenti (come *dissueto*, *suadere*, *equo*, *erompere*, *instaurare*), o di averle forzate a nuove metafore (*ferrato* per *ferreo* nel *ferrata necessità* dei versi 31-2 del *Bruto Minore*). Tanta ricerca di lingua, coonestata da una dottissima allegazione di fonti latine e italiane, non poteva non essere connessa alla con-

sapevolezza della singolare tematica delle canzoni così annotate; che viene infatti a modo di sfida e di provocazione presentata nelle Annotazioni come inattesa, stravagante, non amorosa, difficile, triste: come di una poesia, insomma, non convenzionale né pomposa né frivola, ma nuova, intensa, meditativa. In effetti i soggetti delle canzoni sono o gloriosi, come ammette lo stesso autore nella dedica a Vincenzo Monti («Se queste Canzoni uguagliassero il soggetto, so bene che non mancherebbe loro né grandiosità né veemenza») o umili (le nozze della sorella Paolina, la vittoria del giocatore di pallone) ma risolti in alta meditazione ed esortazione; eludenti e superanti, comunque, per intenzione esplicita del poeta, le attese del comune lettore di canzoni. E gli spunti dei singoli componimenti (escluso l'ultimo, *Alla sua donna*) sono, sì, classici, e classica buona parte dei riferimenti mitici e storici, e mutuati da un vetusto tesoro greco-latino epiteti, *callidae iuncturae*, immagini e impennate metaforiche, movimenti sintattici, senza contare la puntuale memoria di luoghi di autori greci e latini elegantemente tradotti; cose in cui Leopardi pare emulo di Monti, nonostante le sue riserve critiche (cf. *Zib.* 36 s., 3477-79) e di Foscolo. Ma c'è, insieme a quella dei classici, la memoria, presentissima, della intera tradizione letteraria italiana, a cominciare dai grandi autori delle origini fino a quelli illuministici e ai contemporanei costruttori della nuova lingua poetica. «L'invenzione leopardiana — ha scritto Gianfranco Contini — nasce entro una memoria intrisa di ricordi dei latini e di innumerevoli italiani fra Tre e primo Ottocento»; memoria fondata sulla «cultura centonaria» e antiquaria del neoclassicismo, e tale rimasta, a esplicito giudizio di Leopardi, nella poesia del Monti (*Zib.* 36 s.; G. Contini, *Letteratura italiana del Risorgimento*. Sansoni, Firenze 1986, I, p. 279). Chi legge, esempio massimo, l'*Ultimo canto di Saffo*, vede una sontuosa epitetica assediare i nobili o peregrini sostantivi, ingrossando l'onda del corso sintattico, che incede commosso per gridi, domande, inversioni, giri periodici, sentenze. Tanta maestria, sostenuta da un metro radicato anch'esso nella tradizione di un canzonismo melodico e insieme contrappuntato, e da una indiscussa forza di fantasia e di affetto, consentiva quella lirica sublime che il pindarismo seicentesco, nella sua velleità di poesia — per dirlo con Leopardi — «eroica e morale» (*Zib.* 28), non aveva potuto produrre e concludeva degnamente la maturazione del linguaggio poetico del classicismo italiano.

3. Ma presentando al pubblico quelle dieci «canzoni», che resteranno nei *Canti*, Leopardi sottaceva una gran parte della sua ricerca: quella arcadica della sua puerizia, quella giovanile delle visioni varanesche e delle elegie in terza rima dantesca e petrarchesca, quella eroicomica av-

viata col travestimento della *Batracomiomachia* in disinvolute sestine casticiane, quella delle traduzioni dal greco e dal latino preoccupate filologicamente del confronto con gli originali, quella dei sonetti mattacciniani, quella infine degli «idilli»; esperienze non mai rinnegate né intermesse dal poeta, che in parte le accoglierà nei *Canti*, in parte le proseguirà nelle ottave dei *Paralipomeni* o nel bernesco dei *Nuovi credenti*. Sorprendente è l'assiduità dell'addestramento linguistico e stilistico, guidato dalla acuta riflessione teorica di cui è testimone lo *Zibaldone* e condotto nel concreto dei generi e dei metri più diversi entro lo stesso genere (si vedano le versioni degli idilli di Mosco); per non parlare del parallelo addestramento alla prosa d'arte e alla prosa filologica e critica.

È dovere dello storico della lingua letteraria tener conto di tutti gli aspetti del comporre leopardiano, costituenti singole vene di una grande corrente, senza abbandonarsi a preferenze di carattere estetico; anche se gli è necessario distinguere gli aspetti che più sono stati apprezzati, e quindi più hanno influito sul divenire della istituzione, da quelli che si sono esauriti entro il ciclo della pur vasta vicenda individuale. Più ristretto è però il compito che ci è stato assegnato: parlare della lingua di Leopardi lirico; e ciò faremo, prendendo «lirico» non nel senso in cui potremmo intenderlo noi, ma nel senso in cui lo intese lui teoricamente e praticamente: cioè la lingua delle poesie incluse nei *Canti*. Veniamo dunque ai *Canti*, tornando a quei componimenti che col nome di «canzoni» Leopardi volle presentare al pubblico come prima fase della sua ricerca di poesia.

Mentre con quelle toccava il culmine del genere «eroico e morale», Leopardi avvertiva di non potere, per quella via, andar oltre. Ne è sintomo l'essersi ritratto, nella stesura definitiva, dalla vantata oltranza linguistica della stampa del 1824. Nel verso 119 della *Canzone all'Italia* il modo «volgare e corrente» *evviva!* ha dato luogo al più degno *viva!* Nel verso 184 della canzone *Sopra il monumento di Dante* la parola *sollazzo* col tanto difeso significato etimologico (presente del resto anche nell'italiano antico) di «consolazione» appare sostituita da un peregrino ma meno equivoco *alleggiare* («quel mirto / ch'alleggiò per gran tempo il nostro male»); nel verso 17 del *Bruto Minore* l'attributo di *trepide larve*, col segnalato senso latino di «tremolo, agitato», cede al più interiore e meno dotto *inquiete*; nel verso 29 s. della canzone *Alla primavera* la *fiorita margo*, di genere volutamente femminile per la possibilità concessa dall'ambigenere latino, si volge al maschile *fiorito margo*, secondo gli esempi del Vocabolario della Crusca; nel verso 79 della stessa lirica il *finge* col senso latinistico di «formare, foggiare», sostenuto nelle Annotazioni con esempi anche volgari ma non di Crusca, cede al più italiano *forma*; nel verso 10 dell'*Inno ai patriarchi* l'attributo di *l'equa... legge*

del cielo, assente con meraviglia di Leopardi nel Vocabolario, viene sostituito con *diritta*, e nel verso 15 il *pervicace ingegno*, dove l'attributo è chiosato, sulla scorta di Orazio, oltre che «ostinato» anche «temerario», e che vuol fare o conseguire quello che non gli tocca né gli conviene», diventa *irrequieto ingegno*; nel verso 115 s., infine, gl'*inesperti desiri*, dove l'ambiguo *inesperti* «è voce passiva» attestata dal dizionario latino, si muta nel trasparente *ignorati*. Il latinismo, connaturato alla lingua letteraria italiana, abbandona insomma le posizioni di ostentazione erudita; e non solo il latinismo. Nel verso 58 del *Bruto Minore* le *infauste luci* lasciano il posto a *infausti giorni* dopo che il sostegno di due passi del Varchi e del Petrarca, dove *luci* come «giorni» sono contestualmente motivate, si era rivelato insufficiente anche all'autore; nell'*Ultimo canto di Saffo* al verso 63 l'*arbitraria avara ampolla* di Giove si normalizza in *doglio avaro*, e l'*indi che* del verso 64, col senso di «poiché», laboriosamente confortato, nelle Annotazioni, di esempi volgari e latini, si muta nel limpido *poi che*; nell'*Inno ai patriarchi* il *nodrici* del verso 77, puntellato sul «Dizionario dell'Alberti coll'autorità del Tasso», cede al comune *nutrici*. L'arcaismo volgare viene dunque espunto, insieme col volgarismo, dall'antico e dal peregrino essenziali alla poetica leopardiana. Già nel 1821, del resto, Leopardi aveva annotato nello *Zibaldone*: «Odio gli arcaismi», che sentiva come parole affettate, ricercate, stentate, ammuffite, così diverse da quelle di scrittori anche antichissimi, oggi disusate ma lontane da ogni senso di affettazione o di studio, e per il lettore indotto modernissime e di zecca, «dove l'antichità si può conoscere, ma per nessun conto sentire» (*Zib.* 1098 s.).

È che l'io esistenziale di Leopardi, distratto, nelle canzoni eroico-morali, ad «altissimi subbietti» e ammantato di miti e simboli classici, andava, nella esperienza poetica battezzata col significativo nome di «idillio», spogliandosene e, senza mutare i termini della sua poetica, cercando la veste adatta ad una nobile raccolta nudità. Vorrei non essere frainteso: i miti e i simboli classici non furono in Leopardi maschere e addobbi repertoriali o preziosismi antiquari come nel Monti encomiastico ed epico-lirico, ma attanti del suo mondo ricco di immagini e di affetti. Ad essi subentra, sorgendo da un più radicale meditare e sentire, il mito non unico né univoco, ma dominante, della Natura, che fino a *La ginestra* resterà, sotto diversi nomi, l'inseparabile interlocutore del poeta.

Si veda il primo degli idilli, quello che può essere considerato, paradigmaticamente, il «grado zero»: *L'infinito*; e lo si confronti col pur posteriore *Ultimo canto di Saffo*, precisamente con la seconda lassa («Bello il tuo manto, o divo cielo...»), che può dirsi un idillio della maniera

eroico-morale. In questo, dopo l'avvio drammatico, la ressa di una epitetica descrittiva e ornamentale blocca i sostantivi in un pittoresco arcaico latinamente impreziosito: *rorida terra, aprico margo, mattutino albore, colorati augelli, inchinati salici, candido rivo, puro seno, lubrico piè, flessuose linfe, odorate spiagge*; e si aggiunga la perifrasi *eterea porta* «orizzonte (orientale)», di memoria montiana (*Iliade*, 5,1001), confortata dall'*etereo padiglione* dei *Sepolcri*. Nell'*Infinito* nessuna perifrasi e un solo attributo veramente accessorio (*ermo colle*), mentre gli altri dei celebri sintagmi dei versi 4-10 hanno valore o limitativo o fortemente predicativo, accentuato dalla comparazione antipodica a tutti sottesa. E non sono elementi di parata. Gl'*interminati spazi*, già in Galileo, che nel pensiero travolgono il preclusivo potere della siepe (*di là da quella*); i *sovrumani silenzi*, dove il divino è certificato dall'assenza, mentre nel padre Segneri, che di *sovrumano* fa scialo, il divino è qualificato dalla presenza; la *profondissima quiete*, dove l'abissalità dell'aggettivo è arginata dal sostantivo, sono esempi di un linguaggio riconquistato. Quanto all'araldica, l'aulicismo e il latinismo non vengono banditi, ma temperati con elementi mediani, e, dimesso il loro abito eloquente, divengono talvolta parole tipicamente leopardiane o addirittura parole-chiave della sua poesia. L'intimo e familiare *caro* si accoppia col petrarchesco *ermo* nel primo verso, la nuda e modesta *siepe* del secondo usurpa il sublime *ultimo orizzonte*; *esclude* è sì un latinismo, ma filtrato dall'episodio della morte di Clorinda e suggerito dalla Crusca; in *sedendo e mirando* si realizza una *gradatio* percettiva e qualitativa, e così in *vo comparando* e *mi sovviene*, polarizzanti l'operazione del pensiero e l'insorgenza spontanea del ricordo; il latinismo *fingere*, proprio degli ardimenti o delle illusioni mentali, è contrappesato dal *si spaura*, verbo di Crusca e fratello minore di *spaurirsi* (due parole, *fingere* e *spaurare*, che torneranno più volte nei *Canti*, divenendo così leopardismi)². Nell'idillio *Alla luna* 10 fa spicco il latinismo *mi giova* nel senso di «mi piace, mi è gradito», che tornerà (cronologicamente parlando) nell'*Ultimo canto di Saffo* 15; e nel più complesso idillio *La sera del dì di festa* 33-7 torneranno, ma come in negativo e direi in dissolvenza, il nome di Roma, il suo impero, le sue armi, la sua fama, con parole e accenti, per la situazione in cui compaiono, quasi parodici; segni tangibili dell'interferenza tra il registro eroico-morale e quello idillico. Ma non torna né tornerà

² Per le occorrenze del lessico leopardiano faccio ricorso alle concordanze lessicali dell'opera poetica collocate in appendice alla edizione curata da C. Muscetta e G. Savoca per la collana «I millenni» di Einaudi, Torino 1968; concordanze procurate da Luciano Lovera e Chiara Colli. Per il taglio non meccanico degli esempi e per la registrazione delle varianti sono da segnalare le *Concordanze dei «Canti» del Leopardi* eseguite manualmente da Antonietta Bufano, Le Monnier, Firenze 1969.

più l'oltranza etimologica (e arcaizzante) di *sollazzo* col senso di «consolazione», né di *inesperto* col valore passivo di «non sperimentato», né di *trepido* col significato di «tremulo, agitato»; e scompaiono affatto dalla tavolozza del poeta parole o accezioni o forme come *pervicace*, *margo*, *nubifero*, *clade*, *equoreo* (l'*equoreo seno* di *Alla primavera* 14 era già stato del Tasso), *insultare* «saltar sopra», *intimo* «cavernoso», *intaminato* (Orazio), *flutto* «flusso», *specie* «immagine», *diro*, *altrice*, *incestare* «contaminare», *luci* «giorni», *nodrice*, *indi che* «poiché», e una bravura come la *ferrata necessità* del *Bruto Minore* 31 s., sostenuta con argomentazione analogica nelle Annotazioni del 1824 (op. cit., p. 168 ss.) ma rinunciata nel *ferreo sopor* di *La vita solitaria* 68 e nel *ferrea vita* di *Al conte Carlo Pepoli* 139. Scompare, intendo, dai *Canti*, insieme coll'Olimpo antico, la lingua che si specchia e si compiace nella fontana di Parnaso.

Alla smobilitazione della coinè arcaico-classicistica delle «canzoni» si accompagna la semplificazione della sintassi, mediante la riduzione dei sintassemi retorici o la loro risoluzione in quelli del discorso piano, cosa evidente nelle impennate emotive del soliloquio e nelle allocuzioni ai simboli del nuovo mito (per esempio, alla luna). Parallelamente cambia anche il metro. Dal modello della grande canzone petrarchesca, via via allentato nel rigore rimico, e della canzone pindarica si giunge all'endecasillabo sciolto, a lungo sperimentato nelle traduzioni epiche e idilliche. È stato poi giustamente osservato che il rimario tradizionale costringeva il poeta a inserirsi in una concatenazione vincolante e spesso forzosamente aulicizzante: un *si lagna* generava un *piagna*, un *mi lagno* un *piagno* (cf. *Sopra il monumento di Dante* 171/174, *Alla sua donna* 36/38), quando fuori di rima *piangere* aveva sempre la forma corrente; *numi*, quando doveva rimare, trascinava con sé la metafora dei *lumi* «occhi», come ben due volte nella canzone *All'Italia* (49/52, 135/139). Lo stesso Leopardi scrive in proposito: «Ne' versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stiracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima» (*Zib.* 1907). Era bello invece poter mettere in clausola di verso *ombra* senza esser costretti a farlo rimare con *ingombra* o *sgombra*! Si prenda un esempio per tutti, della parola-chiave *amore* (chiave tanto in presenza che in assenza, come è il caso del *Pensiero dominante*, dove — ha finemente notato Fiorenza Ceragioli³ — è stata *pour cause* sostituita dal binomio del titolo), molte volte ricorrente all'inizio di verso e in

³ *I canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 1981, p. 45 ss.; cf. G. Contini, op. cit., p. 340.

clausola. A differenza delle rime ora citate, che sono difficili, qui siamo al caso della rima facile e del prevedibile anzi atteso accoppiamento con *cuore*. Difatti nelle «canzoni» tale accoppiamento prevale (*Sopra il monumento di Dante* 177/181, *Nelle nozze della sorella Paolina* 59/60, *Alla sua donna* 1/3), ma nel *Passero solitario* una tecnica più raffinata fa rimare *amore* del verso 20 con *core* del verso 7, con *migliore* del verso 11 e con *fiore* del verso 16, lo pone cioè al termine di una successione che ha avuto, tra gli altri, il compito di deludere l'immediata attesa rimico-semanticamente suscitata dal primo elemento *core*. E nel *Canto notturno* una tecnica non meno raffinata incatena *amore* del verso 73 alla rimalmezzo *ardore* «calura estiva» del verso 75, ribadita in clausola del verso 78 dal semanticamente eterogeneo *pastore*. È nei canti fiorentini che *amore* fa rima, oltre che con *core*, con un'altra parola-chiave dei *Canti*, *dolore* (cf. *Amore e Morte* 8/13/16), là dove culmina, con l'affratellamento di Amore e Morte, l'escatologia leopardiana. Solo in *A Silvia*, non certo meno scaltra, per magistero metrico, del *Passero solitario*, l'attesa suscitata dal *core* del verso 44 viene pienamente corrisposta dalla clausola, non solo di verso ma di strofe, *amore* (v. 48). È però da notare che l'ovvietà di quella cadenza appartiene a un quadro paesano cui si connatura strettamente, conferendogli un tocco, oltre che semantico, fonosimbolico. Ma per un poeta come il nostro *est modus in rebus*: nel quadro paesano ad espressioni piane (*il fior degli anni tuoi, le compagne che ai dì festivi ragionavan d'amore*) si affiancano parole rilevate come *molceva, negre, chiome* (i *Canti* conoscono anche *nero*, ma non *capelli*), le quali concorrono, con la loro distinzione, a conferire alle immagini e alle sensazioni quel vago e indefinito senza di cui non vi è vera poesia (Zib. 1428-31, 1900-02).

La rima tradizionale non fu soltanto emarginata; fu sostituita da un sistema di sottili correlazioni e compensazioni fonosimboliche e qualitative e di squisiti armonici solo in parte esplorato e definito, sul quale è indispensabile vedere gli strenui sondaggi dei saggi leopardiani di Emilio Peruzzi che, pur convinto che «la lingua leopardiana è un sistema di segni la cui novità non consiste mai nel significante..., ma sempre e solo nel significato» e quindi nella composizione e concertazione dei campi e rapporti associativi, è non meno attento e sensibile rilevatore dell'armonia dei e tra i significanti⁴; e le acute indicazioni di Contini nella sua recente citata antologia, prelusa dalle sue lontane ma sempre vivissime *Implicazioni leopardiane* (1946)⁵.

⁴ Mi riferisco soprattutto ai saggi: *Saggio di lettura leopardiana*, «Vox Romanica» XV, 1956, p. 94-163; *Critica linguistica di un canto leopardiano*, «La cultura» VIII, 1970, p. 467-523; e al volume *Studi leopardiani. I: «La sera del dì di festa»*, Olschki, Firenze 1979.

⁵ Ora in G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 41 ss.

Sul tema della metrica chiuderemo con una osservazione che vale anche per la lingua: come in questa Leopardi non fu un primitivista, un purista, ma oltre al suo secolo aureo, il Cinquecento, giunse a conoscere e apprezzare a fondo, per vari aspetti e fini, la lingua illuministica e del primo Ottocento, così le sue «canzoni» risentono di tutto il canzonismo fino al Monti, i suoi versi arcadico-metastasiani passano attraverso il Parini, i suoi primi idilli si rispecchiano immediatamente nelle lasse di endecasillabi sciolti dei montiani *Pensieri d'amore*. Uno dei segreti della forza creativa di Leopardi fu appunto la sua viva presenza nel tempo che fu anche suo.

4. Ho detto che *L'infinito* è il «grado zero» della vena idillica: un nuovo tenero linguaggio che sorge accanto al vecchio che si disquama. Sorge a dar figura e voce, ho anche detto, a un mito nuovo e ai suoi simboli, a un cosmo sempre più deserto e desolato, dove si accampano la trasmutante Natura, il potere ascoso e l'uomo nel loro reciproco mistero; e in cui gl'idoli della falsa grandezza e delle effimere illusioni umane, che parevano popolarlo, si dissolvono alla luce della ragione. Cosa può, cosa deve fare il poeta, che di aspirazione alla gloria, di belle illusioni, di speranze, di amore ha pur vissuto e sofferto? Riviverli e piangerli e consolarsene nella poesia, che gli consentirà di ricordarli e commuoversene in vecchiaia; ma anche chiederne conto alla Natura o all'ascoso potere e fortificare sé e gli altri contro gl'inganni e le favole per affrontare con lucida dignità e con generosa solidarietà il destino comune.

Comincia così da un lato, nei cosiddetti grandi idilli, la vera e propria «storia di un'anima», esplicitamente progettata; dall'altro una meditazione cosmica, di un nuovo carattere eroico-morale che può dirsi lucreziano.

Nello spiegarsi delle due vene il metro e il linguaggio si adeguano. Il metro ritenta per l'idillio, in forme liberissime, la melodia e la discorsiva malinconia delle grandi canzoni petrarchesche, e per l'argomentare e confutare lucreziano traccia robusti percorsi strofici. Il linguaggio si adegua anch'esso, ma fedelmente alla natura della nostra lingua, «ardita e libera», cioè non esatta, non sottoposta alle regole della ragione grammaticale né a parametri esterni (come sarà nel Manzoni prosatore), e per ciò bella e poetica di per se stessa, e per ciò mobile e vasta, non comprensibile tutta nel dizionario né dominabile dalla grammatica, ma «a disposizione degli scrittori» (*Zib.* 2415 ss., 2397 ss.). Rimosse le polarizzazioni della erudita magnificenza neoclassica e del purismo mortificatore (cf. *Zib.* 1292-94, 2419), Leopardi accetta la storia della nostra lingua nella sua plurisecolare interezza, escludendone solo ciò che non

corrisponde alla sua poetica e non serve alla sua volontà di significare. E lo stesso criterio segue nei rispetti della sintassi, utilizzando, coi sintassemi coordinanti, i subordinanti e compaginanti, che conducono la meditazione per giri organici e stringenti. La grande scuola degli scrittori cinquecenteschi, specie quella dell'ammiratilissimo Guicciardini, non è stata invano nemmeno per Leopardi poeta. Valgano ad esempio non tanto alcuni periodi della raziocinante *Palinodia*, quanto della vibrante *Ginestra*. L'impasto lessicale conserva dunque molti elementi che noi sentiamo non solo letterari ma aulici e che Leopardi doveva sentire poetici. *Arbore* (mai *albero*), *augello* e *augellino* (mai *uccello*) *cagione* (mai *causa*), *chioma* o *crine* (mai *capelli*), *reina* (mai *regina*), *spirto* (mai *spirito*), *ruina* (mai *rovina*), ma *alma* e *anima*, *aere* e *aria*, *duolo* e *dolore*, *imago* e *immagine*, *piova* e *pioggia*, *sciatura* e *sciagura*, *ripa* e *riva*, *desio*, *desire* e *desiderio*, *odorato* e *odoroso* ecc. sono elementi che corrono attraverso quasi tutti i *Canti*, anche se gli allotropi non o meno aulici possono essere più frequenti negli idilli minori e maggiori (*aria*, ad es., vi prevale su *aere*). E non vengono meno i latinismi, specie quelli squisitamente oraziani e virgiliani: *studio* «brama», *arduo* (*monte*), *odorato* (un vero leopardismo), *lento* «flessuoso» (*lenta ginestra*), per non citare il *concedere al fato* «morire» di *Risorgimento* 158. È poi degno di rilievo che talvolta la forma aulica sia più frequente di quella moderna: *desio* ricorre 18 volte, *desire* 5, *desiderio* 4, e *desiare* 6 volte contro un solo *desiderare* (e non importa dire che la presenza di tale lessema è, per ragioni tematiche, scarsissima nelle «canzoni»). Va infine osservato che in uno stesso componimento le varianti possono essere compresenti: come *desire* e *desio* nella epistola *Al conte Carlo Pepoli* 27, 36, 40, 100, *desiderio* e *desio* in *Amore e Morte* 31, 43, 49 e in *Sopra il ritratto di una bella donna* 12, 39; *nero* e *negro* nella medesima epistola (76, 85); *sciatura* e *sciagura* in *Sopra il monumento di Dante* 83, 163 e in *La vita solitaria* 19, 42; *speme* (*spene*) e *speranza* in *A Silvia* 29, 32, 50, 55 e nelle *Ricordanze* 77, 88, 92, 109; *immagine* e *imago* nelle stesse (7, 100), e ancora *patrio* e *pater-no* (3, 17) ecc.; quindi per esigenze di metro e di rima piuttosto che di livello qualitativo o connotativo. D'altronde, nella lingua letteraria del tempo, specie nella poesia, la *variatio* era un fatto, oltre che stilistico, istituzionale, e il frutto di una memoria diacronica tanto più incombente quanto più mancava la remora del confronto con l'uso vivo e si coltivava l'ideale di una lingua poetica illustre e separata da quella della prosa, quindi risultante ad una coinè acronica. Le innovazioni linguistiche di Leopardi nascono spesso non da decantazioni lessicali, ma dalle esigenze dei nuovi contenuti.

Molti leopardismi sono comunque delle costanti di tutto il Leopardi lirico: *abbandonare*, *acerbo*, *affanno*, *affetto*, *antico*, *arcano*, *cadere*, *con-*

solare, ermo, errore, eterno, fato, fola, immenso, inganno, natura, odorato, posare, ultimo, umano, vago, vano e altri, ovviamente con diversa frequenza, distribuzione e ripresa. Alcuni, affacciatisi nei componimenti eroico-morali, s'infittiscono negli idilli e oltre: come quasi tutti i precedenti, e poi *amore, angoscia, benigno, breve, compagno, conforto, contento, core, deserto* (agg. e sost.), *desio* e *desire*, *destino, dolce, dolore, estremo, felice, felicità, fuggitivo, giovanezza* (giovinezza) e *gioventù, ignaro, infinito, indarno* e *invano, luna, mirare, misero, mortale, palpitare, partire, passare, pena, pensare, pensiero, pietà, potere, ragionare* «conversare», *scolorare, sentire, sereno, soave, sogno, solingo* e *solitario, sorte, sospirare, spegnere, speme* (*spene*) e *speranza, sperare, superbo, tacito, tenero, tornare, tristo, vecchiezza, vòto* ecc.

Il moltiplicarsi di certe ricorrenze si spiega con l'intensificarsi di certi temi; e così col comparire di nuovi temi e situazioni il comparire di parole nuove: quali *dileguare, dolcezza, festa* (e *festeggiare, festivo, festoso*), *giovanile, immagine, immensità, lontano* (agg. e avv.), *noia, quiete, rimembranza, sollazzo, sospiro, spaurare, stato, sventura, travaglioso, triste* e *tristezza, unico, usato, vero*; o di certi vezzezzativi: *garzoncello, giovanetto* e *giovinetta* agg., *femminetta, donzelletta, vecchierella, rondinella, gallinella, tenerello, timidetto, poverello, nuvoletta, mazzolino, piazzuola*; o di certi nomi di mestiere e di strumento: *legnaiuolo, carrettiere, zappatore, martello, sega, sonaglio*, evocati dall'ambiente rurale e paesano o familiare, così come *spasso, trastullo, allegria* o *allegrezza*; per non dire dei nomi d'insetti o d'uccelli o di volatili da cortile o di piante e di fiori (*lucciola, passero, usignolo, gallina, cipresso, rosa, viola*) ignorati dalle canzoni eroico-morali. Non si pensi che l'ingresso di tali parole costituisca un segno di protoverismo linguistico; esse continuano una tradizione georgica e nostalgica amata da Leopardi, a giudicare dai lunghi brani dell'Alamanni da lui riportati nella *Crestomazia poetica*, nei quali parole come *albergo* e *ostello*, riferite agli agricoltori (*albergo umil* e *paterno ostello* sono appunto in uno di quei brani) ci confortano a credere che le alternanze leopardiane del tipo *albergo casa ostello tetto*, e *servi famiglia*, e *pioggia piova*, e *appo presso*, e *guardo sguardo*, e *finestra balcone verone* ecc. rientrino nel già accennato gusto della *variatio* ad uso metrico e tonale piuttosto che nelle mire di una discriminazione denotativa, la quale s'imponeva invece alla sensibilità del Tommaseo lessicografo (*Dizionario dei sinonimi*) e tanto più alla nostra. Vecchi e nuovi temi confluiscono da un lato nella «storia di un'anima», dall'altro nella riflessione cosmica sul senso e il destino dell'universo e dell'uomo; donde lo svolgersi, approfondirsi e leopardianamente specificarsi del significato di certe parole (si pensi ad *errore, inganno, fato, natura, potere*), e l'apparire di altre indicanti stati del sentire (*dolcezza,*

tristezza) prima non sostantivati, e di altre ancora che si possono considerare i «neologismi» intellettuali dell'ultimo Leopardi, sulle quali ci soffermeremo tra poco.

Una spia lessicale dello scavo interiore di Leopardi è poi l'uso frequente del prefisso *ri-*: verbi come *riandare*, *riconfortare*, *rimirare*, *ripensare*, *rimemorare*, *ripregare*, *risovvenire*, *ricorrere*, *ritornare*, *ridonare*, *riguardare*, *rivivere* e altri, tutti assenti nelle «canzoni», ineriscono a quel motivo psicologico del ricorso che è tipico della «storia di un'anima» e costituiscono, per la loro insistenza, un vero leopardismo morfosemantico. E, a proposito d'insistenza, occorre segnalare quella non diatopica ma topica, che è un altro modo di formazione del leopardismo: si pensi che il significantissimo *immaginare* (sostantivato) torna tre volte nelle *Ricordanze* (89, 155, 171) e il verbo *passare* ben sei volte nello stesso canto, con un toccante crescendo d'intensità e di specificazione semantica.

5. Abbiamo considerato la tavolozza di Leopardi nella sua sincronia, in cui convivono elementi e varianti di età, prestigio e vigenza per noi diversi, e nella sua diacronia interna, in cui alcuni di quegli elementi restano costanti, altri scompaiono, nuovi appaiono. Questo non vale a darci conto della diacronia esterna, cioè delle matrici, delle fonti principali del linguaggio leopardiano; aspetto essenziale della costituzione e della compresenza di quel linguaggio, dato lo sviluppo endogeno della lingua letteraria italiana. Io credo che ci sia lecito rivolgerci anzitutto, con intuitiva immediatezza, al Petrarca, autorizzati, oltre che dalla nostra memoria di lettori, dal puntuale commento che del Canzoniere Leopardi fece e pubblicò nel 1826 e dalla ammirazione che gli tributò, con acuto giudizio, fin dalle prime pagine dello *Zibaldone*. «Quell'affetto nella lirica che cagiona l'eloquenza, e abbagliando meno persuade e muove più, e più dolcemente massime nel tenero, non si trova in nessun lirico, né antico né moderno se non nel Petrarca, almeno in quel grado; ...il cui stile ha in oltre... una semplicità e candidezza sua propria, che però si piega e si accomoda mirabilmente alla nobiltà e magnificenza del dire...: si piega alle sentenze...: si piega ottimamente alle immagini» (*Zib.* 23 s.). E poco oltre: «Son propri esclusivamente del Petrarca in quanto all'affetto ... anche quei movimenti pieni τοῦ πάθους e quelle immagini affettuose (come: *E la povera gente sbigottita* ec.) e tutto quello che forma la vera e animata e calda eloquenza. E dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo delle sue Canzoni, (anche nominatamente quelle sull'Italia) e che le odi degli altri appetto alle sue paiano asciutte e dure e aride, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore» (*Zib.* 24). Più avanti,

esaminandone lo stile, lodava in esso l'assenza della «miserabile lussuria di epiteti, sinonimi, riempiture, *chevilles* ec. che forma il comunissimo orpello de' nostri classici cinquecentisti» e la presenza di «una misuratezza infinita di parole e castigatezza di ornati e significazione conveniente e opportunità di tutte le voci» (*Zib.* 59); e, malgrado l'incondita lingua dei trecentisti, ritrovava in Petrarca, più che in Dante e in Boccaccio, «una forma ammirabilmente stabile, completa, ordinata, adulta, uguale, e quasi perfetta di lingua, degnissima di servire di modello a tutti i secoli quasi in ogni parte» (*Zib.* 706).

È evidente che queste parole di Leopardi non si limitano a dichiarare una motivata ammirazione; sono anche la confessione di un rapporto diuturno e vitale col Petrarca volgare, di un vero discepolato. *His freti*, noi crediamo legittimo prendere le *Concordanze del canzoniere di Francesco Petrarca*, procurate dall'Accademia della Crusca nel 1971, e tentare su di esse una verifica del lessico leopardiano, cominciando dalle varianti auliche prima segnalate. Constatiamo che Petrarca usa esclusivamente, come poi Leopardi, *arbore*, *cagione*, *ruina*; usa con prevalenza forte e talvolta schiacciante *augello* (-etto) su *uccello*, *desio* e *desire* su *desiderio*, *aere* su *aria*, *alma* su *anima*, *spirto* su *spirito*, *chioma* su *capelli*, ma *dolore* su *duolo*; alterna *reina* e *regina*, *guardo* e *sguardo*, *speme*, *spene* e *speranza*; preferisce *imagine* a *imago*, conosce solo *desiare*, *pioggia*, *riva*, *odorato*. Passando alle ricorrenti parole leopardiane da noi elencate in via esemplificativa a pagina 12, molte, direi le più significative, sono presenti nel Canzoniere: *abbandonare*, *acerbo*, *affanno*, *affetto*, *angoscia*, *antico*, *cadere*, *conforto*, *consolare*, *deserto* (agg. e sost.), *destino*, *dileguare*, *dolce*, *dolcezza*, *ermo*, *errore*, *estremo*, *eterno*, *fato*, *felice*, *festa*, *fugitivo*, *infinito*, *inganno*, *lontano* (agg. e avv.), *mirare*, *misero*, *natura*, *palpitare*, *povero*, *queto*, *rimembranza*, *scolorare*, *soave*, *sogno*, *solitario*, *sventura*, *tacito*, *travagliato*, *vano* ecc. Mancano *arcano*, *ignaro*, *immenso*, *quiete*, *ricordanza* (d'altronde *ricordare* è meno frequente di *rimembrare*, e ancor meno usato è *rammentare*), *solingo*, *spaurare*, *travaglioso*; ma sono presenti e frequenti quel *ragionare* «conversare» e quel *vago* che sono divenuti due spiccati leopardismi (il primo anche, verosimilmente, per trovare appoggio nella parlata dialettale, cui Leopardi non era insensibile). Sono poi presenti molti di quei verbi prefissati con *ri-*, che abbiamo indicati come leopardismi morfosemantici: *riconfortare*, *ricorrere*, *rimirare*, *ripensare*, *ripregare*, *risovvenire*, *ritornare*. Venendo finalmente alle persone e cose umili o domestiche, il *garzone*, il *fanciullo*, il *giovenetto*, il *vecchierello* canuto e bianco, lo *zappatore*, i *buoi*, l'*incudine* e il *martello*, la *rosa* e la *viola*, topiche anche se meno nobili dell'*alloro* o *lauro*, e il *passero* del Canzoniere incoraggiarono Leopardi a non aver paura della lingua «domestica e ri-

messa», nella quale — egli pensava — i poeti più antichi, in mancanza di una lingua divenuta antica e quindi elegante, dovettero scrivere tenendo lo stile a mezz'aria e quasi familiare, qualità — aggiungeva — che ancora si sentono, «benché l'eleganza sia sopravvenuta alle loro parole e a' loro modi che non l'avevano, com'è sopravvenuta, e somma, a quei del Petrarca» (*Zib.* 2836-38).

Ma — a parte la patinatura del tempo — le coincidenze dei significanti, e di alcune loro varianti, non implicano equivalenza di significati. Le parole-chiave del mondo leopardiano, quali *errore*, *inganno* (la foscoliana *illusione* non compare né nel Canzoniere né nei *Canti*), *fato*, *natura*, *speranza*, hanno contenuti ben diversi da quelli che avevano in Petrarca: basta vedere alcuni degli aggettivi con cui si accoppiano: *errore* con *felice*, *antico*, *ameno*, *diletto*, *giovanile*, *beato*, *possente*, *leggiadro*, *gentile*, *comune*; *inganno* con *ultimo*, *lieto*, *dolce*, *ameno*, *gentile*, *estremo*, *caro*, *diletto*; *natura* con *vaga*, *saggia*, *antica*, *onnipotente*, *sorda*, *crudele*, *empia*; *speme* (*spene*) e *speranza* con *lacrimata*, *vana*, *giovanile*, *estinta*, *bella*, *inquieta*, *nova*, *vergine*, *dolce*, *antica*, *vota*, *lontana*; attributi che non sono, indipendentemente dalla loro posizione sintattica e funzione grammaticale, elementi comitanti e corteggianti il sostantivo, come nel dorato alessandrino, ma semanticamente coalescenti a costituire l'ideocosmo leopardiano.

Lo stesso giganteggiare, nei *Canti*, di due sostantivi astratti, *giovinezza* (*giovanezza*, *gioventù*) e *felicità*, che nel Canzoniere esistono come attributi e non come sostanze, indica la presenza in Leopardi di miti che in Petrarca non esistevano: alla specificazione *lume di gioventù* delle *Ricordanze* 155-6 Petrarca, che pur aveva mirabilmente lavorato sui valori spirituali e metaforici di *lume* fino alla specificazione *lume di bellezza* di 326,4, non poté, nonostante la sollecitazione virgiliana di *Aen.* 1,590-1 (*lumen iuventae purpureum*), arrivare. Né degnò di un aggettivo quella luna a cui, taciturno simbolo, Leopardi dirige, per lo più in forma allocutiva, coinvolgenti attributi (*candida*, *graziosa*, *diletta*, *cara*, *tacita*, *silenziosa*, *vergine*, *intatta*).

Ci troviamo, coi *Canti*, in tutt'altro universo, dove le stesse parole antiche, care al fedele discepolo, hanno riferimenti nuovi; sono, cioè, antiche in apparenza. Superato il canzonismo eroico-morale, spogliatosi della erudita sublimazione neoclassica e respinto con essa il gusto della lingua come apparato e come palestra, il poeta ritorna alla ammirata disciplina e misura del Petrarca e ad una tradizione di linguaggio poetico inveterata e consacrata, perciò, almeno negli idilli, più ristretta. Ma quel linguaggio rinasce dalle sue ceneri. Ne è primo sintomo il progressivo distacco dalle fonti. Si scorrono i commenti dei *Canti* più applicati all'osservazione della lingua e delle sue ascendenze (ad es. quelli di Mario

Fubini e di Giuseppe e Domenico De Robertis, nonché la recente scelta di Contini)⁶; si vedrà che le agnizioni di lettura dei commentatori diradano passando dalle canzoni eroico-morali agli idilli e procedendo oltre, segno di un personalizzarsi del linguaggio del poeta sotto la pressione dei nuovi contenuti. Anche noi, del resto, interpreti non altrettanto esperti ed acuti, inoltrandoci nella lettura dei *Canti* avvertiamo il rarefarsi dei calchi da autori latini o italiani, sia per un filtraggio più attivamente, sia per il subentrare di associazioni in vario modo originali. Se guardiamo alla matrice petrarchesca, non unica certo ma fondamentale, mentre in *il nostro mal si disacerba* di *Sopra il monumento di Dante* 64 accusiamo, per l'identità di collocazione metrica e per il parallelismo semantico, il calco compiaciuto di *il duol si disacerba* di Petr. 23,4 (si da tentarci a ritorcere contro Leopardi la taccia di imitazione affettata e servile da lui rivolta, sulla base di un calco analogo, al petrarchismo del Manfredi; *Zib.* 28), nel «geniale ossimoro» (Contini) *lieta e pensosa* di *A Silvia* 5 non avvertiamo immediatamente la coincidenza con *liete e pensose* di Petr. 222,1 (cf. *pensoso e lieto* in 332,16 e *pensosa e triste* in 314,2) perché l'ossimoro leopardiano è il risultato di un'accettazione contrastata (in un primo momento Leopardi aveva scritto *lieta e pudica*) e finalmente imposta da una situazione che il verso precedente col suo *ridenti e fuggitivi* (dove *fuggitivo* ha tutt'altro significato che nel Petrarca) aveva già orientato verso una divergenza non di comportamento ma esistenziale. La trasposizione del binomio petrarchesco (dove *pensose* è chiosato al verso 6 con *dogliose*, accezione non leopardiana) è così intensa da farlo apparire inedito. Ho preso due casi estremi, di cui uno quasi paradossale. Ecco un caso intermedio: il *profumo / che il deserto consola* di *La ginestra* 36-7 ricorda gli elettissimi versi 39-40 dei *Sepolcri*: *e di fiori odorata arbore amica / le ceneri di molli ombre consoli*. Ma il verbo *consolare*, così leopardiano, e che nei *Canti* è riferito (come indirettamente anche in Foscolo) all'uomo, al termine di essi ha per oggetto il deserto: immagine, per la sua stessa assurdità, potentissima, forse legata da un filo memoriale alla occasione traspositiva offerta dal verso 11 di *Consalvo*: *a consolare il suo deserto stato*. Si noti, per giunta, che il *consoli* dei *Sepolcri* è esaltato dalla posizione in fine di verso e di lassa, calzando squisitamente il coturno dell'eloquenza foscoliana; il *consola* leopardiano succede ad un primo endecasillabo descrittivo, come nei *Sepolcri*, ma chiude l'emistichio *a maggiore* dell'endecasillabo seguente, con un modo di sottolineatura raccolta, quale è quello della cesura interna, frequentemente usata da Leopardi a questo scopo; si veda

⁶ *Opere di G. Leopardi* a cura di M. Fubini, I, UTET, Torino 1977; G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Mondadori, Milano 1978.

la simile collocazione di un'altra mirabile *iunctura* della stessa *Ginestra* 7: *contenta dei deserti*. E per lasciare questo aspetto della scrittura leopardiana esaminiamo la trasposizione del virgiliano *adgnosco veteris vestigia flammae* di *Aen.* 4,23, tradotto da Dante, com'è noto, letteralmente (*conosco i segni dell'antica fiamma*, *Purg.* 30,48); ma Leopardi (*Le ricordanze* 157-8: *Ahi Nerina! in cor mi regna / l'antico amor*) con la pausa interiorizzante dopo l'emistichio *a minore* e soprattutto con l'impennata semantica *regna* accentua drammaticamente il ritorno pieno ed esclusivo di un sentimento ormai privo di soggetto.

6. Sta, come Peruzzi ha ben visto, nell'associazione e nella transustanziazione il segreto del rinnovarsi e moltiplicarsi di una lingua poetica accettata in tutto lo spessore della sua longevità e stabilità. La parola singola ha ovviamente, per scelta e per frequenza, un cospicuo valore di segnale del mondo leopardiano; ciò che intuisce lo stesso Leopardi quando nella sua poetica eleva esplicitamente a «leopardismi» quegli attributi che caratterizzano il suo particolare senso del tempo e dello spazio e che egli definisce poeticissimi perché distanti «un'idea senza limiti, e non possibile a concepirsi interamente»: *irrevocabile, tacito, infinito, antico, lontano, profondo* (*Zib.* 1534, 1789, 1798, 1825 sg., 1930, 2263). Ma la portata e la forza di quei leopardismi si verifica nelle loro associazioni: *Era quel dolce / e irrevocabil tempo* (*La vita solitaria* 45); *il frutto... / del tacito infinito andar del tempo* (*Canto notturno* 70-3); *i teneri / moti del cor profondo* (latinamente; *Il risorgimento* 5-6). Si guardi anche a certi aggettivi di pur petrarchesca (e anche dantesca) memoria e non certo scarsi di tradizione, quali *tenero, caro, povero*, ma ora così ritorti sopra il «sé stesso»: *il fiore / de' miei poveri di* (*Le ricordanze* 11-2); *i miei teneri sensi, i tristi e cari / moti del cor* (ivi 172-3). L'inserimento in un contesto più ampio, che fa situazione, rinnova spesso combinazioni binomiche estratte dalla tradizione: *il fior degli anni suoi* di Petr. 268,39, metafora della bellezza giovanile di Laura, diviene in *E non vedevi / il fior degli anni tuoi* di *A Silvia* 42-3 metafora della giovinezza, con un trapasso analogo a quello (prima accennato) dal binomio petrarchesco *lume di bellezza a lume di gioventù* e forse aiutato dal tassesco *col fior degli anni miei fuggito e sparso* del sonetto 78 delle *Rime d'amore*, libro I, per Lucrezia Bendidio (ed. Maier delle *Opere di T. Tasso*, Rizzoli, Milano, I, 1963, p. 264 s.). La *dolce famiglia* di fiori e di erbe della primavera meteorologica di Petr. 310,2 viene trasferita, nel *Passero solitario* 18-9, alla primavera della vita: *Sollazzo e riso, / della novella età dolce famiglia*, passando anch'essa ad altro ordine categoriale e fenomenico. Tali passaggi possono aversi anche fuori del confronto con luoghi gemelli di altri autori, dentro l'uso istituzionale. Quando, in *Passero soli-*

tario 5-6, è detto *Primavera d'intorno / brilla nell'aria, e per li campi esulta*, si ha non solo, nel transito da *brilla* ad *esulta*, un gradiente semantico (personificazione) ma una rara applicazione di *esultare* (da Leopardi usato anche col senso etimologico di «saltellare» o di «irrompere»; *Bruto Minore* 27, *La vita solitaria* 2) ad un soggetto inanimato; e quando in *Aspasia* 3 *lampeggiare* è usato col non meno raro senso di «comparire fugacemente» a proposito del sembiante della donna che *fuggitivo / ... lampeggia / in altri volti*, non sappiamo decidere se Leopardi sia un insaziabile esploratore del nostro uso linguistico o un suo creatore; creazione di significato, che è la forma di creazione linguistica congeniale alla poetica leopardiana. Non sempre gli strumenti lessicografici di cui oggi disponiamo e la nostra memoria di lettori ci consentono di accertare l'originalità del nostro poeta, il cui impasto dovrebbe essere più fittamente confrontabile con quello dei poeti dal Tasso al Monti (e dei prosatori dal Cinquecento in poi). Si ha comunque l'impressione che la creatività linguistica di Leopardi sia maggiore quando egli tocca i miti più nuovi e più vitali del suo mondo: si pensi al valore e alla pregnanza di un leopardismo come l'infinito sostantivato *immaginare* che, finanche apostrofato vocativamente (*o caro immaginar, Ad Angelo Mai* 102), e affettuosamente rimpianto (*quel caro immaginar mio primo, Le ricordanze* 89), offre nel *confidente immaginar* di Nerina (ivi 155) una delle *iuncturae* più inattese, anche per l'esaltazione che *confidente* riceve, all'interno della nostra «competenza», dallo spontaneo confronto con *fiducioso*, parola biasimata dal Tommaseo come né popolare, né di buoni scrittori, né necessaria (Tommaseo-Bellini, s.v.), e in ogni caso postleopardiana. Non minore impressione di creatività si ha in altre più estese e complesse associazioni connesse al mito della giovinezza: *il limitare / di gioventù salivi* (*A Silvia* 5-6; che Peruzzi, *Saggio di lettura leopardiana* cit., p. 139, riscontra con l'antichissima e ripetuta metafora greca γῆρας οὐδὺς, *Il.* 22,60, *Od.* 15,246 ecc. e con quella dantesca di *Purg.* 30,124-5 «in su la soglia... di mia seconda etade», ma Boccaccio nella *Lettera consolatoria a Pino de' Rossi* collima *ad verbum* con «intra 'l limitare di quella [la vecchiezza]»); *nel primo giovanil tumulto / di contenti, d'angosce e di desio* (*Le ricordanze* 104-5); *o primo entrar di giovinezza* (ivi 120); mentre la medesima connessione non basta a ravvivare la consunta metafora del *Passero solitario* 26: *passo del viver mio la primavera*, che invano si appella ai lirici latini. Qui è mancato il soffio vitale e il poeta ha lavorato con materiale di riserva. Là dove quel soffio è intervenuto, come nei segmenti prima citati, la tradizionale lingua poetica non si è limitata a vestire le cose, se ne è fatta sostanza. Vorrei sfatare il senso di dissacrazione che i nostri ascoltatori possono dedurre dalle precedenti enucleazioni, dalla nostra — diciamolo pure —

tecnica di carotaggio. L'indagare, così facendo, la diacronia esterna della lingua poetica di Leopardi, cioè l'individuare le ascendenze, le fonti, non significa negarne issofatto l'originalità. Chi penserebbe di negare personalità a ciò che noi diciamo e scriviamo, semplicemente perché, parlando e scrivendo, attingiamo all'italiano comune, cioè ad una struttura linguistica che esiste fuori di noi e ci preesiste? Orbene: i poeti e i prosatori d'arte fino a tutto il secolo scorso non disponevano di altra lingua nazionale a cui attingere per l'uso letterario se non di quella dei poeti e scrittori che li avevano preceduti. Non avevano altra scelta. Ricercando i loro modelli noi non facciamo che accertare il loro condizionamento storico e renderci conto della laboriosa conquista della loro originalità. La quale Leopardi consegue appunto — giova ripeterlo — più attraverso la transustanziazione che la sostituzione dei significanti.

7. Ai canti del Leopardi filosofo dobbiamo però qualche giunta. Già abbiamo alluso ai «neologismi» intellettuali di quest'ultima fase; ora li esemplifichiamo con *comune* (*creder comune, comuni negozi, comun reggimento, comun felicitade, comun fato*), *sociale* (*social catena*), *pubblico* (*pubblica letizia, pubblico stato, pubbliche cose, pubblici fati*), *politico*, *confederato*, *renitente* (*renitente al fato*), *reggimento*, *universale*, *filosofare*, *immedicabile*, *indefatigato*, *dottore*, *emendatore*, *economico* (*economici studi*), *civile* (*civili ordini e modi, civil gregge, civil costume*; però *civili tetti* era già nell'*Inno ai patriarchi* 46), *probità*, *civiltà*, *cittadino* (*conversar cittadino*), *annichilare* in alternanza con *annullare*; parole sotto la veste dotta o tecnica polemicamente o ironicamente vibrato. Si aggiungano quelle concrete, oggettuali — alcune crudi forestierismi — divertitamente mischiate alle intellettuali dal genere sermocinante della *Palinodia*, come *ferrate vie, vapore, pasticcini, cucchiari, paiuoli, pentole, canapè, polizze di cambio, gazzette, boa, walser, pamphlet*⁷. La *Palinodia* è, anche sotto l'aspetto dell'impasto linguistico, un componimento di molto interesse, quale contropartita satirica della lucreziana *Ginestra* e quale punta «lirica» dell'*iceberg* eroicomico e satirico che tanta parte occupa del Leopardi «fuori dei *Canti*».

Possiamo comunque dire che il discorso del Leopardi filosofo ignora l'andante didascalismo e descrittivismo settecentesco (non però discaro all'autore della *Crestomazia poetica*, che ve lo esemplificò largamente, ad es. nella bettinelliana descrizione notturna di Napoli e del Vesuvio fiammeggiante ed eruttante, tanto diversa da quella della *Ginestra*)⁸ e

⁷ Di *boa* «pelliccia in figura di serpente» lo stesso Leopardi, affermatore della caducità della moda e sostenitore del parallelo destino di cose e parole, prediceva nelle *Note ai Canti* il prossimo oblio. Ma si sbagliava: io ho sentito spesso da mia madre parlare di «un boa di struzzo».

⁸ Pag. 328 s. della *Crestomazia poetica* a cura di G. Savoca, Einaudi NUE, Torino 1968.

continua lo stile alto della tradizione lirica meditativa, ma assoggettandone lingua e musica ad una missione di razionalità e di annuncio che le priva di ogni narcisismo. Vengono così meno quasi tutte quelle icone della memoria poetica che erigono il linguaggio a genere autonomo e idolo letterario. Non mancano, certo, associazioni che risalgono a moduli antichi: come, oltre alla citata *lenta ginestra* (*La ginestra* 297, cf. *Georg.* 2,12), il pur virgiliano *liquefatti massi* (ivi 220, cf. *Georg.* 1,473) o il lucreziano *utero tonante* (ivi 213), che traspone esplosivamente al vulcano la matrice fissata alla terra, da cui secondo Lucrezio 5,808 (ed. Ernout) sarebbero nati i primi uomini. Né il poeta sdegna — come è stato osservato dai commentatori della *Ginestra* — di riprendere antiche parole della sua prima poesia solenne, accompagnandole con ricordi danteschi, petrarcheschi, tasseschi, perfino del pindarismo seicentesco, e di Parini, Monti, Foscolo; o di riecheggiare spunti dei grandi idilli. La tensione stilistica necessaria a reggere l'imponente architettura strofica, il titanismo morale, la volontà di messaggio fanno appello all'intero spessore della memoria e dell'esperienza, non ultima la mozione esortativa delle prime «canzoni»; tutto però confluisce ormai in un linguaggio che l'impegno di gridare alto la verità astrae dalla giovanile infatuazione aedica e dalla vicenda personale, ancora bruciante nella chiusa del pur metafisico *Amore e Morte* ma sempre più remota nelle interrogative meditazioni *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna*. Nella *Ginestra* le domande alla natura e ai suoi muti sinonimi o simboli sono cessate, così come nella testamentaria squallida constatazione del *Tramonto della luna*. L'acquisita conclusiva certezza vi sostituisce la sferzante apostrofe al «secol superbo e sciocco», che dall'ironia sale repentinamente all'invettiva, e svolge poderosamente, alternandoli o intrecciandoli con momenti contemplativi e descrittivi, i nuclei di discorso argomentativo già presenti negli altri canti. È il caso non già di una latenza esplicitata, ma della componente riflessiva della mente leopardiana già affermata nella prosa delle *Operette morali* e giunta a pienezza anche nella poesia. Il linguaggio lucreziano della *Ginestra* (*impietrata lava, flutto indurato, inesausto grembo, arenoso dorso, campagne dispogliate, bipartito giogo, nodo di stelle*, per limitarci agli atomi lessicali) non rinnega la poetica degli idilli, la trascende; le parole non sono più poetiche di per sé, in quanto indefinite; e non solo non si specchiano più, come quelle delle canzoni eroico-morali, nella fontana di Parnaso, ma neppure incarnano la storia di un'anima. Qui la lingua si piega a servire combattendo. Si confrontino due situazioni apparentemente simili, in realtà diverse: il mondo e il cielo notturni visti dal pastore errante (*Canto notturno* 77-99) col mondo e il cielo notturni visti dal «renitente» della *Ginestra* (158-85). Là una visione-sensazione del-

l'universo intuitiva ed allusa, interrogata dentro l'animo sgomento; qui una cosmologia sicuramente e plasticamente presentata, con eloquenza amara, da una voce che si distacca tanto dai modelli antichi e moderni quanto da se stessa. È la voce, nuovamente originale, di una isolata militanza poetica.

GIOVANNI NENCIONI