

INTRODUZIONE ALLE RIME DI PETRARCA
COL COMMENTO DI LEOPARDI*

1. Il commento di Leopardi alle rime (“Rime sparse” e *Trionfi*) di Petrarca si ripresenta qui nella riproduzione anastatica della terza edizione di Felice Le Monnier, uscita a Firenze l’anno 1851 nella celebre collana della “Biblioteca Nazionale”. La prima edizione lemonnieriana era apparsa nel 1845, la seconda nel 1847; una quarta seguirà nel 1854, una quinta nel 1864, e le ristampe continueranno fin dentro il Novecento: io possiedo una “decima impressione” del 1927.

Nel catalogo delle *Opere della Biblioteca Nazionale pubblicate dal cav. Felice Le Monnier e Successori, descritte e illustrate da Camillo Raineri Biscia* (Livorno 1880), è detto a pag. 257 che all’avvertimento editoriale *Ai lettori* seguono “le *Memorie della Vita di Francesco Petrarca* che l’Abate Marsand ricavò e tradusse ingegnosamente dalle opere latine di questo classico aretino; poi la prefazione inserita nella edizione delle *Rime* del sommo poeta toscano, data in Firenze nel 1839 dal Passigli”. In effetti Le Monnier seguì non la prima edizione (*Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*, Milano, presso Antonio Fortunato Stella e figli, 1826, parti due, in 16°), ma la ristampa datata dall’editore fiorentino David Passigli nella parte seconda de *I quattro poeti italiani*, in 8°, Firenze, 1839; ristampa autorizzata da Leopardi, che corresse e accrebbe la *princeps* e la fornì di una nuova prefazione, in cui tra l’altro tacciava di “storpiatura” del proprio commento quello che “i Borghi e compagni aggiunsero al Petrarca che stamparono nel 1827 in Firenze”, dopo essersi lamentato, appunto nel 1827, di una contraffazione toscana annunciata dallo Stella: “La Toscana è ormai divenuta infame per queste ladronerie, che quantunque onestate col titolo di letterarie, non sono meno disoneste né men vere ladronerie che le civili, e ridondano in manifesto danno, non solo dei privati librai, ma della letteratura italiana in genere” (lettera ad A. F. Stella da Recanati del 24 marzo 1827, n. 506, p. 748)¹. Che l’edizione Le Monnier non fosse una “ladroneria” si deduce dal fatto che nel 1843 Felice Le Monnier, incoraggiato da Pietro Giordani, si era accordato con Antonio Ranieri per assumersi la pubblicazione di tutte le opere di Leopardi². Consapevole dell’importanza di tale impegno l’editore, “desioso sem-

* *Introduzione* alla ristampa delle *Rime di Francesco Petrarca con l’interpretazione di Giacomo Leopardi*, terza edizione, Firenze, Le Monnier, 1851, Firenze, Le Monnier, 1989, pp. I-XXXII.

1. Cito qui e più avanti i testi leopardiani nella edizione *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Flora: *Le poesie e le prose* (I. *I Canti e le Operette morali*, II. *Pensieri, Discorsi e Saggi*); *Zibaldone di pensieri*; *Le lettere*, Milano, Mondadori.

2. COSIMO CECCUTI, *Le Monnier dal Risorgimento alla Repubblica (1837-1987)*, Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 34 sgg.

pre di far meglio”, non si limitò a riprodurre l’edizione Passigli ma “volle fosse riveduto il testo e l’interpretazione..., rendendo conto delle mutazioni avvenute con note sparse qua e là”, come informa il Raineri Biscia moderandone l’esagerato Avvertimento: “Poiché... non è mia usanza l’andar dietro ciecamente a chicchessia, e animato sempre dal desiderio di far meglio comunque io possa, ho voluto che fosse riveduto il testo e l’interpretazione, e dove l’uno o l’altra si trovassero capaci d’alcun miglioramento, s’eseguisse con tutta libertà, non senza però render conto d’ogni benché minima mutazione. E questo appunto s’è fatto qua e là, come dimostreranno le poche note chiuse tra due asterischi”. Diamo tre esempi di quei non numerosi interventi: a p. 26 sg. i versi 10-11 del son. *Movesi 'l vecchierel (per mirar la sembianza di colui Ch'ancor lassù nel Ciel vedere spera)*, chiosati “La sembianza. L’immagine. Chiama immagine di Cristo il papa”, vengono giustamente riportati alla Veronica: “Intendi piuttosto la *Veronica*, di che parla anche Dante nel 31 del Par., ossia il sudario in cui vedesi l’effigie del Redentore; ché nessuno ha mai creduto che il papa abbia la *sembianza* di Cristo. Oltreché chi avesse voluto vedere il papa a tempo del Petrarca, non a Roma avrebbe dovuto portarsi, ma ad Avignone”; a p. 359, nel v. 159 del cap. IV del *Trionfo d’Amore*, la lezione del Marsand *le mie prime labbia* è sostituita con la giusta lezione di Luigi Carrè *la mia prima labbia*, che significa “il giovanile aspetto”; a p. 412, dove Leopardi spiega, nel v. 115 del *Trionfo della Divinità* (cioè dell’*Eternità*), l’espressione *in quel poco paragio* come “in quel breve confronto”, una postilla rinvia all’*Analisi critica dei verbi italiani* di Vincenzio Nannucci (Firenze, Le Monnier, 1843), dove nella lunga nota 3 di p. 53 (non 57) *paraggio* è dato come provenzalismo significante “nobiltà, splendore di nascita” e si dice *apertis verbis* che i commentatori di quel verso del Petrarca “sono andati dietro da pecore tutti quanti” al Vocabolario della Crusca, che lo interpretava ricorrendo all’accezione (d’altronde esistente) “paragone, confronto”. (Benevolmente l’ignoto interpolatore della nota leopardiana si guarda dal citare la sferzata del Nannucci).

Un altro genere d’intervento sembra la comparsa, nella parte quarta (dove, secondo l’ordinamento del Marsand, sono raccolti “Sonetti e canzoni sopra vari argomenti”), di un doppio “argomento”: l’uno sovrapposto ad ogni lirica, l’altro preposto al commento, a volte concordanti, a volte discordi. Da una postilla al son. *Amor piangeva* (p. 417), evidentemente imposta dalla flagrante contraddizione tra i due argomenti, si apprende che l’edizione Passigli ha aggiunto gli argomenti del Marsand ai “pochi che qua e colà dettò esso Leopardi, ancorché talvolta fra di loro discordino; lasciando per tal modo perfezione alla opera dei due Eruditi, e campo alla critica degli arguti lettori”; e che l’edizione Le Monnier non ha creduto la discordanza motivo sufficiente per introdurre innovazioni. Curioso è che tale stato di cose sia riprodotto anche nella ristampa del commento leopardiano curata per l’editore Barbèra di Firenze da Domenico Carbone nel 1870, pur arricchita di note inedite di Francesco Ambrosoli e purgata - come asserisce il curatore - di molte false lezioni del Marsand e di un’ortografia non petrarchesca (p. VI dell’*Avvertenza*); ma il Carbone suol riprodurre, talvolta denunciandone la provenienza, le postille anonime dell’edizione Le Monnier, certo più opportunamente laddove calzano a proposito, come nel citato

caso del significato di *paraggio* e nella smentita di un’arzigogolata interpretazione degli ellittici e oscuri versi 13-14 del son. *Fontana di dolore*, accettata da Leopardi (p. 446 sg. dell’edizione Le Monnier; 188 dell’edizione Barbèra); smentita beffarda e fiorentinesca, che ha tutta l’aria di uscire dalla penna del Nannucci, con cui potrebbe essere identificato, anche per ragioni di collaborazione editoriale, il postillatore dell’edizione lemonnieriana.

Per quanto concerne gli “argomenti”, un confronto tra le edizioni consente di accertare che quelli sovrapposti da Leopardi alle singole liriche sono tratti dall’edizione del Marsand; e lo sono anche l’argomento generale dei *Trionfi* e le terzine messe in epigrafe dei singoli loro capitoli. Gli argomenti di questi, che mancano nell’edizione Marsand 1819-1820 e sono stati apposti dall’innominato curatore dell’edizione Passigli, vengono da lui attribuiti allo stesso Marsand. Nella quarta parte, dove sono stati relegati i sonetti e le canzoni non d’amore, gli argomenti sovrapposti alle liriche sono del Marsand, quelli preposti al loro commento sono di Leopardi. L’edizione Le Monnier contiene poi interventi nel testo che, contrariamente a quanto affermato nell’Avvertimento dell’editore, non sono dichiarati. Un esempio minimo ma significativo: il v. 4 della ballata *Lassare il velo* nell’edizione Passigli è ancora scritto *ch’ogni altra voglia dentr’al cor mi sgombra* e chiosato “Mi scaccia dal cuore”, mentre nell’edizione Le Monnier è scritto *ch’ogni altra voglia d’entr’al cor mi sgombra*, più in armonia con la chiosa. La giusta correzione grafica è consigliata nelle *Osservazioni* (p. 913) di cui il curatore dell’edizione Passigli ha arricchito l’opera, ma il curatore dell’edizione Le Monnier non ne ha dato conto.

Tornando all’edizione Barbèra, dobbiamo dire che essa, nonostante la buona volontà ecdotica del Carbone, non costituisce un progresso su quella Le Monnier. La animosa - come egli dice - ricostruzione dell’ortografia del poeta, condotta col riscontro di antiche edizioni, di codici e di pochi autografi, accresce, parlando in assoluto, la contaminazione e offusca l’identità del prodotto; parlando in relativo, tanto il restauro ortografico che il miglioramento di molte lezioni del Marsand alterano la congruenza tra il testo prescelto dal commentatore e il commento. La ristampa tal quale dell’edizione Passigli - ristampa presentata nel 1976 da Adelia Noferi per i tipi dell’editore Longanesi, Milano - o la riproduzione anastatica dell’edizione Le Monnier, rispettosissima della Passigli - presentata qui a mia cura per i tipi della medesima casa editrice - sono l’unica operazione che oggi appaia filologicamente corretta nei riguardi sia dell’opera leopardiana sia della consapevole scelta fatta da Leopardi, con criterio filologico, del testo petrarchesco da commentare. Nei riguardi dell’opera leopardiana, perché mantiene intatta la contestualità originaria di quel testo-commento; nei riguardi della filologia di Leopardi, perché egli decise di “seguire alla cieca” il testo di Antonio Marsand (*Le rime del Petrarca*, Padova, nella tipografia del Seminario, 1814, voll. 2), allora usato universalmente, sebbene non lo credesse “netto di lezioni false”. “Ma - si giustificò - non era natura della mia interpretazione l’entrare in questo campo”, cioè nel campo della critica del testo petrarchesco; si tenne libero dal Marsand solo nella interpunzione, “perché infiniti sono i luoghi del Petrarca e degli altri antichi, che punteggiati scarsamente o

soverchiamente o male, appena si possono intendere, e punteggiati avvedutamente e con misura, diventano chiarissimi” (Prefazione, p. 14 sg. dell’edizione Le Monnier). Il partito di Leopardi fu dunque, quanto al testo, saggio e netto, offrendo al lettore un riferimento unico e certo; meno saggio, invece, quanto all’ordinamento della materia, accettando dal Marsand la separazione delle rime che non cantavano d’amore da quelle in vita e in morte di Laura, e la loro segregazione in una quarta parte del Canzoniere, dopo gli intercalati *Trionfi*. Di tale manomissione dell’ordine tradizionale dubitò forse lo stesso Leopardi, più generalmente osservando nella prefazione ora citata che un proprio *Saggio di emendazioni critiche delle Rime del Petrarca*, da scrivere in futuro, avrebbe corretto in molta parte anche la successione dei componimenti. La riscoperta dell’originale vaticano e il sicuro ripristino della sistemazione autentica avvennero, è noto, troppi anni dopo.

2. Leopardi cominciò il suo commento nel settembre del 1825 e lo concluse nel giugno del 1826. Il primo cenno che egli ne fa è nella lettera del 9 ottobre 1825 da Bologna a Luigi Stella figlio dell’editore milanese Antonio Fortunato, scrivendogli di essere in attesa del promesso “Dizionario di Cesari” (la Crusca Veronese), “senza il cui aiuto non posso continuare la interpretazione del Petrarca” (lett. n. 362, p. 570). Ma già nel settembre, a Milano, aveva appuntato nello *Zibaldone*, 4140, alcune glosse petrarchesche: “*Innamorato* per *che innamora*. Petrarca, Son. *Ma poi che ’l dolce riso*, verso penultimo, e Canz. *Poi che per mio destino*, stanza 5, verso 9”; e infatti nel commento spiegherà il *viso innamorato* di quel sonetto come “Amoroso. Che innamora” e parimente l’*innamorato riso* della canzone. La successiva citazione del v. 14 *Si ch’i’ vo già della speranza altiero* del son. *Quando fra l’altre donne*, col richiamo del penultimo verso della sestina *A qualunque animale* (E’ l’giorno andrà pien di minute stelle), del v. 2 della strofa 6 della canz. *Si è debile il filo* (D’invidia molta ir pieno) e del v. 9 della strofa 4 della canz. *Lasso me* (Poi che del suo piacer mi fe’ gir grave) mira evidentemente a notare la particolare accezione di *andare* (o *ire* o *gire*), nel commento del sonetto spiegato infatti come sinonimo di *essere, vivere* (“Vo. Sono. Vivo”). La terza glossa (“*Tra via*, per *in via*. Petrarca, Son. *A piè de’ colli* e altrove spessissimo *fra via*, e *tra via*, esso Petrarca, ed altri, prosatori e poeti”) non ha riscontro nel commento del sonetto, ma l’ha nella prossima occorrenza, al v. 110 della canz. *Nel dolce tempo*, dove *com’uom che tra via dorma* è spiegato “Come viandante che per via si getti a dormire”, e nell’occorrenza del son. *Io son sì stanco*, il cui v. 3 *ch’i’ temo forte di mancar tra via* reca la nota “*Tra via*. Per via. Prima di arrivare alla meta del mio cammino, cioè della mia vita”. La quarta e ultima glossa di quel settembre è più sottile: “*Poi* per εἶτα, cioè *nondimeno* ec. del che altrove. Petrarca, Son. *Perch’io t’abbia guardato*”; ma il commento al v. 11 di quel sonetto, dove Leopardi lettore ha avvertito nel *poi* la denotazione di incongruenza che l’avverbio greco dà a certi contesti (e per rendersi conto della sensibilità del nostro lettore bisogna citare l’intera terzina: *Lagrima triste, e voi tutte le notti M’accompagnate, ov’io vorrei star solo, Poi fuggite dinanzi alla mia pace*), trascura la preziosa osservazione milanese, cui sarebbe stata sufficiente una brevissima postilla quale “*Poi*. Eppoi”.

Si tratta, come si vede, di appunti relativi ai primi componimenti del Canzoniere ed è quindi da attendersi che altri sopraggiungano e segnino il progresso del lavoro; ma che siano consegnati allo *Zibaldone* non per la loro pertinenza al commento petrarchesco ma per la loro importanza linguistica e per la vena lessicografica di Leopardi, tesa a rilevare e insieme colmare le lacune del Vocabolario della Crusca e giunta sino a fornire a Giuseppe Manuzzi 758 schede per la ristampa corretta e accresciuta della quarta impressione di quel vocabolario, pubblicata a Firenze dal Passigli tra il 1833 e il 1842. Quella vena, che spinse Leopardi a progettare già nel 1821 un vocabolario degli europeismi e a proporre al suo editore milanese, nel 1826, un dizionario filosofico e filologico, e finalmente un volume di “Vocaboli e modi di dire non segnati nel Vocabolario della Crusca, tratti da scrittori classici antichi; e nuovi esempi di voci e di locuzioni poste nel Vocabolario”, non si restringeva, come ho dimostrato altrove, allo spicilegio lessicale ma coglieva accezioni insolite, pregnanti, figurate, *iuncturae* singolari, costrutti sintattici, e affrontava questioni categoriali³. Difatti le quattro glosse petrarchesche citate sopra (*innamorato* nel senso di “che innamora”, *andare* nel senso di “essere, vivere”, *tra via* nel senso di “in via, per via, cammin facendo”, *poi* nel senso di “eppoi, invece”), come quella “*onde* per *dove, quo*. Petrarca, Son. *Occhi piangete*, vers. 6” che con la precedente “*Degnò mostrar del suo lavoro in terra*. Petrarca, Canz. *Gentil mia donna, i’ veggio*, stanza 2, v. 3” e con la seguente “*Così avestù riposti De’ bei vestigi sparsi*. Petrarca, Canz. *Se ’l pensier che mi strugge*, stanz. 5, vers. 7, 8” indica la prosecuzione del commento in Bologna tra la fine del 1825 e l’inizio del 1826 (*Zib.* 4162), colmano lacune della quarta Crusca; e mentre per *onde* “dove” Leopardi sceglie, anche nel commento, l’interpretazione più rara (“*Là onde*. Colà dove. Vuol dire nel cuore”), essendo pur lecita la più facile “per i quali, cioè per gli occhi”, che la Crusca gli esemplificava col son. *Per mezz’i boschi inospiti e selvaggi Onde vanno a gran rischio uomini ed arme* e Leopardi accettava annotando “*Onde*. Per li quali” (p. 172), traduce *degnò mostrar del suo lavoro in terra* con una parafrasi esplicativa dell’intero enunciato e, al suo solito, limpida e piana, piuttosto che richiamare espressamente il lettore all’uso non pronominale di *degnare* o all’uso partitivo della preposizione articolata *del*: “Degnossi [Dio] di mostrare in terra alcuna sua opera, cioè di creare le cose che noi veggiamo” (p. 86), come invece fa per l’arcaismo *avestù* (“*Avestu vale avessi tu*”, p. 129) al fine di eliminare l’ambiguità modale.

Nel corso del 1826 poche altre sono le glosse petrarchesche nello *Zibaldone*, tutte scritte a Bologna; l’ultima cade alla metà del settembre, quando il commento è già concluso. La più interessante ci pare quella dell’aprile, sopra un preteso grecismo del Petrarca: “*Poi che s’accorse chiusa dalla spera Dell’amico più bello*. Petrarca, Son. 79 della prima parte: *In mezzo di duo amanti onesta, altera*. Grecismo manifesto. Notisi che il Petrarca non sapeva il greco” (*Zib.* 4177). Leopardi pensa evidentemente al costrutto di αἰσθάνομαι col participio concordato col soggetto, come αἰσθάνομαι

3. GIOVANNI NENCIONI, *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, “Studi di lessicografia italiana”, III, 1981, pp. 67 sgg.

κάμνων; ma la sua segnalazione di un costrutto singolare non passa nel commento, che si limita a spianare: “Poiché si accorse di esser chiusa dalla sfera, cioè circondata dai raggi ...” (p. 122). Altre due glosse insistono sull’uso del genitivo per l’accusativo, il nominativo o l’ablativo, cioè su quel costrutto che le grammatiche tradizionali chiamano partitivo: “*Fammi sentir di quell’aura gentile*. Petrarca, Canzone *Amor, se vuoi ch’i’ torni al giogo antico*, verso 31... Il genitivo per l’accusativo. Vedi ancora Canzone *Quando il soave*, stanza 4, verso 4 e Sonetto *S’io fossi*, verso ultimo” (Zib. 4179); “Il genitivo per l’accusativo. Petrarca, Sestina 6, *Anzi tre di*, verso 3. *Di state vi sono de’ papaveri, delle pere e di quante mele si trovano* (genitivo pel nominativo). Caro, *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, libro II ... *Presentando loro il suo tralcio con di molti grappoli* ... (genitivo per l’ablativo)... E così assai spesso il medesimo ed altri classici” (Zib. 4200). Ma in nessuno dei luoghi qui citati il commento fa cenno al fenomeno grammaticale, su cui Leopardi ritorna altre volte nello scartafaccio. Sono notevoli altre due glosse: quella “*Litterato per letterario*. Petrarca, *Trionfo della Fama*, cap. III, v. 102” (Zib. 4182), che rinvia alla Crusca e al Tasso e trova riscontro nel commento (p. 399); e quella “*Senz’altra pompa, per senza niuna*, [Trionfo della *Divinità*], v. 120. Vedi anche Son. *Il successor di Carlo*, v. 7, e Canz. *Una donna più bella*, st. 3, v. 12” (Zib. 4182), nella quale è segnalato l’uso non anaforico di *altro* come “qualche”, uso su cui Leopardi torna anche altrove, e che nel commento ai singoli passi non è notato grammaticalmente ma chiarito con la traduzione: “Senza alcuna pompa”, p. 412; “Se qualche accidente”, p. 419; “*Altro*. Cioè cosa alcuna”, p. 435. Aveva dunque ragione Leopardi di rispondere, nella *Scusa dell’interprete*, a chi (Angelo Brofferio) l’aveva accusato “di aver voluto insegnar la grammatica”: “io noto queste cose [i casi dei nomi, le persone dei verbi, e cose simili], non per insegnar la grammatica, ma dove alla prima vista, e forse anche alla seconda, l’accusativo, per modo d’esempio, pare nominativo; la persona prima, persona terza; il verbo neutro, verbo attivo; o vero al contrario”⁴. E precisava all’editore Stella il 13 settembre 1826: “Il notar queste cose mi serve allora per rischiarare il passo in un batter d’occhio. Ma egli [il buon Torinese che le scrive] ha creduto che io le notassi per insegnar la grammatica”⁵.

Potremmo aggiungere alle precedenti una glossa non esplicitamente riferita al Petrarca, ma a lui riferibile sia per la contiguità alle altre, sia per essere presente nel Canzoniere la forma glossata: “*Scorto per accorto*, da *scorgere per vedere* ec. ovvero da *scorgere per guidare, avvisare* ec. come *avisé* ec. Vedi Crusca” (Zib. 4179); e difatti l’aggettivo *scorto* compare nel son. *Si breve è ’l tempo*, v. 7 *si scorta*, chiosato “accorta”, e nel son. *Quel rosignuol*, v. 4 *con tante note sì pietose e scorte*, chiosato “accorte. Cioè artificiose”; ma è significativo che essa costituisca più una riflessione di Leopardi sull’albero semantico della parola che un’interpretazione del testo petrarchesco. D’altronde, anche a frugare tutto il commento, ben poche glosse simili a quelle dello *Zibaldone*, cioè propriamente linguistiche, potremmo estrarne. Sotto il v. 101 della

canz. *Nel dolce tempo* il costrutto *mi credea far* è oggetto di una generalizzazione storico-linguistica: “vuol dire *credea farmi*, ed è maniera molto usata dagli antichi” (p. 37); sotto il v. 5 del madrigale *Perch’al viso d’Amor* (*E lei seguendo su per l’erbe verdi*) si legge: “*Su*. Particella riempitiva, che i buoni scrittori ebbero molto in uso di porre avanti alla preposizione *per* in casi simili a questo” (p. 66), una delle poche notazioni di fatti stilistici o retorici avvertiti e applicati da Leopardi nel suo poetare giovanile (*e salir su per l’aria a poco a poco*, *Appressamento della morte*, I, v. 38; *su per quello di neve orrido mare*, *Sopra il monumento di Dante*, v. 158). Un altro richiamo ad una consuetudine dei buoni scrittori è nella interpretazione di *Amor proprio* del v. 2 del son. *Quand’io v’odo parlar* come “Amore medesimo. Chi ha inteso qui *amor di se stesso* non ha posto mente a quest’uso, che fanno a ogni tratto i buoni scrittori, di *proprio* per *medesimo*, dicendo *io proprio, tu proprio, me proprio, il re proprio* e simili” (p. 151; benché ci sia chi preferisce interpretare *proprio* come avverbio, cioè “propriamente”). Più interessante è la nota al *mai* del v. 13 del son. *Per mezz’i boschi* (*Raro un silenzio ... /... mai tanto mi piacque*): “Questa particella dipende dall’avverbio *raro* del verso precedente, ed è presa nel significato suo primitivo di *magis, più*; onde *raro mai* vale: rade volte più, cioè rade volte oltre questa” (p. 172); e pregevole è l’aver accusato un costrutto di maniera latina nel *tanto con refrigerio* “con tanto refrigerio” dei versi 1-2 del son. *Passato è ’l tempo omai* (p. 275), interpretazione tuttavia risalente al commento del Biagioli, che Leopardi poteva consultare nell’edizione milanese di Silvestri, 1823. Accanto a questi pochi interventi linguistici positivi sono però da notare i negativi: l’ignoranza della forma *con* per *come*, che, mentre in alcuni casi viene superata di slancio nella parafrasi, nel caso dei versi 35-36 del cap. II del *Trionfo della Fama* (*che nulla meglio scopre Contrari duo con picciol interstizio*) dà luogo ad una “dissertazione” proponente un ingegnoso quanto inutile emendamento: “Qui l’errore della lezione nuoce al senso in modo, che contro l’usato da me in questo Comento, e contro il detto nella Prefazione, non posso astenermi di emendarlo. Questo passo, letto così, non ha senso; ma diverrà chiarissimo purché in vece di *con* si legga *ch’un* [segue la dimostrazione paleografica]. Vuol dire dunque: nulla fa meglio apparire due cose contrarie, che il trovarsi esse a poco intervallo l’una dall’altra” (p. 389); l’emendamento sembra suggeritogli dal fratello Carlo, stando alla lettera di Giacomo a lui del 7 agosto 1827, n. 535, p. 775, lettera in cui è chiaramente espresso il proposito di “dar fedelmente l’edizione di Marsand” e non volere “andar dietro né a questa né ad altre molte emendazioni certissime, che avrebbero però richiesto una dissertazione”. “*Con* - avverte tuttavia una indulgente postilla anteposta nell’edizione Le Monnier alla nota leopardiana - sta qui per *com*, cioè *come*, e trovasi usato da Dante, e da altri buoni scrittori di quel secolo. Se ciò avesse saputo o avvertito il buon Leopardi, non avrebbe così notato a questo luogo”. La scarsa familiarità di Leopardi col provenzale si rivela anche nel dichiarare intuitivamente il valore imperfettivo di *soglio*; ad esempio nel primo verso, apparentemente contraddittorio, del son. *Morte ha spento quel Sol ch’abbagliar suolmi*, dove Leopardi annota, come forzando la lettera: “*Abbagliar suolmi*. Mi suole abbagliare. Vuol dire, m’abbagliava” (p. 320); ma nel son. *I’ mi soglio accusare; ed or mi scuso* non riesce a cogliere la forte

4. GIACOMO LEOPARDI, *Le poesie e le prose in Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, cit., II, p. 699.

5. Lettera n. 478, p. 713.

opposizione tra *soglio* e *or* quando si limita a commentare “Io soglio dir male di me, e riprendermi della mia passione” (p. 264). Finalmente, un fenomeno che da lui non poteva essere ignorato, quale l’antica articolazione del complemento di materia, viene sottaciuto e scavalcato dalla traduzione in forma moderna: come nella ballata *Perché quel che mi trasse*, al v. 4 *fra le chiome dell’or nascose il laccio*, che il commento rende con “Amore nascose tra quelle chiome d’oro il laccio al quale egli mi prese” (p. 69).

Neppure l’apparato di figure retoriche di parola e di frase, di cui il Canzoniere fa sfoggio, è segnalato istituzionalmente all’attenzione del lettore, a cominciare dalla *laudatio nominis* di Laura (son. V, p. 20) e dal bisticcio allegorico *Laura/lauro*, che percorre tutte le rime; si arriva al punto di risolvere accortamente l’endiadi del son. *Per mezz’i boschi*, v. 3 *onde vanno a gran rischio uomini ed arme*, chiosando “Uomini ed arme. Uomini armati” (p. 172) senza denominarla. Più spesso l’interprete accenna via via strumentalmente, per la concreta dichiarazione dei singoli passi, alla presenza della figura. Per esempio, a proposito del v. 19 della canz. *Nel dolce tempo (facendomi d’uom vivo un lauro verde)*, annota “Cambiandomi di uomo vivo ch’io era, in lauro verde, figura di Laura; il quale, non ostante la stagion fredda, non perde mai foglia. Vuol significare l’intensità e la costanza dell’amor suo” (p. 33); e nel sopra citato son. *Per mezz’i boschi*, al v. 4 *’l Sol c’ha d’Amor vivo i raggi* “Scherzo colla opposizione del Sole, detto allegoricamente per Laura, e della oscurità dei boschi”, e al v. 14 *del mio Sol troppo si perde* “Qui ancora, con parlare allegorico, allude al toglier che fanno le selve colla loro ombra alla luce del giorno” (p. 172). Talora il commento segue lo sviluppo della metafora, come nel son. *S’Amore o Morte* al v. 5: “*Lavor sì doppio*. Cioè talmente misto. Dice *doppio* seguitando la metafora, usata di sopra, della tela” e al v. 10 “Dice *delle fila* seguitando ancora la metafora del tessere una tela” (p. 425); e nel *Trionfo d’Amore*, cap. IV, v. 158-159 “*Le penne usate Mutai*. Vuol dire incanutii. Dice *le penne usate* piuttosto che *il pelo*, continuando la metafora degli uccelli *rinchiusi in gabbia*” (p. 359). Talora invece, parafrasando, cancella senza riguardo la metafora, come ai versi 130-131 della canz. *I’ vo pensando (che pur deliberando, ho volto al subbio Gran parte omai della mia vita breve)*: “Perocché, non facendo altro che andar deliberando, ho già consumato una gran parte della mia vita” (p. 239). Di solito la figura è risolta con un *cioè*: “*L’arbor gentil*. Il lauro, cioè Laura” (p. 70); “*L’un Sol*. Cioè Laura”; “*E l’altro in su la nona*. E dove l’altro sole, cioè il sole vero ...” (p. 111). Nessun rilevamento, poi, degli stilemi propri del Petrarca, dei suoi moduli metrici, del suo virtuosismo rimico: passano inavvertiti - per non parlare che di fatti vistosi - l’equivocazione che consente a *luce* di comparire quattro volte in rima nel son. *Quand’io son tutto volto* (p. 27), e l’assonante coppia ossimorica *arse ed alse* del v. 127 del cap. I del *Trionfo della Morte*: “*Arse ed alse*. Pati ardore e gelo” (p. 373). È molto se troviamo qualche approfondimento lessicale, come del significato di *giudicio* nel v. 57 della canz. *Italia mia* (“Qui significa giudizio divino, condannazione, gastigo, come in quel passo di Dante nel VI del *Purg. Giusto giudizio dalle stelle caggia* ... E medesimamente in latino *judicium* nel proemio delle storie di Tacito ...” p. 441), o qualche notazione di costanti lessicali, come al v. 6 del son. *Levommi il mio pensier (in questa spera Sarai ancor meco, se ’l desir non erra)*: “*Ancor*.

Un’altra volta, come fosti già in terra. Uso della voce ancora proprio e familiare al nostro Poeta” (p. 268); accezione troppo sentita dal commentatore (*Le ricordanze*, v. 2 *tornare ancor per uso a contemplarvi*, e v. 100-101 *quell’imago ancora Sospirar mi farà*) per lasciarla inosservata.

3. Il commento del linguista Leopardi non è dunque linguistico, ma neppure stilistico, benché stilista anche criticamente egli fosse. “Quell’affetto nella lirica - aveva infatti scritto nello *Zibaldone* già nel 1819 - 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 almeno in quel grado; ... il cui stile ha in oltre (io non parlo qui solo delle canzoni amorose, ma anche singolarmente e nominatamente delle tre liriche: *O aspettata in ciel beata e bella*, *Spirto gentil che quelle membra reggi*, *Italia mia* ec.) ha 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, delle quali le tre canzoni abbondano e sono innestate nello stile e formanti il sangue di esso ...” (*Zib.* 23). E aggiunge in un pensiero successivo: “Son propri esclusivamente del Petrarca in quanto all’affetto, non solo la copia, ma anche quei movimenti pieni τὸ πάθος 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). Conclude infine la sua riflessione: “Chi mi chiedesse qual sia secondo me il più eloquente pezzo italiano, direi le due canzoni del Petrarca *Spirto gentil* ec. e *Italia mia* ec.” (*Zib.* 29). Ma le tre chiavi di cui Leopardi si era munito nella sua acutissima ed empatica intuizione dello stile del Petrarca - l’affetto che cagiona l’eloquenza, la semplicità e candidezza accomodata alla nobiltà e magnificenza del dire, l’abbondante immaginativa - non vengono da lui adoperate per penetrare nelle tre canzoni. Il loro commento è meramente esplicativo e parafrastico, e solo indirettamente, con le sue distese, chiare e commosse parafrasi, riportate nel commento di Carducci e Ferrari, immette il lettore nella concentrata e contenuta eloquenza petrarchesca: “Che quella misericordia che ti condusse a prender carne umana, ti muova a rimirar con occhio benigno la tua sacra e diletta Italia, sede del principe dei Cristiani”; “Volete voi forse o sperate che questi Barbari spargano il loro sangue in servizio vostro?”; “Chi mi protegge, mi difende, ovvero mi dà cuore che io possa parlare liberamente?” (p. 439, 440, 444); dove si può cogliere uno stilema proprio dell’interpretare leopardiano, attraverso una successione sinonimica binaria o ternaria che svela per gradi la polisemia o pregnanza della parola petrarchesca e insieme suscita un incalzante ritmo di *climax*: “volete voi forse o sperate ...?” a spiegare il *Perché* ... del v. 21 di *Italia mia*; “Chi mi protegge, mi difende, ovvero mi dà cuore ...?” a spiegare il *chi m’assicura* del v. 121. E altrove, con intima e complessa implicazione, scandagliando

l' *o senso umano!* del v. 76 della canz. *Nel dolce tempo*: "Come sei fallace! O giudizio umano, come sei facilmente ingannato dalle apparenze! come ci lasciamo ingannare dalla speranza" (p. 35); e non diversamente per i versi 62 *la fero dolcezza ch'è nel core* e 63 *gli occhi, che di sempre pianger vaghi*, scavati in "la crudele dolcezza che è nel cuore, cioè la dolorosa e tuttavia dolce voglia di rinfrescare e nutrire il proprio affanno" e "gli occhi... bramosi e pressoché innamorati di pianger sempre" (p. 51). Altre volte si ha una vera divaricazione o variazione: *a' tempi migliori Sempre pensando*, v. 7-8 del son. *Dell'empia Babilonia*, è chiosato con "Pascendomi continuamente della speranza, ovvero della ricordanza, di tempi migliori" (p. 121); *con un vago errore Girando*, v. 51-52 della canz. *Chiare, fresche e dolci acque*, con "vagando qua e là, ovvero errando leggiadramente, e aggirandosi" (p. 132); e la nota al v. 1 del son. *Dodici donne onestamente lasse* risolve insieme l'ossimoro e l'opacità degli antichi lessemi: "In atto e positura compostamente e leggiadramente abbandonata e negletta" (p. 208). Più spesso lo stesso procedimento è applicato a chiosare parole singole: "M'informe. M'informi. Cioè mi ammaestri e mi spingi" (p. 63); "Vaghi pensier. Vagabondi, Leggeri. Vani" (p. 78); "Incischi, cioè lo frastagli, lo trinci, lo sfioracchi, superficialmente" (p. 101); "Poi che l'anima dal cor non si scapestra. Poiché l'anima non si scioglie, non si sprigiona dal cuore. Cioè, poiché con tutti questi mali, io non muoio" (p. 102 sg.); "parole accorte. Prudenti. Sagge. Giudiziose. Spiritose" (p. 118); "Qualor. Qualunque volta. Sempre che. Ogni volta che" (p. 135); "Paventoso. Pausoso. Spaventato" (p. 148); "Accolto dolor. Raccolto. Adunato" (p. 160); "Disacerba. Solleva. Tempera" (p. 181); "Offese. Turbate. Intraversate. Impacciate", detto di parole (p. 207); "gl'occhi desiosi e intensi. Intesi, Tesi. Intenti" (p. 299); dove talvolta la successione sinonimica costituisce un'approssimazione al complesso nucleo semantico, talvolta offre una possibilità di scelta.

Si dà il caso che lo stesso procedimento sia inserito e magari ripetuto nella parafrasi, senza perciò intralciarne il limpido corso, che è poi sintatticamente il corso logico e progressivo che Leopardi sente il più idoneo all'agevolezza ermeneutica. Eccone un esempio relativo ai non facili versi 124-126 della canz. *I'vo pensando: Da l'altro [lato] non m'assolve Un piacer per usanza in me sì forte Ch'a patteggiar n'ardisce con la morte*"; parafrasa Leopardi: "Dall'altro lato non mi scioglie, cioè non mi pone in libertà, non mi lascia libero, un piacere, cioè una vaghezza, una voglia, una passione, il quale per antico abito ha in me tanta forza, che egli si ardisce anco a voler venire a patti colla morte" (p. 238). Le parafrasi, lodate da più competenti di me, sono il pregio saliente del commento leopardiano, conciliando la correntezza sintattica con l'esplicitazione dei concetti e nessi non lessicalizzati nell'essenziale testo poetico e al tempo stesso evitando amplificazioni eccessive: ecco il caso esemplare della parafrasi dei versi 9-14 del son. *I' mi soglio accusare; ed or mi scuso*: "Mi scuso, dico, della mia passione amorosa, anzi me ne pregio, perocché non ci fu mai anima così vaga, cioè cupida, a' suoi dì, cioè al tempo ch'ella visse, di allegrezza, di libertà e di vita, che, conosciuta Laura, non avesse cangiato natura e costume, eleggendosi di sempre trar guai, cioè piangere e sospirare, per lei, piuttosto che cantare, cioè vivere in allegrezza, per qualunque altra; e di menar la vita in tal nodo, cioè nell'amor di

Laura, e di questo amore morir volentieri" (p. 264 sg.); dove sono presenti, in un corso sintattico normalizzato, cioè liberato dalle inversioni e trasposizioni che rendono arduo il testo poetico, tutti gli elementi lessicali di quello, con la loro traduzione in termini "propri" e attuali, senza che ciò spenga il pathos e l'impeto dell'originale, in parte conservati col ritmo scandito dall'intercalazione delle glosse e con la più viva semanticità delle sostituzioni lessicali. Più greve e come accanita è l'esplicitazione dei contenuti e dei nessi nella parafrasi dei versi 12-14 del son. *Questa umil fero (Fuggendo [la vita] spera i suoi dolor finire; Come colei che d'ora in ora manca: Che ben può nulla chi non può morire)*: "Ella spera di finire i suoi dolori morendo: e bene a ragione spera di avere a morire, perocché ella si sente essere in punto di venir meno: e poi, che potrebbe ella se non potesse pur morire? poiché chi non può questo, in verità non può nulla" (p. 157). E si veda il nostro commentatore alle prese col complicatissimo congegno del son. *In quel bel viso*, ai versi 9-11 (*Ma la vista privata del suo obbietto, Quasi sognando si facea far via Senza la qual il suo ben è imperfetto*): "Distingue il Poeta dal suo cuore agli occhi, e dice che quello, quasi colto e preso dalla mano di Laura, non ebbe luogo a darsi pensiero di ciò che essa toglieva agl'occhi; ma questi, il cui bene, cioè la vista della mano senza la vista del volto, era imperfetto, s'aiutarono della immaginativa in modo, che quasi per sogno parve loro, non ostante la opposizione della mano, di continuare a mirare il viso" (p. 229). Qui, nonostante che l'*immaginativa* rinvii - come osserva Adelia Noferi nella sua introduzione alla ristampa longanesiana del Commento (p. 29) - a un motivo tutto leopardiano, la parafrasi è di una aderenza e obiettività cospicue. Ma quella dei versi 56-61 della canz. *Chiare, fresche e dolci acque*, pur riordinando e spiegando, tradisce un coinvolgimento del commentatore: "Il divino portamento della persona, il volto, le parole e il soave riso di colei, m'avevano sì fattamente carco d'oblio, cioè confuso e tratto d'intendimento, e così diviso dalla immagine vera, cioè alienato dalla vera opinione, dal concetto vero, dal conoscimento di ciò che io vedeva, per modo, ch'io dicea sospirando" (p. 133); e basta salire due versi più su e leggere la nota al v. 54 *allor pien di spavento* ("Effetto del tormentoso desiderio cagionato in me da quella stupenda bellezza che io vedeva in Laura", p. 133) per correre con la mente ad un antecedente (settembre 1823) passo dello *Zibaldone* sullo spavento come effetto della bellezza e del desiderio inappagabile da essa suscitato (*Zib.* 3443-3446) e ad altre riflessioni sul desiderio e la felicità, passo e riflessioni che - dice suggestivamente la Noferi - "nascono per attrito da una citazione petrarchesca", precisamente dei versi or ora citati (*Zib.* 3443). Qui si fronteggiano due poeti: l'uno patente, l'altro latente, ma formato sul primo a lungo meditato e rivissuto, e mai a lui insensibile anche quando voglia esserne il prosastico spianatore. Forse tenendo presente questo rapporto di tensione e di reattività si possono comprendere parafrasi di intere strofe di canzoni non sempre, in apparenza, bisognose di una interpretazione totale. Se, ad esempio, la parafrasi del congedo della canz. *O aspettata in ciel* ne facilita con opportune integrazioni la comprensione e ne estrinseca con accresciuti *cola* e cadenze l'ammirata eloquenza ("Canzone, tu vedrai l'Italia e la gloriosa riva del Tevere, e Roma, dove io sono impedito di andare, come vorrei, non già da mari, da montagne o da

fiumi, ma solo da Amore, che qui dove io mi trovo, tanto più m'invaghisce del suo altero lume, cioè della donna che io amo, quanto maggiormente ella, essendo presente, mi abbrucia: né la natura e la inclinazione buona può utilmente contrastare all'assuefazione contraria. Or va; non ismarrir le tue compagne, cioè accompagnati colle altre mie Canzoni; perocché colui del quale esse parlano, che è Amore, fonte di gioia e di pena, non abita pure, cioè solamente, sotto bende, cioè non è sempre cieco e non ci punge solo per donne, ma eziandio per la patria, per la vera gloria e per altri soggetti degni, come sono cotesti di cui tu ragioni", p. 424), la parafrasi della strofa VIII (v. 92-104), che non ha, come la precedente, chiose interne, è una conversione prosastica che supera i confini del frammentario commento *ad verbum* per divenire una "traduzione... in un parlar moderno e chiaro, benché non barbaro", come modestamente si proponeva Leopardi nella prefazione della prima edizione; troppo modestamente, perché nella prosa di quello "scoliate, secco e inutile in più di un luogo", come lo ritenevano Carducci e Ferrari, io non riesco ad accusare "l'alta acronia, sfrondata di qualsiasi armonica evocativa e sentimentale, e anche sottratta al privilegio di lingua speciale, al monopolio letterario" che vuole Gianfranco Contini⁶. Tale non è certo la prosa della parafrasi dei versi 30-39 della canz. *Di pensier in pensier*: "Quando da quella immaginazione ritorno in me stesso, trovo, per la tenerezza, il petto bagnato di lagrime; e allora dico: oh misero, dove sei tu ora, e donde, cioè da quanto cara e dolce immaginazione, sei tu partito! Ma finché io posso tener fissa nel primo pensiero, cioè nella predetta immaginazione, la mia mente vaga, cioè instabile, e così mirar la mia donna obbliando me stesso, io sento, per dir così, l'oggetto dell'amor mio così vicino, che l'anima mia s'appaga del suo proprio errore. E per questo così fatto modo io veggio Laura in tante cose, e veggola così bella, che se tali inganni del mio pensiero fossero durevoli, io non chiederei di più" (p. 139); passo in cui, oltre che ricercare, con la Noferi, la "sovrimpressione" di due *ego* e chiedere "a chi appartiene quell'io",⁷ noterei, come in parafrasi già citate, la tensione tra la doverosa aderenza del glossatore alla parola petrarchesca ("e *donde*, cioè da quanto cara e dolce immaginazione"; "nel *primo pensiero*, cioè nella predetta immaginazione"; "la mia mente *vaga*, cioè instabile") e la interpretazione o sostituzione delle parole originali con parole propriissime di Leopardi, quindi non acroniche, quali *immaginazione* e *tenerezza*, non presenti nel Canzoniere, e *instabile* e *inganni* (del pensiero), presenti ma risemantizzate da Leopardi. Non bisogna prendere alla lettera i programmi degli artisti né credere che essi divengano totalmente realtà nelle loro opere. Il proposito leopardiano di un commento, diremmo oggi, scolastico è, anche nel suo aspetto più angusto di glossa a singole parole, tradito dalla impossibilità di una traduzione neutra, cioè acronica: "In sul mio primo giovanile errore. Nel tempo degl'inganni della mia gioventù" (son. *Voi ch'ascoltate*, v. 3, p. 17); "Dal dì che 'l primo assalto Mi diede Amor... da che io provai quel primo assalto di Amore che si prova all'entrare della

giovanezza" (canz. *Nel dolce tempo*, v. 21-22, p. 33); "Adamantino smalto. Un riparo di acciaio" (ivi, v. 25, p. 33); "Le dissi 'l ver pien di paura... tremando, le scopersi il mio desiderio" (ivi, v. 77, p. 35); "Avaro. Avido" (canz. *Nella stagion*, v. 18, p. 62); "Al cor profondo. All'intimo del cuore" (son. *Quando giugne*, v. 1, p. 107; e son. *Zefiro torna*, v. 10 "Del cor profondo. Dall'intimo del mio cuore", p. 273); "Con la vista or chiara or bruna. Coll'aspetto or lieto or tristo" (son. *Cesare, poi*, v. 11, p. 112); "Ove scampar mi possa. Dov'io mi possa salvare. Dove salvarmi" (son. *Non veggio ove*, v. 1, p. 116; oh grammaticale anima del marchese Puoti!); "Sarem fuor di speranza e fuor d'errore... usciremo di speranza e d'inganno" (son. *Ite, caldi sospiri*, v. 8, p. 158); "Ricerarmi. Scuotermi. Commuovermi" (son. *Non fur mai Giove*, v. 8, p. 159); "La vaghezza. La smania del desiderio" (son. *Ove ch'i posi gli occhi*, v. 2, p. 161); "Mi vene innanzi. Mi viene alla memoria. Mi si rappresenta al pensiero, alla fantasia" (son. *Quando mi vene innanzi*, v. 1, p. 171); "Altera vola. Vola maestosamente" (son. *Questa Fenice*, v. 14, p. 178); "Frале. Debole" (son. *Giunto Alessandro*, v. 7, p. 179); "Col vago della Luna. Coll'amante della Luna" (sest. *Non ha tanti animali*, v. 31, p. 215); "La mia favola. La mia rappresentazione scenica. Vuol dir, la mia vita" (son. *I pur ascolto*, v. 13, p. 227); "Al fior degli anni suoi. Accenna che Laura non visse se non giovane. Cioè non giunse alla vecchiezza" (canz. *Che debb'io far*, v. 39, p. 243); "I secreti suoi messaggi. Vuol dire i sentimenti, gli stimoli, le immaginazioni amorose, e cose tali" (son. *Daitemi pace*, v. 9, p. 251); "Altro rimedio. Cioè altro rimedio che la vista, il colloquio, l'amore, il pensiero di Laura viva" (son. *Poi che la vista*, v. 7, p. 253); "Immaginata guida. Cioè l'immagine, il pensiero di Laura" (son. *S'Amor novo consiglio*, v. 9, p. 253); "Rotta la fe' degli amorosi inganni. Cioè dileguate le mie illusioni amorose" (son. *Quand'io mi volgo indietro*, v. 5, p. 266); "poggi solitari ed ermi. Ermi. Romiti" (son. *Mentre che 'l cor*, v. 4, p. 269); "Adegua. Agguaglia" (son. *Tempo era omai*, v. 4, p. 277); "vidi un'altra. Un'altra pianta, cioè Laura immaginata, la memoria di Laura" (son. *Al cader d'una pianta*, v. 5, p. 278); "Sol memoria m'avanza. Mi resta" (canz. *Solea dalla fontana*, v. 10, p. 291); "almen sia la partita onesta. Onesta. Onorevole" (son. *I'vo piangendo*, v. 11, p. 322); "Spira. Inspira" (canz. *O aspettata in ciel*, v. 25, p. 420); "e tutto quel ch'una ruina involve. Vuol dire: e tutte generalmente le rovine e gli avanzi della grandezza romana" (canz. *Spirto gentil*, v. 35, p. 427); "l'età mia nova. Giovanile" (canz. *Una donna più bella*, v. 23, p. 435). Se ben guardiamo queste corrispondenze sinonimiche, vediamo che il loro corso non è unisenso, dall'aulico, difficile o "poetico" al moderno, prosastico, facile; né dal personale e singolare al neutro; né dall'antico all'acronico. *Giovenile errore* trova in *inganni della mia gioventù* un concetto nuovo, amaro, leopardiano; *il primo (assalto d'Amore)* spiegato all'entrare della giovinezza si avvia alla fresca immagine delle *Ricordanze*, v. 120; *ricercarmi (le midolle e gli ossi)* evoca uno *scuotere* e un *commuovere* tutt'altro che estranei ai *Canti*; *paura* si converte nel *tremare*, il *rimedio* del cuore, la *guida* della vita nel *pensiero* (dominante) di Laura, la *vista* nell'*aspetto*, entrambi fattori della percezione visiva dei *Canti*, il *vedere* l'ormai invisibile nell'*immaginare*, nella *memoria*, nella *fantasia*, tutte voci del poetare leopardiano. Anche *smania*, che manca nei *Canti*, affiora negli *smansiosi squarci* del v. 47 della canz. *Nella morte di una donna*. A volte

6. Francesco Petrarca, *Le rime*, a cura di G. Carducci e S. Ferrari. Nuova presentazione di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1965, pp. X e XXXVI.

7. Pag. 40 della citata introduzione di A. Noferi.

l'elemento interpretante non è della poesia, ma della prosa di Leopardi: come le *immaginazioni (amorose)* dedotte dai *secreti messaggi* o le *illusioni (amorose)* da (*amoro-*) *inganni*. Si hanno poi casi in cui l'interprete scende dal proprio registro aulico o "tragico" a un registro più piano, ma sempre suo: da *adamantino (smalto)* a *riparo (d'acciaio)*, da *avaro* ad *avido*, dal (*cor*) *profondo all'intimo (del cuore)*, da *frate* a *debole*, da *ermi* a *romiti*, da *adeguata* ad *agguaglia*, da *avanza* a *resta*, da *onesta* a *onorevole*, da *spira* a *inspira*, da *scampare* a *salvare* (che non è dei *Canti*, ma è comunque della poesia leopardiana), da *ruina* a *rovina* (che è nella traduzione dell'epistola del Petrarca al card. Giovanni Colonna, v. 21), da *l'età mia nova* a *giovanile* (cf. *tempo giovanile* di *Alla luna*, v. 13 e delle *Ricordanze*, v. 44); casi cioè in cui il colloquio si fa triangolare, tra il Petrarca, il Leopardi assimilatore del linguaggio petrarchesco e il Leopardi produttore di un linguaggio poetico altro e suo. Non mancano, è ovvio, le conversioni estranee al triangolo magico, qualche volta anche banali: *innostra* reso con *imporpora*, *inalba* con *imbianca*, *rischiara*, *adamantino* con *di acciaio* (*acciaio* è sempre metaforico nei versi di Leopardi), *altera* (*vola*) con (*vola*) *maestosamente*, *vago* con *amante*, *favola* con *rappresentazione scenica*, (*dal cor*) *mi rade* con *mi scaccia* (*dal cuore*), (*atti*) *d'allegrezza spenti* (*iunctura* metaforica assente nei *Canti*; Leopardi arriva a *salma di vita spenta* nelle traduzioni) con *nudi d'ogni allegrezza* (*nudo di speranza*, *ignuda di beltà* sono associazioni leopardiane), *inchina* con *declina*, (*quest'una*) *via* con (*questo solo*) *modo*, *lento* con *pigro*, *fortune* con *tempeste* ecc., e spesseggia scolasticamente l'aggiornamento di forme arcaiche, fonetiche e morfosintattiche oltre che lessicali, sia spente sia sopravvissute come varianti nella tradizione del linguaggio poetico: quali "*d'or capelli*. Capelli d'oro", "*ov'io sia*. Dovunque, in qualunque luogo", "*(tu) informe*. Informi", "*là 've sta per là dove*, cioè *dove*", "*invescato vale invischiato*", "*facciol*. Lo fo", "*ricoverse*. Ricoperse, ricopri", "*aita*. Aiuta", "*ancide*. Uccide", "*sol*. Suole", "*mi cheggio*. Io chiegga. Debba io chiedere", "*dell'alma tolle*. Toglie dall'animo", "*plora*. Piange", "*ditte*. Dette", "*savesse*. Sapesse", "*vene sta per viene*". Né sono assenti spiegazioni o normalizzazioni grammaticali: "Dice *avesse* e non *ha* o *abbia*, per significare la incertezza che ciò avvenga mai" (son. *Di di in di*, v. 11, p. 184); "*Non percossa dal Sol molti e molt'anni*. Non mai percossa dal sole in molti e molti anni", "*Nella stagion che 'l ciel*. Nell'ora nella quale". Si dà, infine, il caso della "reazione zero" ad elementi, se non ardui, squisiti del lessico petrarchesco; basti un esempio: il dantismo *discolorare* torna nel Canzoniere cinque volte, applicato a effetti di colore-sentimento, senza che mai Leopardi, nonostante la sua attenzione etimologica al prefisso *dis-* in *Zib*. 2556-2558, si fermi a chiosarlo. Eppure chiosa grammaticalmente e *'l viso scolorir* del son. *Se la mia vita*, v. 7, con "scolorirsi quel viso" e semanticamente *fia la vista del Sole scolorita* del son. *Quest'anima gentil*, v. 6, con "perderà del suo colore". Il silenzio del commentatore è forse da porre in relazione non ermeneutica col silenzio del poeta, che nei *Canti* usa soltanto, e più volte, *scolorare*, probabilmente avvertendo la maggiore intensità della forma meno dotta?

Va da sé che non ci poteva essere nel commento leopardiano una distinzione linguistica e stilistica tra elementi propriamente fiorentini ed elementi siculo-toscani o guittonianiani che, coi latinismi e i gallicismi, rendono composita la tavolozza del

Canzoniere e si avvicendano nella lunga elaborazione e revisione dell'autografo; a tale analisi di tipo "continiano" era impari non solo la preparazione di Leopardi ma lo stato stesso del testo vulgato. Eppoi, quel genere di erudizione e di degustazione non era nei propositi di un interprete che commentava (a suo dire) "per tutti, anche per le donne e, occorrendo, per li bambini, e finalmente per gli stranieri", e si dava cura di "dichiarare una stessa voce o maniera più e più volte" perché "il Petrarca non è di quegli scrittori che si leggono dal principio alla fine seguitamente ...; onde è conveniente che il lettore abbia a ciascun luogo tutto ciò che gli bisogna per intenderlo, e non sia costretto di andare alla ventura pescando in tutto il Comento le dichiarazioni che gli occorrono" (Prefazione alla seconda edizione, p. 14); sebbene nella prefazione alla prima edizione avesse distinto: "In principio tengo dietro a spiegare certe minuzie che poi vengo tralasciando di mano in mano che io credo che il lettore debba con questa lettura medesima essere venuto acquistando un poco di conoscenza e di pratica della lingua antica e della maniera di dire del Petrarca" (*Le poesie e le prose*, II, p. 698). È noto che il padre Cesari, approvando il commento leopardiano - "tocca e spiega le parole ed il senso assai bene" -, si rifiutava di considerare la lingua del Petrarca antica, nonché oscura (cf. Leopardi, *Le lettere*, p. 1201, nota alla lettera n. 478).

La meticolosità di Leopardi talvolta cede alla stanchezza o alla noia ripetutamente dichiarate ai suoi corrispondenti, sì che la stessa strumentalità del commento resta pregiudicata. *L'odorato grembo* del son. *Questa Fenice*, v. 12 (p. 178), le *stellanti ciglia* dei son. *Non pur quell'una*, v. 9 (p. 187) e gli *stellanti chiostrri* del son. *L'alto e novo miracol*, v. 4 (p. 272) meritavano un indugio dell'interprete; come il *pensose* del son. *Liete e pensose*, v. 1 (p. 206), di cui lo stesso poeta definisce l'afflitta accezione mediante il *dogliose* del v. 6, chiarendo il carattere ossimorico del binomio. La resa di *Scorgimi al miglior guado* della canz. *Vergine bella*, v. 129 con *guidami alla miglior via* è carente rispetto al senso di "varco, passo" che è in *guado*; la glossa "*Convene*. Conviene" al v. 103 della canz. *O aspettata in ciel* (p. 424) non basta, come in altri luoghi, a rendere l'antico senso necessitante del verbo; quella che spiega "*Senza sospetto*. Senza avvedermene. Senza saperlo. Senza pensarlo" nel son. *Quelle pietose rime*, v. 7 (p. 439) andrà corretta in "senza timore"; e l'accettare per il son. *S'io fossi stato fermo* l'argomento del Marsand ("Dichiara che s'e' avesse continuato nello studio, avrebbe ora la fama di gran poeta") e il trascurare che nel v. 3 *Fiorenza avria forse oggi il suo poeta* la parola *poeta* non significa né "gran poeta" né "l'unico e massimo poeta", ma "poeta latino", fanno sorgere dubbi non facilmente o non gradevolmente solubili circa il silenzio su Dante. L'intendere poi *non s'ingiuunca* nel successivo verso 5 (*Ma perché 'l mio terren più non s'ingiuunca Dell'umor di quel sasso*) come "Non si asperge. Non s'innaffia. Non è asperso, innaffiato" (p. 448; mentre già la prima Crusca dava a *giuncare* il senso di "coprire o aspergere [evidentemente nel senso di "cospargere"] di giunchi" e poi anche d'erbe e di fiori, e lo stesso Leopardi al v. 37 della canz. *Nella stagion* p. 63, aveva chiosato *di verdi fronde ingiuunca* con "ingiuunca, cioè sparge (in francese *jonche*), di verdi fronde il terreno") impedisce di cogliere il rapporto di causa e effetto tra il fecondante *umor* del verso successivo e il fecondato *ingiuuncarsi*

del verso precedente, che porta a pieno e denso sviluppo la metafora avviata col *mio terren*, cioè, commenta Leopardi, “il mio ingegno”. Senza avvedersene l’interprete ha soppresso il suo terzo e ultimo gradino.

4. Un commento è un genere letterario strumentale, che orienta un testo verso un pubblico di destinatari, anzi crea, si potrebbe dire esagerando, i suoi destinatari. Tale ha voluto essere, con puntigliosa originalità, il commento di Leopardi, che ha di proposito dirottato i *Rerum vulgarium fragmenta* dai letterati italiani, i quali, se “per mezzo di questa interpretazioncella arrivassero a intender bene e compiutamente qualche luogo fin qui o non inteso, o appena o anche male inteso, avranno occasione di ripetere *ex ore infantium et lactentium*” (Prefazione della prima edizione, p. 698). E l’aver incluso tra i destinatari “le Donne gentili, a cui la Natura e l’educazione diedero in supremo grado la squisitezza del sentire” (*Manifesto*, op. cit., p. 696) non è un *locus communis* illuministico, ma l’apertura romantica di chi aveva collocato la donna nella storia e nella poesia del cuore. Ciò non impedisce che l’intento del commento - che l’autore preferisce chiamare *interpretazione* perché evita le digressioni erudite e pone in ristretto le notizie storiche necessarie a intendere bene il testo -, l’intento “di fare che chiunque intende mediocrementemente la nostra lingua moderna, possa intendere il Petrarca, non mica leggendo spensieratamente..., ma ponendoci solamente quell’attenzione che si mette nel leggere l’articolo delle mode nei giornali” (ivi, p. 697), sia formulato paradossalmente, e di conseguenza attuato solo parzialmente, nella sintassi logica e progressiva più che nel lessico. Nella sintassi delle parafrasi e persino di certe chiose mi pare appropriato alla lingua del commento il già speso attributo di illuministico. Ecco qualche esempio di chiose riordinanti il corso sintattico o semantico: “*quanti vorrei quel giorno attender anni*. Quanti anni consentirei di aspettare quel giorno del mio contento” (sest. *Giovane donna*, v. 12, p. 43); “*i più deserti campi Vo misurando*. Vo camminando per li campi più deserti” (son. *Solo e pensoso*, v. 1-2, p. 47); “*Qual grazia, qual amore, o qual destino Mi darà penne in guisa di colomba, Ch’i’ mi riposi, e levimi da terra?* Sì che io mi riposi dal travaglio che mi dà il *fascio delle mie colpe e dell’usanza ria*, e così riposato, m’innalzi coll’animo verso il cielo. Ovvero, sicché io m’innalzi collo spirito al cielo, e quivi mi riposi” (son. *Io son sì stanco*, v. 12-14, p. 99). A proposito della metafora *saldar le ragion nostre antiche* del v. 3 del son. *Amor, che meco lo scrupolo dell’interprete* giunge ad una illustrazione di contabilità da partita doppia: “Pareggiare i nostri conti vecchi del dare e dell’avere, cioè delle tue promesse e de’ miei patimenti dall’una parte, e dall’altra dei contenti e dei beni da te provenutimi” (p. 269). Ma questo ordine illuministico era il cuore del programma dell’interprete ed egli non poteva prescindere; sicché non ci sembra lecito instaurare un paragone incondizionato tra la prosa leopardiana delle *Operette morali* o dello *Zibaldone*, o di qualunque altra sua scrittura, e quella del commento, doppiamente vincolata: al compito della interpretazione letterale e, di conseguenza, al discorso petrarchesco.

Ben si comprendono la fatica, la noia, la saturazione di un lavoro di tanta costrizione per chi nello *Zibaldone* dimostrava di padroneggiare l’arte del commento e del

giudizio critico. Così si spiegano gli scatti d’insofferenza verso il gran testo: il rifiuto di commentare la canzone frottolata *Mai non vo’ più cantar*. “Questa Canzone (che che se ne fosse la causa) è scritta a bello studio in maniera che ella non s’intenda. Per tanto a noi basterà d’intenderne questo solo; e io non mi affannerò di ridurla in chiaro a dispetto del proprio autore” (p. 115), e l’insurrezione contro i *Trionfi* (il cui commento, confessava all’editore Stella nella lettera del 30 giugno 1826, n. 461, gli era riuscito molto difficile): “Versi [101-102 del *Trionfo della Divinità*] composti dal Poeta (come anche universalmente questi ultimi due *Trionfi*) per provare, cred’io, se avesse mai potuto far gittar via le sue Rime e la pazienza ai lettori e agl’interpreti” (p. 411 sg.). Ma che il lavoro più noioso della sua vita (lett. n. 404 a Luigi Stella del 13 gennaio 1826), il “lavorettaccio noioso” (lett. n. 439 a Carlo Leopardi del 14 aprile 1826), le “pedanterie” (lett. n. 464 allo stesso Carlo del 12 luglio 1826), l’opera “fatta senza inclinazione alcuna, per soddisfare a un libraio... Io non la tengo per mia” (lett. n. 463 ad Antonio Papadopoli del 3 luglio 1826), il “mio fatale e amaro Petrarca... vero calice di passione” (lett. n. 424 all’editore Stella del 12 marzo 1826), l’ascesi insomma affannosa, tediosa e difficile dell’a tu per tu col Canzoniere e i *Trionfi* valesse a motivare solidamente il giudizio negativo sulla loro poesia comunicato allo Stella nella lettera del 13 settembre 1826 (n. 478) non pare possibile; l’affermazione “Io le confesso che, specialmente dopo maneggiato il Petrarca con tutta quell’attenzione ch’è stata necessaria per interpretarlo, io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche, e sono totalmente divenuto partecipe dell’opinione del Sismondi, il quale... confessa che nelle poesie del Petrarca non gli è riuscito di trovar la ragione della loro celebrità. I miei pensieri verserebbero tutti sopra questo punto, ed Ella ben vede che tali pensieri non sono per far fortuna in Italia a questi tempi” è forse dettata dalla richiesta dell’editore di un saggio leopardiano sul Petrarca, a rincalzo editoriale del *Manifesto* apparso nel “Nuovo Ricoglitore” del settembre 1825, e a sostegno del commento appena uscito, chiaramente polemico coi commentatori letterati, perché prolissi, più oscuri del testo e sostenitori - come è detto dispettosamente nella stessa lettera - della favola del platonismo amoroso del Petrarca. Ci sia consentito cogliere qui Leopardi, saturato dal commento dei *Trionfi* e irritato dalle censure mosse al suo mortificato senso ermeneutico, in contraddizione umorale col dire critico e col fare creativo di tutta la sua vita; e respingere come assurda l’idea di spiegare il carattere asciutto e frenato del suo commento con l’avvenuto mutamento, in senso negativo, del suo giudizio critico sul poeta da commentare. L’ammirazione di Leopardi per i *Rerum vulgarium fragmenta* impronta, in forza di una assimilazione linguistica e stilistica, l’apprendistato poetico e, come ha sottilmente dimostrato Adelia Noferi nelle pagine già citate, la prosa delle *Memorie del primo amore* fin oltre il Commento stesso, fino all’opera più matura, costituendo un momento eccelso di quel petrarchismo trascendentale che percorre tutta la grande lirica italiana. Basta leggere Leopardi per sentirvi risuonare, trasposte di tonalità e di semanticità, la lingua e la musica del Petrarca; e una auscultazione del Commento non solo circolare, cioè instaurante attraverso il Canzoniere un colloquio di Leopardi con se stesso nel giro dei suoi diversi registri, come abbiamo tentato sopra, ma

radiale, cioè proiettante i registri leopardiani su tutta la loro fonte primaria e perenne, come ha fatto la Noferi, gremisce l'orecchio del lettore di echi, di riprese, di consonanze, d'involi petrarcheschi la cui presenza smentisce da sola l'affermazione delle "pochissime bellezze poetiche" esistenti nel Canzoniere. Affermazione d'altronde teoricamente inconciliabile in chi aveva affermato che lo stile, anche separato dalle cose, può pur essere una cosa, e grande; "tanto che uno può esser poeta, non avendo altro di poetico che lo stile: e poeta vero e universale" (*Zib.* 2050-2051, novembre 1821). Ma se era il caso di Orazio, non era il caso del Petrarca, nel cui stile Leopardi aveva apprezzato la spontaneità (*Zib.* 59-60), la familiarità (*Zib.* 2837-2838), la sprezzatura (*Zib.* 2839), la "celeste naturalezza" (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Le poesie e le prose*, II, p. 525), e sentito il patetico che glielo faceva ascrivere ai poeti del cuore: "La gran diversità fra il Petrarca e gli altri poeti d'amore, specialmente stranieri, per cui tu senti in lui solo quella unzione e spontaneità e unisono al tuo cuore che ti fa piangere, laddove forse niun altro in pari circostanze del Petrarca ti farà lo stesso effetto, è ch'egli versa il suo cuore, e gli altri l'anatomizzano (anche i più eccellenti), ed egli lo fa parlare, e gli altri ne parlano" (*Zib.* 112-113, giugno 1820). Che l'unisono, cioè la reattività patetica sopravvivesse, più o meno latente, anche al tempo del Commento lo prova il frammento di un abbozzo della prefazione, nel quale Leopardi palesa di essersi discostato una volta dal testo dell'edizione Marsand, precisamente nei versi 62-65 della canz. *Di pensier in pensier*, "che, nel genere elegiaco, forse è la più bella che abbia il Petrarca: *Poscia fra me pian piano: Che sai tu lasso? forse in quella parte Or di tua lontananza si sospira: Ed in questo pensier l'anima respira*. Così leggono diverse edizioni antiche e forse la più parte delle moderne, e così leggiamo noi. Ma le tre edizioni seguite dal Marsand, in cambio di *che sai*, hanno *che fai*, lezione che, secondo me, in questo luogo non viene a dir nulla, e oltre di ciò nuoce incredibilmente alla bellezza del medesimo, e dissipa, si può dir, tutta la naturalezza, la proprietà, il candore e la tenerezza del sentimento e della espressione di esso" (*Le poesie e le prose*, II, p. 700). Dove - benché il dissenso ecdotico di Leopardi non sia poi passato nel testo della sua edizione - si coglie incolume (per usare una sua forte parola) la connivenza del sentimento e del giudizio critico, così viva e pronta nei pensieri della "prima età".

Basta, del resto, scorrere lo *Zibaldone* per trovare tracce del perdurare di un contatto filologico e critico col Petrarca oltre gli anni del commento. Una osservazione del 4 aprile 1829 (4483) sull'imperfetto indicativo pel congiuntivo nel periodo ipotetico, giudicato "pretto grecismo", esemplifica coi v. 96-97 della canz. *Vergine bella: Ch'ogni altra sua voglia Era* (sarebbe stata) *a me morte, ed a lei infamia rea*"; il commento aveva parafrasato: "che il trattarmi ella altrimenti, non sarebbe potuto essere senza morte dell'anima mia né senza infamia sua propria" (p. 329; ed è da rilevare che la traduzione della giusta lezione *fama rea* con *infamia* è passata, per *lapsus memoriae*, dal commento al testo nella errata citazione dello *Zibaldone*). Altre due glosse petrarchesche si leggono alla data 26 aprile dello stesso anno: "*Vanare = vaneggiare*. Per *esser vano* vedi *vaneggiare* anche nel Petrarca, *Tr. del Tempo*. E vedrai l'vaneggiar di questi illustri", al v. 105, dove il commento aveva parafrasato: "tu vedrai

il vaneggiare, cioè la vanità, la fiacchezza, di questi famosi, ovvero, come questi famosi abbiano vaneggiato credendo e procacciando di farsi immortali" (p. 405); "*Gravato per grave*. Petrarca. L'aere gravato e l'importuna nebbia", v. 1 della sest. *L'aere gravato*, dove il commento aveva ridonato: "*Gravato*. Carico, gravido, di vapori. Torbido. Nuvoloso" (p. 74). Quanto alla persistente stima critica della poesia petrarchesca, l'interessante osservazione sulla lingua poetica in data 12 ottobre 1826 (4214) conferma, appena un mese dopo la forte riserva espressa all'editore Stella nella lettera del 13 settembre, la collocazione del Petrarca fra i tre scrittori "veramente sommi" di un'Italia che, in grazia di loro, ebbe "la letteratura già stabilita fissata e formata prima della lingua e della maturità della civilizzazione"; e un pensiero del 19 gennaio 1829 torna acutamente sulla già apprezzatissima "forma" del Petrarca: "Come in moltissime altre cose, il nostro tempo si ravvicina al primitivo anche in questo: che esso ha in poco pregio la poesia di stile, la poesia virgiliana, oraziana ec., anzi non questa sola ma anche quella, per esempio, del Petrarca, ed ogni poesia che ἀπλῶς abbia stile; e richiede poesia di cose, d'invenzione, d'immaginazione: non ostante che ad un secolo sì eminentemente civile, questa paia del tutto aliena, quella del tutto propria" (4440).

Poiché non è mia intenzione sviscerare Leopardi, come non fu di Leopardi sviscerare il Petrarca (*Scusa dell'interprete*, in *Le poesie e le prose*, II, p. 698), lascio il poeta ai suoi umori (e ai critici letterari il problema della corrispondenza tra condizione esistenziale e disponibilità poetica) per tornare alla sua "interpretazioncella".

5. L'affermazione continiana che il commento di Leopardi è "vòlto a una totale semanticità della lingua al di fuori di ogni storia" è però vera se si intende nel senso della totale e volontaria astensione da ogni rilievo concreto sullo spessore storico della lingua del Petrarca. Passano inosservati, ad esempio, i numerosi dantismi lessicali e rimici: la *strada precisa* "tagliata", del son. *Io son dell'aspettar*, v. 10 (cf. *Par.* 30, 30); la *semplicetta farfalla* del son. *Come talora*, v. 2 (cf. *l'anima semplicetta* di *Purg.* 16, 88); l'*inforsa* in rima del son. *Questa umil fera*, v. 4 (cf. *Par.* 24, 87, in rima); il *m'unge e punge* del son. *Qual mio destin*, v. 12 (cf. *Par.* 32, 4-6); il *traslato* "trasportato" del son. *Al cader d'una pianta*, v. 12 (cf. *Par.* 14, 83); il *le man l'avess'io avvolte entro capegli* della canz. *Spirto gentil*, v. 14 (cf. *ne' biondi capelli metterei mano* di Dante, canz. *Così nel mio parlar*, v. 63-65); il *nova gente* della canz. *Spirto gentil*, v. 80 (cf. *Inf.* 16, 73); il *forba* in rima del *Trionfo della Castità*, v. 108 (cf. *Inf.* 15, 69, in rima); il *com'uom che parla e plora* del *Trionfo della Morte*, cap. II, v. 20 (cf. il simile binomio dantesco *colui che piange e dice* di *Inf.* 5, 126, e anche di *Inf.* 33, 9); le rime *il tempo / per tempo / m'attempo* del *Trionfo della Divinità*, v. 8-12 (cf. *Inf.* 26, 8-12); per additare le coincidenze più lampanti. Neppure le ascendenze classiche, senza dubbio evidenti al commentatore, vengono degnate di un richiamo; ne citiamo qui le più notate dai commentatori: la *vecchierella che desto avea 'l carbone* del son. *Già fiammeggiava*, v. 6 (cf. Virgilio, *Aen.* 8, 410); la quadruplici anafora *Ponmi... del son. Ponmi ove 'l Sol*, versi 1, 5, 9, 12 (cf. la duplice di Orazio, *Carm.* 1, 22); la sentenza senechiana *che ben può nulla chi non può morire* del son. *Questa umil fera*, v. 14; il

modulo oraziano *dolce parla e dolce ride* del son. *In qual parte del Ciel*, v. 14 (Orazio, *Carm.* 1, 22; Leopardi si limita a grammaticalizzare “Dolce. Dolcemente”, p. 162); il *fuggir per l'erba verde* del son. *Per mezz'i boschi*, v. 11, detto delle acque (cf. Virgilio, *Georg.* 4, 19); l'accenno agli Astomi e ai Pirausti di Plinio, in parte frainteso dal commentatore, nel son. *Siccome eterna vita*, v. 10-13; l'oraziano (*Carm.* 4, 7, 16) *Veramente siam noi polvere ed ombra* del son. *Soleasi nel mio cor*, v. 12; il nessun richiamo, come a Dante, così al virgiliano *implicuit comam* di *Aen.* 2, 552 a proposito del già citato v. 14 della canz. *Spirto gentil*; e neppure al Nuovo e al Vecchio Testamento a proposito dei v. 10-11, 13-14 del son. *Io son sì stanco*, dove sul già segnalato riordinamento logico dello *hysteron proteron* del v. 14 *ch'i' mi riposi, e levimi da terra* (“Sì che io mi riposi dal travaglio... e così riposato, m'innalzi coll'animo verso il cielo. Ovvero, sicché io m'innalzi collo spirito al cielo, e quivi mi riposi”, p. 99) ha probabilmente influito la conoscenza del Salmo 54, 7. L'unico richiamo di una fonte classica, e risalente, sembra, proprio a Leopardi, è quello di Virgilio, *Aen.* 4, 2 *vulnus alit venis et caeco carpitur igni* (ma negligente, senza indicazione di libro né di verso) a proposito del *chi con sua cieca facella Dritto a morte m'invia* (canz. *S'i' 'l dissi mai*, v. 14-15), commentato: “Cioè face, fiamma, che arde le intime e segrete parti dell'uomo. Chiusa, occulta, invisibile facella. Così Virgilio di Didone innamorata ...” (p. 191); dove notiamo ancora una volta il colloquio stilistico tra registri leopardiani (face, facella e fiamma).

Ma è sempre lo *Zibaldone* a mostrarci che neppure alla ricerca delle fonti petrarchesche Leopardi era stato estraneo, se sotto la data del 15 gennaio 1821 vi leggiamo che l'iperbole *non più bevve del fiume acqua che sangue* del v. 48 di *Italia mia* “è levata di peso da Floro III, 3”, il quale si riferisce alla stessa battaglia di Mario contro i Teutoni (509). Ed è di pochi mesi anteriore l'osservazione della dimensione poetica che il Petrarca può creare con un semplice *forse*: “Basta che l'uomo abbia veduto la misura di una cosa ancorché smisurata, basta che sia giunto a conoscerne le parti, o a congettarle secondo le regole della ragione; quella cosa immediatamente gli par piccolissima, gli diviene insufficiente, ed egli ne rimane scontentissimo. Quando il Petrarca poteva dire degli antipodi, e che *'l di nostro vola A gente che di là FORSE l'aspetta*, quel *forse* bastava per lasciarci concepire quella gente e quei paesi come cosa immensa, e dilettoosissima all'immaginazione” (*Zib.* 246-247, 18 settembre 1820). Ma nel commento al v. 3 della canz. *Nella stagion che 'l ciel sarà spiegato* secondo ragione: “Cioè ai nostri antipodi: e dice *forse*, perché le terre dell'emisfero occidentale non erano ancora scoperte. *Di là*. Vuol dire di là dall'occidente” (p. 62). Sempre secondo ragione Leopardi illustra la ripetizione anaforica di *forse* nei versi 16 e 19 della canz. *O aspettata in ciel*, trasformando un sindeto congiuntivo in un sindeto disgiuntivo (*Forse i devoti e gli amorosi preghi... E forse non fur mai tante né tali ...: “E forse. O forse. O piuttosto. O più veramente”, p. 420*); ma l'indugio e il peso così dato alla presenza della vaghissima e quindi “poeticissima” parola (cf. *Zib.* 1534, 1789, 1798) è quasi la spia, se non l'armonico di una corda tutta leopardiana. Quanti *forse* non appaiono infatti nei *Canti*?

Rimettendo dunque alla competenza dei critici letterari il supporre fasi di glaciazione poetica in senso sia creativo che ricettivo sottese alla scrittura del Com-

mento, io mi ritiro a constatare la soggezione di quella scrittura a un tempificato programma di emeneutica appiattita, rintuzzata e (direbbe un dissacratore) ortopedica, qua e là disdetta da impennate, tensioni, rotture in cui affiora il travaglio di una interpretazione-assimilazione senza scadenze, senza programma e senz'altro destinatario che se stessa. E se si vuol sostenere - con la malleveria di Contini (op. cit., p. X sg.) - che l'assenza di diacronia riflessa, per cui nel commento leopardiano la lingua del Petrarca acquista il valore di un modello trascendentale, risiede proprio nel rapporto vitale che con essa ha avuto e continua ad avere il commentatore poeta, possiamo trovare un sostegno a tale ipotesi nella stessa filologia di Leopardi, cioè nella sua idea che i poeti più antichi, inclusi i grandi del Trecento, usassero di una lingua non ancora formata né stabilita, e priva di tradizione, ossia priva di quell'antico e di quel peregrino che per Leopardi costituivano fattori essenziali del poetico; donde il sapore “familiare” di quei poeti, nonostante la innegabile eleganza (in parte acquistata col tempo) della lingua del Petrarca, la sua “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.* 705, febbraio 1821; cf. 2836-2841).

Non è da escludere, finalmente, dai motivi della chiusura del Commento quello che, secondo me, sta al fondo dell'umore attediato e insofferente del commentatore e al di fuori del programma dichiarato: il pudore dello svelamento, dello squadernamento totale e immediato di un colloquio lungo, intimo, profondo, fino allora lentamente e velatamente confessato nel poetare. Donde il senso di una violenza insieme subita e vendicata che sottilmente ne emana, e che si dissolverà a distanza di dieci anni nella nuova prefazione inviata al Passigli. La sorprendente affermazione di essere disposto, in forza della sola, ormai acquistata, scienza delle passioni e dei costumi degli uomini e delle donne, a scrivere la non intesa, né conosciuta da nessuno, storia dell'amore del Petrarca, che porrebbe in una nuova luce la forza intima e la propria e viva natura delle sue liriche; e il rammarico, data la sempre crescente sua stima per lui, di non aver potuto cancellare dalla ristampa del Commento le men che reverenti parole sfuggite alla propria “baldanza giovanile”: mostrano che a quel punto si accostano e si parlano non più due voci poetiche, ma due storie vere del cuore umano, due favole brevi già compite⁸.

8. Dopo aver licenziato questa mia introduzione ho letto, in una appartata pregevole raccolta di studi - il *Terzo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, curato da G. Leonardi e pubblicato a Verona nel 1988 -, il saggio di Lucia Barbieri *Sul Leopardi interprete delle “Rime” petrarchesche* (pp. 103-120); saggio che segnalo non tanto per alcune consonanze col mio, quanto per la sensibilità e intuizione critico-letteraria con cui s'inoltra nella verifica del petrarchismo di Leopardi, cogliendo nel *Commento* sia le rievocazioni e gli sviluppi di spunti petrarcheschi, sia il sorgere di motivi originali.