

SULLA LINGUA DEI *CANTI*: COSTANTI E VARIABILI

1. Chi voglia affrontare un discorso sulla lingua dei *Canti* non può prescindere da una serie di riflessioni sul linguaggio poetico, che Leopardi venne svolgendo nel suo *Zibaldone* fra il 1820 e il 1823. Uno dei pensieri ricorrenti in quelle pagine è che la lingua poetica debba prendere le sue distanze dalla lingua comune e che uno dei fattori decisivi di distanziamento è dato dall'uso di parole antiche :

Una parola o frase difficilmente è elegante se non si apparta in qualche modo dall'uso volgare [...]. Le parole antiche (non anticate) sogliono riuscire eleganti, perché tanto remote dall'uso quotidiano, quanto basta perché abbiano quello straordinario e peregrino che non pregiudica né alla chiarezza, né alla disinvoltura, e convenienza loro colle parole e frasi moderne.

Quindi è che infinite parole e frasi che oggi sono eleganti, non lo furono anticamente, perché non ancora rimosse o diradate dall'uso ; giacché tutto ciò ch'è antico fu moderno, e tutte le parole o frasi proprie di una lingua, furono un tempo volgari e quotidiane. (*Zib.*, pp. 1806-7 dell'autografo : 30 settembre 1821).

Da questo punto di vista Leopardi finisce per riconoscere alla lingua poetica italiana, ricca di tradizione, una dote che la differenzia, ad esempio, da quella francese, lingua che ha rinunciato alla sua diacronia, cioè al suo patrimonio di arcaismi, « non avendo quasi parola, frase, forma che non sia necessaria all'uso quotidiano del discorso, o della

scrittura in prosa, [...] e quindi non potendo assolutamente elevarsi al disopra del parlar comune » (*Zib.*, p. 1813). L'Italia possiede, viceversa, « una lingua poetica a parte, 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 » (*Zib.*, p. 3419). Ciò che dunque per i nostri romantici era un dato negativo della realtà letteraria italiana, l'esistenza cioè di due linguaggi separati, acquista per Leopardi un valore positivo, anche se egli non si nasconde che altra è la « poeticità » di una lingua letteraria, altra è la poesia : « Ho già detto altrove che non prima del passato secolo e del presente si è formato pienam. e perfezionato il linguaggio (e quindi anche lo stile) poetico italiano (dico il linguaggio e lo stile poetico, non già la poesia)... » (*Zib.*, p. 3416). Resta così inalterata la sua visione di una decadenza della poesia italiana dopo il Cinquecento, secondo la prospettiva storica già abbozzata nella canzone *Ad Angelo Mai* .

In quelle dichiarazioni sulla lingua poetica s'intravede in realtà, dietro lo storico del linguaggio, la presenza di un addetto ai lavori, di uno scrittore cioè che parla anche un po' per se stesso, ossia per le possibilità espressive che quel patrimonio di parole remote dall'uso quotidiano fornisce alla propria poesia : la quale largamente attinge, com'è noto, soprattutto nella sua prima fase, alla tradizione classicistica. Per questo particolare aspetto Leopardi fu dunque tutt'altro che un rivoluzionario (semmai, si direbbe, un reazionario, ma del tutto *sui generis*), riservando la sua carica innovativa piuttosto alla sfera dei significati, ossia alle nuove implicazioni semantiche e ideologiche di cui egli seppe dotare i vocaboli ricevuti dalla tradizione letteraria. Assai significativo risulta a questo proposito il discorso introduttivo alle *Annotazioni alle Canzoni*, da lui ripubblicate sul « Nuovo Ricoglitore » del 1825 : mentre in quelle note egli difendeva, nei confronti degli autori del Vocabolario della Crusca, la sua 'ortodossia' linguistica (con frequenti ricorsi alla tradizione trecentesca, anche per la parte ignorata dal Vocabolario, a motivare le sue scelte poetiche), nel preambolo egli teneva a sottolineare l'assoluta novità (da lui ironicamente definita « stravaganza ») di quei componimenti, dai cui titoli abbastanza innocui e allineati con la tradizione (*Ad Angelo Mai quand'ebbe ritrovato i libri di Cicerone della Repubblica, Nelle nozze della sorella Paolina, A un vincitore nel pallone*, ecc.) nessuno avrebbe potuto dedurre i contenuti ideologici nuovi e dirompenti sviluppati nei testi.

Ma torniamo alle riflessioni dello *Zibaldone*. Dal loro complesso possiamo ricavare una costellazione di concetti linguistico-stilistici

riconducibili tanto a una leopardiana « teoria della poesia », quanto a una pratica poetica in atto. E' sotto questo secondo aspetto che vogliamo qui prenderli in considerazione : essi costituiscono difatti il *background* di convinzioni letterarie a cui si ispira l'autore delle « canzoni » e degli « idilli ». Cerchiamo dunque di definire alcuni di quei concetti in rapporto alla prassi poetica leopardiana di quegli anni.

Il primo di essi è già rinvenibile nella citazione da noi richiamata all'inizio, là dove si parla di « quello straordinario e peregrino » che è inseparabile dall'eleganza letteraria. Il « peregrino » o « pellegrino » è per Leopardi, come si è visto, la qualità per cui l'espressione poetica si apparta dall'uso comune ; esso è prodotto sia dalla nobiltà delle « voci » o dei « modi », sia dall'originalità delle metafore. Se il pellegrino è tenuto in giusti limiti, ossia non trasmoda verso gli eccessi dell'arcaismo crudo o del metaforismo stravagante, diventa appunto un sicuro fattore di eleganza : « se osserverete lo stile di Virgilio e di Orazio, modelli di eleganza a tutti i secoli, vedrete che l'eleganza loro principalissimam. e generalmente consiste nel pellegrino dei modi e delle voci, o delle loro applicazioni a quel tal uso, luogo, significazione, nel pellegrino delle metafore ec. » (*Zib.*, p. 1323).

Il concetto di « pellegrino » comprende dunque tanto le parole in sé quanto le immagini o metafore. Quest'ultimo punto sarà chiarito più avanti : « Moltissime volte o l'eleganza o la nobiltà (quanto alla lingua) deriva dall'uso metaforico delle parole o frasi, quando anche, come spessissimo e necessariamente accade, il metaforico appena o punto si ravvisi » (*Zib.*, pp. 1917-8). Allorché la metafora risulta particolarmente inventiva, si ha ciò che Leopardi definisce l'« ardire », anch'esso in fondo una ramificazione del « pellegrino », ma nel campo delle « sentenze » più che delle « parole ». Il nesso tra « pellegrino » a « ardire » è dichiarato nel pensiero seguente, dove Leopardi ha ancora una volta bisogno di rapportarsi come termine negativo alla lingua francese :

[...] la lingua francese è incapace, non solo di quel peregrino che nasce dall'uso di voci, modi, significati tratti da altre lingue, o dalla sua medesima antichità, anche pochissimo remota, ma eziandio di quel peregrino e quindi di quella eleganza che nasce dall'uso non ordinario delle voci e frasi sue moderne e comuni, cioè di metafore non trite, di figure, sia di sentenza, sia massimamente di dizione, di ardiri di ogni sorta, anche di quelli che non pur nelle lingue antiche, ma in altre moderne, come p. e. nell'italiana, sarebbero rispettivamente de' più leggeri, de' più comuni, e talvolta neppure ardiri » (pp. 3864-65 : 11 novembre 1823).

Ma per avere una definizione distesa degli « ardiri » bisogna risalire a una pagina del 1819, dov'è chiamato in causa colui che sarà il costante punto di riferimento in questo specifico settore di osservazioni stilistiche, ossia l'Orazio dei *Carmina* :

Gli ardiri rispetto a certi modi epiteti frasi metafore, tanto commendati in poesia e anche nel resto della letteratura e tanto usati da Orazio non sono bene spesso altro che un bell'uso di quel vago e in certo modo quanto alla costruzione, irragionevole, che è tanto necessario al poeta. Come in Orazio dove chiama mano di bronzo quella della necessità (ode alla fortuna) ch'è un'idea chiara, ma espressa vagamente (errantemente) così tirando l'epiteto come a caso a quello di cui gli avvien di parlare senza badare se gli convenga bene cioè se le due idee che gli si affacciano l'una sostantiva e l'altra di qualità ossia aggettiva si possano così subito mettere insieme, come chi chiama *duro* il vento perché difficilmente si rompe la sua piena quando se gli va incontro ec. (p. 61).

L'ardire, quindi, come inventività metaforica, come capacità del poeta di accostare campi referenziali tra loro lontani. Che oltre la definizione di un requisito della poesia in generale sia qui in gioco la stessa prassi poetica dell'autore, è dimostrato dal fatto che l'esemplificazione è tratta parte da Orazio (« manu... aena » : *Carm.* I, 35, 18-9), parte da se stesso, ossia dal primo canto della giovanile cantica *L'appressamento della morte* (« E 'l *duro vento* col petto rompea... », v. 64). La stessa espressione oraziana veniva del resto fatta propria dal poeta nella contemporanea canzone, poi rifiutata, *Per una donna inferma*, là dove si parlava dell'« enea sorte » (v. 5) ; e su quel modello sarebbe stato più tardi coniato il sintagma « ferrata necessità » del *Bruto minore* (v. 31).

La riflessione sugli « ardiri » è una delle più assidue nella prima parte dello *Zibaldone*, e conosce anche una sua linea di sviluppo : fermo restando infatti il modello oraziano, si fa strada a un certo punto l'idea dell'« ardire » come « energia », « rapidità e concisione dello stile », con una motivazione della sua efficacia che si richiama a una fenomenologia sensistica, legata in particolare alla leopardiana « teoria del piacere » :

La bellezza e il diletto dello stile d'Orazio, e d'altri tali stili energici e rapidi, massime poetici, giacché alla poesia spettano le qualità che son per dire, e soprattutto lirici, deriva anche sommamente da questo, ch'esso tiene l'anima in continuo vivissimo moto ed azione, col trasportarla a ogni tratto, e spesso bruscamente, da un pensiero da un'immagine, da un'idea, da una cosa ad un'altra, e talora assai lontana, e diversissima... (*Zib.*, p. 2049).

Ma ci interessa ora tornare alla prima citazione sugli « ardiri », là dove Leopardi li considera come « un bell'uso di quel vago e in certo modo quanto alla costruzione, irragionevole, che è tanto necessario al poeta ». Qui, crediamo, si tocca il punto nodale che lega tutta questa parte della speculazione leopardiana alla convinzione di fondo, antropologica prima che estetica, sulla presenza del « vago » e dell'« indefinito » in qualsiasi immaginazione piacevole dell'uomo e, precipuamente, in qualsiasi immaginazione poetica. (Su questo punto capitale si vedano le osservazioni intelligenti di Cesare Galimberti, in *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki Editore, Firenze 1959). E' questa appunto la matrice da cui si diparte tutta la riflessione linguistica e stilistica di Leopardi ; ed è a questa matrice che si collega direttamente tutta una serie di notazioni dello *Zibaldone*, disseminate nell'arco di tempo a cui ci riferiamo, circa la « poeticità » in se stessa di alcune parole contenenti « idee vaste e indefinite ». Si tratta di una serie ben nota ai lettori di Leopardi, di cui citeremo a titolo indicativo questi esempi :

Le parole *irrevocabile*, *irremeabile* e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole [...], perché destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirsi interamente... » (*Zib.*, p. 1534 : 20 agosto 1821).

Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse... (*ivi*, p. 1789 : 25 settembre 1821).

Le parole *notte notturno* ec., le descrizioni della notte ec., sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che quanto ella contiene. Così *oscurità*, *profondo* ec. ec. (*ivi*, p. 1798 : 28 settembre 1821).

A ciò che ho detto altrove delle voci *ermo*, *eremo*, *romito*, *hermite*, *hermitage*, *hermita* ec., tutte fatte dal greco ἔρημος, aggiungi lo spagnuolo *ermo*, ed *ermar* [...]. Queste voci e simili sono tutte poetiche per l'infinità o vastità dell'idea ec. ec. Così la deserta notte, e tali immagini di *solitudine*, *silenzio* ec. (*ivi*, p. 2629 : 3 ottobre 1822).

2. Tutto questo complesso di riflessioni linguistiche investe, come s'è detto, la sostanza viva delle poesie leopardiane di questi anni. Uno dei suoi caratteri costanti è dato infatti dalla ricerca di quel « pellegrino », additato dall'autore dello *Zibaldone* come un coefficiente primario della « poeticità ». Un'esemplificazione per le canzoni sarebbe ovvia ; tutti hanno in mente, ad esempio, alcuni inizi ardui e solenni, caratterizzati da ampiezza sintattica e aulicità di lessico :

Poi che del patrio nido
i silenzi lasciando, e le beate
larve e l'antico error, celeste dono...

(*Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 1-3)

Poi che divelta, nella tracia polve
giacque ruina immensa
l'italica virtute... (*Bruto minore*, vv. 1-3)

Perché i celesti danni
ristori il sole e perché l'aure inferme
Zefiro avvivi, onde fugata e sparta
delle nubi la grave ombra s'avvala.... (*Alla Primavera*, vv. 1-4)

Ma anche in un componimento affettuoso e colloquiale come l'idillio *Alla luna* il livello linguistico rimane eletto, com'è documentabile anche qui dai versi d'attacco :

O graziosa luna, io mi rammento
che, *or volge l'anno*, *sovra* questo colle
io *venia* pien d'angoscia a *rimirarti*. :
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai...

Ugualmente riferibile a entrambi quei generi poetici, le canzoni e gli « idilli », è la ricerca del « vago » semantico, perseguita attraverso l'uso di parole le quali assurgono spesso al ruolo di parole tematiche (come alcune di quelle rammentate nelle note dello *Zibaldone* sopra citate). Qui l'esemplificazione sarebbe a sua volta ovvia per gli « idilli », nei quali si può dire che l'istanza del « vago » e dell'« indefinito » si tematizzi, legandosi alle esperienze interiori dell'io poetico (a cominciare dal componimento eponimo *L'infinito*, il cui tema è dato appunto dall'equazione infinito=indefinito nella « finzione » immaginativa del soggetto poetante : « io nel pensier mi fingo ») ; ma tutt'altro che scarsa per le canzoni, soprattutto quando anch'esse promuovano a tema quell'istanza, proiettandola nella storia dell'umanità. E' questo il caso di componimenti come *Ad Angelo Mai* o *Alla Primavera*, dei quali basterà citare a titolo di campione i due seguenti passi, ricchi di quelle tali parole « poetiche » contenenti idee vaste e indefinite :

Nostri sogni leggiadri ove son giti
dell'*ignoto* ricetta
d'*ignoti* abitatori, o del diurno
degli astri albergo, e del *rimoto* letto
della giovane Aurora ; e del *notturmo*

occulto sonno del maggior pianeta ? (vv.91-6) ;

Già di candide ninfe i rivi albergo,
 placido albergo e specchio
 furo i liquidi fonti. *Arcane* danze
 d'*immortal* piede i ruinosi gioghi
 scossero e l'*ardue selve* (oggi *romito*
 nido dei venti)... (vv. 23-8).

Meno agevole sarebbe un'esemplificazione degli « ardiri » all'interno dell'area « idillica », trattandosi di un procedimento espressivo che qualifica precipuamente il dettato delle canzoni : sia che si voglia identificare quel procedimento con la ricerca di una metaforicità intensa e corposa, sia che si voglia ricondurlo a processi dinamici di concisione, energia e rapidità di stile. A un'illustrazione del primo aspetto ben si presta una canzone come quella *Ad Angelo Mai*, soprattutto laddove certi concetti negativi sembrano assumere una loro consistenza ontologica, quasi una loro plasticità : come nell'evocazione iniziale del « secol morto al quale incombe / tanta nebbia di tedio » (vv. 4-5), o come in quella sorta di entificazione del nulla con cui si chiude la quinta stanza : « a noi presso la culla / immoto siede, e su la tomba, il nulla » (vv.74-5). A documentare il secondo aspetto dell'« ardire » meglio si adattano le cosiddette canzoni-odi (la dicitura è carducciana), dove più vicino è il modello oraziano delle « odi romane » coi suoi contenuti etici e civili, ma anche coi suoi processi espressivi concettosi e brachilogici, come nel finale di *A un vincitore nel pallone*, dove si fa un elogio sensistico-eroico della vita rischiosa, considerata l'antidoto più efficace contro la noia :

Nostra vita a che val ? solo a spregiarla :
 beata allor che ne' perigli avvolta,
 se stessa obblia, né delle putri e lente
 ore il danno misura e il flutto ascolta ;
 beata allor che il piede
 spinto al varco leteo, più grata riede (vv. 60-5).

Le osservazioni sugli « ardiri » sembrano coinvolgere, dunque, le sole canzoni. Ma anche le altre categorie linguistiche sopra esaminate operano nella poesia leopardiana di quegli anni con diversi dosaggi. Il « pellegrino » delle canzoni, ad esempio, non è *ipso facto* assimilabile a quello degli « idilli » : troppo più massiccia e troppo più radicale essendone la presenza in quei testi, dove il negativo etico ed esistenziale (l'ozio, la viltà, ma anche la noia e il nulla) assurge a una sorta di dignità epica grazie agli stessi mezzi espressivi « sublimi » con cui il poeta ne

affronta la rappresentazione. Da questo punto di vista, come appare evidente dai passi sopra citati della canzone al Mai, la solennità latineggiante dello stile (nella nostra citazione, ad esempio, l'uso di quell'*incombe* direttamente prelevato dal latino e difeso espressamente in una delle ricordate *Annotazioni*) finisce col solidarizzare con gli stessi « ardiri » metaforici (sempre nella nostra citazione, l'immagine della *nebbia* che *incombe* sul *secol morto*, quasi fosse solidificata). Assai più discreto invece l'uso del pellegrino negli « idilli », in cui finisce col coincidere con la stessa casta eleganza del dettato, entro una sintassi più lineare e paratattica, dove gli esiti poetici sono affidati spesso a effetti di evanescenze semantico-musicali :

ed alla tarda notte
 un canto che s'udia per li sentieri
 lontanando morire a poco a poco,
 già similmente mi stringeva il core. (*La sera del dì di festa*, vv. 43-6)

e già mi par che sciolte
 giaccian le membra mie, né spirito o senso
 più le commova, e lor quiete antica
 co' silenzi del loco si confonda. (*La vita solitaria*, vv. 35-8).

Lo stesso uso del lessico « vago » si distribuisce diversamente tra gli idilli e le canzoni. Nei primi esso compare in relazione a un'esperienza attuale dell'infinito-indefinito, vissuta sotto forma di consapevole « finzione » ; nelle canzoni, s'è visto, la sua presenza è legata al motivo dell'infinito-indefinito come esperienza ingenua vissuta dagli antichi. Di qui il diverso dosaggio, e soprattutto la diversa incidenza di quel lessico nei rispettivi contesti. Detto brevemente, negli « idilli » esso compare entro strutture che ne valorizzano l'attualità e la durata evocativa : un verso come quello finale dell'*Infinito*, ad esempio, « e naufragar m'è dolce in questo mare », termina idealmente non con un punto fermo ma con dei puntini di sospensione, a prolungarne indefinitamente l'eco nell'animo del lettore. Nelle canzoni, viceversa, l'evocazione di quel motivo (e l'impiego delle parole corrispondenti) è condizionata dalla coscienza di una sua fine storica e dell'impossibilità, ormai, di una sua fruizione innocente (la scienza moderna ha distrutto l'illusione). Quelle evocazioni sono perciò incorniciate sistematicamente entro ferme asserzioni sullo squallido presente, quasi epigrafi tombali per l'umanità moderna. Si completino pertanto le due lunghe citazioni fatte sopra, dalla settima stanza della canzone *Ad Angelo Mai* e dalla seconda stanza della canzone *Alla Primavera*, con le rispettive dichiarazioni-epigrafi di chiusura :

Ecco svanire a un punto,
e figurato è il mondo in breve carta (*Ad Angelo Mai*, vv. 97-98)

Vissero i fiori e l'erbe,
vissero i boschi un dì (*Alla Primavera*, vv. 39-40).

3. Riconosciuta la diversa incidenza della riflessione linguistica zibaldoniana sul dettato delle canzoni e degli «idilli», un dovere che s'impone allo storico della poesia leopardiana è quello di non cedere alla tentazione, diffusa in epoca crociana e perdurante sino ad anni recenti, di considerare i due metodi poetici in una prospettiva teleologica (l'uno cioè come superamento poetico dell'altro), favorita se vogliamo dalla stessa collocazione successiva delle due sezioni nel libro dei *Canti* (organizzato nella sua prima parte, come si sa, per blocchi tematico-metrici : prima le canzoni e poi gli « idilli », secondo una loro propria cronologia interna). Le due poetiche furono in realtà coltivate negli stessi anni da Leopardi, sì che è del tutto indebita un'asserzione come quella che vedo riformulata in un recente e pur pregevole saggio di Giovanni Nencioni (*La lingua del Leopardi lirico*, in *La lingua dei « Malavoglia » e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano Editore, Napoli 1988, p. 380), secondo cui il poeta, partendo dall'armatura classicistica delle canzoni, sarebbe *pervenuto* alla semplicità e alla levità degli idilli : asserzione indebita non solo, come s'è detto, sotto il profilo cronologico (la composizione degli idilli cade nel periodo 1819-21, ossia nel bel mezzo di quella delle canzoni, 1818-23), ma anche sotto il profilo valutativo, come s'è tentato di suggerire negli accenni sopra dedicati alla forza poetica delle canzoni (delle quali almeno *Alla Primavera*, *Ultimo canto di Saffo* e *Alla sua Donna* sono da considerare dei capolavori a tutti gli effetti).

4. Ma un'altra accortezza è da richiedere allo storico della poesia leopardiana : quella di non estendere senza qualche precisazione e distinzione l'area di applicazione delle riflessioni linguistiche zibaldoniane alla successiva poesia dei *Canti*. Certo, la ricerca di un « pellegrino » linguistico può considerarsi come un tratto costante, una sorta di basso continuo, di tutta la poesia leopardiana : ma i forti latinismi, gli ardui costrutti sintattici e gli stessi ardiri metaforici tenderanno a non più riprodursi nei canti seguenti col dosaggio delle giovanili canzoni. Questo vale non solo per i piani e melodici canti pisano-recanatesi, ma anche per i fervidi canti fiorentini e per i meditativi canti napoletani, dove lo stile leopardiano avrà delle nuove impennate energico-eroiche, come ha ben illustrato Walter Binni nel suo fondamentale saggio su *La nuova poetica leopardiana* (Sansoni Editore, Firenze 1947). Solo che lì l'energia non

sarà affidata ai crudi arcaismi e latinismi, e nemmeno, di norma, alla corposità delle ardite metafore, ma a un dettato più agile, che senza rinunciare a una nobiltà lessicale di fondo faccia posto a espressioni sentite come forti e vivaci *anche* nel linguaggio presente (*mondo sciocco, conforto stolto, vane speranze, vaga di ciance*, perfino un *vigliaccamente*); un dettato che possa ospitare senza scompensi anche quei « neologismi intellettuali » che il Nencioni ha ravvisato come frequenti nell'ultima poesia leopardiana (*comuni negozi, comun reggimento, social catena, pubblici fati, civil costume*, ecc.); il tutto entro una sintassi fortemente scandita, dalle nervature argomentative in evidenza, con uso incisivo di anafore e di figure di ripresa :

Pregio *non ha, non ha* ragion la vita
se non *per lui, per lui* ch'all'uomo è tutto ... (*Il pensiero dominante*, vv. 80-1)

Nasce dall'uno il bene,
nasce il piacer maggiore
che per lo mar dell'essere si trova ... (*Amore e Morte*, vv. 5-6)

Misera ovunque miri,
misera onde si volga, *ove* ricorra,
questa sensibil prole !... (*Sopra un basso rilievo*, vv. 56-7)

Qui mira e *qui* ti specchia,
secol superbo e sciocco... (*La ginestra*, vv. 52-3).

Quanto ai ricordati canti pisano-recanatesi, il « pellegrino » tenderà lì ad assottigliarsi anche rispetto a quello dei giovanili « idilli », sino a dissimularsi nelle forme di una « familiarità » limpida ed affabile (l'evocazione simpatetica del mondo umile recanatese) : ma si tratterà di un « familiare » di secondo grado, essendo esso letterariamente garantito, come ha finemente mostrato Emilio Bigi (*Il Leopardi e l'Arcadia*, in *La genesi del « Canto notturno » e altri studi sul Leopardi*, Manfredi Editore, Palermo 1967), da una tradizione poetica come quella arcadica, soprattutto nel suo filone georgico-affettuoso. La *donzelletta*, la *vecchierella*, lo *zappatore*, il *legnaiolo*, l'*artigiano*, l'*erbaiolo*, ecc. saranno in tal modo figure fragranti del vissuto leopardiano, ma filtrate attraverso un'elegantissima stilizzazione letteraria. A ciò si aggiunga una sintassi piana e ariosa, con largo impiego di moduli paratattici, che componendosi nelle misure ritmiche della « canzone libera », per la prima volta esperita in questi componimenti, darà luogo ad effetti melodici di memorabile purezza.

5. Qualche osservazione, infine, sull'uso del lessico « vago » nei canti successivi alle canzoni e agli « idilli ». La presenza di quel lessico sarà registrabile a due livelli : l'uno locale, interessante cioè la singola frase o espressione, senza ulteriori implicazioni contestuali ; l'altro tematico, tendente cioè a coagularsi intorno a dei motivi specifici, variamente riconducibili al tema dell'infinito-indefinito. Il primo livello è più o meno documentabile in tutti i componimenti in questione : è difficile infatti che uno di essi non contenga almeno qualcuna di quelle parole di significato « vago » e « indefinito » passate in rassegna nelle annotazioni dello *Zibaldone*. Prendiamo ad esempio la parola *lontano*, inclusa nel citato appunto dello *Zibaldone* tra le « poeticissime e piacevoli » in quanto « destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse ». Essa attraversa, si può dire, ora con funzione aggettivale ora sotto forma avverbiale, tutta la poesia leopardiana della maturità, come una tipica costante lessicale e immaginativa :

la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi *di lontano* (*A Silvia*, vv. 62-3)

la vista
di quel *lontano* mar, quei monti azzurri (*Le ricordanze*, vv. 20-1)

star così muta in sul deserto piano
che, in suo giro *lontano*, al ciel confina (*Canto notturno*, vv. 80-1)

e dalla via corrente odi *lontano*
tintinnio di sonagli (*La quiete dopo la tempesta*, vv. 22-3)

a un campo verde che *lontan* sorrida (*Il pensiero dominante*, v. 31)

ed incomincia il mondo
verso lei *di lontano* ad atterrarsi (*Sopra un basso rilievo*, vv. 31-2)

e mille vaghi aspetti
e ingannevoli obbietti
fingon l'ombre *lontane* (*Il tramonto della luna*, vv. 4-6)

veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
cui *di lontan* fa specchio
il mare (*La ginestra*, vv. 163-5).

Meno episodico l'uso di quel lessico, come s'è detto, quando sarà in connessione con un tema 'infinitivo'. Il che potrà accadere tanto nei canti pisano-recanatesi quanto nei canti fiorentini, ma con modalità diverse. Nel primo caso l'esperienza dell'infinito-indefinito si legherà alle « rimembranze » della prima età e alla nostalgia di quel « caro immaginare » : una nostalgia non più storica, come nelle canzoni, ma

esistenziale. Di qui una rievocazione struggente delle « sterminate operazioni » della fantasia infantile, quasi sempre conclusa dalla denuncia della loro fine « all'apparir del vero » : una denuncia condotta non più con toni fermi ed epigrafici, ma elegiaci ed accorati. Basterà citare come esempio-campione un passo delle *Ricordanze*, dove rievocazione nostalgica e dolorosa prospezione sul futuro si susseguono come momenti inscindibili :

E che pensieri *immensi*,
 che *dolci sogni* mi spirò la vista
 di quel *lontano mar*, quei monti azzurri,
 che di qua scopro, e che varcare un giorno
 io mi pensava, *arcani mondi*, *arcana*
felicità fingendo al viver mio !
 ignaro del mio fato, e quante volte
 questa mia vita dolorosa e nuda
 volentier con la morte avrei cangiato (vv. 19-27).

Nei canti dell'amore fiorentino (il cosiddetto « ciclo di Aspasia ») il tema dell'infinito-indefinito ritornerà come un'esperienza al presente, legato alla stessa passione amorosa (il « pensiero dominante »), ultima illusione vitale, che nella mente dell'amante poeta assumerà i connotati e quindi il linguaggio stesso dell'infinito :

Che mondo mai, che *nova*
immensità, che *paradiso* è quello
 là dove spesso il tuo *stupendo incanto*
 parmi innalzar ! dov'io
 sott'altra luce che l'usata *errando*,
 il mio terreno stato
 e tutto quanto il ver pongo in oblio ! (*Il pensiero dominante*, vv. 100-6).

Quell'illusione sarà, tuttavia, come un'oasi miracolosa nel deserto del « vero » ; di qui la contiguità di un linguaggio « scabro », a definire per opposizione il disvalore assediante e il suo fermo rifiuto da parte del poeta :

Come da' nudi sassi
 dello scabro Appennino
 a un campo verde che lontan sorrida
 volge gli occhi bramoso il pellegrino ;
 tal io dal secco ed aspro
 mondano conversar vogliosamente,
 quasi in lieto giardino, a te ritorno,
 e ristora i miei sensi il tuo soggiorno (*ivi*, vv. 29-36).

Ma la vicenda del lessico « vago » e dei suoi corrispettivi tematici non termina coi canti fiorentini. Il penultimo canto napoletano, *Il tramonto della luna*, registrerà una riapparizione in forze di quel lessico, associato all'evocazione della giovinezza, l'età delle illusioni :

Quale in notte *solinga*,
 sovra *campagne* inargentate ed acque,
 là 've zefiro aleggia,
 e *mille vaghi aspetti*
 e ingannevoli obbietti
 fingon *l'ombre lontane*
 infra l'onde tranquille
 e rami e siepi e collinette e ville ;
 giunta al confin del cielo,
 dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
nell'infinito seno
 scende la luna ; e si scolora *il mondo* ;
 spariscan *l'ombre*, ed una
oscurità la valle e il monte imbruna... ;
 tal si dilegua, e tale
 lascia l'età mortale
 la giovinezza... (vv. 1-22).

Non è, come è parso a molti, un ritorno di fiamma della poetica pisano-recanatese. Manca il soggetto autobiografico, in quei canti esplicito o sottinteso : il discorso, impersonale e gnomico, si svolge qui con « la dolcezza di un mesto coro » (Giuseppe De Robertis). Le care immaginazioni giovanili sono più che un oggetto di rimembranza accorata, un motivo di considerazione disillusa : la vita umana è nella sua prima parte un ingannevole gioco d'ombre, nel resto una completa oscurità. Nella rievocazione della prima parte, l'atteggiamento illusionistico (« e rami e siepi e collinette e ville ») prevale su quello 'infinitivo'. Ancora una volta, dunque, entro l'affinità del modulo linguistico s'impone una distinzione dei modi e dei tempi.

Luigi BLASUCCI