

STUDI

38



# Per Franco Contorbia

a cura di  
Simone Magherini e Pasquale Sabbatino

*Il volume è pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
(Università degli Studi di Napoli Federico II)*

© 2019 Società Editrice Fiorentina  
via Aretina, 298 - 50136 Firenze  
tel. 055 5532924  
info@seditrice.it  
www.seditrice.it

ISBN: 978-88-6032-505-1  
ISSN: 2035-4363

Proprietà letteraria riservata  
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

L'Editore è a disposizione  
di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte  
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto

# Indice

- XIII Premessa dei curatori  
XVII Tabula gratulatoria

## PER FRANCO CONTORBIA

### VOLUME I

- 3 Il nostro mestiere  
*Gian Luigi Beccaria*
- 11 La poesia nella borsa valori della cultura contemporanea  
*Vittorio Coletti*
- 21 La scrittura e la pagina: gli autori e la forma dei loro libri  
*Alberto Cadioli*
- 33 «Mutato nomine, de te fabula narratur».  
Sull'attualità delle opere letterarie  
*Giuseppe Langella*
- 45 La chiarezza tra superfluo e necessario  
*Jacqueline Visconti*
- 51 Franco Contorbia studioso, storico del giornalismo  
*Bernardo Valli*
- 55 Giornalismo e giornalismi. Che ne è del grande mestiere?  
Appunti all'ombra delle ultime edicole  
*Marino Biondi*

- 75 Oltre il «farmaceutico vino di Porto».  
Le inedite Chiose alla *Commedia* del Laur. Pl. 40. 7  
*Andrea Mazzucchi*
- 99 «Io son de dieci il primo»: famiglia e familiari in Ludovico Ariosto  
*Giulio Ferroni*
- 115 L'*Abaritte* di Ippolito Pindemonte:  
rielaborazione fantastica in chiave filosofica-utopica  
di un'esperienza odeporica  
*Francesco Surdich*
- 127 Regressioni belliane  
*Nicola Merola*
- 143 Fantasticazioni filologiche su un verso perduto di Belli  
*Pietro Gibellini*
- 155 La lirica impura. Annotazioni sulle *Ricordanze*  
*Francesco Paolo Botti*
- 171 «Giovinezza», «giovanezza».  
A proposito dei vv. 63-64  
del *Tramonto della luna* leopardiano  
*Gilberto Lonardi*
- 177 Il contributo politico e morale di Dante  
nell'«opera sull'Italia» di Tommaseo  
*Simone Magherini*
- 189 Amalfi tra storia ed erudizione:  
Matteo Camera e Scipione Volpicella  
*Vincenzo Caputo*
- 199 «Quando una storia della letteratura sarà possibile?».  
De Sanctis e le *Lezioni* di Settembrini  
*Pasquale Sabbatino*
- 213 “Cammei” napoleonici nei romanzi dell'Ottocento  
*Carla Riccardi*
- 225 Sul Carducci fiorentino  
(anticipazioni dal carteggio con Luigi Billi e Marianna Giarré Billi)  
*Matilde Dillon Wanke*
- 239 Tra Carducci, Faldella e Dossi  
*Francesca Castellano*
- 261 Le sorprese della novella. Tra Verga, Svevo e Tozzi  
*Gino Tellini*

- 271 Giuseppe Gioachino Belli  
e i *Sonetti romagnoli* di Olindo Guerrini  
*Renzo Cremante*
- 283 «Allucinazioni volontarie» tra vette e castelli:  
i viaggi di Edmondo, Pin e Piero  
*Laura Nay*
- 295 Tra fascino e ossessione: Eleonora Duse  
nei racconti di Martino Cafiero  
*Rossana Melis*
- 309 Suoni e visioni in alcune *Myricae* di Pascoli  
*Carlo Santoli*
- 317 Paesaggi di guerra e visioni di sofferenza e di morte.  
Su alcune novelle dell'ultimo De Roberto  
*Pasquale Guaragnella*
- 331 *Wille, Shopping, Marketing.*  
Note su *A Rebours* e un episodio della sua fortuna italiana  
*Giovanni Maffei*
- 345 Pirandello tra letteratura e filosofia  
*Angelo R. Pupino*
- 357 Pirandello e noi  
*Antonio Sichera*
- 365 La recensione di Pirandello a *Una donna*  
fra la prima e la seconda *Esclusa*  
*Beatrice Alfonzetti*
- 375 *Morte ai morti* ovvero *Accidenti alla serietà:*  
Papini tra Marinetti e Palazzeschi  
*Antonio Saccone*
- 389 Federigo Tozzi. Una lettura di *Giovani*  
*Costanza Geddes da Filicaia*
- 401 Sei lettere di Umberto Saba a Pietro Pancrazi (1928-1945).  
Con una nota  
*Sandro Gentili*
- 413 Verso la cuna del linguaggio.  
Per una lettura di Gozzano  
*Enrico Testa*
- 423 Cecchi e un'ipotesi per l'antologia *Americana*  
*Bruno Pischedda*

- 431 Dino Campana “lettore diligente” in biblioteca:  
nuovi recuperi dai registri di lettura  
della Biblioteca Nazionale di Firenze  
*Alberto Petrucciani*
- 443 Ordine e disordine nelle prose di Boine  
*Manuela Manfredini*
- 457 Dante visto da Gramsci.  
Una lettura “organica” del canto decimo dell’*Inferno*  
*Yuri Brunello*
- 471 Tra guerra e dopoguerra: le metamorfosi di Paolo Monelli  
*Marcello Ciocchetti*
- 485 Spinte e contospinte.  
La storiografia del singolare in Carlo Emilio Gadda  
*Giancarlo Alfano*
- 501 Realismo e deformazione.  
Gadda: una poetica modernista  
*Giuseppe Bonifacino*
- 515 Ragioni genetiche e strutturali nella *Cognizione del dolore*  
*Clelia Martignoni*
- 527 Carlo Emilio Gadda e l’arte maieutica di Alessandro Bonsanti  
*Alba Andreini*

## VOLUME II

- 535 Alvaro in Germania: un laboratorio di solitudini  
*Mario Sechi*
- 549 Montale e il generale  
*Andrea Aveto*
- 561 Per un *Atlante Biografico Montaliano*: la voce Verona  
*Gian Paolo Marchi*
- 575 Genova-Firenze 1927.  
Due lettere inedite di Eugenio Montale a Michele Saponaro  
*Antonio Lucio Giannone*
- 585 Montale e il suo primo amico fiorentino: Carlo Ludovico Ragghianti  
*Silvia Chessa*
- 611 «Snaps snaps snaps! Ho bisogno di una tua negativa...».  
Eugenio Montale e Irma Brandeis  
*Epifanio Ajello*



- 625 Il carteggio fra Eugenio Montale e Massimo Mila  
*Stefano Carrai, Mila De Santis*
- 649 Montale e Angelini: incontri in Collegio e sui banchi di scuola  
*Gianfranca Lavezzi*
- 661 Un lacerto montaliano: la *Traviata* di Visconti  
*Stefano Verdino*
- 669 Montale inedito: il guazzabuglio di «Segnacolo»  
*Giovanna Ioli*
- 681 La trama degli oggetti nel *Gattopardo*  
*Mariella Muscariello*
- 693 Dagli anni ruggenti dell'«Ora».  
I dibattiti sul *Gattopardo*  
*Domenica Perrone*
- 707 Piero Gobetti editore di letteratura  
*Giuseppe Zaccaria*
- 717 *Hommage à Alain.*  
Solmi, Carlo Levi e un maestro comune  
*Alberto Beniscelli*
- 733 Friedrich George Friedmann e Carlo Levi.  
Un'inedita lettera-saggio sull'*Orologio*  
*Franco Vitelli*
- 749 Documenti di una lunga amicizia.  
Il carteggio tra Cesare Pavese e Tullio Pinelli (1926-1949)  
*Mariarosa Masoero*
- 757 Appunti per una scheda sugli "scritti civili"  
di Gianfranco Contini  
*Giulio Ungarelli*
- 763 Piero Chiara e la collana «L'Alzabeco». Una nota bibliografica  
*Alberto Brambilla*
- 773 Il dossier Ortese nella *Storia dei «Gettoni»* di Elio Vittorini  
*Giuseppe Lupo*
- 781 Come si promuove un libro secondo Giuseppe Berto  
(il romanzo infinito del male oscuro)  
*Antonio D'Orrico*
- 791 Paolo, Edoardo, Maino:  
tre intellettuali partigiani nell'Oltrepò pavese  
*Quinto Marini*

- 809 Gianni Brera in America (aprile-luglio 1955)  
*Claudio Rinaldi*
- 825 Michele Prisco e la forma racconto:  
i personaggi, la guerra, la memoria  
*Simona Costa*
- 839 Leonardo Sciascia, il lessico della memoria  
*Ricciarda Ricorda*
- 853 Domenico Rea, Napoli e la guerra  
*Matteo Palumbo*
- 867 Un lungo addio.  
Meneghello scrittore filologo  
e l'uscita di scena dei dialetti  
*Paolo Mauri*
- 873 Un «lungo e praticamente interminabile ciclo  
a intrecci multipli»  
*Giovanna Rosa*
- 885 Le *Poesie* (1952) di Renzo Gherardini  
*Paolo Zoboli*
- 899 Attriti, tensioni, aperture, intersezioni.  
L'idea narrata di identità in Italo Calvino  
*Bruno Falchetto*
- 911 Il Palomar “parallelo” della terza pagina del «Corriere»  
*Marina Paimo*
- 923 Per una storia di Francesco Biamonti socialista.  
Prime indagini  
*Simona Morando*
- 937 Anarchico e picaro: invito a *Palmiro*  
*Massimo Raffaeli*
- 943 Una poesia, due acrostici, qualche recensione  
e tre copioni: Edoardo Sanguineti e il Teatro della Tosse  
*Franco Vazzoler*
- 951 Il giornalista e il detective:  
figure della narrazione in *Milano criminale*  
di Paolo Roversi  
*Ilaria Crotti*
- 965 Per un Ur-Contorbia, il “primo tempo” da giornalista  
*Davide Ferreri*

- 977      Quei “giovani speranzosi” e la Novi di «papé satàn»  
            *Bruno Soro*
- 987      A un fraterno collega e amico  
            *Elio Gioanola*
- 993      Indice dei nomi



## Premessa dei curatori

Il metodo con cui Franco Contorbia si avvicina alla conoscenza dei fatti, di qualunque natura siano, è sempre governato da una precisione che aiuta a capire meglio i particolari e l'insieme, anzi i dettagli dentro il quadro complessivo e il quadro complessivo illuminato dai dettagli. «Il buon Dio sta nel dettaglio»: Franco Contorbia fa proprio il motto di Aby Warburg e lo applica in modo del tutto personale, diremmo contorbiano, ai diversi ambiti delle indagini. I suoi scritti sono caratterizzati dalla passione intensa nell'esplorare i particolari della cultura in genere e della letteratura in particolare, e dalla capacità di sentire e misurare il respiro corale della macrostoria attraverso i respiri individuali delle microstorie.

Fin dalla tesi di laurea su Renato Serra, Franco Contorbia ha atteso a un personale attraversamento del Novecento italiano, d'ordine, insieme, filologico-documentario e interpretativo, sulla base di un intricato gioco di affinità elettive (e, perché no, di idiosincrasie) che, a partire da alcune stabili figure di riferimento (Serra, Gozzano, Boine, Montale), ha di volta in volta pubblicamente o segretamente privilegiato una costellazione di modelli variamente presenti nel suo lavoro: saggisti e poligrafi come Longhi, Savinio, Praz, Solmi, Debenedetti, Antonicelli, Dionisotti, Dal Fabbro, Flaiano, Contini, Arcangeli, Raimondi, Dossena; narratori come Gadda, Alvaro, Soldati, Delfini, Fenoglio, Biamonti (o, più indietro, in area secondottocentesca, Tarchetti, De Amicis, Dossi, Faldella, Imbriani); poeti come Moretti, Sbarbaro, Sinisgalli, Caproni, Sinigaglia; giornalisti come Valli, in primo luogo, e Monelli, Ansaldo, Vergani, Besozzi, Montanelli, Pannunzio, Gorresio, Irene Brin, Corradi, Brera, Forcella. A un *côté* meno noto, e specificamente "piemontese", è riconducibile l'ininterrotta attenzione di Franco Contorbia per autori periferici, o dimenticati, come i monferrini Piero Ravasenga e Giorgio Simonotti Manacorda e il novese Gigi Bailo; nella medesima orbita si iscrive l'amicizia che da quasi mezzo secolo lega Franco a uno dei maestri della nuova figurazione in

Piemonte: Alberto Boschi (sue sono le immagini riprodotte nelle sovraccoperte di questi due volumi).

Di non tutti gli scrittori ricordati Franco Contorbia si è occupato *ex professo*: a molti di essi (e principalmente a Edmondo De Amicis, Guido Gozzano, Giovanni Boine, Eugenio Montale) ha dedicato nel corso degli anni una folta serie di studi, interventi in atti di convegni, cataloghi di mostre bio-bibliografiche e iconografiche. La sua predilezione per i «libri degli altri» è testimoniata dall'allestimento di raccolte di scritti di Giacomo Debenedetti, Franco Antonicelli, Bernardo Valli, Egisto Corradi, Giulio Ungarelli.

Tra il 2007 e il 2009 ha curato per «i Meridiani» Mondadori la pubblicazione dei quattro tomi di *Giornalismo italiano 1860-2001*. Franco Contorbia rinuncia al modello della crestomazia di autori e brani selezionati e disposti cronologicamente, come nei *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo e negli *Scrittori italiani di aforismi* di Gino Ruozzi, per rimanere alla collana dei «Meridiani», e sceglie coraggiosamente la partitura annalistica, mettendo alla prova e consolidando in questa nuova e imponente impresa le linee metodologiche apertamente dichiarate nell'*Introduzione*:

Ho cercato [...] di salvare le ragioni della plausibilità del quadro “complessivo” e, insieme, le circostanziate peculiarità che costituiscono l'irripetibile tratto differenziale di un autore, di un episodio, di un documento, fuori da ogni ambizione enciclopedica o ecumenica o totalizzante e con uno scrupolo di veridicità puntuale nel quale mi sento di riconoscere la sola stella polare di un'impresa esposta sì, come è giusto e inevitabile che sia, all'alea o all'arbitrio della soggettività, ma, almeno nelle intenzioni, rispettosa della elementare evidenza delle cose e delle loro rappresentazioni *per verba*<sup>1</sup>.

In quest'opera insostituibile Franco Contorbia realizza il racconto pluriprospettico dell'Italia e del mondo, dalla vigilia della spedizione dei Mille all'attacco delle Torri Gemelle nel settembre del 2001, raccogliendo con scrupolo di veridicità le «parole scritte» sulla stampa (quotidiani e periodici italiani) in una antologia sostanzialmente attendibile. Nel ricostruire gli snodi della storia nazionale e internazionale, attraverso i resoconti e le testimonianze dei giornalisti, che quotidianamente decifrano e a caldo interpretano gli avvenimenti, maggiori e minori, Franco Contorbia è sempre molto attento ai tratti costitutivi e specifici delle singole scritture, di volta in volta raccordate alla tendenza egemone, registrando in tal modo le tensioni in atto tra chi aderisce e chi dissente, tra chi si adegua e chi cerca nuove strade. Nonostante lo scetticismo di Charles-Augustin de Sainte-Beuve sulla praticabilità del progetto di una storia del giornalismo francese nel 1839 e nonostante la radicale posizione di Benedetto Croce, che nel 1908 nega valore letterario al giornalismo e asserisce che «quando una pagina è degna di antologia, è cosa d'arte e non di giornalismo», Franco Contorbia con caparbietà e lungimiranza attraversa e anto-

<sup>1</sup> *Giornalismo italiano 1860-1901*, a cura e con un saggio introduttivo di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 2007, p. XII.

logizza ben centoquarantuno anni di stampa, accettando «una scommessa» che può sembrare «*contra spem*».

Scorrendo i tomi di *Giornalismo italiano 1860-2001*, tra gli *specimina* giornalistici i lettori incontrano gran parte dei saggisti e poligrafi, narratori e poeti, di cui Franco Contorbia si è occupato nei suoi scritti, segno tangibile della fecondità e molteplicità dei rapporti tra giornalismo e letteratura. Non possono passare inosservati, tra gli altri, gli articoli di Eugenio Montale, *Stile e tradizione* (in «Il Baretto», II, I, 15 gennaio 1925, p. 7)<sup>2</sup> e di Gianfranco Contini, *Addio Eusebio, addio Arsenio* (in «La Nazione del lunedì», 14 settembre 1981)<sup>3</sup>. Il poeta e il saggista, Eusebio e Trabucco, attivi anche in ambito giornalistico e uniti in un sodalizio di intelligenze e sentimenti dal 1933, tornano frequentemente nelle pagine di Franco Contorbia e vengono assunti nella recente *lectura* romana *Dante e il '900*, tenuta nella Casa di Dante (5 maggio 2019), come punti essenziali per ripercorrere momenti cruciali di un secolo di storia letteraria *sub specie Dantis*<sup>4</sup>: a partire dalla convergenza dei fili del destino tra l'ottobre e il dicembre 1939, quando furono pubblicati *Le occasioni* di Montale, gli *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* di Contini, le *Rime* di Dante a cura di Contini. I fili dei destini personali si intrecciarono nuovamente nell'aprile del 1965, quando a conclusione del Congresso internazionale di studi danteschi, tenuto nel Palazzo Vecchio di Firenze, Montale lesse *Dante ieri e oggi*, il cui testo, completato dopo qualche mese, fu inviato a Francesco Mazzoni, che lo serberà gelosamente, e pubblicato negli atti del 1966. Il sodalizio tra il poeta e il critico, coronato nel 1974 dalla raccolta di studi *Una lunga fedeltà* di Contini e nel 1980 dalla monumentale edizione dell'*Opera in versi* di Montale curata insieme a Rosanna Bettarini, è ricostruito da Contini in *Istantanee montaliane*, un racconto di vite parallele, che introduce nel 1985 la fotobiografia letteraria *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, a cura di Franco Contorbia. Questa esperienza editoriale rivela nuovi particolari sulle diramazioni del percorso critico dello studioso, il quale trova fecondo il nuovo genere e realizza finalmente il desiderio «istantaneo e durevole» di una fotobiografia di Montale, manifestato dallo stesso Contini all'editore dopo aver avuto tra le mani, donatagli dall'autrice Maria José de Lancastre, quella di Fernando Pessoa. Le vite parallele di Montale e Contini e le convergenze dei loro destini personali costituiscono per Franco Contorbia l'asse portante per ricostruire sul piano storico-critico la letteratura del Novecento, tra forze centripete e forze centrifughe. Per questo

<sup>2</sup> Poi in *Auto da fè. Cronache in due tempi*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 15-19, e in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 9-14.

<sup>3</sup> Raccolto in *I fogli di una vita. Le carte, i libri, le immagini di Eugenio Montale*, a cura di Laura Barile, Franco Contorbia, Maria Antonietta Grignani, Milano, Libri Scheiwiller, 1996, pp. 9-11.

<sup>4</sup> Cfr. la registrazione audio [http://www.casadidanteinroma.it/popaudio.asp?audio\\_mp3=Franco Contorbia, Dante e il '900 - 5 maggio 2019.MP3&desc\\_mp3=Franco Contorbia, Dante e il '900 - 5 maggio 2019](http://www.casadidanteinroma.it/popaudio.asp?audio_mp3=Franco%20Contorbia,%20Dante%20e%20il%20'900%20-%205%20maggio%202019.MP3&desc_mp3=Franco%20Contorbia,%20Dante%20e%20il%20'900%20-%205%20maggio%202019).

alcuni tra i suoi saggi vanno sotto il segno di una «lunga fedeltà» a Montale e a Contini.

Il numero dei contributi presenti nel volume *Per Franco Contorbia* indica la ricchezza delle relazioni umane e accademiche maturate negli anni. Ognuno di loro costituisce perciò l'omaggio allo studioso e all'amico.

Firenze e Napoli, 17 maggio 2019

Simone Magherini e Pasquale Sabbatino



## Tabula gratulatoria

Epifanio Ajello, Università di Salerno  
Giancarlo Alfano, Università di Napoli Federico II  
Beatrice Alfonzetti, Sapienza Università di Roma  
Clara Allasia, Università di Torino  
Franco Arato, Università di Torino  
Andrea Aveto, Università di Genova  
Luca Bani, Università di Bergamo  
Daniela Baroncini, Università di Bologna  
Marinella e Gian Luigi Beccaria, Università di Torino  
Luca Beltrami, Università di Genova  
Alberto Beniscelli, Università di Genova  
Marino Biondi, Università di Firenze  
Valter Boggione, Università di Torino  
Giuseppe Bonifacino, Università di Bari “Aldo Moro”  
Paolo Francesco Botti, Università di Napoli Federico II  
Alberto Brambilla, ELCI, Paris-Sorbonne  
Yuri Brunello, Universidade Federal do Ceará  
Cristina Cappelletti, Università di Bergamo  
Rino Caputo, Università di Roma “Tor Vergata”  
Vincenzo Caputo, Università di Napoli Federico II  
Alberto Carli, Università del Molise  
Stefano Carrai, Scuola Normale Superiore di Pisa  
Alberto Casadei, Università di Pisa  
Francesca Castellano, Università di Firenze  
Adriana Chemello, Università di Padova  
Silvia Chessa, Università di Perugia  
Carlo Chirico, Università di Salerno  
Marcello Ciocchetti, Velletri  
Vittorio Coletti, Università di Genova  
Simona Costa, Università di Roma Tre  
Lorenzo Coveri, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Genova  
Renzo Cremante, Università di Pavia  
Antonio D’Orrico, Milano  
Fabio Danelon, Università di Verona  
Mila De Santis, Università di Firenze  
Maria Di Giovanna, Università di Palermo  
Flora Di Legami, Università di Palermo  
Matilde Dillon Wanke, Università di Bergamo  
Grazia Distaso, Università di Bari “Aldo Moro”  
Diego Divano, Rapallo  
Marco Dondero, Università di Macerata  
Angela Gigliola Drago, Università di Bari “Aldo Moro”  
Gabriella Fenocchio, Bologna  
Alessandro Ferraro, Università di Genova  
Davide Ferreri, Basaluzzo  
Maria Cristina Figorilli, Università della Calabria  
Irene Gambacorti, Università di Firenze  
Costanza Geddes da Filicaia, Università di Macerata  
Sandro Gentili, Università di Perugia

- Antonio Lucio Giannone, Università del Salento  
 Cecilia Gibellini, Università del Piemonte Orientale  
 Raffaele Giglio, Università di Napoli Federico II  
 Stefano Giovannuzzi, Università di Perugia  
 Pasquale Guaragnella, Università di Bari "Aldo Moro"  
 Giovanna Ioli, Torino  
 Giuseppe Langella, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
 Gianfranca Lavezzi, Università di Pavia  
 Giovanna Lori, Firenze  
 Giuseppe Lupo, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
 Giovanni Maffei, Università di Napoli Federico II  
 Simone Magherini, Università di Firenze  
 Manuela Manfredini, Università di Genova  
 Gian Paolo Marchi, Università di Verona  
 Quinto Marini, Università di Genova  
 Clelia Martignoni, Università di Pavia  
 Mariarosa Masoero, Università di Torino  
 Paolo Mauri, Roma  
 Adriana Mauriello, Università di Napoli Federico II  
 Andrea Mazzucchi, Università di Napoli Federico II  
 Rossana Melis, Firenze  
 Nicola Merola, Università di Roma LUMSA  
 Simona Morando, Università di Genova  
 Mariella Muscariello, Università di Napoli Federico II  
 Laura Nay, Università di Torino  
 Vinicio Pacca, Università di Pisa  
 Marina Paino, Università di Catania  
 Matteo Palumbo, Università di Napoli Federico II  
 Maria Panetta, Sapienza Università di Roma  
 Mario Graziano Parri, Firenze  
 Daniele Maria Pegorari, Università di Bari "Aldo Moro"  
 Domenica Perrone, Università di Palermo  
 Veronica Pesce, Università di Genova  
 Alberto Petrucciani, Sapienza Università di Roma  
 Angelo Raffaele Pupino, Università di Napoli "L'Orientale"  
 Carla Riccardi, Università di Pavia  
 Ricciarda Ricorda, Università Ca' Foscari Venezia  
 Claudio Rinaldi, Parma  
 Gino Ruozzi, Università di Bologna  
 Marcello Sabbatino, Università di Pisa  
 Pasquale Sabbatino, Università di Napoli Federico II  
 Antonio Saccone, Università di Napoli Federico II  
 Carlo Santoli, Università di Salerno  
 Mario Sechi, Università di Bari "Aldo Moro"  
 Antonio Sichera, Università di Catania  
 Bruno Soro, Università di Genova  
 Beatrice Stasi, Università del Salento  
 Francesco Surdich, Università di Genova  
 Luigi Surdich, Università di Genova  
 Silvana Tamiozzo, Università Ca' Foscari Venezia  
 Gino Tellini, Università di Firenze  
 Enrico Testa, Università di Genova  
 Massimiliano Tortora, Università di Torino  
 Roberta Turchi, Università di Firenze  
 Bernardo Valli, Parigi  
 Caterina Verbaro, Università di Roma LUMSA  
 Stefano Verdino, Università di Genova  
 Angela Ida Villa, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
 Jacqueline Visconti, Università di Genova  
 Franco Vitelli, Università di Bari "Aldo Moro"  
 Giuseppe Zaccaria, Università del Piemonte Orientale  
 Tiziano Zanato, Università Ca' Foscari Venezia  
 Paolo ed Erika Zoboli, Mercallo dei Sassi  
 Silvia Zoppi Garampi, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli

# La lirica impura. Annotazioni sulle *Ricordanze*

Francesco Paolo Botti

1. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in sostanziale coincidenza con la rivoluzione romantica, matura, come si sa, un processo di epocale metamorfosi del genere lirico, che ora viene, in un certo senso, a negarsi in quanto tale, «cessa di essere un genere letterario fra gli altri per porsi come esperienza separata e assoluta»: è la nascita «di ciò che possiamo chiamare *lirica moderna, toto coelo* diversa dalla precedente»<sup>1</sup>. Liberandosi, almeno programmaticamente, dai vincoli di una specifica codificazione di tematiche e di stile, trascendendo ogni ritualità o barriera retorica, la lirica moderna guadagna l'assolutezza di un discorso cruciale e totalizzante che tende a *esprimere*, con la maggiore immediatezza possibile, l'autenticità esistenziale dell'io nel suo rapporto con il mondo. L'avvento di questa nuova forma poetica, infatti, implica un rivolgimento profondo dei criteri estetici, che al vetusto canone di ascendenza (platonico-)aristotelica della mimesi vede subentrare la "teoria espressiva": «la poesia è il traboccamento, l'espressione o la proiezione dei pensieri e dei sentimenti del poeta»<sup>2</sup>. La pratica della lirica moderna è inseparabile dall'idea che la poesia è *espressione*, o creazione, non imitazione.

<sup>1</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento (nuova serie)*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 7.

<sup>2</sup> MEYER HOWARD ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino, 1976, p. 48; che ribadisce: «L'atteggiamento fondamentale della teoria espressiva può essere riassunto nel modo seguente: un'opera d'arte è essenzialmente l'interno reso esterno, risultante da un processo creativo che opera sotto l'impulso del sentimento e rappresentante il prodotto complessivo delle percezioni, dei pensieri e dei sentimenti del poeta. La fonte e la materia prima di una composizione poetica sono dunque gli attributi e i moti dell'animo del poeta stesso. [...] La causa primaria della poesia non è, come per Aristotele, una causa formale determinata innanzitutto dalle azioni e dalle qualità umane imitate; e nemmeno è, come nella critica neoclassica, una causa finale, l'effetto che s'intende produrre sul pubblico; ma è invece una causa efficiente – il premere all'interno del poeta di sentimenti e di desideri che vogliono essere espressi, o l'urgenza dell'immaginazione "creativa"» (pp. 48-49).

Di questa poetica l'antiromantico<sup>3</sup> Leopardi, che pure agli esordi della sua meditazione sulle arti si manteneva ben all'interno dell'orizzonte concettuale della mimesi<sup>4</sup>, offre alcune delle attestazioni più eloquenti e incisive. Addirittura, come scrive Gardini<sup>5</sup>, «Leopardi ha pronunciato la fine dell'*imitatio naturae* a nome di tutti i contemporanei»<sup>6</sup>. Del resto, alla definizione paradigmatica di Wordsworth (nella prefazione del 1800 alle *Lyrical Ballads*) della poesia come «spontaneo traboccare di forti sentimenti» – «the spontaneous overflow of powerful feelings» – fa riscontro una altrettanto memorabile formulazione dello *Zibaldone*: la lirica è «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» (*Zib.*, p. 4234, del dicembre 1826)<sup>7</sup>. E anzi l'enunciato leopardiano ha il privilegio di stringere insieme, in un'articolazione più esplicita, quelle che sono, secondo la sottolineatura di Guido Mazzoni in una recente, imprescindibile sistemazione storico-teorica del fenomeno, le due componenti essenziali, tematica e formale, della lirica moderna, vale a dire l'autobiografismo e l'autoespressione: «La lirica porta sulla pagina le passioni di chi scrive con immediatezza; è il genere dell'autobiografia interiore e dell'autoespressione, la forma in cui una prima persona parla di sé in uno stile personale»<sup>8</sup>. Ma, se l'educazione classicistica di Leopardi non contempla certo «lo stile come espressione anarchica di sé»<sup>9</sup> e ne riconduce anche le vibrazioni più intensamente sog-

<sup>3</sup> *Leopardi antiromantico* è il significativo titolo di un libro recente di Pier Vincenzo Mengaldo (Bologna, il Mulino, 2012).

<sup>4</sup> «È l'imitazione della natura» – scriveva appena a p. 2 dello *Zibaldone* – «che fa il diletto delle belle arti». Ma la prospettiva dell'imitazione governerà a lungo la riflessione estetica di Leopardi; ricorre ancora, ad esempio, in un passo dell'ottobre 1821, emblematicamente applicata alle stesse «sensazioni indefinite»: «Quello che ho detto altrove degli effetti della luce, del suono, e d'altre tali sensazioni circa l'idea dell'infinito, si deve intendere non solo di tali sensazioni al naturale, ma nelle loro imitazioni ancora, fatte dalla pittura, dalla musica, dalla poesia, ec. Il bello delle quali arti, in grandissima parte, e più di quello che si crede o si osserva, consiste nella scelta di tali o somiglianti sensazioni indefinite da imitare» (*Zib.*, pp. 1982-1983). Lo *Zibaldone di pensieri* viene qui citato, con l'indicazione delle pagine dell'autografo, secondo l'edizione a cura di Giuseppe Pacella (Milano, Garzanti, 1991).

<sup>5</sup> Riferendosi a due folgoranti proposizioni stese tra l'agosto e il settembre del 1828, dunque nella stagione dei canti pisano-recanatesi: «L'imitaz. tien sempre molto del servile. Falsiss. idea considerare e definir la poesia p. arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginaz. vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il caratt. essenziale del poeta» (*Zib.*, p. 4358); «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I'mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definiz. del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso» (*Zib.*, pp. 4372-4373).

<sup>6</sup> NICOLA GARDINI, *Storia della poesia occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 87.

<sup>7</sup> Ma è importante ricordare anche quanto immediatamente precede e rileggere il celebre pensiero nella sua interezza: «La poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta...».

<sup>8</sup> GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 74.

<sup>9</sup> E d'altra parte, più in generale, «l'avvento della libertà stilistica si compie con molto ritardo

gettive, la pronuncia più *libera e schietta*, all'interno dei moduli e delle misure della tradizione, egli, come i poeti suoi contemporanei, parla comunque di sé in una maniera – ossia con un'apertura alla pressione del vissuto – assai diversa da quella in cui parlava di sé Petrarca, che pure alla costruzione dell'immagine moderna della soggettività ha dato un contributo gigantesco e sicuramente fondativo:

In certe zone dei *Canti* la biografia accidentale è rappresentata con una ricchezza di dettagli che non ha precedenti nella lirica italiana di intento serio, e la storia dell'io risulta tanto particolareggiata quanto insostituibile, così precisa da non poter in nessun modo diventare un emblema. Rispetto a Petrarca, sembra cambiata la logica stessa del genere letterario: perché la lirica abbia un valore universale, perché 'io' significhi 'noi', non è più necessario che la prima persona sublimi la propria accidentalità, si spogli della propria storia finita e diventi un individuo tipico, un soggetto trascendentale<sup>10</sup>.

«All'autobiografismo trascendentale di Petrarca si contrappone dunque una nuova forma di autobiografismo», che Mazzoni propone di chiamare «empirico», materiato, cioè, delle contingenze più concrete e particolari dell'esistenza dell'individuo, quell'«individuo empirico» che l'arte moderna legittima ed esalta», appunto, fino all'acme novecentesca<sup>11</sup>. È la tendenza a «un'individuazione senza riserve», per citare Adorno, che connota, pur nella diversità delle sue fasi e delle sue manifestazioni, la lirica moderna e ne lega la necessità storica al progressivo consolidarsi di una «società individualistica»<sup>12</sup>: la lirica, insomma, ed è la conclusione e la quintessenza del discorso di Mazzoni, quale forma simbolica dell'individualismo moderno<sup>13</sup>.

A questo scenario storico-antropologico già le considerazioni leopardiane sui generi poetici, in realtà, fanno lucidamente riferimento; già Leopardi identifica nella lirica la forma dell'individualismo e della frammentazione sociale che segnano il destino della modernità. Dialogando con le pagine della *Storia di Roma* del Niebuhr, il 29 marzo del 1829 scrive (lo spunto è un giudizio dello storico sul rapporto del poema di Virgilio con le leggende eroiche popolari):

---

rispetto all'annuncio che ne danno i testi di poetica. Il dilagare dell'individualismo nel dominio della forma non è un cambiamento repentino, ma un processo che attraversa il XIX secolo...» (ivi, p. 144).

<sup>10</sup> Ivi, p. 110.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 111-112.

<sup>12</sup> «Solo una società individualistica può attribuire tanto peso a un'arte che, per i suoi contenuti e prima ancora per il suo stile, restituisce al lettore una visione del mondo compattamente soggettiva» (ivi, p. 212). L'espressione di Adorno, tratta dal *Discorso su lirica e società*, è utilizzata ripetutamente nell'analisi di Mazzoni.

<sup>13</sup> Analogamente Mengaldo la definisce, con perentorietà hegeliana, «forma organica o figura [...] della separazione radicale dell'individuo borghese dal suo corpo sociale, e della sua non mediata opposizione ad esso» (PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 8).

Tali memorie, leggende e canti, non possono trovarsi se non in popoli che abbiano attualmente una vita e un interesse nazionale; dico vita e interesse che risieda veram. nel popolo [...]. Ma nello stato in cui le nazioni d'Europa sono ridotte dalla fine del 18.° secolo, stato di tranquilla monarchia assoluta, i popoli (fuorché il greco) non hanno potuto né possono avere di tali tradizioni e poesie. Le nazioni non hanno eroi; se ne avessero, questi non interesserebbero il popolo; e gli antichi che si avevano, sono stati dimenticati da' popoli, da che questi, divenendo stranieri alla cosa pubblica, sono anche divenuti stranieri alla propria storia. Se però si può chiamare lor propria una storia che non è di pop. ma di principi [...]. Da queste osservaz. risulterebbe che dei 3 generi principali di poesia [cioè il lirico, l'epico e il drammatico], il solo che veram. resti ai moderni, fosse il lirico [...]; genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuum. in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalm. in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veram. poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche (*Zib.*, pp. 4475-4476).

In una riflessione che, come sempre, sa coniugare splendidamente la dimensione dell'universalità e dell'atemporalità – *l'uomo in ogni tempo e in ogni luogo* – con il senso della storia e la diagnosi dei suoi mutamenti e delle sue crisi, l'esaltazione incondizionata della lirica come vertice e addirittura *essenza* della poesia è tuttavia contrappuntata, nella prospettiva della contemporaneità, da un'inflessione sottilmente negativa, da una connotazione di perdita, di impoverimento: *il solo genere che resti ai moderni*. Quello lirico è l'unico genere autenticamente praticabile dai moderni perché è l'unico che si addice a un'epoca in cui l'assenza di ogni libertà civile e partecipazione democratica condanna i popoli a rimanere *stranieri alla cosa pubblica e alla propria storia*, privi di eroi o miti che diano identità alle nazioni e ne incarnino e tramandino i valori; ovvero, e più radicalmente, l'unico possibile nella terra arida della società moderna, su cui non fioriscono più le idealità e le passioni collettive – le *illusioni* – che nelle «antiche età», quando «a morte | per la patria correa le genti a squadre» (secondo il dettato di sincerissima retorica di *All'Italia*), animavano e tenevano unite le comunità, ma imperano le istanze della razionalità utilitaristica, il calcolo egoistico dell'individuo disincantato e senza vincoli di solidarietà sociale: «Ciascun uomo poi nell'intiere è divenuto una nazione, vale a dire che non hanno più interesse comune con chicchessia, non formano più corpo, non hanno più patria, e l'egoismo gli restringe dentro il solo circolo de' propri interessi, senza amore né cura degli altri, né legame né rapporto nessuno interiore col resto degli uomini» (*Zib.*, pp. 148-149). Se fin dal primo costituirsi del suo pensiero Leopardi aveva denunciato, tra le implicazioni del processo inarrestabile di razionalizzazione dell'esistenza, la disgregazione dei vincoli sociali e dunque la deriva individualistica della modernità (il passo appena citato a titolo d'esempio è del luglio 1820), la poeticità suprema e universale della lirica che *sola resta ai moderni* non può non apparire anche, in controtuce, come un segno di decadenza e di ripiegamento: il segno dell'antropologia degradata dell'individualismo, di un tempo in cui «ci son

tante nazioni quanti individui» (ivi, p. 149). Le illusioni civili sono ormai il ricordo di epoche remote; e mentre la miseria del vivere pubblico rende anacronistici e falsi l'epica e il teatro, che presuppongono, istituzionalmente, una sostanza politico-civile e una portata comunitaria, la lirica continua a dar voce alla solitudine del singolo e alle sue eterne domande sul senso dell'essere al mondo. Del resto, l'approdo del pensatore al materialismo meccanicistico e la conseguente inclinazione metastorica che esso imprime al suo pessimismo coincidono con un intervallo di «forte diminuzione dell'interesse politico»<sup>14</sup>, in cui coerentemente si colloca il primato assegnato all'ispirazione poetica più privata e soggettiva. Pertanto l'io lirico, come lo delinea Leopardi, è un io – più che separato o in conflitto con la società – fuori della storia, che *si consola col canto* del dolore che la vita, la vita come destino naturale, *in ogni tempo e in ogni luogo* infligge agli uomini. L'intimità dell'essere umano che sperimenta il mistero delle cose non conosce storia: l'individuo isolato dell'atomismo sociale contemporaneo chiede all'*espressione* degli *affetti* lo stesso conforto e oblio 'musicale' (si ricordi: *il canto, le parole misurate in qualunque modo, l'armonia*) che vi cercavano gli antichi o, meglio, i primitivi (*ogni nazione anche selvaggia*). Su questa dinamica elementare della psiche le grandi cesure culturali, le mutazioni antropologiche infallibilmente disegnate nello *Zibaldone* sembrano non incidere in modo sostanziale. Sbiadisce, se non viene proprio meno, il discrimine fondamentale antico/moderno, uno dei cardini polemici del sistema ideologico leopardiano. In quel primo e ultimo dei generi poetici che è la lirica antico (o primitivo) e moderno, ingenuo e sentimentale sembrano ricongiungersi e confondersi. L'impulso a modulare le proprie emozioni dinanzi alle immagini del mondo accomuna l'uomo primitivo o *incolto* e quello consapevole e intossicato dalla ragione, al quale può accadere di ritrovare, malgrado tutto, l'interrogazione originaria e il canto dolcemente smemorante di un «semplice pastore».

2. Al culmine dei grandi componimenti del 1828-30 (che non a caso sono gli anni, più o meno, delle enunciazioni teoriche qui ricordate) il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, appunto, viene a tradurre esemplarmente quest'idea assoluta e atemporale della lirica che qualifica la posizione particolare di Leopardi nell'ambito della rivoluzione "espressiva". Qui il soggetto poetico si spoglia della propria effettiva, autobiografica identità, dichiarata in precedenza anche nella sua connotazione intellettuale, nella peculiarità della condizione di letterato (gli «studi leggiadri» e le «sudate carte» di *A Silvia*), per assumere una fisionomia indeterminata ed elementare, la cui *naïveté* ambisce a tradurre l'assolutezza impersonale dell'umano di fronte al mistero dell'esi-

<sup>14</sup> SEBASTIANO TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 162 (si tratta del periodo «all'ingrosso dal '23 al '29»).

stenza<sup>15</sup>. Quella del pastore, quindi, è una figura a cui il poeta-filosofo Giacomo Leopardi presta, certo, la sostanza della sua visione della realtà ma nella quale non può d'altra parte immedesimarsi completamente. Una maschera, insomma, che l'autore caratterizza in termini di sottile alterità rispetto a sé fornendole sapientemente una verosimile misura mentale e immaginativa e una altrettanto verosimile cadenza espressiva. «La cura del poeta consiste» – scrive Blasucci – «nel preservare al soggetto monologante un margine di specificità, secondo i dettami di una discreta “filologia poetica” già messi in atto nell'evocazione di personaggi storici quali Simonide, Bruto minore, Saffo». Di qui tutta una serie di soluzioni formali che, nel segno prevalente di una trasognata, cantilenante ripetitività delle cellule sonore e della semplicità delle scelte lessicali e del movimento sintattico, alludono a una «tecnica [...] popolare ed arcaica» (quasi di «poesia primitiva, affidata appunto a mezzi fonico-ritmici che favoriscano l'uso della memoria in mancanza della scrittura») e «cospirano a effetti di elementarità melodica»<sup>16</sup>. E «qualcosa di analogo avviene al livello tematico»: se «i legami del personaggio con l'autore sono comprovati dalle molteplici riprese, concettuali ma anche linguistiche, dalle pagine dello *Zibaldone*», «la “semplicità” del pastore sfuma», poi, «di vaghissimi *forse* e *perché* la perentorietà argomentativa dell'*Islandese* e del successivo *Zibaldone*»<sup>17</sup>. Il poeta si traveste, regredisce alla verginità culturale e allo stupore di un «personaggio preistorico»<sup>18</sup>, ne mima la voce nella sua tonalità di «antichissima e primitiva nenia»<sup>19</sup> (secondo la splendida formulazione del commento di Fubini e Bigi). Così l'«espressione libera e schietta» slitta, in fondo, verso la finzione, la costruzione; l'autenticità soggettiva della confessione lirica verso l'oggettivazione drammatica di un *alter ego* (nella direzione di «quella che la critica tedesca chiama *Rollengedicht*, la poesia di ruolo dove la prima persona non coincide col poeta [...] ma possiede l'autonomia di un vero e proprio personaggio»<sup>20</sup>).

Per attingere l'essenzialità più nuda e vertiginosa di un discorso sul significato dell'esistenza – «il perché delle cose» – ed elevare un'estrema, metafisica

<sup>15</sup> Il culmine (come si diceva) rappresentato dal *Canto notturno* va inteso, evidentemente, anche in senso diacronico: «La lontananza spaziale e temporale, di là dal ricordo privato, dal villaggio e dal presente storico, risulta condizione necessaria per la verità di un dolore che riguarda ogni vivente. Spetta a questo canto conclusivo una scoperta rivoluzionaria: la conquista di uno spazio assoluto e di un tempo assoluto, tali da coinvolgere l'“innumerabile famiglia” (v. 92) che abita l'intero creato. Dalla radiografia del proprio “cuore” (*Il risorgimento*), l'io lirico è giunto, sotto sembianza del “pastore errante”, all'elegia della sofferenza universale» (GINO TELLINI, *Leopardi*, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 202).

<sup>16</sup> LUIGI BLASUCCI, *Breve introduzione al «Canto notturno»*, in *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 160-162.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 163-165.

<sup>18</sup> Ivi, p. 165.

<sup>19</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Mario Fubini e Emilio Bigi, Torino, Loescher, 1971, p. 182.

<sup>20</sup> GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 192.



protesta contro l'ordine universale – «Forse in qual forma, in quale | stato che sia, dentro covile o cuna, | è funesto a chi nasce il dì natale» – Leopardi rinuncia in qualche modo all'*autobiografia* e (perfino) all'*autoespressione* di cui parla Mazzoni. Nel *Canto notturno*, come d'altronde nella *Quiete dopo la tempesta* e nel *Sabato del villaggio*, dove ancora, sebbene in chiave diversa<sup>21</sup>, manca di una riconoscibile impronta autobiografica, l'io poetante abdica alla propria individualità proiettandola nell'uomo di *ogni tempo* e di *ogni luogo*. E tuttavia perfino in *A Silvia*, in cui l'autore si presenta, come accennavamo, con la sua specifica identità intellettuale, nonché con un carico personale di sentimenti e memorie, la rarefazione, per non dire l'abolizione, del contesto storico-sociale produce un'analogia impressione di atemporalità e tende a immergere la figurazione in una latitudine originaria, mitica.

Dunque, mentre, nella teorizzazione zibaldoniana, la rivendicazione del carattere «eterno ed universale» del genere lirico finisce per mettere in ombra la frattura radicale rispetto alla tradizione, la novità dirompente rappresentata dalla lirica moderna, nella purezza atemporale (di gran parte) della scrittura poetica del 1828-30 sembra affievolirsi fin quasi a eclissarsi, dopo la composizione degli idilli del 1819-21, «idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»<sup>22</sup> (secondo la celebre definizione postuma, del 1828), quell'*autobiografismo empirico* che della stessa lirica moderna è elemento costitutivo.

Mazzoni esemplifica proprio nella costellazione degli idilli – o almeno nei maggiori, in quelli svincolati da ogni ipoteca tradizionale di genere, a cominciare dall'*Infinito* – i caratteri della poesia nuova: «Quello di Leopardi è un "io esistenziale" [Blasucci], circondato da dettagli biografici concreti e calato nella contingenza di una vita insostituibile». Ed è inedito «il tono che Leopardi usa per raccontare le vicende della prima persona, cioè la serietà assoluta con cui *L'infinito* o *La sera del dì di festa* narrano le esperienze private di un individuo non stilizzato»<sup>23</sup>. Questo modo di fare poesia del classicista Leopardi, insomma, trasgredisce le prescrizioni secolari della *Stiltrennung*, della separazione degli stili<sup>24</sup>, legando appunto, con un'operazione rivoluzionaria, «contingenza

<sup>21</sup> Nella chiave, cioè, stabilita dal «carattere "oggettivo" e gnomico della rappresentazione, con la relegazione ai margini del soggetto in prima persona» (LUIGI BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*, Torino, Einaudi, 1996, p. 203).

<sup>22</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e Prose. II. Prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 1218.

<sup>23</sup> GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 98; che continua: «Questa unione di realismo biografico e *pathos* filosofico, di dettagli minuti e *gravitas* esistenziale, di contingenza e serietà, è un fatto del tutto nuovo e sfugge ai limiti che la poetica classicistica associava a un genere come l'idillio».

<sup>24</sup> «Una delle costanti più durature del sistema letterario europeo, il precetto classico e classicistico della divisione degli stili, confinava la rappresentazione della vita ordinaria nei componimenti di registro basso e imponeva ai generi di stile alto o intermedio di idealizzare i propri temi, censurando o stilizzando i particolari troppo volgari e gli aspetti troppo contingenti della realtà, come le storie e le passioni puramente personali degli uomini comuni» (ivi, p. 97).

e serietà», affidando, cioè, la verità della propria esperienza personale nella sua irripetibile *accidentalità* a un'intonazione seria e alta dello stile.

Mazzoni aggiunge:

L'apertura verso l'autobiografia si farà più marcata dopo il 1828, nella stagione dei canti pisano-recanatesi, quando molti dettagli accidentali della vita privata (gli anni di studio, gli amori giovanili, la vita di paese) si riverseranno nei testi<sup>25</sup>.

Al critico, quindi, i canti pisano-recanatesi appaiono come l'apice leopardiano di quel «realismo esistenziale» (la formula è mutuata da Auerbach) che sostanzia e connota la lirica moderna, un realismo che invece, secondo quanto abbiamo argomentato fin qui, proprio in questi canti risulterebbe, paradossalmente, come scarnificato, rarefatto, eluso in una sublime indeterminatezza.

Ma con un'unica, straordinaria eccezione: *Le ricordanze*. Qui Leopardi ha dato voce alla concretezza del suo vissuto come mai altrove. *Le ricordanze* sono gremite delle cose della vita: luoghi, persone, oggetti, abitudini, interni domestici, occasioni della quotidianità, speranze, paure, malattie (finanche l'accenno a un proprio scritto giovanile, la cantica *Appressamento della morte* del 1816: «a me stesso | in sul languir cantai funereo canto»). E questa realtà del soggetto è esposta, per così dire, nella sua empirica pluralità, evocata nell'immediatezza delle sollecitazioni della memoria, lungo il movimento divagante del pensiero, non stretta e riordinata in una rigorosa geometria simbolica, come, ad esempio, nella «partizione architettonica» di *A Silvia*<sup>26</sup>. Funzionale, congruente a un simile metodo compositivo è l'opzione, unica nella poesia di questa fase, per il fluire aperto dell'endecasillabo sciolto, con la rinuncia alle articolazioni, scansioni e corrispondenze che non mancano di imprimere alle canzoni, seppur libere, un «disegno costruttivo»<sup>27</sup>. Alla misura armonica, limpida e equilibrata, apollinea di *A Silvia*<sup>28</sup> fa riscontro l'affettività disordinata, la dinamica oscillante, si sarebbe tentati di dire informale, del *discorso* – del *discorrere*, proprio, etimologicamente – delle *Ricordanze*, che «riflette lo stesso ondeggiamento interiore dell'io poetante», «sino alla “casualità” dell'evento registrato nell'attacco della terza [lassa]»<sup>29</sup>:

Viene il vento recando il suon dell'ora  
dalla torre del borgo. Era conforto  
questo suon, mi rimembra, alle mie notti,  
quando fanciullo...

<sup>25</sup> Ivi, p. 99.

<sup>26</sup> LUIGI BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*, cit., p. III.

<sup>27</sup> Ivi, p. 107.

<sup>28</sup> Per cui si rinvia all'analisi di LUIGI BLASUCCI, *Genesi e costruzione di «A Silvia»*, in *Lo stormire del vento*, cit., pp. 131-144.

<sup>29</sup> ID., *I tempi dei «Canti»*, cit., p. 203.

Il suono dell'orologio nella piazza di Recanati, che innesca dall'esterno uno scatto ulteriore della memoria rilanciando il processo dei pensieri, è, infatti, «inteso come simultaneo all'enunciazione poetica»<sup>30</sup>, la quale viene così a descrivere un'esperienza nel suo farsi, collocandosi nella dimensione della temporalità, nella contingenza viva del presente<sup>31</sup>. Lontano dall'archetipo petrarchesco, il poeta delle *Ricordanze* non ricomponne il disordine dei sentimenti in una perfetta architettura formale, ma lo consegna, nella precarietà di un tempo aperto, al gioco fluido, alle traiettorie (fittiziamente) non prestabilite del pensare e del sentire.

*A Silvia* e *Le ricordanze* sembrano rispecchiare, al limite, due idee antitetiche di letteratura: la finzione letteraria che impone un ordine e un senso alla confusione del mondo o della coscienza e la finzione letteraria che da quella confusione si lascia attraversare e l'assume, la rappresenta nelle dissonanze, nelle impurezze e nella complessità della stessa struttura compositiva.

3. In un suo famoso saggio di critica delle varianti Gianfranco Contini ha definito *Le ricordanze*, sul versante delle scelte stilistico-lessicali, «eclettiche e composite», addirittura «onniaccoglienti»<sup>32</sup>. L'apertura e libertà («espressione libera...») del testo, nella sua oltranza, pur classicamente contenuta, di autobiografismo e autoespressione, implicano, quindi, eterogeneità di forme, variazioni tonali, commistioni di registri. Le fluttuazioni dell'io delle *Ricordanze*, un io *debole*, incapace, nell'immediatezza effusiva della confessione, di dare ordine al suo dire come alle sue contraddizioni, impuramente preso tra convinzioni razionali e pulsazioni incontrollabili dell'animo (si veda la quarta lasse) si riverberano in una tonalità espressiva mutevole, instabile, a tratti dissonante. La lunghezza stessa del componimento sembra favorirne la screziatura stilistica, la divisione in zone o momenti di differente colorazione retorica, quasi per una sorta di moderato pluristilismo. Al *largo* dell'attacco, con le sue ampie e pacate volute sintattiche («Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea | tornare ancor per uso a contemplarvi | sul paterno giardino scintillanti, | e ragionar con voi dalle finestre | di questo albergo ove abitai fanciullo, | e delle gioie mie vidi la fine...») risponde, ad esempio, nella parte finale un'intensificata drammaticità della scrittura, che va dal *pathos* interrogativo che increspa le ultime due lasse (cfr. vv. 119-135 e 136-148) all'incisione seccamente scandita,

<sup>30</sup> Ivi, p. 195.

<sup>31</sup> Nella nuova lirica, scrive appunto Franco Brioschi, «il tempo del discorso è un presente in atto, che appartiene a una catena continua di eventi [...] nel flusso perpetuo della contingenza» (FRANCO BRIOSCHI, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 105). Ma, s'intende, questo «presente evenemenziale di Leopardi fa parte anch'esso della *factio* poetica» (LUIGI BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*, cit., p. 106).

<sup>32</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 47.

spezzata della frase, per un'improvvisa virata del disteso «ragionar» del canto verso una retorica epigrafica della *brevitas*, nel colloquio con Nerina: «... Altro tempo. I giorni tuoi | furo, mio dolce amor. Passasti. [...] | [...] | Ma rapida passasti; e come un sogno | fu la tua vita. Ivi danzando...» (vv. 148-153). E, in generale, la duttilità narrativa di un linguaggio ricco di cose e di fatti e di argomenti convive con la più piena liberazione lirica della voce e precipita nell'astrazione di una sigla metafisica («l'acerbo indegno | mistero delle cose», vv. 71-72) o nella perentorietà epigrammatica della clausola di lassa («o dell'arida vita unico fiore», v. 49; «... e la dolcezza | del dì fatal tempererà d'affanno», vv. 102-103) e può magari estenuarsi in una cadenza rallentata, ipnotica, pateticamente ripetitiva: «... Se a feste anco talvolta, | se a radunanze io movo, infra me stesso | dico: o Nerina, a radunanze, a feste | tu non ti acconci più, tu più non movi...» (vv. 158-161; ma questo andamento circolare si prolunga fino al v. 169).

Il cambio di tonalità più sensibile, però, si verifica fra le prime due lasse. In quella iniziale, infatti, risuona – storicizzato, in forma di commemorazione, e dunque in declinazione elegiaca – il “tema” dell'infinito, genialmente individuato da Luigi Blasucci<sup>33</sup> in una serie di “segnali” (cioè di fattori lessicali, morfologici, fonici, timbrici, ritmico-sintattici, che dall'idillio del 1819 si propagano nella poesia successiva ad annunciare di volta in volta il ritorno, appunto, di quel tema):

... 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!

In questo frammento concorrono a rievocare la “dolcezza” ormai perduta della “finzione” dell'infinito la frequenza dei plurali («l'impiego del plurale con valore moltiplicativo-indeterminativo»), la suggestione infinitiva del timbro vocalico in *a*, la «funzione evocativa» dell'*enjambement*, che coinvolge qui parole vaghe, di estrema poeticità («arcana | felicità»), nonché l'«inversione oggetto (infinito)-soggetto (pensiero), che conferisce al primo termine un rilievo non ottenibile con l'*ordo naturalis*» («arcani mondi, arcana | felicità fingendo...»)<sup>34</sup>.

Dopo aver raggiunto subito, con il *Leitmotiv* dell'infinito, il diapason della liricità, Leopardi discende bruscamente alla rudezza pressoché prosastica del risentimento e della polemica:

<sup>33</sup> LUIGI BLASUCCI, *I segnali dell'infinito*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 123-151.

<sup>34</sup> Ivi, rispettivamente pp. 137, 125, 128, 140-141.

Né mi diceva il cor che l'età verde  
 sarei dannato a consumare in questo  
 natio borgo selvaggio, intra una gente  
 zotica, vil; cui nomi strani, e spesso  
 argomento di riso e di trastullo,  
 son dottrina e saper; che m'odia e fugge,  
 per invidia non già, che non mi tiene  
 maggior di se, ma perché tale estima  
 ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori  
 a persona giammai non ne fo segno.  
 Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,  
 senz'amor, senza vita; ed aspro a forza  
 tra lo stuol de' malevoli divengo:  
 qui di pietà mi spoglio e di virtùdi,  
 e sprezzator degli uomini mi rendo,  
 per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola  
 il caro tempo giovanil...

Nel brano, che è forse il meno bello, ma, ai fini della nostra interpretazione, il più interessante dell'intero canto, il racconto autobiografico si allarga alla raffigurazione del contesto sociale ingrato in cui l'autore è costretto a vivere. È l'unica volta che nella sequenza dei componimenti del '28-'30, l'io poetico si offre nella sua identità storica, nella sua concreta appartenenza a un preciso ambiente socio-culturale, quello della – benché non nominata – provincia pontificia in cui è nato. Indulgendo a una materia verbale talora insolita, liricamente poco ortodossa (le «onniaccoglienti» *Ricordanze...*), estranea, comunque, alla lingua tanto degli idilli che degli altri canti pisano-recanatesi e conseguentemente irta di *hapax* (*zotica, dottrina, malevoli, disumano...* fino alla metaforica *greggia*, antesignana – in scala ridotta, locale – del «civil gregge» della *Palinodia*, v. 207), questa seconda lassa ritrae la condizione di isolamento e di incomprendimento che il poeta sperimenta nello spazio ostile della sua Recanati.

L'accenno allo sfondo sociale del proprio operare intellettuale non è un semplice dato volto ad arricchire il quadro autobiografico, ma consente a Leopardi di introdurre nel testo una prospettiva che si potrebbe definire metapoetica. Sebbene nella generica e minuscola dimensione di una vocazione intellettuale accerchiata dall'ignoranza astiosa dei concittadini, qui si denuncia, implicitamente, la mancanza di un ruolo riconosciuto, di un'udienza solidale, di un circuito comunicativo che connetta il messaggio del poeta a un pubblico capace di intenderne il senso e il valore; isolamento e incomprendimento, d'altronde, accompagnano costantemente l'autore, fino all'ultima dimora napoletana. Nel giro angusto di grettezze e malevolenze municipali, nell'incultura di un meschino microcosmo provinciale sembra delinearci emblematicamente quel destino di solitudine e di sradicamento del poeta nella società contemporanea da sempre in qualche modo presente alla riflessione leopardiana.

Sottolineandone la «fondazione soggettivistica ed antagonistica»<sup>35</sup>, Mengaldo – leggevamo – vede nella lirica moderna la forma della scissione, dell'opposizione frontale tra l'individuo e la società; in realtà, nel Leopardi del *Canto notturno* e di *A Silvia*, della *Quiete* e del *Sabato*, conforme del resto all'ottica ormai consolidata del cosiddetto pessimismo cosmico, abbiamo osservato come il conflitto opponga piuttosto il genere umano alla natura, ovvero quella pulsione antagonistica trascende il piano della società e della storia per investire senz'altro il sistema naturale delle cose, mentre lo spazio dell'io, coerentemente, tende a caricarsi di un valore esemplare e a sciogliersi e dilatarsi nella coralità del noi. Nelle *Ricordanze* – ed è un *unicum*, ancora, nei canti di questo periodo, se si prescinde dal generico «tristo secolo» del *Risorgimento* (v. 129) – la protesta non riguarda più esclusivamente la natura («O natura, o natura...») ma, con il recupero dell'antagonismo delle canzoni che qui si trasforma, però, in un più lucido acquisto conoscitivo, chiama in causa duramente anche la sfera dei rapporti interumani, cioè il corpo sociale che misconosce il poeta.

I versi citati più sopra, se, radicalizzandone la lettera e proiettandoli sull'orizzonte complessivo della critica leopardiana della modernità impoetica, possono innalzare il disagio autobiografico a una significazione storico-epocale, dicono quindi la contrapposizione irrimediabile tra lo scrittore e un mondo sordo alla sua parola e agli ideali che custodisce; ma dicono anche che la contrapposizione non ha, in questo Leopardi, nulla del titanismo giovanile e neanche di quello, assai diverso, degli ultimi anni, dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra*. Essi, al contrario, mettono in scena una soggettività fragile, vulnerabile, esposta al contagio dell'ambiente: «ed aspro a forza | tra lo stuol de' maledvoli divengo: | qui di pietà mi spoglio e di virtudi, | e sprezzator degli uomini mi rendo, | per la greggia ch'ho appresso». L'assedio rancoroso della società – nella volgare, infima versione della «greggia» recanatese – agisce alle radici della psicologia, condiziona, intaccandole fino a corromperle, le facoltà morali dell'individuo. La negatività del sociale invade la dimora interiore e alla purezza dell'antagonismo si sostituisce l'insidia della contaminazione. Il «soggiorno disumano» induce alla disumanità; rischia di soffocare la diversità del poeta, di immiserirlo e svuotarlo dei suoi valori, a cominciare dal sentimento della «pietà».

Il 14 aprile del 1829 Leopardi annota nello *Zibaldone*:

Quando io mi sono trovato abitualm. disprezzato e vilipeso dalle persone, sempre che mi si dava occasione di qualche sentimento o slancio di entusiasmo, di fantasia, o di compassione, appena cominciato in me qualche moto, restava spento. Analizzando quel ch'io provava in tali occorrenze, ho trovato, che quel che spegneva in me immancabilm. ogni moto, era un'inevitabile occhiata che io allora, confusam. e senza neppure accorgermene,

<sup>35</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 8.

dava a me stesso. E che, pur confusam., io diceva: che fa, che importa a me questo (la bella natura, una poesia ch'io leggessi, i mali altrui), che non sono nulla, che non esisto al mondo? [...] E ciò terminava tutto, e mi rendeva così orribilm. apatico com'io sono stato p. tanto tempo. Quindi si vede chiaro. che il fondam. essenziale e necessario della compassione [...] è sempre il se stesso. E certam. senza il sentim. e la coscienza di un suo proprio essere e valere qualche cosa al mondo, è impossib. provar mai compass. (*Zib.*, p. 4488).

Se la «compassione»<sup>36</sup> – disposizione affettiva, peraltro, caratterizzante della stagione pisano-recanatese, come, più di tutti, ha sottolineato Emilio Bigi – si basa sulla consapevolezza del proprio valore, questa, a sua volta, è influenzata in modo decisivo dall'atteggiamento della società circostante. Chi non gode di un'approvazione pubblica, chi è «disprezzato dalle persone» smarrisce la capacità di abbandonarsi ai *moti* dell'animo, di alimentare ed esprimere la propria sensibilità; cade nell'*apatia*. Ma questo mancato riconoscimento spinto fino al disprezzo è una minaccia, al limite, per la possibilità stessa di fare poesia dal momento che

il primo fondam. di qualunq. o *immaginazione* o *sentimento* nobile, grande, sublime (e tali sono i poetici e sentimentali di qualunq. natura [...]), è il concetto di una propria nobiltà e dignità. [...] Ogni sentim. o pens. poet. *qualunq.* è, in qualche modo, sublime. *Poetico* non *sublime* non si dà. Il bello, e il sentim. morale di esso, è sempre sublime. Ora il concetto di una propria nobiltà, sembra ridicolo, è respinto con dolore, come una illusione perduta, quando uno si trova disprezzato, abitualm. o attualm., da quei che lo circondano. Però in questi casi, il provar quella quasi tentazione a sentire ec., è penoso, perché vi rinnova il pensiero della vostra abiezione. Certo, egli è proprietà ed effetto essenziale d'ogni immaginaz. e sentim. di natura poetica, l'inalzar l'anima: al che si oppone direttam. quello stato di spregio ec., quel concetto, quel sentim. di se stessa, che la deprime (*Zib.*, pp. 4492-4493, del 22 aprile 1829).

L'insistente esplorazione psicologica, autobiograficamente coinvolta, di questo periodo (che precede di poco la composizione, tra il 26 agosto e il 12 settembre del '29, delle *Ricordanze*) finisce per chiamare in causa i presupposti dell'ispirazione poetica. La sublimità dell'*immaginazione* e del *sentimento*, che è connaturale al *poetico*, risulta inattingibile da chi vede socialmente sconosciuta, infondata la «propria nobiltà e dignità», negata, quindi, la propria funzione. Il ragionamento leopardiano, insomma, smentisce ogni romantica mitografia del genio, esclude l'assolutezza della soggettività, l'auto-

<sup>36</sup> La compassione è un tema che impegna a lungo l'acutissima analitica zibaldoniana dei sentimenti: dalla considerazione che «è l'unica qualità e passione umana che non abbia nessuniss. mescolanza di amor proprio», e dunque «un miracolo della natura» (*Zib.*, p. 108, dell'aprile 1820), alla diagnosi demistificante della sua implicazione immancabile con l'egoismo, anzi con «il più raffinato egoismo»: «la compassione è un atto d'orgoglio che l'uomo fa tra se stesso» (*Zib.*, rispettivamente pp. 3169, 3109, 3108, tutte dell'agosto del '23).

nomia di un io integro, immune dall'influenza e dalla pressione di una storia, grande o piccola che sia (in verità, in questo giro di pensieri la responsabilità dell'avvilimento interiore ricade essenzialmente sull'«infelice patria» recanatese [*Zib.*, p. 4489]).

Ora, se ritorniamo al frammento delle *Ricordanze* che abbiamo isolato, si direbbe che l'impossibilità della poesia di fiorire in un clima sociale avverso (quello di Recanati che può alludere, in misera miniatura, al macroclima della modernità borghese) sia inscritta qui nella stessa costituzione formale del testo, si incarni immediatamente nella sua modulazione espressiva. La pesantezza prosastica delle movenze sintattiche (che ribadisce la già notata prosasticità dell'irrituale coloritura lessicale), con l'articolazione puntigliosa e le faticose torsioni dell'argomentare («...che m'odia e fugge, | per invidia non già, che non mi tiene | maggior di se, ma perché tale estima | ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori...»), è come una macchia di im-poeticità che, opacizzando per un momento la dizione lirica e trattenendo il dispiegarsi del "canto", viene a manifestare in atto, a dire emblematicamente la difficoltà storico-sociale del *sublime*.

Il monologo del poeta, d'altra parte, si apre in qualche maniera al dialogo con la società, nella constatazione della relatività sociale e culturale delle nozioni e delle parole: «... una gente | zotica, vil; cui nomi strani, e spesso | argomento di riso e di trastullo, | son dottrina e saper...». Il discorso dell'io lirico concede così spazio, pur dispregiativamente, alla parola altrui, quella in cui riecheggiano le "armoniche contestuali", che le opinioni e i giudizi di un ambiente, cioè, caricano di una particolare intonazione semantica, estranea alla prospettiva dell'autore, come, secondo Bachtin, accade nel romanzo (ma, con la loro congestionata e divagante narrativa, le *Ricordanze* non sono forse quanto di più prossimo a un romanzo – autobiografico, naturalmente – Leopardi abbia scritto?).

Proprio nel cuore del "canto" assoluto del ciclo pisano-recanatese (e a ridosso dell'invenzione del titolo del libro, *Canti*, quale emblema di «pura vocalità poetica»<sup>37</sup>) già si annuncia, segretamente, la direzione in cui in parte si muoverà la scrittura dell'ultimo Leopardi, quella "lirica dialogica", come ci è capitato di definirla<sup>38</sup>, che tra *Palinodia* e *Ginestra* (in modi, s'intende, molto diversi) arriverà a mettere in questione l'idea stessa della lirica come «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo». L'autenticità soggettiva dell'espressione sarà allora solcata, o addirittura contaminata, dalle voci false e dai messaggi mistificanti della contemporaneità, ricalcati e insieme rovesciati in un contrappunto tragicamente parodico.

Il rapporto ineludibile con la società, con i suoi idoli culturali e le sue im-

<sup>37</sup> LUIGI BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, p. 166.

<sup>38</sup> Devo rinviare per questo ai capp. III e IV del mio *Leopardi e il destino della poesia*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2002.



magini pervasive, conduce lo “stile tardo” di Leopardi verso una sorta di necessaria dialogicità e, dunque, di impurità. L'impurità delle «eclettiche», «composite», «onniaccoglienti» o, se si preferisce, in-formi *Ricordanze*, dove il soggetto poetico appare nella sua più determinata collocazione sociale, è forse il preludio, appena avvertibile, di questa estrema interpretazione leopardiana della lirica moderna.

