



Nel quadro del Novecento:  
strategie espressive  
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie



NEL QUADRO DEL NOVECENTO:  
STRATEGIE ESPRESSIVE  
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

## «SINESTESIE»

*Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*

Periodico annuale  
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

### **Fondatore e Direttore scientifico**

Carlo Santoli

### **Direttore responsabile**

Paola de Ciuceis

### **Comitato di lettori anonimi**

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Nino Arrigo  
Marika Boffa  
Loredana Castori  
Domenico Cipriano  
Antonio D'Ambrosio  
Giovanni Genna  
Carlangelo Mauro  
Gennaro Sgambati  
Francesco Sielo  
Chiara Tavella

### **Impaginazione**

Gennaro Volturo

### **Fotocomposizione e stampa**

PDE s.r.l.  
presso Print on Web  
Isola del Liri (FR)

### **© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Dott. Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398  
del 14 novembre 2001  
[www.edizionisinestesia.it](http://www.edizionisinestesia.it) – [infoedizionisinestesia.it](mailto:infoedizionisinestesia.it)

### **Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott. Carlo Santoli**

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)  
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista  
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,  
di farne una recensione o una segnalazione. Il  
materiale inviato alla redazione non sarà restituito  
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e  
traduzione sono riservati.

### **Condizioni d'acquisto**

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@edizionisinestesia.it](mailto:info@edizionisinestesia.it), specificando titolo e annata.

Aprile 2019

#### COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

#### COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



## INDICE

### SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:  
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controttempo assente di Morselli:  
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»  
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:  
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».  
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:  
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,  
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche  
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».  
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

Antonio D'Elia

LE CANZONI PATRIOTTICHE «ALL'ITALIA»  
E «SOPRA IL MONUMENTO DI DANTE CHE SI PREPARAVA IN FIRENZE»:  
IL MOTO LIRICO-TEORETICO LEOPARDIANO A PARTIRE DAL 1818

Io per lunghissimo tempo ho creduto fermamente di dover morire alla più lunga fra due o tre anni. Ma di qua ad otto mesi addietro, cioè presso a poco da quel giorno ch'io misi piede nel mio ventesimo anno ἴνα τι καὶ δαιμόνιον ἔνθω τῷ πράγματι, ho potuto accorgermi e persuadermi, non lusingandomi, o caro, né ingannandomi, che il lusingarmi e l'ingannarmi pur troppo m'è impossibile, che in me veramente non è cagione necessaria di morir presto, e purché m'abbia infinita cura, potrò vivere, bensì trascinando la vita coi denti, e servendomi di me stesso appena per la metà di quello che facciamo gli altri uomini, e sempre in pericolo che ogni piccolo accidente e ogni minimo sproposito mi pregiudichi o mi uccida: perché in somma io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita [...]. Io so dunque e vedo che la mia vita non può essere altro che infelice: tuttavia non mi spavento, e così potesse ella esser utile a qualche cosa, come io curerò di sostenerla senza viltà<sup>1</sup>

dalla lettera al Giordani del 2 marzo 1818 ricaviamo i più intimi colloqui del giovane Giacomo con il suo prestigioso e caro sodale. Ed in essa il poeta, ricreato dall'aver avuta opportunità d'interscambio addirittura amicale con un illustre intellettuale, qual è il Giordani, che si rivelerà personaggio assai importante non solo per i suoi studi, ma primariamente per il rapporto umano che verrà sempre più ad intensificarsi nel corso degli anni, disvela apertamente la complessa condizione spirituale-mentale e fisica in cui si trova. E per la quale gestisce con non poca fatica, ma, assieme, con risolutezza proiettiva,

---

<sup>1</sup> G. LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 2 Marzo 1818, in Id., *Opere*, t. II., a c. di S. SOLMI e R. SOLMI, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, volume originariamente edito dalla Riccardo Ricciardi Editore, Roma 2004, pp. 943-944.

il suo “fare”, il suo costruire. Argomentando vigorosamente sul processo esecutivo relato all'apprendimento minuzioso e oltremodo maniacale, “amaramente sconsiderato”, ma incessante: un sapere, il suo, abbracciante non solo il mondo classico (greco-latino), ma anche le scienze e le lingue moderne. Studio che lo occupa con amore travolgente e non di meno travolgente fatica soprattutto per «sette anni». Nel 1818, precisamente il 29 giugno, Leopardi è entrato nel ventesimo anno di vita ed ha assai chiaro il proprio destino e l'avventura esistenziale che dovrà compiere con il supporto di una mente tutta tesa a travalicare i limiti posti da un corpo frale. E contiguamente incentivata da una “fantasia conoscitiva” (qui il termine è da noi impiegato nell'accezione propriamente leopardiana, del Leopardi che conosce Dante, e che compone le canzoni patriottiche e il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, del moto inventivo del cantore che osserva e sente la natura e il suo inganno e ne dice appositamente la vera “bella menzogna”) macerata dal bisogno di superarsi, e che gli imporrà soste obbligate di penoso quanto non completamente attuato riposo. Tuttavia, non arrendendosi ad alcuna prescrizione dettata da altri, e promosso da slanci cerebrali ed emotivi propri della sua età, progetta il proposito di contribuire alla rinascita diremmo “fisica” della sua Italia. Entro l'operatività prettamente poetica e le sollecitazioni letterarie e speculative che andrà formulando. Nascono così proprio nel 1818 le due canzoni patriottiche: *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*.

Periodo intenso, questo, di fermento, di riordino e di costruzione poetologico-civile tutto proiettato verso quella che sarà di lì a poco la sua “nuova” costruzione-“svolta” versificatoria. Motivi “retorici” coagulano l'ardore al quale si faceva cenno, come la critica più avvertita, e da tempo, ha messo in debito rilievo. Tuttavia, una correlazione, pur se evidente, ma assolutamente non volta alla semplicistica e riduttiva visione degli aspetti primari del canto, ossia il motivo poetico e la razionalità tutta presente al cantore, tra l'impeto del giovane ventenne, il suo corpo, le sue membra martoriate, e ciò non di meno pronte quasi ad un'azione tutta mossa dalla “speranzosa” operatività di accreditarsi matericamente nell'impegno civile-patriottico, e il corpo-suolo Italia, che si presenta anch'essa “sventrata”, costruiscono un'ampia e potente immagine lirica. La quale, a nostro dire, non si appiattisce nel già citato, e occorre ribadirlo, semplicistico gioco di raffronto, ma va oltre. Significando ciò un parallelo implicito e, assieme, tutto proiettivo all'interno del pensiero-poesia del Recanatese. Costruendo plasticamente l'immagine-poesia, proprio entro il raffronto scontato, appositamente montato, nell'evidente sovrapposizione dei “corpi” cantati: quello del poeta, dell'uomo, dell'italiano, che sente quasi prepotente in lui la *vis* che lo anima, ma non può esprimerla in termini

pratici, e che dice da poeta che l'uomo-cantore agirà in prima persona, e quello dell'Italia dilaniata e derelitta. Di una figura lirica, l'Italia, che va traducendosi nella descrizione della donna-patria, che è padre e madre, ventre e mente. Di un moto lirico-descrittivo proprio del giovane poeta, e che è anche il risvolto quasi "naturale", ossia genetico ed immediato, pronto a gestire il corpo portatore di quelle idee, e che proprio in questo periodo delinea con forza il pensiero-parola leopardiano.

Di una poesia detta da una femminilità (verso) turbata come il suo poeta. Dentro l'esperienza del "primo amore" (riferito pur implicitamente nella lettera citata al Giordani), e fuori dallo stesso dato oggettuale, qual è appunto l'innamoramento e la consapevolezza dell'irreparabile condizione fisica e del sentimento primiero (quasi sicuramente tale stato è da connettere all'amore per la cugina Geltrude Cassi-Lazzari)<sup>2</sup> non corrisposto.

E proprio in questo tempo si innerva con molta più forza la concezione sull'infelicità<sup>3</sup>.

Vi sono contatti ed interferenze assai significativi in questo duale (corpo-poesia) liricamente narratologico, il quale ci spinge, non senza perplessità relata proprio al citato raffronto, soprattutto se si tiene di conto, come occorre fare, dell'esame delle liriche e dello studio attento del periodo in cui nascono, a porre in primaria considerazione il debito passaggio tra aspetto specificatamente filologico-erudito e il nascere impetuoso del canto-pensiero innestato *nella* lezione degli antichi. Il duale liricamente diegetico se, da un lato, spinge, entro un'esamina assai complessa, ad un'iconografia ineludibile del corpo smembrato, dall'altro lato, il corpo-testo compatto in vocazione-immagine-

<sup>2</sup> Cfr. ID., *Il primo amore*. Assai interessante per comprendere molti passaggi autobiografici e lirici del poeta sono le *Memorie del primo amore*: «una sorta di diario privato riguardante le esperienze, soprattutto amorose, fatte durante alcuni giorni del dicembre del 1817 in occasione della visita a Recanati di una cugina di Leopardi, Geltrude Cassi» (F. D'INTINO, *Introduzione* a LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a c. di D'INTINO, Salerno Editrice, Roma 1995, p. XI. Il testo *Memorie del primo amore* nell'edizione appena citata va da p. 3 a p. 44.

<sup>3</sup> «Ho passato anni così acerbi, che peggio non par che mi possa sopravvenire: contuttociò non dispero di soffrire anche di più: non ho ancora veduto il mondo, e come prima lo vedrò, e sperimenterò gli uomini, certo mi dovrò rannicchiare amaramente in me stesso, non già per le disgrazie che potranno accadere a me, per le quali mi pare d'essere armato di una pertinace e gagliarda noncuranza, né anche per quelle infinite cose che mi offenderanno l'amor proprio, perché io sono risolutissimo e quasi certo che non m'inchinerò mai a persona del mondo [...] ma per quelle cose che mi offenderanno il cuore: e massimamente soffrirò quando con tutte quelle mie circostanze che ho dette, mi succederà, come necessariamente mi deve succedere, e già in parte m'è succeduta una cosa più fiera di tutte», LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani* - Milano, Recanati 2 Marzo 1818, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 944.

sensi-idea è modello-figura lirico preparatorio, come in parte accennato, nel suo stesso annullamento programmatico, costituito dal poeta dell'evidente, diremmo più che scontata, ma ineludibile anatomia versificatoria degli idilli.

Una lettura che tenga di conto unicamente dell'infelicità soggettiva quale elemento da cui tutti i passaggi poetico-teorici leopardiani derivano, come fa notare il Blasucci, non estromette altre implicazioni-modi concorrenti alla costruzione e decifrazione del pensiero-poesia del Recanatese. A patto che quest'ultimi non riducano la modalità interpretativa ad esecuzione, appunto, ristretta, legata ora a specifici momenti dai quali ricavare il perdurante moto d'afflizioni del canto, ora a motivazioni indicanti il suo pessimismo inteso come «volgare ipotesi clinico-fisiologica»<sup>4</sup> quale base della poetica, ora, superando e riducendo assieme l'accadimento degenerativo riferito al corpo, il moto di disperazione viene posto unicamente nell'inseparabile diade corpo-afflizione per il corpo. E, quindi, non sempre considerando l'origine ineludibile del verso: la lucida consapevolezza del cuore e della mente del cantore, che è al fondo (vertigine capovolta) della coscienza del soggetto-persona, dentro e oltre, quindi, la coscienza vigile dell'io lirico.

La "bella menzogna dantesca" («si riferisce all'inganno dell'immaginazione [come in Plutarco]: che brama di essere ingannata: è un inganno incolpevole, senza dolo, anzi fatto per ammaestrare»<sup>5</sup>), richiamata ed assorbita dal Leopardi, emenda e ci spiega nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* in larga parte la costruzione-vocazione che muove il canto alla vigilia della composizione dell'*Infinito*: verità-inganno-idea-immagine-suono-parola-vero-simiglianza-illusione. Giungendo a distinguere i due diversi inganni: quello della logica, che induce al "falso intellettuale-filosofico" da quello della poesia volto all'immaginativa, all'illusione, e che forma ed informa la fantasia dalla quale parte il canto, il quale "è consapevole" di poter e voler ingannare:

<sup>4</sup> L. BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, il Mulino, Bologna 1985, p. 61.

<sup>5</sup> F. FLORA, *Saggio introduttivo*, in LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, con un'antologia di testimonianze sul Romanticismo, a c. di E. MAZZALI, Cappelli Editore, Bologna ristampa anastatica 1970 (1ª ed. 1957), p. XLVI. In riferimento alla "bella menzogna" dantesca e alla tradizione poetica italiana relata a tale modalità interpretativa ed esecutiva, e proprio in Dante acutamente flessa in una profonda rielaborazione ricreativa giungente ai moderni, all'interno di una vasta bibliografia, ci permettiamo rinviare ad un nostro specifico studio: A. D'ELIA, *'ne la faccia che a Cristo / più si somiglia': la poesia mariana di Dante*, prefazione di D. DELLA TERZA, Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

Il primo torto dei romantici è per il Leopardi quello di sviare la poesia dal commercio dei sensi per i quali è nata e ‘di farla praticare coll’intelletto, e trascinarla dal visibile all’invisibile e delle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale’. [...]. Aveva però concesso il Di Breme che la facoltà immaginativa essendo sostanziale nell’uomo non può svanire: ‘né avverrà mai che non soggiaccia alle illusioni delle forme armoniche, alle estasi della sublime contemplazione, all’efficacia dei quadri ideali [...]’ e il Leopardi ne trae la conseguenza che anche il Di Breme ‘concede che la poesia debba ingannare’ [...]. Per il Leopardi il poeta dunque deve illudere, scegliendo però dentro i confini del verosimile le illusioni meglio accomodate all’ufficio della poesia che è di imitare la natura e al fine della poesia che è quello di dilettere. Ma i romantici, secondo Leopardi, cantano non la natura ma l’incivilimento e perciò non riescono alla poesia. [...]. Leopardi più tardi non temé di giungere: che i poeti (almeno i poeti adulti) non sono più possibili nel mondo civile. Era un’eresia ch’egli cancellava con la sua stessa presenza di poeta, e quale poeta! [...]. Egli vide [...] il perenne primitivo che è necessariamente nell’uomo, anche se egli è al più alto stadio di civiltà. E noi oggi in questo senso di primitivo e dell’infanzia che perdura anche nell’adulto e nel vecchio identifichiamo il linguaggio, non come primitivo cronologico [...] ma come prima invenzione della forma in cui l’uomo compone sensazioni ed affetti [...]. Aveva scritto il Di Breme – e il Leopardi lo cita – che il poeta invece di trasformare le cose in persone umane, secondo la vecchia mitologia, doveva rappresentare il *vitale* qual esso è, e questa il Di Breme considerava ‘la più miracolosa di tutte le magie, quella cioè che attribuisce un senso ad ogni cosa, e riconosce vita sotto tutte le possibili forme, non esclusivamente sotto le umane’. [...]. La difesa dunque che il Leopardi fa delle favole antiche, è un approfondimento dell’essenza verace dell’arte, riferita all’animo umano e muovendo dal periodo di vita, l’infanzia, in cui esso entra a contatto con la natura e interroga se medesimo. [...]. [E] converrà ricordare [...] [una] contraddizione romantica del Leopardi: che egli, cioè, ligio in questo ai romantici, non si varrà più nella poesia del diretto linguaggio della mitologia, chi eccettui l’*Inno alla Primavera* ove egli la riconsacrò e nel fatto la congedò. [...]. [E] più tardi nelle *Operette* [...]. La facoltà mitologica dell’uomo non avrà più bisogno di circoscriversi alle favole greco-romane: e ogni poesia conterrà un suo mito. [...]. [E la poesia greco-romana] diventa così la lingua naturale della poesia classica, cioè, per Leopardi di quel periodo, la lingua della poesia *sic et simpliciter* <sup>6</sup>.

Ed il verso intonato *al* suolo materno, *alla* rivolta, che è assieme evasione ed implosione, come pure proposta di ricerca di fama eternante e deprecazione

<sup>6</sup> FLORA, *Saggio introduttivo*, in *Leopardi*, cit., pp. XXVI-XL.

dell'esclusione dalla concreta passione d'amore, rimato in endecasillabi e settenari, propri delle canzoni patriottiche, ci permette di ispezionare i passaggi germinativi del suddetto impeto poetante e del corredo retorico che lo propone al vaglio della parola-canto. Del suo intimo segreto: lo "snudamento" di membra che sono già senza veli.

Ed ecco il primo gioco retorico, di una passione cioè che è avvertita "dei" e "sui" propri camminamenti tecnici: *δαίμων* ci viene spiegato *dal* tema letterario *nella* maturazione di un canto che paradossalmente non necessita di ulteriori rivestimenti. Mobilitando assieme, dopo un primo, iniziale ed iniziatico momento di frenesia nell'avvertire e curare il "proprio", le membra-versi, con un'attenzione speciosamente filologica. Ed essa, tuttavia, non cancella, anzi incrementa, il suddetto impeto quale risultato e causa ad un tempo di un combattimento serrato tra sensi e ragione. Piacere dei sensi e sconfitta non indolore dell'immagine e sua riedificazione. Filologia e poesia, apparente contrasto tra questi due modi-mondi e loro inevitabile congiungimento esposto alla cura del suddetto *δαίμων*. Tale evoluzione parte dagli anni di studio *disperatissimo*, approdando alla formulazione dichiarativa che nel 1824 rivolge al cugino «Peppino»<sup>7</sup>: «E quanto ai versi, l'intendere la mia natura, vi potrà servire da ora innanzi per qualunque simile occasione. Io non ho scritto in mia vita se non pochissime e brevi poesie. Nello scrivere non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale, in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento, e tornandomi (che ordinariamente non succede se non di là a qualche mese), mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile di terminare una poesia, benché brevissima, in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello»<sup>8</sup>.

Volessimo anche procedere ad ulteriore verifica oltrepassando quello che può sembrare unicamente un "puro" momento d'ispirazione riferito nella lettera al Melchiorri, e che sminuirebbe se tale processo fosse ritenuto concreto, quindi, l'ampio dettato tecnico del Leopardi posseduto fuori da un'immediata "illuminazione germinativa", non potremmo e non dovremmo tuttavia sfuggire all'analisi della parola-suono e dal contesto in cui essa viene partorita. Dalla quale si ricava il profondo e coinvolgente nesso tecnica-modalità d'ispira-

<sup>7</sup> LEOPARDI, *Lettere – A Giuseppe Melchiorri Roma* – Recanati 5 marzo 1824, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 1069.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 1069-1070.

zione (il *δαίμων* suddetto: i *δαίμονες*). Nesso che assomma l'erudizione alla passione (moto patetico) avvertita e proiettata col canto nella ricreazione dei motivi etico-civili, umani e personali. Non vagamente avvertiti in un unico afflato lirico, ma in quest'ultimo, salvando le rispettive autonomie genetiche e i camminamenti peregrinanti di ciascun ambito, rilevare la forza concentrica dell'io leopardiano di fronte all'avventura esistenziale quale si presenta al poeta e all'uomo nel 1818. *Da* questa data verso il *prima* della propria storia e di quella della propria "intelligenza-coscienza" (natura-cultura-storia-pensiero-parola-linguaggio-verso) contiguamente verso il *dopo* della costruzione poetica che realizza "nel mentre canta":

O patria mia, vedo le mura e gli archi  
e le colonne e i simulacri e l'erme  
torri degli avi nostri,  
ma la gloria non vedo,  
non vedo il lauro e il ferro od'eran carichi  
i nostri padri antichi. Or fatta inerme,  
nuda la fronte e nudo il petto mostri  
(*All'Italia*, vv. 1-7)<sup>9</sup>.

Ed è la seconda diade, cuore-mente, che abilita l'impulso viscerale ad essere coscientemente elaborato in sintesi tecnico-critica e a svelare l'impulso di richiamare con atto estremamente volitivo le membra sparse nel formare un corpo da esportare da false patrie. E ricoverarlo in un luogo-corpo (poeta-poesia) *di qua* (da Recanati-patria) *da venire* (la Patria-Italia) mediante l'unico mezzo al cantore congeniale e diremmo possibile per la sua inclinazione alla gestazione mimetica (derivatagli dal "suolo" della patria del mondo classico e dal modello petrarchesco «aggiornamento [...] [di] *Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno* [...] ne è spia, oltre l'assunto generale e l'inizio, il comparire nella prima strofa di *veggo* come parola in rima, nel Petrarca al v. 3, qui al verso 9, ma curiosamente variata in *vedo* anche al v. 4, irrelata ma ripetuta entro il verso seguente»<sup>10</sup>) volta a creare: il verso nutrito di abile studio ed estrema, drammatica passione. Al Giordani scrive, sempre nella lettera datata 2 marzo

<sup>9</sup> ID., *Canti, Opere*, t. I., a c. di SOLMI, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, volume originariamente edito dalla Riccardo Ricciardi Editore, Roma 2004, p. 3. Da ora in poi tutte e liriche citate in questo studio proverranno dalla presente edizione.

<sup>10</sup> G. CONTINI, *All'Italia*, in *Antologia leopardiana*, a c. di G. CONTINI, Sansoni, Firenze 1988, p. 15.

1818, della propria consapevolezza relata alla condizione fisica, la quale non lo ferma dall'intento di scalfiare la «viltà».

Ed è lo studio, «matto e disperatissimo», la chiave di volta per comprendere come proprio la causa della conoscenza, di una conoscenza acquisita non solo grazie ad una propensione tutta personale (anche o soprattutto questo) ma guadagnata con dura fatica fisica, si riveli e continui a rivelarsi il veleno per le sue membra, così come, dall'altra parte, esso sia contiguamente proprio il farmaco necessario per affrontare il «disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni»<sup>11</sup>.

Alla considerazione sopra esposta, quella cioè di un'assimilazione d'immagine, che non risulti semplicistica sovrapposizione, tra l'Italia ed il corpo-mente del poeta, non frutto di suggestione, ma di esplicativa esposizione tra due figure plasticamente eloquenti, l'esecuzione delle due canzoni riferite alla Patria ci offre agio di comprendere più ancora i nessi tra il mondo-pensiero del Leopardi e l'Italia. La quale ancora nel 1818 è «bordello», per usare il termine dantesco (*Purg.*, VI, v. 78).

La considerazione-Invettiva dantesca<sup>12</sup> è recepita e promulgata implicitamente dal Recanatese nell'accoglimento di un pensiero-modo abbracciante secoli di acquisizioni di formule protestatarie, che, appunto, da Dante a Petrarca e agli autori al Leopardi più vicini, anche cronologicamente, quali l'Alfieri e il Foscolo, ad esempio, hanno dichiaratamente messo in moto un processo di incitamento e di contestazione. Esponendo la condizione di membra lacerate del "suolo" patrio. Ma anche attivando il codice di unificazione-prolungamento tra la "cultura" (qui vale *traditio*) della Patria e il "sacerdote", tra i pochi rimasti, e fiero di esserlo, di tale rito-ministero, che è il poeta stesso:

Oh venturose e care e benedette  
l'antiche età, che a morte

<sup>11</sup> LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 2 Marzo 1818, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 944.

<sup>12</sup> Sulla figura-pensiero e sull'opera di Dante il Leopardi si rivela profondo conoscitore del verso del Fiorentino entro un coinvolgimento tutto attivo ripreso nel proprio verso-pensiero e nello studio della gestazione linguistica che inevitabilmente deve guardare al poeta della *Commedia*. Per una lettura che tenga il più possibile di conto i vari aspetti citati, all'interno di un'ampia bibliografia, cfr. D. CONSOLI, *Giacomo Leopardi*, in *Dante. Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1996, vol. III, pp. 626-627 e C. GEDDES DA FILICALI, *La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, in «La modernità letteraria», 6, 2013, pp. 91-100. Sulla poesia del Petrarca, con particolare riferimento al *Canzoniere*, fonte indispensabile non solo per il Leopardi, all'interno di una sterminata bibliografia, cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione a c. di M. SANTAGATA, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.

per la patria correa le genti a squadre;  
 e voi sempre onorate e gloriose,  
 o tessaliche strette,  
 dove la Persia e il fato assai men forte  
 fu di poch'alme franche e generose!  
 Io credo che le piante e i sassi e l'onda  
 e le montagne vostre al passeggiere  
 con indistinta voce  
 narrin siccome tutta quella sponda  
 coprîr le invitte schiere  
 de' corpi ch'alla Grecia eran devoti.  
 Allor, vile e feroce,  
 Serse per l'Ellesponto si fuggia,  
 fatto ludibrio agli ultimi nepoti;  
 e sul colle d'Antela, ove morendo  
 si sottrasse da morte il santo stuolo,  
 Simonide salia,  
 guardando l'etra e la marina e il suolo  
 (*All'Italia*, vv. 61-80).

Cantore ultimo del passato, che viene chiamato a testimoniare la forza dell'*avvenuto* e dell'*ora* facendo ricorso alla ripresa delle vicende degli Spartani morti alle Termopili con il richiamo alla mobilità persiana, il Leopardi è figura di Simonide in una ripresa di timbri e nessi logico-sintattico-musicali altamente ricreativi di ambienti e stimoli sensori-plastici acuti, assai appassionati e appassionanti:

E di lacrime sparso ambe le guance,  
 e il petto ansante, e vacillante il piede,  
 toglieasi in man la lira:  
 Beatissimi voi,  
 ch'offerste il petto alle nemiche lance  
 per amor di costei ch'al Sol vi diede;  
 voi che la Grecia cole, e il mondo ammira.  
 Nell'armi e ne' perigli  
 qual tanto amor le giovanette menti,  
 qual nell'acerbo fato amor vi trasse?  
 Come si lieta, o figli,  
 l'ora estrema vi parve, onde ridenti  
 correte al passo lacrimoso e duro?  
 Parea ch'a danza e non a morte andasse  
 ciascun de' vostri, o a splendido convito:

ma v'attendea lo scuro  
 Tartaro, e l'onda morta;  
 né le spose vi fôro o i figli accanto  
 quando su l'aspro lito  
 senza baci moriste e senza pianto  
 (ivi, vv. 81-100).

E l'alternanza del metro applicativo quasi privo di un coerente (ma solo in apparenza) modulo unificante, esposto invece nella sorvegliata "spezzatura" tra endecasillabi e settenari, incardina la lontananza nel "qui" del poeta, che muove a rendicontare della propria solitudine-dilaniamento e di quella della patria *per* (strumentale) gli eventi antichi quale sentimento-esamina poetico relato, quindi, al *nunc*. Sentimento patetico frazionato nei versi e nutrito da testi coinvolgenti «Diodoro Siculo che riporta il frammento, abilmente assorbito da Leopardi, in cui Simonide di Ceo definisce 'ara' la tomba degli Spartani morti alle Termopili [...]. Serse che fugge per l'Ellesponto 'fatto ludibrio agli ultimi nepoti' (vv. 75-76), la battaglia delle Termopili e quella di Salamina, l'ascesa di Simonide sul colle d'Antela e le parole da lui pronunciate 'di lacrime sparso ambe le guance' (v. 81) sono rivissute dal giovane Leopardi con empito sostitutivo e *pathos* di verità raggiunta, con elegiaca partecipazione all'emozione del lontano che mai esclude la forza epica della riesumata greicità»<sup>13</sup>.

Il Leopardi compone da Recanati nella quale mobilita la mente ed il cuore in una figurazione letteraria attentissima detta nel sentire in alto grado le potenzialità immaginative e il loro necessitante approdo (illusioni). Esorcizzate dalla stessa scrittura-poesia, che paradossalmente disintegra l'allegoria lirica delle membra, "la metaforizzazione del corpo", della figura-canto che lo dice, quale traccia primaria di intensa e continua scoperta di fuggire per ritrovarsi. Tuttavia, abbandonare il recettivo impulso, diremmo fisico, di comporre in versi, *dalla* sua "patria-corpo" non accettata, ma convintamente espropriata dalla volontà di evasione, e riversare in prosa il procedimento deliberativo di assenso del proprio ragionare soprattutto verso l'infausta "sorte" non lo convince. E crea un'operazione di entrata-uscita dal corpo-poesia, dal corpo-patria-Recanati verso la Patria-Italia-poesia partendo dal mondo greco-latino, per cui assistiamo all'elevazione del canto: superiore modalità di salvezza-evasione: «Unico divertimento in Recanati è lo studio [...]. Parlando di me posso ingannarmi, ma io le racconterò, come a me sembra che sia, quello che

<sup>13</sup> DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, in ID., *Saggi su Giacomo Leopardi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2005, pp. 32-33.

m'è avvenuto e m'avviene. Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, ma a quel calore e a quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti, e quella smania violentissima di comporre, non altri che la natura e le passioni, ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire, fra me: questa è poesia, e per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa, e darmi a far versi»<sup>14</sup>.

Alle due “coppie liriche” esaminate sopra, vi si aggiunge una terza, che dà agio ad ulteriore riflessione, quella cioè inerente la propria “patria” e la Patria: Recanati e l'Italia, da un lato, e dall'altro, il rapporto, tuttavia non completamente disgiuntivo, tra poesia e prosa. Due corpi-suoli, scavati in profonde e labirintiche movenze tettoniche, patria-Patria/poesia-testo-corpo, assai rilevanti nella poetica leopardiana, in senso anche o soprattutto poetico-geografico.

Se tale orografia letteraria, dell'anima, come crediamo debba essere intesa, connetta, e lo fa, l'aspetto del corpo-mente del poeta con il corpo dell'Italia, e più ancora tra il corpo-prigione del cantore espresso, da una parte, dallo studio disperato nel borgo natò, e, dall'altra tra e con la poesia che andava costruendo da dentro quel corpo-prigione-patria (si parte dal traduttore per giungere al poeta) verso un “prima” (origine), che assomma diverse istanze in un unico motivo letterario, non stupisce, dunque, che proprio l'evocazione della figura della Patria-Donna-Poesia porti in sé i temi del Leopardi idillico al quale abbiamo già fatto cenno.

Il sistema classico di apparentamento tra Patria e attuazione delle virtù più elevate è referente poetologico di alto rilievo conducente verso il “dopo lirico” nel tempo della composizione delle due canzoni patriottico-civili. Ed è assieme snodo delle lucide proiezioni coagulatesi in profonda sintesi versificatoria proprio in questo periodo di plurime provocazioni-istanze di carattere gnoseologico, morale, umano, politico, filosofico e spirituale: «l'Italia, più che una finzione allegorica, è una creatura infelice da compiangere e da confortare. [...] Dimodoché la personificazione dell'Italia non risponde, come parve al De Sanctis, a un semplice proposito retorico, ma alla stessa esigenza del sentimento leopardiano, che postula la presenza dell'infelice per impostare con esso un colloquio, sulla base di un *tu* pietoso e affettuoso. Ne consegue che il vero soggetto lirico della canzone non è l'Italia, ma [...] lo stesso personaggio eroico-elegiaco del poeta, con le sue interrogazioni incalzanti e le sue esclau-

---

<sup>14</sup> LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 30 Aprile 1817, in ID., *Opere*, t. II., cit., pp. 905-908.

mazioni desolate»<sup>15</sup>. Istanze, quelle espresse poeticamente, diversificate tra loro ed assieme interagenti, massimamente confluenti nel verso-pensiero, nel suo ritmo-motivo. Tutto ciò a dimostrazione di una impostazione formulata, con sempre più crescente incisività, proprio a partire dagli anni 1818-1819 e sgravata dal travaglio di una esperienza soggettiva-comunitaria assai complessa, non riconducibile solo a pochi aspetti:

La canzone *All'Italia* e quella *Sopra il monumento di Dante*, con gli episodi culminanti dei caduti alle Termopili e dei caduti in Russia, verrebbero così ad esprimere i due aspetti complementari [...] [del] mito, il passato glorioso e il presente doloroso. Interpretazione senza dubbio suggestiva, e non priva certo di alcuni elementi di verità: ma che nel complesso riteniamo unilaterale, in quanto tende ad accentuare di quelle canzoni un aspetto particolare, avvicinandole senz'altro alle successive canzoni 'filosofiche' e trascurando quegli elementi tutt'altro che marginali che le legano alla concreta situazione ideologico-sentimentale del Leopardi intorno agli ultimi mesi del 1818 [...]. Già nella lettera del 30 aprile del 1817 [al Giordani], ch'è la prima scritta 'con pieno spargimento di cuore', i due motivi sono esplicitamente proposti [...] 'la mia complessione [unitamente all'] ostinata nera orrenda malinconia [...]. Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia' [...] 'L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero [...] [come esso] possa cruciare e martirizzare una persona che pensi alquanto diversamente dagli altri [...]'. Sentimento di una propria condizione di infelicità, smania indistinta di grandezza, consapevolezza di una sensibilità aristocratica, non disgiunta però dalla coscienza dolorosa di un'esclusione; sollecitudine accorata per le sorti della patria, sentita simpaticamente come una grande infelice bisognosa di aiuto: questa è la situazione sentimentale del Leopardi ventenne, alla vigilia delle due canzoni patriottiche [...]. In realtà il disegno di una canzone sullo stato presente dell'Italia aveva moventi più profondi, e radicati nell'intimo della sensibilità leopardiana, che non tutti gli altri progetti di liriche civili, in cui l'intento pedagogico-parenetico tendeva a prendere il sopravvento su quella prima spinta elegiaca ed eroica che aveva mosso il Leopardi a poetare sull'Italia. [...]. Se è vero, dunque, che i propositi di rinnovamento letterario e di rigenerazione civile sono alla base della composizione delle prime due canzoni leopardiane, quello che rese possibile la loro realizzazione, il passaggio dal puro proposito all'atto poetico, fu proprio la presenza di una materia sentimentale particolarmente congeniale alla sensibilità del poeta<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., p. 53.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 35-36 e pp. 42-48.

*All'Italia*, elaborata nel settembre del 1818 a Recanati e pubblicata a Roma nell'anno seguente e, tuttavia, recante nell'edizione del 1819 l'anno di composizione, unitamente alla lirica *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*, realizzata anch'essa nel 1818 (fra settembre e ottobre), precedute da una lettera dedicatoria a Vincenzo Monti, sono le prime due canzoni leopardiane e costituiscono un momento teorico-formulativo di assai grande interesse. Leopardi assomma e divide nel culto drammatico, escoriato dalla necessitante e rovinosa, ma assieme benefica "noia", il doppio amor di Patria e lo decostruisce infine nell'assimilazione della figura-canto-Italia, unica vera Patria, così che il giovane conte «Rimane [...] fermo e irremovibile nella difesa della sua vocazione poetica, e ciò facendo fornisce al suo autorevole interlocutore [il Giordani] strumenti d'intelligenza del suo stato d'animo appassionato. [...] [E] Recanati [la sua natura-scenario è] paesaggio dell'anima [...]. [Così] come patria non patria, rifugio funesto di rozzi fautori dell'immobilità dell'ignoranza. Essa viene cancellata con combattivo disdegno per dare adito ad una patria 'vera'»<sup>17</sup>.

Oimè quante ferite,  
 che lividor, che sangue! Oh qual ti veggio,  
 formosissima donna! Io chiedo al ciel  
 e al mondo: dite dite;  
 chi la ridusse a tale? E questo è peggio,  
 che di catene ha carche ambe le braccia;  
 sì che sparte le chiome e senza velo  
 siede in terra negletta e sconsolata,  
 nascondendo la faccia  
 tra le ginocchia, e piange.  
 Piangi, che ben hai donde, Italia mia,  
 le genti a vincer nata  
 e nella fausta sorte e nella ria  
 (*All'Italia*, vv. 8-20)

il testo poetico si apre con forza enfatica e rimodula l'intera lezione che il giovane Giacomo ha acquisita dai classici, dallo studio "matto" citato, rilevando il nesso inscindibile poesia-amore di libertà. Al di là e dentro la costituzione prettamente retorica, così come fra i primi il De Sanctis, che ne ha sottolineato la forza ricapitolativa ed inventiva assieme: «Il concetto della canzone all'Italia il solito luogo comune; 'già fu grande, ora non è quella'. Un luogo comune qui

<sup>17</sup> DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, cit., p. 28.

espresso con molta vivacità da un giovane che aveva nella sua immaginazione l'Italia di Cicerone e di Livio. Egli entra subito in argomento con un contrasto commovente tra ciò che sopravvive e ciò che è morto di quella grande Italia»<sup>18</sup>.

Con il verbo *vedere* flesso alla prima persona del presente indicativo si apre la canzone, quasi ad indicare la più volte richiamata fisicità di “un corpo” tutto presente a se stesso in un coinvolgimento emotivo e politico, quello del poeta ventenne, che, lontano da speciose implicazioni politologiche, e comunque proprio su questo versante arditamente partecipe, si autodenuncia con immediata, irreversibile sentenziosità, rivolgendosi apertamente a *quella* corporeità (quella dell'Italia ed infondo anche la sua) priva di virtù:

La sete di eventi, di azioni, di fatti, può servire come dato biografico a illustrare la condizione di un intellettuale segregato nella piccola e miserevole cronaca di provincia; ma, ad altro livello, quel voler essere poeta dell'oggi conferisce un forte risalto all'oggettiva tragicità delle due canzoni patriottiche, alla loro 'inattualità'. Non un atto incrina la cappa mortuaria della pace presente, non c'è un solo evento al quale il discorso possa agganciarsi: la scelta dell'episodio dei caduti in Russia, a parte le considerazioni che Leopardi ne ricava, è di per sé, per il suo collocarsi altrove e al passato, la più forte denuncia del presente [...] nell'individualismo protagonista del poeta, eroe e vate di una epopea tutta e solo sua, insomma, risiede, paradossalmente, la sua più profonda politicità. [...]. L'illusione di incidere sul presente e la preoccupazione di essere 'attuale' sono di breve durata. Quando, nel novembre del 1821, riprende il progetto di canzone che aveva fissato nell'abbozzo 'dell'educare la gioventù italiana' e da quello ricava *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, Leopardi conserva i motivi dell'“amor della patria” [...] *Opere* [...] e «dell'infelice / Italia» (*Nelle nozze*, 10-1), ma elimina la *deprecatio* ('Povera patria ec.') prevista in quel lontano abbozzo e ogni considerazione 'sui mali presenti d'Italia' previste dal progetto di canzone del 1821 'a Virginia Romana' [...] *Opere* [...] è la prova che la poesia è ancora, umanisticamente, educatrice, ma non è più considerata stimolo all'azione politico-patriottica<sup>19</sup>.

Ed è la gloria-virtù negata che umilia il soggetto, la Patria-donna, ed evidenzia maggiormente l'estromissione dolorosa in chi, acuendo lo sguardo-vista nella miseria del proprio sentire (il poeta), e che è assieme un irrefrenabile impulso a creare, col canto sancisce la sentenziosità tragica dell'impossibilità

<sup>18</sup> F. DE SANCTIS, 1818. *Le due canzoni*, in ID., *Leopardi*, a c. di C. MUSCETTA e A. PERNA, Einaudi, Torino 1983 (1ª ed. nelle *Opere* 1960, 2ª ed. 1969) p. 103.

<sup>19</sup> SANTAGATA, *Le canzoni come 'romanzo ideologico'*, in ID., *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 20-21.

eternante del proprio verso-patria. Gloria-virtù, che è quasi condannata da ogni prospettiva di maturazione all'interno delle istanze fondatrici tratte dai classici e indicanti il passato: «non vedo il lauro e il ferro od'eran carichi / i nostri padri antichi» (*All'Italia*, vv. 5-6). Ed assieme è la gloria-virtù il motore propulsivo della rivolta-poesia.

Annulato dalla “presenzialità” del poeta, che ambisce alla gloria, detto nella sofferenza che anima la sua noia, vincolandolo “per sempre” alla durata del canto, il volitivo con il quale si entra nella seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante*, «Volgiti indietro, e guarda, o patria mia, / quella schiera infinita d'immortali, / e piangi e di te stessa ti disdegna» (vv. 11-13) irreversibilmente produce un canto ancora più inesorabile. Dettato proprio dall'imperativo «Volgiti», incatenato con forza ammonitiva dal «guarda» succeduto dal vocativo «o patria mia». Innestato, quest'ultimo, nel tono d'affetto per il quale lo sdegno non attenua la virulenza mediante cui la parola-suono che la proferisce viene lanciata, ma fa ricorso all'abile “interrogativo-asseverativo” rivolto retoricamente alla storia e al lettore.

E l'allocuzione dantesca sottesa al canto rivela, dentro il moto d'affetto per il grande poeta, l'accasamento tra se stesso e la figura del Fiorentino. Non tanto e non solo dal punto di vista storico, quanto e soprattutto di una ricostruzione figurale altamente proiettiva dell'immissione nel portato sonoro-verbale del sistema poeta-sentimento politico-visione interiore del canto: «Dante, infatti, diventa qui una figura stessa del sentimento leopardiano, nella sua doppia funzione di rappresentante d'un passato glorioso e irrevocabile, e di un confidente dello strazio del poeta»<sup>20</sup>.

Rivelatore di molte istanze interpretative esposte del Leopardi è il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* come pure l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*. La prima parte del *Discorso* è inviata all'editore Stella il 27 marzo 1818, e in esso, unitamente alla *Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi* (Recanati, 18 luglio 1816) in cui polemizza con Madame de Staël, la quale invita i letterati italiani ad una conoscenza più ampia degli autori stranieri, il dibattito-scontro tra classicisti e romantici vede il giovane recanatese schierarsi nettamente con i primi, indicando di seguire la strada degli antichi. Infatti, la letteratura italiana tra tutte è quella più vicina al mondo greco-latino, e tale difesa è paradossalmente svolta in funzione di una rielaborazione antipedantesca.

<sup>20</sup> BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., p. 63.

Anzi, il richiamo al “classicismo puro” è in definitiva per Leopardi il ritorno, come fecero gli antichi, appunto, all'originale creatività. E la stessa mimesi compositiva viene dissolta entro l'ispirazione mossa dallo slancio vitale, che connette l'*hic et nunc* con l'origine incontaminata dalla quale l'illusione si presenta come mezzo ricreativo del poeta: illusione che distoglie dagli inganni razionali e nondimeno espone la relazione profonda tra uomo e natura.

L'edonismo della poesia-ragione viene purgato dalla modalità dei sensi, che aprono col canto il percorso oltre gli occhi della mente verso i “vagheggiamenti” di un *prima* da ricontattare nella *factio*. Itinerario, questo, rivolto e giungente ad un obiettivo preciso: la costruzione di un verso-pensiero che si riappropri dell'origine nel presente. Attivando in tal modo il necessitante contrasto tra “modo-origine” di natura (il “primigenio” pur conseguito nella relazione indispensabile tra scavo per il recupero e formazione degli stessi sensi educati al ricovero nella ricerca lirica esibita dai procedimenti illusori dei miti) e “modo-progresso” dato dalla civilizzazione-incivilimento.

*Peregrinatio*, quella del Leopardi, già avviata nel 1818:

Non ‘modelli’, che producono ‘copie di altre copie’, ma ‘scintilla, ‘impulso’, ‘ardore, ‘forza’, d’incontaminata ispirazione, primigenia facoltà d’intendere e d’esprimere, come scoperta per la prima volta [...]. Da questa tutela dell’originalità e della soggettività, come alla venerazione del primitivo, non è consentito ipotizzare una particolare tipologia di romanticismo leopardiano, se soltanto si consideri che contro i canoni tipici della scuola romantica – culto del progresso, provvidenzialismo storico, ideologia cattolica e fede religiosa, rivalutazione del Medioevo – Leopardi si è dichiarato ostile e sprezzante. [...]. Diversamente dal classicismo di Foscolo, saturo di cultura, distillato da una plurisecolare tradizione storica, il classicismo di Leopardi è strumento cristallino di naturalezza [...]. [E] la grande poesia, come la primitiva, – sull’esempio di Omero, di Esiodo, di Anacreonte, di Callimaco e della Scrittura ‘massimamente nel libro della Genesi’ [...] – deve ispirarsi alla natura, ‘vertigine intatta’, ‘incorrotta’, ‘immutabile’ [...]. L’avvolgente eloquenza del *Discorso* [...] che si chiude con il patriottico appello ai ‘Giovani italiani’ perché tengano desta – in nome di Alfieri e di Canova – la ‘fiamma che accese i nostri antenati’ [...] contiene in embrione, nel *pathos* civile dell’epilogo e nelle suggestioni fantastiche evocate dalla ‘libertà di immaginare’, l’energia eroica delle due canzoni del 1818 (come delle successive del 1820-1822) e la poesia degli idilli del 1819-1821<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> G. TELLINI, *Giacomo Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, vol. VII, *Il primo Ottocento*, parte II, *Da Manzoni a De Sanctis*, Salerno Editrice, Roma 2005 (1998), pp. 760-762.

Alle sventure dell'Italia riversate nel tono solenne e disdegnoso della prima canzone, le catene (*All'Italia*, v. 13) del *nunc* contrapposte alla «forza antica» (ivi, v. 28), incardinando amaramente alla vergogna il dispiacere-disprezzo del poeta (passato e presente vengono detti dai morti nella campagna napoleonica di Russia, senza alcuna fama, e nella figura-canto di Simonide verso i caduti alle Termopili), il soggetto-cantore espone col timbro-suono di *Sopra il Monumento di Dante* l'altra amara dualità: virtù-scempio. E i «perversi / tempi» (*Sopra il Monumento di Dante*, v. 120) abilitano maggiormente il sentimento leopardiano d'ammirazione-gloria e amoroso recupero degli «itali prodi» (ivi, v.141) sfociante nella costruzione d'omaggio e soprattutto d'affetto posta entro il profondo recupero di Dante, nuovo Omero. Richiamato, con intimo, accorato vocativo: «O dell'etrusco metro inclito padre» (ivi, v. 74).

Vengono così a fondersi senza rimanerne occultati i due aspetti del canto che nel «glorioso spirto» (ivi, v. 180), Dante, assommano i complessi aggiramenti del cuore leopardiano: il rimpianto-infelicità personale e il rimpianto-infelicità per la Patria. Il corpo-poeta e il corpo-Patria esposti nella figurazione della gloria-viltà e del passato-presente: Dante-Leopardi-Italia/"tempi perversi"/"itali prodi"- "fatta inerme".

L'«io allocutivo» e la struttura relata al possessivo («mia», v. 1, *All'Italia*) e alla *deprecatio-indignatio* («Ahi non il sangue nostro e non la vita / avesti, o cara; e morto / io non son per la tua cruda fortuna», *Sopra il monumento di Dante*, vv. 130-132), soprattutto di derivazione petrarchesca («significativo a questo proposito che Leopardi mutasse nella stampa bolognese il titolo della prima canzone, *Sull'Italia*, in *All'Italia*, volendo sottolineare il regime allocutivo dell'intera canzone»<sup>22</sup>), le soventi, incalzanti modalità interrogative, come pure le «sfasature tra metro e sintassi, che sottraendo larga parte delle gratificazioni ritmico-melodiche [...] imprime [in entrambe le canzoni e soprattutto in *All'Italia*] un forte impulso dinamico, che trova spesso il suo compimento solo nella clausola finale di strofa [*All'Italia*]»<sup>23</sup>.

Il motivo politico è un tutt'uno con l'amarezza individuale e il disdegno verso il mondo definito civile, e la poesia si qualifica, vorrebbe qualificarsi in un primo tempo (si svelerà in un diverso moto a se stessa di lì a poco entro un percorso più complesso abbracciante la riflessione dell'io su se stesso e il mondo) quale ponte rivolto dal passato all'oggi.

<sup>22</sup> BLASUCCI, *Morfologia delle «Canzoni»*, in ID., *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Giulio Einaudi, Torino 1996, p. 17.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 18-19.

E la formula metapolitica, per paradossale che possa apparire, diventa lirica propriamente politologica nelle due canzoni: «Leopardi muove dal presente, dell'attualità italiana del 1818. L'infelicità ha i contorni definiti della decadenza etica e culturale: al fondo si intuisce un atteggiamento, prima ancora che un pensiero, di ordine politico. Nella Recanati della Restaurazione quell'istanza politica non può che assumere vesti patriottiche; nell'esperienza di questo giovane filologo e erudito di provincia i contenuti ideologici non possono essere attinti che dal bagaglio umanistico della sua formazione»<sup>24</sup>.

Sia l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia* (la cui attribuzione è da fissarsi nell'agosto-settembre del 1818) che la *Canzone alla Grecia* (anch'essa databile al 1818, mentre il *Supplemento generale a tutte le mie carte* sarebbe del 1819) come pure *Dell'educare la gioventù italiana* (composto tra il 1818 e il 1819) applicano il portato valutativo del germe-seme della "figura lirica Italia" che ricerca se stessa, la propria *origo*. Unitamente all'incalzante domanda di senso («Quando risorgerà l'amor della patria? quando? sarà morto per sempre? non ci sarà più speranza?») <sup>25</sup> che il Leopardi pone sentendosi investito da impegno civile-politico. Mosso da francofobia, come si evince dallo scritto del Recanatese del 1815 *Agl'Italiani. Orazione in occasione della liberazione del Piceno*.

E l'aspetto politologico più volte accennato deve essere ripreso al fine di inquadrare il debito moto d'ispirazione e di formulazione soggiacente e scaturente nelle canzoni del 1818:

Un grande scrittore francese, Stendhal, in un romanzo scritto nel 1838, un anno dopo la morte di Giacomo, *La Chartreuse de Parme*, ha fatto luce su una situazione familiare lombardo-nobilescia ed italiana dove il marche del Dongo, reazionario antiilluminista e austriacante, come il figlio Ascanio, vive in contrasto con la sorella Gina Pietranera posseduta da stati d'animo innovativi e francofilo. È costei ad ispirare al nipote Fabrizio il culto iniziale per la causa di napoleone che lo spingerà a partecipare alla battaglia di Waterloo.

La linea promossa da Giacomo nelle due canzoni del 1818 conserva tracce di un'ereditata francofobia, già però attenuata e riportata nell'ambito del mi-sogallismo patriottico alfieriano e dall'ardore polemico di Jacopo Ortis. [...]. Nella canzone *All'Italia* l'impulso agonistico, con acrimonia disatteso dal Tommaseo, che spinge il poeta ad ostentare il proprio zelo sacrificale:

<sup>24</sup> SANTAGATA, *Le canzoni come 'romanzo ideologico'*, cit., p. 17.

<sup>25</sup> LEOPARDI, *Dell'educare la gioventù italiana*, in ID., *Argomenti e abbozzi di poesie, Opere*, t. I., p. 301.

L'armi, qua l'armi: io solo  
 combatterò, procomberò sol io  
 (vv. 37-38)<sup>26</sup>.

Assai interessanti ai fini di una lettura esegetica che tenti di abbracciare il più possibile i vari aspetti compositivi e le spinte propulsive inerenti le canzoni poste sotto esame risultano le ricognizioni relate alle riprese alferiane e foscoliane<sup>27</sup>, nonché ai “moti animatori” del Giordani. Il quale tenta di creare nel poeta continui stimoli di “accasamento”, ormai perduti dal giovane conte, verso la patria recanatese, addirittura sconosciuta al cantore de *All'Italia*.

Sia in *All'Italia* che *Sopra il monumento di Dante* la forza evocativa che gestisce le descrizioni di battaglie è in *climax* ascendente. *Climax* che segnala, come rilevato tra i primi dal Bosco<sup>28</sup>, una straripante disperazione esposta in modo acutamente enfatico, preludente a quello che sarà poi il titanismo, rielaborato entro una più alta prospettiva sentimentale, dell'io biografico-dell'io lirico in passaggi veloci e forti. E che condurrà il dettato delle due canzoni, completamente rielaborato, a sfociare nel tessuto metrico della “ribellione” di Bruto (ultimo eroe della repubblica) e nella figura del sacrificio di Virginia (diretta ripresa alferiana)<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 29-30.

<sup>27</sup> Sulle riprese assai complesse relate al Parini, Alfieri, Foscolo, Monti, Giordani da parte di Leopardi una lettura che tenga in dovuto conto i procedimenti ora impliciti ora espliciti di mimesi compositiva si rileva interessante e rivelatrice di molti passaggi ideologico-formali messi in campo dal Recanatese: la linea di continuità, pur elaborata entro lo spirito di piena autonomia teorico-compositiva, propria di Leopardi, segnala una rielaborazione frutto di profonda dialogicità con il “suo presente, con il contemporaneo”, nello specifico il “1818”. E mediante il *responsorio* che attiva con forte *vis* lirico-costruttiva sia in riferimento ai classici (Virgilio e il referente diretto delle canzoni patriottiche: Petrarca) e tra questi e gli autori a lui più vicini (Parini, Alfieri, Monti, Pindemonte, Foscolo). Su tale relazione-indipendenza cfr. A. BRUNI, *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani Leopardi 1998. Convegno nazionale di studi*, Atti del Convegno nazionale di Studi, Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998, a c. di R. TISSONI, Tip. Le. Co., Piacenza 2000, pp. 131-160. Sulle riprese suddette e sull'implicito riferimento al Foscolo, che risulta tra le fonti primarie, ma abilmente velato dalla ripresa allusiva leopardiana cfr. P. ITALIA, *Foscolo in Leopardi: i «Sepolcri» e le canzoni 'patriottiche'*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 29 settembre - 1 ottobre 2005, a c. di G. BARBARISI e W. SPAGGIARI, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, Quaderni di *Acme*, 80, Università degli Studi di Milano, Milano 2006, 2 voll., vol. II, pp. 721-40.

<sup>28</sup> Cfr. U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Bonacci, Roma 1980.

<sup>29</sup> Cfr. W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1988 (1ª ed. 1973). Di notevole interesse sul piano filologico e non solo, gli studi di Sebastiano Timpanaro rilevano una co-

Molta formulazione di timbri e di immagini viene recuperata dalla modalità sonoro-descrittiva del carme *Dei Sepolcri*. Come pure il modulo interrogativo e i nessi tra genitore-genitrice, Italia-patria-madre, e figli sventurati dall'*Ortis* entro un andirivieni di implicite riprese ideologiche alfieriane, già in parte riferite. Come pure egli echi fondativi del Petrarca innestati nella comune fonte classica, ossia in quell'«ara»: «La vostra tomba è un'ara» (*All'Italia*, v.125), altare-tomba e pulpito vivo dei padri (Simonide)<sup>30</sup>: «chi la ridusse a tale?» (riferito all'Italia, ivi, v. 12), «Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi / e di carri e di voci e di timballi» (ivi, vv. 41-42); «Così vennero al passo, / e i negletti cadaveri all'aperto / su per quello di neve orrido mare / dilacerâr le belve; / e sarà il nome degli egregi e forti / pari mai sempre ed uno / con quel de' tardi e vili» (*Sopra il monumento di Dante*, vv. 156-162), «Beato te che il fato / a viver non dannò fra tanto orrore; / che non vedesti in braccio / l'itala moglie a barbaro soldato» (ivi, vv. 103-106), «Perché venimmo a sì perversi tempi? / Perché il nascer ne desti o perché prima / non desti il morire, / acerbo fato?» (ivi, vv. 120-123) «O glorioso spirto, / dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?» (ivi, vv. 180-181).

Epicità greca ed evocazione dell'io poetico, che pone se stesso nella vivace sostituzione di Simonide (Leopardi-Simonide) in chiave proiettiva («di lacrime sparso ambo le guance», *All'Italia*, v. 81), modalità elegiaca entro l'accoramento del poeta partecipante nel *prima* (è Leopardi-Simonide, come si è detto,) e nell'«ora» (il poeta pronuncia il canto *all'Italia per l'Italia*) creano l'accostamento adatto che permette, tanto alla canzone *All'Italia* che alla canzone *Sopra il monumento di Dante*, di agganciarsi a descrizioni-incursioni tematiche dell'antichità e della contemporaneità raccordate dall'io biografico.

E la citata lezione petrarchesca è in Leopardi ampiamente assorbita e rimodulata proprio tenendo presente tale prospettiva di unità-diversità, così nella metrica in cui è imbastita la narrazione: il modulo della poesia classica viene riproposto nella strutturazione vivace e innovativa, nell'alternanza delle strofe dispari e delle pari, come spiega Dante Della Terza: «delle interferenze rimate che ora collegano endecasillabi a endecasillabi, ora endecasillabi a settenari, ora settenario a endecasillabi. Il giovane artefice ora lascia un

---

struzione erudito-speculativa sottile con implicazioni poetologiche assai profonde, svelando i referenti primamente ricreativi del Leopardi, anche in ambito moderno, come nel caso del citato Alfieri: tra i principali modelli d'ispirazione non soltanto letteraria, ma soprattutto umana: cfr. S. TAMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965.

<sup>30</sup> Cfr. E. PERUZZI, *Il canto di Simonide*, in ID., *Studi leopardiani*, vol. II, Olschki, Firenze 1987, pp. 7-74.

settenario (il quarto e il diciassettesimo delle strofe dispari) senza rima, ora invece condanna a solitudine un endecasillabo (il terzo e il diciassettesimo delle strofe pari)»<sup>31</sup>.

L'impianto solenne delle due canzoni come rilevato da Giuseppe De Robertis, ripreso anche dalla critica più recente, e dallo Scheel, come riporta Blasucci, collegante mondo classico-pagano al Petrarca e agli autori in parte richiamati, ci spiega il legame tra la solennità virgiliana trasposta dal giovane Giacomo e il timbro-tono elevato dei componimenti patriottici, entro una elaborazione complessa giungente sino alla *Ginestra*<sup>32</sup>.

E nel 1818 la patria-non patria si rivela definitivamente luogo-memoria verso il quale il poeta non avverte la ricettività-tensione profonda e vi oppone con forza, invece, tutta l'amara adesione a umori ed azioni contrari del cuore e della mente: «Mia patria è l'Italia, per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto italiano»<sup>33</sup>.

La forte adesione leopardiana al sentimento patriottico è rilevata, di contro alla lettura desanctisiana, dal Carducci<sup>34</sup>, il quale sviscera analiticamente le note intime di un canto-ode, quello delle due prime canzoni patriottiche, ed inquadra un deciso impulso passionale non disgiunto dalla sapiente erudizione con la quale le canzoni sono state costruite. Anche nella seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante*, composta come la precedente fra il settembre e l'ottobre del 1818, pubblicata unitamente *All'Italia* con la data di composizione nell'anno seguente a Roma per i tipi Bourlié, la procedura di recupero del volitivo acquista sempre più incalzante forza nello scioglimento della trama poetica.

E il «Volgiti» (*Sopra il monumento di Dante*) nel verso undicesimo e nel quindicesimo espone tanto un processo di catabasi quanto un moto d'anabasi. Per i quali l'immagine della «schiera infinita d'immortali» (ivi, v. 12) si oppone e assieme prosegue un cammino denso di alto *pathos*. Per cui «l'ospite desioso» (ivi, v. 20), lo straniero avente qui le caratteristiche propulsive e attive di colui che osserva (con gli occhi della mente e fisicamente inoltrandosi nella terra natia di Dante: «lo toscano suol», ivi, v. 19, ma arrestandosi, poi,

<sup>31</sup> DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, cit., p. 28.

<sup>32</sup> Cfr. BLASUCCI, *Una fonte linguistica per i «Canti»: la traduzione del secondo libro dell'«Eneide»*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, cit., pp. 9-30.

<sup>33</sup> LEOPARDI, *Lettere - A Pietro Giordani - Milano*, Recanati 21 Marzo 1817, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 899.

<sup>34</sup> Cfr. G. CARDUCCI, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in *Leopardi e Manzoni*, Edizione Nazionale, XX, Zanichelli, Bologna 1937, pp. 101-175.

per aver saputo che le ceneri del poeta riposano altrove: «Ed, oh vergogna! udia / che non che il cener freddo e l'ossa nude / giaccian esuli ancora / dopo il funereo di sott'altro suolo, / ma non sorgea dentro a tue mura un sasso / Firenze, a quello per la cui virtude / tutto il mondo t'onora», *ivi*, vv. 23-29) la magnificenza dell'Italia nel suo più grande poeta, padre della lingua-patria, il quale è definito dalla tradizione e dal Recanatese pari ad Omero: «colui per lo cui verso / il meonio cantor non è più solo» (*ivi*, vv. 21-22).

La ricerca, dunque, esposta e promossa dal «dove giaccia» (*ivi*, v. 21), correlata alla «vergogna» (*ivi*, v. 23), sentimento profondo, reiterato e inframmezzato dagli ammonimenti-sproni verso la riedificazione dell'Italia, condotta tutta nella «patria» del Fiorentino, affinché in essa la costruzione di un monumento che ne celebri il genio poetico sia il modello concreto dell'Italia, costituisce l'unificante segno per il presente e per i posteri:

Perché le nostre genti  
 pace sotto le bianche ali raccolga,  
 non fien da' lacci sciolte  
 dell'antico sopor l'itale menti  
 s'ai patrii esempi della prisca etade  
 questa terra fatal non si rivolga.  
 O Italia, a cor ti stia  
 far ai passati onor; che d'altrettali  
 oggi vedove son le tue contrade,  
 né v'è chi d'onorar ti si convegno.  
 Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,  
 quella schiera infinita d'immortali,  
 e piangi e di te stessa ti disdegna;  
 che senza sdegno omai la doglia è stolta:  
 volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,  
 e ti punga una volta  
 pensier degli avi nostri e de'nepoti  
 (*ivi*, vv. 1-17).

L'adunanza delle arti ad ingaggiare da parte degli scultori i sentimenti più profondi nella costruzione materica del monumento al Padre Dante segnala il vivo interesse tradotto poeticamente quale sentimento di partecipazione vibrante di Giacomo alla «questione italiana». Tuttavia, la lettura che tiene in dovuta considerazione i due assi portanti il pensiero-poesia del Recanatese, e, di conseguenza, unente i due aspetti Italia-patria-poesia/condizione poetica, pur non svilendosi nello scontato procedimento, già riferito, del corpo-mente-poeta con la Patria-Italia, il quale è inequivocabilmente attivo, pone, e lo si

riscontra a nostro avviso proprio nella canzone *Sopra il monumento di Dante*, l'inscindibile relazione al vaglio metrico nel movimento versificatorio di accuse e deprecazioni enfaticanti del poeta. E in cui la concessione di un colloquio tra il "sé lirico" e l'attante sventra l'ovvia relazionalità corpo-poesia elevando tale diade addirittura a snodo decisivo poematico.

L'incidere con i suoi appelli-invocazioni-richieste-perorazioni («Dove sono i tuoi figli», *All'Italia*, v. 41; «A che pugna in quei campi / l'itala gioventude?», ivi, vv. 51-52 (si riferisce alle campagne napoleoniche coinvolgenti le truppe italiane che combatterono al loro seguito); «Attendi, Italia, attendi» (ivi, v. 45); «Alma terra natia, / la vita che mi desti ecco ti rendo», (ivi, vv. 59-60); «Beatissimi voi, / ch'offriste il petto alle nemiche lance / per amor di costei ch'al Sol vi diede / voi che la Grecia cole, e il mondo ammira» (ivi, vv. 84-87); «La vostra tomba è un'ara; e qua mostrando / verranno le madri ai parvoli le belle / orme del vostro sangue» (ivi, vv. 125-127) entro un coinvolgimento pieno d'azione per la patria espone la dichiarazione dell'inserimento del "fatto". Dei fatti da cui recuperare forza per presentare con più salda motivazione ideologico-intellettuale la tensione veritativa innescante il possesso della virtù-gloria incardinata al motivo desolante del rapporto uomo-natura. La poesia d'occasione si qualifica, riprendendo la tradizione settecentesca, quale vettore per l'enucleazione di tematiche urgenti.

Urgenze che il poeta nasconde dietro le "occasioni", le quali invece definiscono in modo esplicito, come nel caso della canzone *Ad Angelo Mai* (1820), «piena d'orribile fanatismo»<sup>35</sup>, i motivi di un intervento meno partecipe sul piano d'azione, come nelle prime canzoni, entro un labirintico processo tutto mentale, e mai definitivamente raggiunto, eppure accuratamente progettato, ma non meno coinvolgente sul piano emotivo-civile. E addirittura abbracciante più ancora rispetto a prima la sfera autobiografica. Entro una più complessa e ardimentosa assimilazione figurale-lirica comprendente il nesso modernità-impegno civile e visione idillico-patetica. Tale modalità viene esposta nei moti inerenti il ripensamento dell'illusione e del nulla (unitamente al sentire gli affanni della mente-cuore) e nella costruzione inventiva del verso, che riconosce nella ripresa della poesia di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso il referente primario di ispirazione-motivazione. E approdando nel canto quale scaturigine del processo fantasia-scienza e azione-poesia coinvolgente l'intervento-virtù della parola *sulla patria* (Alfieri).

<sup>35</sup> LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Brighenti – Bologna*, Recanati 28 Aprile 1820, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 1001.

Motivi e modi, questi, tutti preparati e innestati nel verso a partire dalle canzoni patriottiche del 1818. Non bisogna dimenticare, infatti, che dopo la composizione delle due canzoni patriottiche e prima della composizione delle due civili, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, vi è *Ad Angelo Mai* (canzone patriottico-civile e filosofica)<sup>36</sup>.

Alla vigorosa e incalzante narrazione storica de *Sopra il monumento di Dante*, che nelle edizioni del 1818 e del 1824 registrava esplicitamente il nome del conquistatore: «ma non la Francia scellerata e nera», ed infine ripresentata col verso: «Taccio gli altri nemici e l'altre doglie; / ma non la più recente e la più fera, / per cui presso alle soglie / vide la patria tua l'ultima sera» (*Sopra il monumento di Dante*, vv. 99-102), il “tu allocutivo”, rivolto in abile mimesi ritmica e a Dante e all'Italia fornisce in un crescendo di calore la filiazione del poeta recanatese al suolo-patrio e alla poesia-corpo di cui si sente parte. Il “tu” della canzone *Sopra il monumento di Dante* («Volgiti indietro, e guarda, o patria mia», v. 11) collega tanto l'apparentamento tra il poeta ventenne e la Patria quanto il rapporto “familiare” tra il Recanatese e il cantore «dell'etrusco metro inclito padre» (ivi, v. 74). Tale paternità apre all'immagine-rapporto Dante-Italia-Leopardi: «quel tu rivolto a Dante supera l'occasione, facendo corpo con l'ispirazione più vera della canzone [...]. [...] la presenza del *tu*, da cui la stessa enumerazione dei mali d'Italia prende l'avvio, rappresenta ancora un compenso del ‘cuore’; ed è insieme l'elemento unitario che lega questa strofe alle altre in un'unica appassionata perorazione»<sup>37</sup>.

E dentro l'affezione tutta sentita del poeta è ricoverata e si muove l'afflizione per l'Italia sfociante nella protesta leopardiana, che sventra per la sua dirompente forza evocativa la modalità dell'interrogativo, ripetutamente elargito in modo quasi ossessionante:

Perché venimmo a sì perversi tempi?  
 Perché il nascer ne desti o perché prima  
 non ne desti il morire,  
 acerbo fato? Onde a stranieri ed empi  
 nostra patria vedendo ancella e schiava,  
 e da mordace lima  
 roder la sua virtù, di null'aita  
 e di nullo conforto  
 lo spietato dolor che la stracciava

<sup>36</sup> Cfr. C. GALIMBERTI, *Stile “vago” e linguaggio del vero nella canzone «Ad Angelo Mai»*, in ID., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze 1959, pp. 11-67.

<sup>37</sup> BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., pp. 63-66.

ammollir ne fu dato in parte alcuna.  
 Ahi non il sangue nostro e non la vita  
 avesti, o cara; e morto  
 io non son per la tua cruda fortuna.  
 Qui l'ira al cor, qui la pietade abbonda:  
 pugnò, cadde gran parte anche di noi:  
 ma per la moribonda  
 Italia no; per li tiranni suoi  
 (ivi, vv. 120-136).

E il Leopardi innesca il meccanismo di rielaborazione del cuore, dentro e oltre il debito "processo mnestico", quale risultato di una passione traboccante, che accende l'ira-virtù. Se l'esamina desanctisiana, e non solo, inerente le due canzoni, si incentra sul binomio emozionalità-erudizione, e, per dirla con lo stesso Leopardi, che differenzia una poesia di "fantasia" e di "immagini", ossia quella precedente al 1819, rispetto alla poesia successiva definita dal cantore di "sentimento", implicante quest'ultima anche una più intensa elaborazione filosofica (a partire dal 1819-1820), l'assetto fondativo dei due periodi a cui ci riferiamo è nel citato laceramento del corpo-mente e del cuore. L'incalzante interrogazione entro la *deprecatio* annessa agli interrogativi che aprono alla riflessione-costatazione sul qui concede all'io lirico di innestarsi con più forza («anch'io / ad onorar nostra dolente madre / porto quel che mi lice, / e mesco all'opra vostra il canto mio, / sedendo u'vostro ferro i marmi avviva», ivi, vv. 69-73; «Perché venimmo a sì perversi tempi? / Perché il nascer ne desti o perché prima / non ne desti il morire, / acerbo fato», ivi, vv.120-123).

La gloria antica è tutta intessuta nella recita di un'ode in cui la *pietas* è accolta dalla prospettiva eroica di cedere alla morte anziché perire nell'infamia degenerativa dell'insulsa inoperatività bellica. E l'immagine della vedova («Non si conviene a sì corrotta usanza / questa d'animi eccelsi altrice e scola: / se di codardi è stanza, / meglio l'è rimaner vedova e sola», ivi, vv. 197-200) si impone quale ineludibile alternativa alla codardia, disprezzata e disprezzante, al codardo nei confronti del quale nel finale della canzone riecheggia e sembra ripresentarsi più vigile ancora l'io poetico<sup>38</sup>:

In eterno perimmo? e il nostro scorno  
 non ha verun confine?  
 Io mentre viva andrò sclamando intorno,

<sup>38</sup> Cfr. F. FIGURELLI, *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civile*, in «Belfagor», VI, 1951, pp. 20-39.

volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;  
 mira queste ruine  
 e le carte e le tele e i marmi e i templi;  
 pensa qual terra premi; e se destarti  
 non può la luce di cotanti esempi,  
 che stai? levati e parti.  
 Non si conviene a sì corrotta usanza  
 questa d'animi eccelsi altrice e scola:  
 se di codardi è stanza,  
 meglio l'è rimaner vedova e sola.  
 (ivi, vv. 188-200)

«La constatazione storica che ‘dal dolor comincia e nasce l'italo canto’»<sup>39</sup> trova quale antecedente “filologico-sentimentale” il cantore di Laura, che è anche il primo umanista. Petrarca è ripreso tanto nella modalità mimetica di un soggetto lirico evidente quanto nella ricostruzione poetica Italia-Patria.

L'io leopardiano si impone con forza nella canzone *All'Italia*, con impeto profondo: di un io che si pone al centro, differenziandosi dall'io petrarchesco, che volge ad una musica-canto tendente alla composizione del soggetto nella comunità-patria. Un Petrarca ripreso entro la modalità retorico-affettiva, che porta in sé i moduli procedurali della visitazione dell'io, per cui si ha: «da un lato la ‘sublimità’ delle grandi evocazioni storiche, non ignara della stessa lezione dei ‘pindarici’ seicenteschi e della loro idea di una lirica per grandi quadri [...] dall'altro l'‘affetto’ che accompagna e commenta quelle rievocazioni, esaltando la presenza di un soggetto lirico in prima persona coi suoi movimenti concitati o accorati, il quale finisce col porsi come il vero protagonista poetico delle due canzoni»<sup>40</sup>.

Tale azione si produce anche nella seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, «dove con transizione omogenea si torna a evocare il dramma degli italiani caduti per ‘le rutene / Squallide piagge’; abbastanza affine è anche la struttura metrica, differenziata sempre fra strofi pari e dispari, ma con inoltre un'ultima più breve (al modo delle antiche ultime di congedo)»<sup>41</sup>.

E l'“autobiografismo intrinseco al canto” (il soggetto recuperante nella descrizione del sentimento patrio il nesso poetologico: sopore degli italiani e ardimentoso spirito di rivolta) permea l'intera modulazione creativa.

<sup>39</sup> BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit. p. 34.

<sup>40</sup> ID., *Morfologia delle “Canzoni”*, cit., p. 16.

<sup>41</sup> CONTINI, *All'Italia*, in *Antologia leopardiana*, cit., p. 15.

E la Donna-Italia e Dante<sup>42</sup> ci immettono nella vicenda leopardiana tra membra e cuore, azione e immaginazione, illusione e prevaricazione dei sensi in un andirivieni sottile di recupero inventivo di un io che, appunto, si impone nel dettato versificatorio. Sventrato il nesso corpo-patria, esso viene addirittura reimpostato nella prima persona del soggetto agente e agito dalla propria avventura umana e sociale. L'io sveltante palesato nelle due canzoni esaminate apre l'adattamento poetico-esistentivo (storia personale-storia comunitaria) che dal 1818 si propone come prolungamento del proprio seme-linguaggio-parola: complemento predicativo del soggetto-poeta. Per cui la vedovanza, il «sola» (v. 200), ultima parola dell'ultimo verso de *Sopra il monumento di Dante* denota paradossalmente tutto il vigore dell'io e il destino della successiva poesia leopardiana.

---

<sup>42</sup> Cfr. LEOPARDI, *Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti – Giacomo Leopardi al Cavaliere Vincenzo Monti e Argomento di una Canzone sullo stato presente dell'Italia*, in ID., *Opere*, t. II., pp. 183-186 e 297-299.