

LEOPARDI AMBIGUO?

di

Leone Piccioni

Se ogni testo (ed in particolare ogni testo poetico) rende, comunque, necessaria sempre questa operazione di verifica, di controllo, d'approfondimento e di comprensione vera, l'opera leopardiana, i suoi sensi segreti, le sue varie fasi significanti, il suo mistero, la sua ambiguità, non può dar frutti di lettura se non nella posizione del tornare a leggere, tornare a leggere ancora, tornare a leggere sempre. È un testo ambiguo, Leopardi per lo più dice (in tutta la prima parte della sua ricerca, fino al '24, *Operette* comprese) cose che pare abbiano un senso e che sono da intendere in un senso diverso; per lo più le dice con una suggestione musicale, un incanto, una forza verbale, da prenderti per sola emozione e per invenzione del linguaggio, sì da lasciarti pensare di dover dare un peso minore al significato. Ti fermi alla lettura-incanto: per riprodurre quell'incanto, consapevole dell'ambiguità, è produttiva soltanto l'operazione del rileggere, tornare a leggere ancora. Quando Ungaretti ci confessava di aver amato fin da ragazzo Mallarmé, era sufficientemente consapevole da aggiungere: « Non dico che capissi allora Mallarmé. Ma è la sua poesia così piena del segreto umano dell'essere, che chiunque può sentirsene musicalmente attratto anche quando ancora non ne sappia che malamente decifrare il senso letterale ». La sorte, la fortuna dei lettori di Leopardi, è stata nella rilettura: chi ha seguitato a rileggere senza mutare i termini della prima lettura ha fatto fiasco, oppure ci ha lasciato

preziosi testi che altri devono interpretare: ma si guardi la sorte di De Robertis, di Ungaretti, di Bo. De Robertis avendo studiato Leopardi per trent'anni, il primo a dar ragione e collegamento ai *Canti* con lo *Zibaldone*, pur attraverso le *Operette*, solo tardi s'accorge dell'importanza di un testo come il *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica*, fino a confidarci che senza di quello era difficile capire alla radice il grande fatto poetico leopardiano. Alla fine della vita, rispondendo a Contini, per una dolce loro polemichetta di lettura a proposito di *A Silvia*, De Robertis concludeva: parlando (nel '47: del '22 la sua scelta dello *Zibaldone*) del suo « antico desiderio, che sarebbe di condurre a termine tante analisi dei singoli autografi dei *Canti* per poi giocare l'ultima partita su un piano in tutti i sensi esplorato, e con la coscienza in pace ».

Ungaretti sempre ha detto che il testo base della sua lettura giovanile, ancora ad Alessandria d'Egitto, fu Leopardi, e certo (anche se non riconosciuto) nel suo « Allegria di naufragi » è presente il « naufragar m'è dolce in questo mare » dell'*Infinito* (e siamo al 1916); tuttavia cose, insieme di viatico e definitive per una certa interpretazione leopardiana, le mise per iscritto e le pubblicò soltanto quarant'anni dopo: in specie nel memorabile « Secondo discorso su Leopardi » al quale ci richiamiamo di continuo anche per certe conseguenze che confermeremo e cui arriveremo. Carlo Bo ha scritto in piena maturità il saggio « Eredità di Leopardi », ed è tutta una scoperta, una sorpresa per la dimensione moderna del grande nostro poeta, moderna e perciò aggiornata, di continuo aggiornabile: necessitato di riletture a confronto, confronto con i tempi, confronto con le esperienze che si vivono: per attestare la perenne sua profeticità.

Quanto a me, di quest'asse certo, di questa radice, di questa famiglia (e me ne glorio), ma ultimo — e non solo nel tempo — della stirpe, eccovi l'esperienza ultima; che mi ha mosso a questo lavoro, e che dovrebbe guidarmi in futuro ad un lavoro più ampio in argomento.

Mi son laureato, venticinque anni fa, e più, sulle *Canzoni* leopardiane: ho incarico di insegnamento universitario: per il poco tempo, per pigrizia anche — se volete — due anni fa, ho iniziato un corso, un quarto di secolo dopo, sullo stesso argomento, per i miei ragazzi (ragazzi assai cari, aperti,

desiderosi, pronti), e pensavo di mettermi al sicuro (avevo pubblicato in argomento anche un libro) trattando un tema dove mi sentivo pronto, e per me facile da rinfrescare. Sono partito per il Sud, mi son ritrovato all'estremo Nord: ben poco di quello che pensavo, che avevo detto, reggeva più al confronto: alla rilettura, eccoti balzato avanti un Leopardi nuovo, un Leopardi profeta, un Leopardi, il medesimo poeta, ma tanto, tanto, nel pensiero poetico diverso e più nuovo.

Premetterò anche che le mie incomplete operazioni di rilettura si riferiscono, spero con qualche lume, al Leopardi primo; quello delle *Canzoni*, dei primi cosiddetti « idilli »: il Leopardi insomma fino al '24. Fin qui ho abbastanza riletto. Per il poi non so bene: occorrono altre verifiche, devo rileggere, ma direi che tante sovrastrutture ironiche le cacci via, se ne disfi: si mostri in una nuova stagione anche più grande. Ma grandissimo è il suo apparire.

Nel 1818 (Leopardi aveva dunque vent'anni), dopo molte fasi di scelte e ripensamenti già avute in una vita intellettuale mostruosamente precoce, nel *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica* arriva ad identificare l'atto poetico nella « facoltà di fingere e di mentire », tessendone l'elogio. C'è un celebre passo: ma il tasto è pigiato in quelle pagine per ogni dove: polemizza con i romantici e li accusa del massimo scempio: aver tentato, star tentando, di togliere alla poesia questa funzione prima: « Imperocché i romantici i quali s'accorgevano ottimamente che tolta alla poesia già conciatà com'essi l'avevano, anche la facoltà di fingere e di mentire, la poesia finalmente né più né meno sarebbe sparita, e di netto si sarebbe immedesimata e diventata tutt'uno colla metafisica... ».

L'Infinito sarà scritto nel '19: poteva non risentire, non essere accentrato in quest'assunto? In una nota brevissima dello *Zibaldone*, 1822 (3 febbraio), citando Eliodoro, tradotto dal Gozzi, ecco: « Stimabile è la menzogna quando giova a chi la dice e a chi l'ode non fa nocumento ». Da poco aveva finito la canzone alla *Primavera*; del '22 sarà anche l'*Inno ai Patriarchi*, e l'*Ultimo canto di Saffo*, praticamente, dunque, la conclusione del ciclo delle

Canzoni, prima di quella aggiunta guidata da disperata ironia che sarà *Alla sua donna*, del '23. Non si dovrebbe inserire quel pensiero nel contesto della ricerca di quel periodo?

Della poesia dunque la facoltà di fingere e di mentire, di risparmiare all'uomo l'impatto diretto con il vero, schermarlo, nasconderglielo a costo, appunto, di fingere e di mentire, avendo però coscienza della menzogna. La menzogna, in questo senso, stimabile, quando « giova a chi la dice e a chi l'ode non fa nocumento ». Se la poesia sposasse direttamente il vero, si assisterebbe di colpo alla caduta di tutte le illusioni, di tutte le speranze, di tutto quel ciclo, misterioso e ripetitivo, che da sempre ha mantenuto in vita l'umanità, disposta a ricominciare in proprio tutte le volte, esperienze che la conoscenza del passato e delle risultanze altrui avrebbe dovuto far giudicare inutili, vane, scontate nelle conclusioni loro. È capire i principi della vitalità, della « vita — direbbe Luzi — fedele alla vita »: un'accettazione della vitalità.

Al *Discorso d'un italiano*, all'*Infinito*, alla concezione del ciclo delle *Canzoni*, Leopardi, pur giovanissimo, non giunge di colpo: ci giunge, s'è detto, attraverso « conversioni » letterarie, attraverso esperienze dei contrasti, con una strenua volontà di conciliare quei contrasti per rispetto all'andamento della storia e della civiltà, e per pietà di se stesso e dei propri simili: e non si dimentichi che la sua fu formazione religiosa e cristiana, non si scordi che, anche quando il suo passo parte fermo con intenti quasi dissacratori, assai spesso gli accade (e non a lui soltanto) di fermarsi come interdetto in un punto, di riuscire, comunque, consolatorio. Riflettendo, sempre nel '22, sul Cristianesimo, confermava: « lo scopo e l'essenza del Cristianesimo si è il fare che l'esistenza non s'impieghi, non serva ad altro che a premunirsi contro l'esistenza... ». A preservazione, non contro la vitalità. Di giovanile formazione filologica, i suoi gusti eran tutti « francesi » e poi rifiutati con vivacità sdegnata; da sedicenne la sua conversione al classico: scrive il *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, a diciassett'anni, per irridarli, con lieve ironia, ma se ne innamora: vi riconosce la sostanza e la costanza delle illusioni. Polemizzerà contro i romantici, in nome della difesa, anche a costo di finzione, di

quegli errori, di quelle illusioni, di quel territorio fanciullo che va difeso per l'uomo: l'età perduta, l'età d'oro, la giovinezza. Ma dai romantici viene ovviamente toccato: se in quegli anni è Leopardi a svolgere, così come è stato mostrato, la più rivoluzionaria e moderna operazione di ripristino di un linguaggio, che da uno scadimento di crisi potesse recuperare bagliori di vitalità e di profezia; insieme è in quegli anni che Leopardi ci prepara la sua, non mai abbastanza approfondita in tutti i suoi risvolti, eredità di moderno: non partecipare più di un momento solo della cultura o della esperienza sociale e morale: sentire in sé l'eredità che ci si porta dietro, avvertire lucidamente quello cui si va incontro: vivere sbilanciato, vivere squilibrato, operare poeticamente per gli altri, ed operare, necessitato, con ambiguità. Non penserà mai a se stesso come ad un caso di disperazione solitaria: sa che per tutti è lo stesso. Si tratta solo di averne coscienza: e chi ne ha pienamente non in tutto la diffonda, la renda certa. Traccia un famoso diagramma della felicità dove la sorte di ognuno s'eguaglia. In tutto il suo lavoro da quel *Discorso*, alle *Canzoni* cardine (il « *Mai* », la « *Primavera* », l'« *Inno ai Patriarchi* », « *Alla sua donna* »), ai primi « *Idilli* » (l'« *Infinito* », com'è stato detto, un miracoloso manifesto, per intender tutta quella stagione poetica), Leopardi si offre, perciò, a due modi di lettura: a due possibilità di interpretazione totalmente diverse, a seconda che si identifichi la sua credenza nella possibilità di affidarsi a quell'errore, a quella finzione; oppure a seconda dell'avvertimento che riceviamo di individuare, nettissimo, il segno di stacco, in quel punto in cui si fa chiaro che in lui c'è coscienza di fingere e di mentire. Come a dire: io so che le cose stanno diversamente, ma mi offro ad una lettura consolatoria, del tutto lecita, a chi la voglia far propria, perché dichiarandomi non voglio portar « *nocumento* » agli altri: gli altri che hanno necessità di fondare ancora illusioni, di sperare che nel passato le cose andassero meglio di adesso, dal punto di vista del bilancio dell'umana felicità, e devono essere pur autorizzati a sperarlo anche per il futuro. D'altra parte, però, non posso essere così irrispettoso verso me stesso da identificarmi totalmente in quella finzione: lascio perciò per me, per certi lettori (e quei lettori più provveduti non avranno da trarne *nocumento*, ma al contrario altra forza consolatoria) sintomi, spiragli, indizi, perché capiscano qual è il mio vero

pensiero. Del resto fingere, essere partecipi di una menzogna non vuol dire esattamente questo? Sapere come sono le cose e dirne di diverse, nella speranza che gli altri ci credano, perché dalla menzogna possano non trarne nocumento. (Tutti lo sanno, e di rado ci si riflette: tutti sanno che in un amore importante — ad esempio — quando finisce l'epoca della menzogna e della finzione, essa fine coincide con la conclusione stessa dell'amore; è profonda conoscenza del cuore umano, che deve portare, in vaste operazioni, a convincersi della necessità di mentire).

Così i lettori leopardiani hanno — anche i più esperti — potuto da un secolo e mezzo leggere Leopardi proprio come lui s'attendeva, almeno nella prima parte della sua opera: hanno creduto che i primi « idilli » fossero davvero « idilliaci »; hanno letto l'*Infinito* in una chiave che si potrà completamente rovesciare; hanno pensato che il *Mai* (canzone dallo stesso Leopardi definita « piena di orribile fanatismo ») fosse una sorta di celebrazione assimilabile alla coscienza dei *Sepolcri* foscoliani; hanno pensato che nella *Primavera* ci fosse l'inno alla natura, e l'esaltazione del mito, il rimpianto del « secol d'oro »; hanno dato poca importanza alla esplorazione biblica dei *Patriarchi*; l'inno alla *Sua donna* è stato letto in chiave quasi madrigalesca.

Eppure il vecchio De Santis leggendo l'*Infinito* aveva messo le mani avanti: « l'*Infinito* non è un vedere, ma un'immaginazione, un fingere ». E arriverà Ungaretti nei suoi sparsi scritti leopardiani, derivati da pazienti corsi universitari, a buttar tutto all'aria per l'*Infinito* appunto, per gran parte di quelle *Canzoni*.

Quei lettori, anche i più esperti, ed ai quali molto si deve, legittimi, comunque, interpreti di una volontà del Leopardi, erano forse anche indotti in confusione, dal provenire dall'enfasi (del resto giusta) del grande Leopardi del '28 e dell'ultima stagione: in quel Leopardi ogni ambiguità è forse venuta meno: il suo canto è divenuto di più diretta esperienza e di più diretto dolore, pur egualmente consolatore, per il miracolo che appartiene proprio alla poesia grande. Di lì a ritroso s'arriverà a rileggere il primo Leopardi come un Leopardi « minore », l'autore delle *Operette*, come il prosatore nuovo, il sintetizzatore felice delle « sue filosofie ». Ma è nel primo Leopardi che sono segnate, come nella mano, le linee chiare della sua vita e della sua

ricerca; nel grande libro delle *Operette*, è come se facesse, ad un certo momento, il punto della sua esperienza; e le altre fasi, le altre grandi (più grandi) stagioni si verificano, variando, proprio da quella loro partenza.

ma andiamo ad esempi concreti, e si prenda subito l'*Infinito*, rifacendosi alla lettura da Ungaretti soprattutto contrapposta a quella tradizionale del « vedere ».

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

De Santis aveva avvertito: « non è un vedere », ma si poteva leggere come un « vedere », è stata sempre letta come un « vedere »: qualche sospetto di lettori intendenti, come Bacchelli, l'intervento irruente di Ungaretti; certi nostri approfondimenti di ieri e di oggi. Il poeta guarda il suo paesaggio familiare, a lui « caro », e si dà a fantasticare sull'infinito, su quello che c'è al di là della siepe. E s'immagina spazi interminati, silenzi sovrumani, quiete profondissima: a contatto con questo sconosciuto orizzzonte il suo cuore ha un moto come di sgomento. Il vento familiare che fruscia contro le piante vicine viene comparato al silenzio dell'infinito: il pensiero erra fremente, dall'idea dell'eternità a quello del passato storico, fino alla stagione presente, al suo *suono*. In questa immensità dolcemente il pensiero si perde, s'an-

nega come se si sciogliesse e prendesse sonno: ed accade questo dolce naufragio della mente, quasi per rinuncia a responsabilità d'approfondimento. Si è, insomma, partecipi della illusione.

Però, però...: quanti varchi sono stati lasciati aperti da questa lettura? Quanti soggetti, quanti indizi per andare a riscontrare la bontà di una siffatta interpretazione. E De Santis aveva avvertito: « non è un vedere... è un fingere ». E già al verso 1: perché « sempre caro mi fu »?: perché non il tempo presente se un giovane di vent'Anni elogia i suoi luoghi amati. Una civetteria? O non piuttosto voler dare subito un distacco favoloso nel tempo: non essere più un io che racconta una sua storia; ma un coro che parla di una corale esperienza senza tempo. E questa *siepe* del verso 2, è davvero realisticamente in grado di separare l'occhio dal resto dell'orizzonte?; quell'orizzonte che Leopardi tutti i giorni vedeva aprirsi tra quelle collinette dalle finestre del palazzo Leopardi, dove certo trascorreva ben più ore, di quelle della piccola passeggiata al Monte Tabor? Il colle non è già la ricerca di qualcosa di infinitamente piccolo (l'uomo) da paragonare all'infinitamente grande? — l'infinito. Ed al verso 5 quel « *al di là di quella* » è da riferire alla « siepe », o alla « parte dell'ultimo orizzonte »? Chi abbia presente il paesaggio marchigiano (per stare al « vedere », al realistico, all'impressionistico, all'idillio) sa che lo sguardo, dal punto di partenza al primo suo orizzonte (delineato da linee di collinette), non può comprendere interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete; ma spazi limitati, operosi di lavoro e di vita, pacifici, ma non quieti nel silenzio: ed in tante sue poesie Leopardi ha descritto il piacevole rumore dell'operosità campestre della sua regione. Invece, tutto ciò esiste in una proiezione verso l'infinito: una proiezione (diceva bene Ungaretti) che deriva da cecità: non si tratta di tener gli occhi aperti e di guardare, si tratta di meditare, sprofondati in se stessi, sul tema, che è il tema vero dell'*Infinito* (altro che idillio!), e cioè il rapporto tra l'infinitamente piccolo che siamo noi, ed il nostro passaggio terreno, ed i segni che si lasciano (il nulla), e lo sgomento dell'infinito e del suo senso. Ma eccoci al verso 7: « io nel pensier mi fingo ». Con bella disinvoltura tutti i lettori ad annotare: « fingere all'uso latino di immaginare ». Possibile non si voglia

almeno dare atto a Leopardi che conoscesse — uno come lui — i due sensi della parola, e se l'usava, lo facesse, quanto meno, per giocare sulla ambiguità del termine? Ma nel *Discorso*, poco prima aveva detto che è della poesia la facoltà di *fingere* e di *mentire* ; ma le altre volte che nei *Canti* adopera questo termine lo fa dando per acquisito il senso italiano (mentire sapendo di mentire), e non quello latino; ma in tutte le « varianti » (bastava vederle) « *fingere* » è usato sempre per dire il contrario di quel che si sa. Già a questo punto l'*Infinito* non è più un vedere, ma un « *fingere* ». Ma si noti subito dopo: « ove per poco — il cor non si spaura »: ci voleva Ungaretti a sottolineare che qui siamo in una traduzione esatta da un pensiero di Pascal: « le silence éternelle de ces espaces infini m'effraie »: mi spaventa, mi spaura. Si vuol rileggere tutto un pensiero che si collega a questo grido? (Si cita la traduzione del Serini): « Quando considero la breve durata della mia vita, sommersa nell'eternità che la precede e la segue, il piccolo spazio che occupo e financo che vedo, inabissato nell'infinita immensità degli spazi che ignoro e che mi ignorano, io mi spavento e stupisco di trovarmi qui piuttosto che là, non essendoci nessuna ragione perché sia qui piuttosto che là, oggi piuttosto che domani. Chi mi ci ha messo? Per ordine e per opera di chi questo luogo e questo tempo furon destinati a me? ». E ancora: « Quanti regni ci ignorano! ».

Per concludere, « Il silenzio eterno di quegli spazi infiniti mi sgomenta ».

Esattamente questo è il contesto del preteso « idillio » leopardiano: Pascal poteva dichiararlo, perché nella Fede dell'altra vita e della Resurrezione trovava rimedio a quanto impatto con il vero: Leopardi perché avrebbe dovuto dichiararlo?: meglio « *fingere* », allora, e meglio farsi leggere da tanti, e per tanto tempo, nella chiave del dolce sonno e dell'oblio.

Ma ogni verso dell'*Infinito* ci martella, e subito nei versi 8-11, nel raffronto tra il pochissimo vento che ode frusciare tra le piante (aveva detto « lauro »), e l'infinito silenzio, ecco appunto, la breve durata, il poco spazio, che s'inabissano nelle dimensioni atemporali; e basta questo poco a dar conto « dell'eterno — e le morte stagioni (tutto il passato, dunque), e la presente — e viva, e il suon di lei ». Con quale struggimento: ha detto « suono », e

voleva dire come s'addensasse tanta amara infelicità nel « caro tempo giovanile »: rispetto all'eterno, sono poca cosa le passate stagioni (tutto il corso della storia, dunque): figurarsi questi pochi anni sperimentati direttamente! Se alla luna parrà estranea cosa la terra, che pensare della muta testimonianza delle « nebulose », —? proporrà ancora nella *Ginestra*, a conclusione della vita!

Ma eccoci alla chiusa, quella, secondo la lettura diaristica, visionale, idillica, che darebbe conto, di questa dolce e graduale perdita della coscienza, verso uno smarrimento, un sogno che stende nebbia ed addolcisce: chi ha obbligato il poeta a scegliere il più lugubre dei verbi mortali: « annegare »: la più atroce, lenta, ineluttabile delle morti, s'annaspa, si soffre, s'annega? Il verbo « s'annega »! Chi ha portato il poeta a considerare come risolutiva l'immagine, non meno angosciosa, del « naufragio » e come non rilevare l'ironia che s'addensa su quel « il naufragar m'è dolce »? Esiste un dolce naufragio; esiste un dolce modo di « annegare »!?

« Eppure, eppure — concludeva Ungaretti — quando l'*Infinito* ci torna a mente, pure sapendo (ora) che non ci nasconde nulla della verità, che anzi la mostra perfino troppo fosca, senza pietà — eppure, non si sa per quale miracolo, il nostro animo si emancipa, la nostra fantasia si mette in viaggio, e naufraghiamo anche noi, dolcemente — senza ironia, dolcemente... ». A legittimare, più che mai, tante letture, pur di intendenti, di addetti pienamente ai lavori.

De Robertis, ripensando, al suo stesso lavoro nel '48 — ed esaminava, « la portata del grande arco che va dall'*Infinito* alla *Ginestra*, alzato in diciassette anni di sublime fatica » — concludeva « E sempre quell'infinitamente piccolo che è l'uomo, nell'infinitamente grande che è l'universo (l'universo o come mare dolcissimo, o come furia e furore), sempre la solitudine dell'uomo: sole medicine l'illusione e l'azione. Felici gli antichi, che furono insieme e più illusi e più attivi; felici noi nell'età breve che si chiama giovinezza ». Sulla strada giusta, ma rimanendo — mi pare — a metà, senza mettere l'accento sulla menzogna necessitata, sul voluto inganno a capire la possibilità che potrebbe scattare in lui di non « nasconderci più nulla della verità »,

«mostrandocela perfino troppo fosca» rinunciando alla sua intenzione pietosa. Tragico idillio, dunque, o almeno, secondo la definizione di Ungaretti, «ironico» idillio: ma non l'*Infinito*, soltanto; anche gli altri, tra i primi del '20 o del '21. Si riscontri rapidamente lo stesso tema, almeno nei due, che «miracolosamente» mettono più e meglio in viaggio la nostra fantasia, fino a farci dimenticare l'ironia che li muove: *La sera del dì di festa* e *Alla luna*. Il primo, si sa, deve la sua conclusione mirabile, al lavoro di varianti, apportato, addirittura dal '20 fino al '35, nell'inizio miracoloso («Dolce e chiara è la notte e senza vento, — e quieta sovra i tetti e in mezzo agli orti — posa la luna e di lontan rivela — serena ogni montagna») e nella conclusione, che di nuovo s'appoggia sull'inventivo verbo «posare». Ma il significato espresso è ancora quello del paragone dell'infinitamente piccolo con l'infinitamente grande: la giornata del «borgo natio» ed i secoli antichi; ciò che non resta, in nulla resta, del nostro quotidiano passaggio, e le «orme» appena lasciate dei secoli antichi. Il paragone, che sembra forzato e gratuito (eppure derivava da una lettera di sfogo a Pietro Giordani) tra il proprio individuale, disperato dolore, e — ad esempio — «il grande impero — di quella Roma, e l'armi, e il fragorio — che n'andò per la terra e l'oceano!». Una voce, una voce soltanto, un canto («che s'udia per li sentieri — lontanando morire a poco a poco»), comparato dal presente all'accumularsi dell'esperienza storica, della cultura, a far pensare come «tutto al mondo» passi, per non lasciare «quasi orma». Quel *quasi* come a salvaguardare, appunto, non già i segni della disperazione privata, ma i resti, i barlumi, i bagliori dei segni dell'arte.

E in *Alla luna*, (a parte di nuovo la straziante aggiunta dettata, in punto di morte, nel '35, ospitata postuma dieci anni più tardi: sì da fare ancora riflettere se, più che variante, sia modifica strutturale della composizione, da dare in nota — che nota certo definitiva e struggente! — di tanto modifica la concezione stessa della poesia), tutto in quel verso 9, nel quale dopo averci detto di una luna, vista in occasione di un anniversario, tra le lacrime fino ad ottenere quell'effetto di luce nuova: un occhio lacrimoso che guarda (la luna appariva con un volto «nebuloso e tremulo del pianto») per raffrontarlo con lo stesso spettacolo che si poteva offrire un anno più tardi, con una sola

variante d'animo: si guarda lo stesso spettacolo della natura, la situazione di vita che si sperimenta è identica, ma non ci sono più lacrime, non ci sono neanche più lacrime da piangere: « che travagliosa – era mia vita: ed è, nè cangia stile – o mia diletta luna ».

Ma questi ironici « idilli » in quegli anni, nascevano (pur altissimi) a conforto, nascevano « a latere », del disegno cui il poeta certo attribuiva immediata importanza maggiore: le *Canzoni*, le dieci *Canzoni*. Tanto che le *Canzoni*, prima sparse, poi intere, furono subito pubblicate, e quegli « idilli » dovettero aspettare un bel po'. L'*Infinito*, ad esempio, dal '19 finisce per la prima volta in rivista nel '25 ed in volume nel '26: intatto, l'apparato di varianti che si controlla è relativo al manoscritto di composizione.

Per le *Canzoni*, per le dieci *Canzoni*, quando se ne propone una chiave di lettura ambigua, ironica, abbiamo la benedizione piena del poeta che le compose, e la benedizione sta nel « Manifesto » di presentazione delle stesse *Canzoni*, aggregato ai testi del 1824, appena compiuta l'ultima stesura.

In quel « Manifesto », sul quale ritorneremo, sono citate soltanto sette delle dieci canzoni: non le prime due (le patriottiche, che resero noto il suo nome in Italia, e Leopardi non era certo nemico di una eventuale notorietà, dal suo borgo, con i tanti problemi privati e familiari più che ad ogni altra cosa aspirava forse al successo: ma non era la sua corda, e tale non risuonò più oltre); non il *Bruto minore*, dove l'ironia si tace. Ma le altre sì. E delle altre vanta innanzi tutto la difformità tra il titolo ed il soggetto: « nessuno potrebbe indovinare i soggetti delle *Canzoni* dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quelle che il lettore si sarebbe aspettato... Una (canzone) ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici... Un'altra alla Primavera non descrive né prati né arboscelli, né fiori né erbe, né foglie... Gli assunti delle *Canzoni* per se medesime non sono meno stravaganti... Un'altra Canzone intitolata Inno ai Patriarchi, o de' principi del genere umano contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola... Sono tutte piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una triste cosa e come se la vita umana fosse infelice. Se non si leggono attenta-

mente, non si intendono; come se gli Italiani leggessero attentamente... Tante stranezze, quante sentenze. Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli Antichi cioè gl'ispirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorché il dolore; che il dolore è meglio che la noia; che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'Universo, fuorché la nostra infelicità ».

Una chiave, dunque, insolitamente esplicita per capire le *Canzoni* secondo le intenzioni dell'autore: eppure, ben conosciuto il manifesto, continuamente citato da lettori e da critici, il *Mai* è stato ancor letto come una sorta di *Sepolcri*, la *Primavera* come il felice recupero del mito; i *Patriarchi* per quel poco che gli si dava posto, come lo struggente rimpianto dei primi tempi umani; *Alla sua donna* come un madrigale.

Il vero disegno delle *Canzoni*, in armonia con lo sviluppo del pensiero leopardiano, si svolge tra il *Mai* (1820), la *Primavera*, ed i *Patriarchi* (1822), da un'intuizione recepita negli idilli: dall'*Infinito*, ad esempio, « e mi sovvien l'eterno – e le morte stagioni e la presente e viva – e il suon di lei ». È la verifica dell'esistenza del « secolo d'oro »: l'afferma nei *Patriarchi*: « Fu certo, fu... amica un tempo – al sangue nostro e diletta e cara – questa misera spiaggia, ed aurea corse – nostra caduca età »... Eppure nel « Manifesto », proprio nel luogo deputato che ai *Patriarchi* si riferiva, sottolineava che il secolo d'oro non è una favola, e pareva di sentirci trascorrere sotto quel tanto d'ironia da lasciare aperte le porte al dubbio più fondo.

Leopardi si dà dunque a ricercare l'esistenza del tempo felice nell'epoca storica (indagine che conduce a fondo nel *Mai*), e poi s'applica in quella ricerca al tempo dei miti (ecco la *Primavera*); tentando un ultimo riscontro nell'epoca biblica (ed ecco i *Patriarchi*).

Quali le ambigue conclusioni? Ancora, appunto, offrirsi alla lettura, con una possibilità di penetrazione, di chiave positiva, ma in ogni luogo lasciare, ancora una volta, i sintomi, gli indizi, i sospetti, per far comprendere quale

in sostanza fosse la verità. Il secol d'oro non è esistito mai: è una di quelle illusioni ricorrenti, ripetitive (come Pascal sapeva) che alimentano l'uomo senza scoraggiarlo mai, attraverso i tempi, i secoli o i millenni; si seguita a credere nelle stesse cose, da qui la forza stessa della vitalità: ad esempio, che tempi felici ci furono, per essere autorizzati a credere che tempi felici ci saranno, quando al raffronto, alla verifica condotta a fondo, si scoprirà che non ci furono mai e che non debbono essere aspettati. Ma queste verifiche vanno annebbiare, vanno offerte alla lettura in due modi diversi, bisogna ancora una volta mentire, e fingere, giovando la menzogna anche a chi la dice, non portando nocumento a chi l'ascolti. Ancora una volta questo supremo gioco d'equilibrio morale (e di scienza del cuore umano) al Leopardi riesce al punto che il suo discorso è preso dalla parte del suo esibirsi, non viene che d'improvviso e repentinamente rovesciato, rivoltato, come un abito vecchio può essere rivoltato, per allestirne uno nuovo (ma il taschino della giacca lascerebbe indizio della compiuta operazione di rinnovamento). E il *Mai* resterà una glorificata e glorificante galleria di ritratti (quella canzone piena di « orribile fanatismo »); la *Primavera* consegnerà alcuni incanti del mito (ma ogni mito nasce nella disperazione e nel sangue, e l'uso ambiguo del linguaggio verrà qui a sfiorare il gioco di prestigio, l'accademia antiaccademica), nei *Patriarchi*, la storia dei Santi padri si svolgerà edificante (anche se a partire dal peccato di Adamo, dal fratricidio di Caino, dalle schiavitù e violenze, perfino dai rapporti disumani con il Dio di quel Testamento); *Alla sua donna* sarà madrigale (anche se vorrà verificare una volta per sempre — e non sarà, non potrà certo esserlo, di fronte alla prima risorgenza d'un fatto privato — la morte di quell'ultimo inganno: « amore, amor di nostra vita ultimo inganno »).

Alle nostre spalle, con quel peso grande, irrinunciabile anche quando ci sovrasti, la tradizione storica, quello che ci viene dalla conoscenza della storia, per lo più a noi riportata dai segni della letteratura e dell'arte: quel peso della cultura, insomma, di cui Leopardi si fa pieno carico. Nel *Mai* si elencano i punti di riferimento più diretti per dare un senso alla ricerca italiana della nostra tradizione: Dante, Petrarca, Colombo, Ariosto, Tasso,

l'Alfieri (stupisce, tra i recenti, che manchi Parini a quest'appello!): com'è stato detto, è la Canzone della « durata », dove si dà il senso della « crisi », dove ogni figura è collocata nel suo contesto storico, così che nel trascorrere dall'uno all'altro si dia il senso di una certa qual disgregazione degli ideali di cultura, addensandosi il dubbio; si passa dalla concezione unitaria del mondo e della società, via via alla inquietudine moderna.

Il nostro « secol morto » si trova a combattere, in un serrato gioco di intrecci, abilissimo (e con splendide aperture di poesia piena: « Ahi, ahi ma conosciuto il mondo non cresce... »), con il « clamor dei sepolti »: la nostra, certo, la più indegna, la più nefanda etade! E affiorano subito le illusioni che dovevano pur esserci un tempo, i dilettoni errori, i sogni leggiadri: tutti svaniti. C'è questo patetico atteggiamento di recupero della memoria? Eppure i testi poetici d'ogni tempo ci portano a rammemorare quegli stessi sogni, quegli stessi errori (quelli « popolari degli antichi », proprio quelli!) in epoche precedenti: le epoche appunto del « secol d'oro ». Ci fu « secol d'oro » nell'età storica, si dà a ricercare puntigliosamente, ma simulando, il Leopardi?: ed ecco la sorte di dolore che circondò tutte le figure di quella sbalzata galleria di ritratti: « Ahi dal dolor comincia e nasce – l'italo canto ». La dura vita di Dante, i dolori infiniti d'amore del Petrarca, la sorte di Colombo, la disperazione ai limiti della follia del Tasso, il coraggio d'affrontar vita tanto dura dell'Alfieri. Epoche, una per una, segnate dal dolore e dall'infelicità: sempre meno, sì, sempre meno, questo è dichiarato, dell'età che ci tocca.

Eppure il *Mai* si può leggere anche come un grande rientro nelle viscere della cultura madre, ad esaltarsene, a fortificarsene, a scuotere questo secolo: ma in nome della virtù, della felicità no di sicuro.

Canzoni storiche sono quella « alla Paolina », al « Vincitore nel pallone », al « Bruto minore »: non citata nel manifesto la terza, proprio perché, insieme alle prime due patriottiche, esente dalla circolazione di quel filo, ora sottile, ora robusto, di ironia, ove meno, ove di più, disperata. Ma in quelle tre canzoni, e specialmente nel *Bruto*, la bella « fola » della virtù e della vita ad essa dedicata, vien fatta fuori, in venti giorni: quanti, appunto pare ne

impiegasse a licenziare il canto nel dicembre del 1821. La parte storica delle *Canzoni* si è conclusa: si è conclusa ogni ricerca in un naufragio. Ma non c'è solo la storia alle nostre spalle, non c'è solo l'arte e la poesia che ci sorreggono; c'è l'epoca del mito, ci sono i miti stessi a tenerci vivi, a darci il segno della possibilità di identificare in loro, appunto, il « secol d'oro », l'epoca finalmente felice. Del gennaio '22 è *Alla primavera: o delle favole antiche*, ci aveva avvertito: « non descrive né prati né arboscelli né fiori né erbe né foglie »: eppure è stata letta come quel punto di rammemorante desiderio, dell'epoca davvero perduta nella quale disposizione benevola della natura e vitalità del mito potevano consentire vita serena all'umanità. Doveva spuntar fuori il solito Ungaretti ad avvertirci che delle « favole antiche » non voleva solo dire delle « favole di tanto tempo fa », ma anche delle « favole meridiane », ed era stato proprio Leopardi a lasciare una netta indicazione in questo senso in una annotazione che ha valore di cardine. Nelle ore meridiane spuntano le visioni: tutti i miti furono visioni, vuole dirci Leopardi (ma ancora non dichiarandosi, simulando), non corrisposero mai a verità. Inoltre, se andiamo a guardar bene, ogni mito (Dafne, o Filli, o Fetonte, o Eco), si porta dietro terribili storie di sangue, di strazi, di disperata infelicità. Quanto alla natura c'aveva avvertiti. La natura svolge di per sé sola un effetto consolatorio nei confronti dell'uomo, come la bellezza d'una donna splende prima di conoscerne il carattere eventualmente perverso: la natura indifferente, o matrigna, prima di verificarne il carattere, allietta, ci aiuta a sopravvivere; così come consolatorio risulterà il canto del poeta anche quando nasca da abissi di rivelazione disperata e disperante. Nella *Primavera* non si parla né di prati, né di arboscelli, né di fiori, ecc., ecc. Quanto alla volontà ambigua del suo dettato, non bastasse quel che s'è detto, si verifichi l'uso del linguaggio; tutto teso, quasi impegnato in un polemico scherzo, con una vivacità ironica sconcertante. Da estendere dalla scelta del lessico — meditata ambivalenza dei termini e delle parole — alla struttura architettonica della strofa, con un volgere, confondersi, ripiegare del canto, che nelle annotazioni aveva rivendicato a sé, con la più ampia libertà, a costo di essere per tanti, oscuro. Oscuro, questa volta non solo per la difficoltà d'arrivare a toccare, ad avvi-

cinarsi al *segreto*, ma proprio per la volontà ambigua, ambivalente: la riproposta duplicità, termine per termine, frase per frase, senso generale per senso generale. Nell'incanto di una musica nuova.

*Perché i celesti danni
ristori il sole, e perché l'aure inferme
zefiro avvivi, onde fugata e sparta
delle nubi la grave ombra s'avvala;
credano il petto inerme
gli angelli al vento, e la diurna luce
novo d'amor desio, nova speranza
ne' penetrati boschi e fra le sciolte
pruine induca alle commosse belve;
forse alle stanche e nel dolor sepolte
umane menti riede
la bella età, cui la sciagura e l'atra
face del ver consunse
innanzi tempo? Ottenebrati e spenti
di febo i raggi al misero non sono
in sempiterno? ed anco,
primavera odorata, ispiri e tenti
questo gelido cor, questo ch'amara
nel fior degli anni suoi vecchiezza impari?*

Non appartiene dunque al mito il « secol d'oro »: alla verifica, non vi si riscontra: eppure si seguitano a rimpiangere le illusioni perdute.

Nella cronologia delle *Canzoni* nasce ora l'*Ultimo canto di Saffo*, dove si tocca, con involontaria ironia, questa volta, il tema dell'amore, in un impeto meno controllato e più autobiografico: eppure nell'impaginazione delle *Canzoni*, giustamente qui Leopardi opera un'inversione: alla *Primavera* fa seguire l'*Inno ai patriarchi*; introduce con *Saffo* il tema dell'amore e lo conclude, per quella fase della sua ricerca, nel '23, con *Alla sua donna*.

Storia, mito, non coprono tutto l'arco nel quale esperienza e cultura

possano identificarsi: c'è un'altra grande tradizione, quella Biblica, che sta, appunto, tra la storia e il mito, con in più la verifica di una antichissima vita spesa, credendo al Patto, formandosi, dalla viva esperienza, un Testamento. Ed ecco un'altra galleria che da Adamo, a Caino, a Noè, ad Abramo, Isacco, Giacobbe ci conduce ancora in una ricerca di felicità, nel dichiarato, esplicito riscontro di quando « aurea corse — nostra caduca età »: e non s'incontrano che misfatti, distruzioni, fratricidi, sangue, violenze, pene. Anche per questo tema, nel « Manifesto » ci aveva messi in guardia: parlando dell'Inno aveva sottolineato soltanto la conclusione: « contiene, in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola ».

*Tal fra le vaste californie selve
nasce beata prole, a cui non sugge
pallida cura il petto, a cui le membra
fera tabe non doma; e vitto il bosco,
nidi l'intima rupe, onde ministra
l'irrigua valle, inopinato il giorno
dell'atra morte incombe. Oh contra il nostro
scellerato ardimento inermi regni
della saggia natura! I lidi e gli antri
e le quiete selve apre l'invitto
nostro furor; le violare genti
al peregrino affanno, agl'ignorati
desiri educa; e la fugace, ignuda
felicità per l'imo sole incalza.*

Il « secol d'oro » non appartiene a nessuna epoca a noi tramandata dalla cultura: non è da ricercarsi in nessun passato: esiste, c'è, ma nello stesso nostro tempo presente, allo stato selvaggio. Esiste crudelmente, ma solo nello stato selvaggio.

(Curioso...: Leopardi è tra i pochissimi del suo tempo che s'accorge dell'infamia della tratta dei negri. Scrive nello « Zibaldone »: « nel secol presente i neri sono creduti di razza e di origine totalmente diverse da' " bian-



7 - Alberto Burri: *Combustione legno* (1956)



8 - Alberto Burri: *Combustione legno SP* (1957)

chi », e non di meno totalmente uguali a questi in quanto è a diritti umani. Nel secolo decimosesto i neri, creduti avere una radice coi bianchi ed essere una stessa famiglia, fu sostenuto unanimemente da' teologi spagnoli che in quanto a diritti fossero per natura e volontà divina di gran lunga inferiori a noi. E nell'uno e nell'altro secolo i neri furono e sono venduti e comperati e fatti lavorare in catene sotto la sferza. Tale è l'etica: e tanto le credenze in materia di morale hanno che fare colle azioni »).

Per noi è approntato un altro patto, che va accettato, un patto di solidarietà tra gli uomini, che si facciano coraggio a vivere l'un l'altro (lo dirà nella chiusa del *Porfirio e Plotino* — '27 — lo griderà in modo sublime nella *Ginestra*), e ci si aiuti nella vita anche fingendo, seminando illusioni, ma da persone vigili, non sciocche, con tutti i varchi aperti alla comprensione vera.

Aveva dettato Leopardi, fin dal *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica*, una formula toccante e persuasiva della ineluttabilità tradizionale d'ogni discorso poetico: non sarebbe stato possibile, come i romantici volevano, dare un colpo di spugna, ricominciar da capo. La poesia nasce dal confronto tra due termini: l'uomo e la natura. Poesia completamente nuova si darebbe se da un tempo all'altro questi due termini si presentassero totalmente modificati e quasi non più in grado di riconoscersi tra di loro, e invece, l'uomo di tratto in tratto, muta, ma la natura no (natura intesa come complesso di cose: la fatalità, certo, la disposizione dei fenomeni naturali, e lo stesso trascorrere delle stagioni, gli aspetti consolatori e divagatori di cui s'è parlato). Ed allora, di tempo in tempo, poesia nuova altro non è che verifica del nuovo rapporto dell'elemento mutevole, appunto, nei confronti di quello che mutato non è. E poesia è anche profetizzare per il futuro, profetizzare per sentimento. Poesia può anche essere verifica del passato: Leopardi si prende tutto questo in carico. Ma pietosamente chiude cortine e tende: non lascia vedere che per barlumi. (Chi pensa, ai nostri giorni, ad una poesia, ad un'arte che possa nascere nuovissima e diversa, svincolata dalla tradizione, può forse, inconsapevolmente, sentire che i due termini potranno forse presto — per quanto mi riguarda: che Dio me ne liberi! — presentarsi in posizione del tutto nuova e diversa: un uomo ancora mutato tanto da non riconoscere quella che fu l'umanità a precederlo; ed anche una natura sconvolta, nuova,

travolta. Non ci sarebbe più spazio, almeno, per il solito modo d'amare, di comunicazione e scambio degli affetti?).

Il « secol d'oro », ripetitivo, dell'amore, infine: *Alla sua donna*.

*Cara beltà che amore
lunge m'inspiro o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti
o ne' campi ove splenda
più vago il giorno e di natura il riso;
forse tu l'innocente
secol beasti che dall'oro ha nome,
or leve intra la gente
anima voli? o te la sorte avara
ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara?*

Fallite tutte le altre verifiche, in questo disperato madrigale del '23 (l'estremo modo di avvicinarsi alle *Operette*), verificare ancora, vedere, se il legame d'amore possa valere a render vitali. Lo aveva individuato fin dal *Mai*: « Amore – amor – di nostra vita ultimo inganno... ». Ecco l'« ultima » verifica: resisterà, almeno, questo « inganno »? La canzone era finita da poco, era calda calda, quando Leopardi ne scrive nel « Manifesto »: « La donna, cioè l'innamorata, dell'autore è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli; e poi qualche rara volta nel sonno, o in una qualsiasi alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine, è la *donna che non si trova*. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può né dare né patir gelosia, perché, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare al-

l'amore col telescopio ». Si può dare più acuta chiave ironica a questa interpretazione? Fin dal titolo, ironicamente anche dal poeta sottolineato: non « alla mia donna », ma alla « sua donna »: sua di chi? Viene fatto di chiedersi, semplicisticamente. Eppure, eppure, anche con *Alla sua donna*, che non ci nasconde più nulla « della verità », « non si sa per quale miracolo, il nostro animo si emancipa, la nostra fantasia si mette in viaggio, dolcemente ». Risultati grandi della forza del « canto » e della, esattamente prevista dal poeta, operazione di simulazione, stimabilità della menzogna, necessità della finzione:

*Se dell'eternie idee
l'una sei tu, cui di sensibil forma
sdegni l'eterno senso esser vestita,
e fra caduche spoglie
provar gli affanni di funerea vita;
o s'altra terra ne' superni giri
fra' mondi innumerabili t'accoglie,
e più vaga del Sol prossima stella
t'irraggia, e più benigno etere spiri;
di qua dove son gli anni infausti e brevi,
questo d'ignoto amante inno ricevi*

in un estremo di ambiguità, di disperata ironia.

Dopo *Alla sua donna*, un tempo poetico tanto bene concluso, che (salvo la poesia al Pepoli del '26), bisognerà aspettare il '28 per la ripresa della più grande stagione.

Scatta il tempo delle *Operette*, e quelle scritte fino al '24 sono tutte a due voci, appunto: due voci, come a dire trionfo dell'ambiguità, possibilità perenne d'ironia, dir le cose e contraddirle, tornare a dirle ancora a scherzarci su, seguitando, perentoriamente, nella simulazione. Le *Operette* che si agguinceranno troveranno il modo di far confluire le due voci come in un coro, a conforto l'una voce, appunto, dell'altra: in un disegno più svelato, a più diretta misura umana. E quando scatterà la stagione nuova della poesia (se non vedo male) è già caduta ogni ambiguità: si parla in prima persona,

ed in prima persona soltanto. Non ci sono più schermi, né disegni ambigui, si dichiara direttamente e s'è individuata quella formula sola di salvezza che è la solidarietà, nel dolore, tra gli uomini, per andare avanti, intrepidi, anche a dispetto d'ogni riscontro del vero. Aveva fatto diverse esperienze su di sé: dopo essersi in modo così straziante e lieve, licenziato da ogni sopruso, inganno, esperienza d'amore, gli toccherà a Firenze tra il '30 e il '33, una tale sconvolgente fantasia d'amore, da lasciarlo come distrutto e nella più cupa delle amarezze contraddicendo ogni suo dettato. (« Amaro e noia — la vita, altro mai nulla: e fango è il mondo. — ... e l'infinita vanità del tutto »). Sono sentenze — lettore dell'Ecclesiaste com'era, — dove certo non c'è più circolazione d'ironia; ma nemmeno siamo di fronte a conclusioni di astratte riflessioni finalmente condotte in porto: c'è — questa volta — semplicemente una donna, Fanny, che non aveva corrisposto al suo fremito d'amore).

« Non mi posso lagnare altro che di questo amor mio — aveva scritto tanti anni prima al Giordani, nel '17 —. Non mi posso lagnare altro che di questo amor mio che le cose più ordinarie e naturali se le figura stranissime e miracolose ».

Ma bisogna rileggere, rileggere ancora.