

LEOPARDI E IL DESIDERIO DELL'IO RIFLESSIONI PRELIMINARI SULL'ORDINAMENTO DEI "CANTI"

di

Piero Bigongiari

L'ordinamento dei *Canti* ha dato da fare a lungo alla critica, che però ha agito secondo un'interpretazione locale, più dei singoli incidenti cioè che attraverso una visione complessiva di quello che i *Canti* stavano divenendo o erano divenuti, un po' per volta, per il poeta. Se si percepisce la linea sottile che li pervade e la forma chiasmica dei quattro momenti fondamentali che li costituiscono in una perfetta specularità, s'intenderà forse il valore di questa poesia al di là di un mero concetto di poesia pura che ha fatto sì che anche chi ne ha ammirato l'altezza lirica irripetibile — e faccio un nome per tutti, del più insigne leopardista in questa direzione, Giuseppe De Robertis — ha dovuto poi uscire in notazioni di biasimo per altri canti che non ci pare meritino queste osservazioni negative se intesi nella loro autentica funzione strutturale; una funzione che facendosi punto per punto modifica il tutto nella parte almeno altrettanto quanto modifica la parte nel tutto; sfugge a una tale sensibilità critica quella intenzionalità, continuamente modificata dalla propria retroazione, che percorre da capo a fondo l'inconscio delinearci del disegno, secondo un carattere unitario che vince le singole condizioni localmente esistenziali o intellettuali mentre le adopera a fondo in ogni loro incidentalità come propulsive di un'integralità ogni volta, sì, parziale ma che risarcisce la propria condizione di fondo contraddittoria in un *revirement* finale del valore soggettivo del canto nei valori oggettivi, e finalmente unitari, del dramma cantato. Il dramma, la forma del contenuto, canta l'oggetto di un desiderio, cioè l'io, con la soggettività preponderante di quello stesso io che — metà nel passato, metà nel futuro, e dunque mai presente a se stesso — propone la propria fuga in avanti anche quando sembra frugare tra le ceneri tuttora calde del proprio passato, a cui « non manca per ridar su altro che l'occasione », come il poeta dice del primo amore. Il *feedback* dei *Canti* compreso nella loro molecolare *transformatio* strutturale indirizza l'azione in atto verso un fine che la stessa

energia messa in moto non sembra comprendere se non nel raggiungere la propria agognata conclusività. Una conclusività distribuita retroattivamente che propone l'azione sotto una luce diversa, rendendola tutta presente a se stessa oltre che finalizzata nella propria continua *suspense*. Il dramma musicale leopardiano cioè non tanto propone la propria catarsi tragica quanto piuttosto il tragico come momento, punto per punto, oppositivo alla propria stessa negatività di fondo. La vocalità del canto leopardiano non è, come nel Foscolo, « il sospiro Che dal tumulto a noi manda Natura » come d'un soffocato antagonista, è bensì il permearsi di presenza di quanto l'io protagonista rivela come propria drammatica assenza di fronte all'antagonista trionfante: la natura. Dal tumulto non la natura, ma è l'eroe protagonista che, infine risarcito dalla morte, e per essa riconciliato al destino, manda la propria voce, il canto delle proprie *res gestae*.

Chi poi ha, teoricamente, superato una lettura, come la derobertisiana, accusata di svolgersi in area tuttora idealistica e crociana, e ne ha dato un'interpretazione, a dir così, materialistica, è caduto nell'errore opposto, di ideologizzare un'operazione poetica che si svolge, in profondo, sotto tutt'altro segno che quello ideologico, e che anzi sorride amarissima di una verità positiva coagulata in termini di ideologia illuministica.

I *Canti* costituiscono la grande opera di risarcimento del romanzo mancato che sta alla base dell'operare inventivo leopardiano, poiché detto operare si nutre della viva carne lirica che momento per momento si suggella in compiute immagini le quali però si dimostrano continuamente aperte *a parte ante* e *a parte post*. L'immagine leopardiana, mentre propone già di per sé il proprio potere nullificante, la propria sostanziale nullità, di fronte al reale (in quanto essa è il reale immaginato, e immaginato fino alla favola, che è l'insieme sistematico di quel reale immaginato), non è mai finalistica, come avviene in Petrarca, per cui essa dimostra la sua compiutezza e ripetibilità essenziale in situazioni esistenziali diverse, emblematizzandosi come un prodotto estremo e irriducibile della mente. In Leopardi l'immagine è costituita insieme di riflessione mentale e di choc figurale: non è mai ferma in se stessa, mai trasparente, anzi matericamente torbida (intendo dire della sua complessità fonosimbolica), accoglie e trasmette una determinata situazione proseguendo in se stessa quella vita che la modifica istantaneamente. L'immagine cioè, « l'immagine continua viva », e pertanto sempre mediana e mediante e mai finalistica, quasi accumulo di voce direzionale, affettivo ingorgo dirimente tra ragione e immaginazione, accoglie un determinato stato mentale, un momento del pensiero in movimento e lo modifica consegnandolo a una situazione trasformata, anzi a una situazione che essa contribuisce a trasformare. Il valore discorsivo dell'immaginare leopardiano consiste proprio in questo modificarsi millimetrico del pensiero che gli è proprio. « Non si vive se non pensando » vuol anche dire che questo perpetuo flusso della riflessione immaginaria, mentre si annoda e riluce in immagini indimenticabili, anche scioglie ogni volta il proprio intrigo consegnandosi a uno spazio altro, a un tempo diverso, a un modo di essere che, quando non la prosegue per contraddizione,

assume su di sé lo stato d'animo contraddittorio che la muove verso una verità che non è mai o non è solo quella dichiarata dalla ricerca o dal filo tematico che in ogni canto si svolge in un continuo e sottilissimo intrattenersi in ogni sinuosità, in ogni golfo del canto, ma è quella che il pensiero figurato non conosce, e anzi smentisce, con la suprema gioventù delle sue figure, e che le figure anelano di realizzare con la propria coscienza o la propria incoscienza del compito che esse, apparendo, si assumono col supremo, anche se mascherato, *persiflage* della propria innocenza di origine subito turbata dalla coscienza di essere mezzi irripetibili di passaggio di una verità ineludibile, ma che proprio attraverso di essi annulla la propria sostanziale conseguenza. Le immagini sono le soste momentanee, bifronti e bivalenti, di una verità che non solo si trasforma *sur place*, mentre cioè in sé, nella forma, constata la propria sostanziale nullificazione e la propria persistenza solo materica, cioè come materia di trasformazione (e questa persistenza il poeta chiama illusione), ma anche si indirizza, come impulso, e come trepestando su una serie di scambi, altrove, verso altre soste illusorie, se la verità non ha altra sede che nell'infigurabilità della propria conclusione, che si riassume nell'idea della morte. È incredibile che proprio l'*Appressamento della morte*, del novembre-dicembre 1816, sotto l'aspetto del Frammento *Spento il diurno raggio in occidente* conservato come XXXIX dei *Canti*, sia cronologicamente il movimento di apertura di questa occulta opera di appressamento di una conclusione fatale che riesce, e solo essa, non solo a finalizzarla ma a riaprirne, in ogni punto, retrospettivamente, l'azione in termini positivi.

La verità è che il poeta ha costituito coi *Canti* l'esempio più alto di *grand opéra* che il nostro Ottocento abbia saputo darci. Tra Bellini, Donizetti e il prossimo Verdi, Leopardi si accampa come il cantore più alto di un dramma scenico che racchiude e coinvolge un più sottile dramma personale come il controcanto segreto e l'ironica verve di quanto appare sulla scena, per cui la piena orchestra è continuamente sottolineata dal filo sottile del dramma inconfessato, quello dell'io che non riesce ad adeguare alla propria brama di autopossesso la sua stessa rappresentabilità come personaggio da smascherare, e pertanto continuamente sostitutivo del proprio non essere compiutamente se stesso. I *Canti* non sono titolo né casuale né approssimativo né romantico: i *Canti* basano la propria entità proprio sulla voce del protagonista che, cantando, esprime da sé il personaggio di cui va in cerca e, attraverso il personaggio, della piena realizzazione di quell'io di cui il romanzo mancato è la continua, sottintesa accusa al pensiero figurato che, se ha la forza di modificare il tempo del personaggio, non ne ha altrettanta per rendere narrativo quel tempo, e distenderlo secondo un ritmo che non sia quello rapinoso di una convinzione che distrugge ogni attesa nell'accensione del canto, che significa accensione della propria ansia di raggiungere la perfetta compiutezza dell'io. Felice colpa per noi che abbiamo nei *Canti* la più grande sostituzione *in re* di un'inconfessata avventura umana cantabile in ogni sua parte, per trasposta persona, in un *transfert* in cui il canto si spoglia della propria rappresentabilità diretta per

appoggiarsi continuamente, come al proprio controcanto, a questa riflessione *arriérée* e segreta dell'io che si specula, altrettanto continuamente, come l'impossibile altro, come l'impossibile rovescio dell'altro; e per cui invece il canto rimane la parte inconfessata, ma attiva, per cui ogni illusione e ogni delusione, mentre sopravvive a se stessa, anche si brucia senza scorie in una purezza vocale ogni volta uguale a se stessa e ogni volta diversa. Perché è proprio la vocalità dei *Canti* a far sì che questi non siano reversibili, che sarebbe un ristagno della voce in se stessa, un ristagno della stessa impossibilità che essi cantano, e anzi evolvano secondo una linearità che non ammette ritorni su se stessa: il canto è il momento stesso dell'irripetibilità drammatica di una data situazione che raggiunge la propria acme locale in forma diagrammatica. Essa si manifesta nella tenerezza altissima della propria compassione, che tanto più acuisce le situazioni obiettive quanto più le rende irripetibilmente familiari, impregnate di quella soavità come di un «olio soavissimo»: un momento del tempo che, figurato, muore con la stessa voce che lo canta e che si leva sempre più in là, sempre più inseguita nel profondo da questo pungolo che è in sé tanto emotivo quanto razionale, come è il proprio dell'immagine che lo realizza, che cioè è/ha un luogo, è cioè un topos del canto tanto emotivo quanto razionale. Perché il poeta crede a quel che vede altrettanto quanto non vede quel che non crede o non è portato a credere. Anzi l'ironia del canto leopardiano nasce di qui, da questa fondamentale irreversibilità della stessa opposizione interna che lo crea: è l'incognito riso, il più spesso inafferrabile, quando non amaramente denunciato («Non so se il riso o la pietà prevale»), che accompagna, come visibile, l'illusione stessa della realtà, quasi che essa sia la verità sotto gli occhi dell'uomo, dell'*homo ludens* il suo tragico giuoco. L'enigma leopardiano è proposto dal visibile, non certo dall'invisibile. La fiducia leopardiana nel visibile, un resto di neoclassicismo illuministico, che va dall'idillio («situazioni, affezioni, avventure storiche dell'animo») alla drammaticità più spinta di un cosmo che come l'«utero tonante» dello «Sterminator Vesevo» «Schiaccia, diserta e copre» «regni» «genti e linguaggi» — a mo' d'un «picciol pomo» che cada sui «dolci alberghi» «D'un popol di formiche» —, è assoluta, elementare: anzi, è l'elemento primo, fino all'illusione, che conserva pur sempre in sé qualcosa di visibile, motore della profonda fiducia rappresentativa del canto. «Anco ti vidi», ecc., dirà al v. 7 della *Ginestra*, a ribadire questa fede nel visibile che è principio primo della stessa rappresentabilità, seppur bloccata da un occulto, ma produttivo, trauma, dei *Canti*. L'accusa finale alla natura, nella *Ginestra*, sarà che «ella non vede» (v. 295): questa «cecità» che porta verso la macchina un operare naturale a cui si oppone non più un personaggio, ma il simbolo ormai del personaggio, che già tentò di essere l'io, bruciato sulla scena del vero: la «lenta ginestra», spargendo il suo profumo nelle «campagne dispogliate», è come se diffondesse nell'impersonalità di quello che più non si vede perché distrutto dalla nemica cecità della natura il suo confortante ed estremo atto di presenza, seppur spersonalizzato nel simbolo, che però ne ingrandisce l'applicabilità specifica.

Ma il canto leopardiano, io dico, è figlio del « recitar cantando », cioè del canto a voce sola, stretto alla parola di cui l'io protagonista avverte il senso insieme alla *phoné* indagata come sua presenza nell'aria, essendo la sua musica, cioè il « legato » in cui si diffonde, non altro che i « concetti delle parole » « imitati », secondo il Caccini, appunto col canto: canto a voce sola che è quella del protagonista, il quale pare voler recuperare nell'aria, e nelle « ariette », il canto a due voci, della voce perduta, quella della speranza che ha un nome femminile. Vocalità del drammatico, si può definire questo richiamarsi del poeta, col canto, a rendere, a dir così, visibile, tangibile la linea d'oltro del proprio lirico speculare, senza ombra di contrappunto. Un canto senza discanto: il *punctus contra punctum*, il suono contro suono, non è il proprio del canto leopardiano, le cui riprese sono sempre tematiche, meliche, aperte, e se mai rallentano nel più sottile vocalismo, in ogni incidente della voce, in un *ralenti* fortissimo di tenerezza costituente appunto i famosi « motivi » leopardiani, distribuiti metricamente e ritmicamente in frasi e periodi: quella tenerezza « lenta » che è la linea visibile, e non spezzabile, del canto, la sottile e cristallina fede del « più in là », che è misura subito intorbidata dall'emozione vocale del « qui e ora ». La localizzazione del fraseggiato si istituisce immediatamente, su un'onda affettiva, il proprio topos: cioè concettualizza la figura per, insieme, figurare l'idea. Il contrappunto sarebbe già l'inizio della reversibilità, o almeno ne segnerebbe il sospetto; e questo, s'è visto, non è possibile nel canto leopardiano, che si linea e acquista direzione attraverso il « senso dell'animo », linfa che penetra nei canalicoli della parola, rendendone tutta risentita semanticamente la storia, e del discorso in cui la parola frondeggia e si agita mollemente. Come Giulio Caccini e Jacopo Peri, insieme a Vincenzo Galilei, avevano sostenuto alla fine del Cinque e nei primi del Seicento, le ragioni della musica degli antichi, secondo i fondamentali principi enunciati da Platone, rispetto a quella dei moderni, così Leopardi si nutre della vocalità implicitamente musicale del tema lirico, immettendo ogni eventuale deviazione contrappuntistica all'interno stesso del proprio « recitar » la brama del proprio io « cantando » alla ricerca continua di questa vibrazione al centro che è implicita nel valore semantico della parola, inclusa questa e vibrante nell'area parlata (anche dove più riflette: è una riflessione visibile) del proprio discorrere, cioè di un discorso lento, ma anche fulmineo *de minimis*, coinvolgente, che sembra tendersi fino a sfiorare il contrappunto senza però mai rompersi « *contra punctum* », il « *punctus* » essendo il momento di punta, fonosemantico, del senso stesso nell'inoltrarsi del discorso.

I *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* e poi il Supplemento *Alla vita abbozzata di Silvio Sarno* (di Ruggiero o Ranuccio, Vanni da Belcolle), quello *Alla vita del Poggio*, più o meno coevi e giovanili, e poi la *Storia di un'anima* | scritta da Giulio Rivalta | pubblicata dal C.G.L.di, più tarda, forse del '25, cioè ad *Operette morali* più o meno compiute e dunque attestante il permanere dell'idea ben addentro nell'operare letterario del poeta, sono le tracce esterne di una volontà romanzesca autobiografica tentata da vari punti di vista, ma sempre limitata

a questa espressione di volontà biografica. Ci par utile riportare l'intero frammento di *Silvio Sarno*, questa anti-Silvia sotto spoglie maschili, per documentare come il poeta concepisse un personaggio, il personaggio-io, « sempre *au devant* de' suoi progressi » e dunque come il continuo momento di rottura di una situazione data, quasi l'io rappresenti una sorta di fiamma ossidrica che si fa strada sulle difficoltà di ogni stato di fatto di cui il personaggio è, a dir così, l'erede impotente. La « cognizione quasi intera del mondo » promessa all'esperienza di esso, è in verità quanto distrugge la facoltà romanzesca dell'io, ma non la brama del poeta nel tentativo di recuperare, alla pari coi fatti, questo io « sempre *au devant* de' suoi progressi », mai dunque al livello dei propri atti. « Suono delle campane del pagode udito di notte o di sera dopo la cena stando in letto. Mio desiderio della vita, e opinione che fosse o potesse essere una bella cosa nel Gennaio del 17, quando credeva di doverla ben presto perdere, e come allora mi sembrava bello e desiderabile quello che ora nelle stesse circostanze quanto al rimanente, mi par compassionevole. — La cosa più notevole e forse unica in lui è che in età quasi fanciullesca avea già certezza e squisitezza di giudizio sopra le grandi verità non insegnate agli altri se non dall'esperienza, cognizione quasi intera del mondo, e di se stesso in guisa che conosceva tutto il suo bene e il suo male, e l'andamento della sua natura, e andava sempre *au devant* de' suoi progressi, e secondo queste cognizioni regolava anche le sue azioni e il suo contegno nella conversazione dov'era sempre taciturno, e non curante di far mostra di sé, cosa straniss. ne' giovani istruiti sopra l'età e vivaci (v. l'istoria di Corinna nel romanzo di questo nome) e tutta propria degli uomini di molto senno e maturi. Cognomi o nomi di città. Poggio Ferraguti Stellacroce Villamagna Santavilla Verafede Montechiuso Ottonieri Rivalta Peschiera Pescheria Borghiglione Guidotti Ermanni Borgonuovo. ».

In realtà il personaggio di cui andava in traccia il Leopardi è sempre anticipato rispetto alla propria dinamica inventiva: non è mai dove il poeta può raggiungerlo, fino a creare nell'animo del poeta un vero e proprio trauma, il senso di una mancanza per anticipo continuo della preda, quell'io inafferrabile, rispetto alla caccia che le viene data, senza scampo ma senza speranza. Questo fino al momento dell'esperienza, e dell'esperienza di sé, che si può far coincidere con l'andata a Roma del '22-'23, con la siccità poetica di cui *Alla sua donna* è il suggello intermedio, e che segna l'epoca imminente della scrittura delle *Operette*. Non voglio anticipare qui quanto verrà partitamente analizzato, di questa volontà romanzesca, nel capitolo *Leopardi e la « Storia di un'anima »*, ma è che qui ci interessa vedere come la grande crisi leopardiana, ch'io chiamo « intermezzo » nel secondo studio, quello sull'*Elaborazione della lirica*, segna la divisione dei *Canti* in due parti nettamente contrapposte, di cui il poeta ha piena coscienza nell'ordinamento non strettamente cronologico, o solo per approssimazione cronologico, dei *Canti*.

Ed eccoci alla suddivisione nei quattro momenti, o fasi che dir si vogliano, che sono momenti del diverso atteggiarsi del personaggio-io rispetto a quell'io-personaggio che

rimane il miraggio di tutto il *grand opéra* leopardiano, rispetto cioè al melodramma tragico che i *Canti* sottendono in questa esplicitazione del desiderio dell'io che li pervade da cima a fondo e che non troverà altra requie, né altra risoluzione, che nella morte bramata come suggello finale di una caccia che capovolgerà la situazione del poeta, del *poietés*, rispetto al proprio io cercato attraverso tutti i travestimenti melici e drammatici, nello slittare continuo dell'ideologia che sottende la grande riflessione dei *Canti* sui propri punti che non sono mai punti fermi ma sempre punti operativi, punti dell'operazione di conquista promossa e mai attuata dell'io. In verità sarà proprio la parola conclusiva dei *Canti* a realizzare questo desiderio dell'io, modificando il poeta, con la morte, nel lettore esemplare di se stesso, cioè nell'operazione retrograda qual è quella del lettore rispetto all'inventore poetico: è l'ideale lettore, ivi incluso il primo lettore che è il poeta, a percorrere *à rebours*, dai significati al significante, anche dai significati inconsci al significante occulto e complessivo, la grande opera, per istituirlo in quello che è il segreto modo del suo melos drammatico: l'io di cui il poeta è andato in caccia con la propria grande operazione formale, è restituito al poeta dal lettore di un'opera che come tale, cioè al suo compiersi, fa scattare la molla segreta della sua reversibilità, restituendo a tutti i suoi incidenti il valore, che essi hanno, di approssimazione al nucleo occulto e altrimenti imprevedibile dell'opera. L'io come lettore dell'occulta caccia del desiderio dell'io riconduce al pieno possesso di quello che il poeta è andato inseguendo di poesia in poesia e di trasformazione in trasformazione del personaggio che si dice, direttamente o indirettamente, io all'io che si dice, direttamente o simbolicamente, personaggio, ma che non ha mai realizzato la conquista della propria avventurosa integralità. È il lettore che non solo assiste al compiersi dell'opera (col suicidio di Saffo e la morte confortata di Consalvo che nel « suo deserto stato » ha accanto la « Per divina beltà famosa Elvira »: suicidio e morte rifiutati dall'opera eroica e paziente di resistenza della Ginestra nel proprio « deserto » inconfortabile: una pazienza opposta al precipitoso procombere del personaggio-io in *All'Italia*) ma soprattutto restituisce luce non solo retrospettiva ma diretta e comunque retroattivamente unitaria, ai gesti talora inconsulti, tal'altra meditatamente riflessivi, dell'io agente sotto specie del personaggio che in realtà ha la funzione di mascherare, trattenere e deviare quell'anticipo per cui esso « era sempre *au devant* de' suoi progressi ». Si può osare la conclusione (si ricordi il terrore di Leopardi di rimanere a secco del dono poetico, e quanto dice a proposito della lettura della propria poesia che riscalderà la vecchiaia di chi è rimasto orbo di ogni facoltà poetica) che il poeta ha composto, più o meno scientemente, ma nel subconscio con una volontà diretta, un'opera che, egli sapeva, avrebbe funzionato *in retrospect*: come se quanto andava accadendo non fosse che un materiale di accumulo che avrebbe trovato il suo ordine autentico, e vinto le proprie contraddizioni, solo nella luce di questa ripetibile rievocazione del suo oscuro affaccendarsi. Il *poiém* leopardiano allora ammette questo *légein* come momento strettamente dialettico di un'unica operazione: la

ricostituzione retrograda sul piano formale, ma pienamente legittima a partire dai significati raggiunti verso la ricostituzione del significante, dell'io come personaggio alfine autonomo ed esemplare, non più legato, non più connivente con lo slittare dell'ideologia, non più consolatore dell'afflizione derivante dalle povere conseguenze di una lotta perduta in partenza nella grande contesa apertasi tra l'uomo e la natura. Si realizza alfine la storia di un'anima intesa come ricostituzione integrale dell'io a personaggio, e come tale intesa soprattutto quale conquista di un io che non è mai, nella sua fuga in avanti, intero nella frazione operante dell'io. « Ombra sognante e temeraria » (per adoperare le parole di Rivière), il Super-Io acquista corpo e personaggio come lettore di quell'io che si dissangua e si scorpora continuamente, differito e come ferito fino alla perdita, nei propri significati momentanei. È la morte il grande significato capace di rendere in termini seriali tutta la grandezza e la felicità della lotta a chi l'ha mascherata e smascherata in una serie di episodi ogni volta tentati da capo e ogni volta riassuntivi di una storia che non riusciva a venire a capo di se stessa come la propria stessa storia tutta visibile e fruibile come la storia stessa dell'uomo. Quante volte Leopardi ha tentato questa storia complessiva, fino alle *Ricordanze* e al *Filippo Ottonieri*, ma ogni volta egli doveva sentirsi dominato dalle grandi, anzi fatali, ma inconcludenti conclusioni. Ogni volta cantava per cantare, cioè per aggiungere eco ed estro a una voce che non udiva se stessa, che non si rispondeva. Nasceva così il grande « deserto » naturale dell'uomo che è prima il luogo del silenzio entro cui arpeggia il canto del passero solitario. Così lo stesso idillio a due voci segna la più drammatica presa di coscienza della inattività del proprio operare, tutto trasferendosi sui risultati dell'opera quel senso di inattività derivante invero, per fatale decadenza del *lusus* che domina l'illusione umana, dall'incompiutezza strumentale che il poeta imputava ai moderni rispetto agli antichi: un *poiéin* senza il proprio contemporaneo *légein* fino al diapason del canto: un io cioè inafferrabile nella sua fuga in avanti, che solo avrebbe potuto realizzarsi nell'ingoiare — sub specie lectoris — tutta la serie delle proprie avventure terribilmente vuote di presenza, se egli era sempre più in là del proprio impossibile esserci, essere nella grande avventura scientificamente e scientemente tentata dell'uomo sulla terra. L'illusione è il grande cannocchiale che il Leopardi adopera per ravvisare, e captare nell'*hic et nunc* tematico, questo io in fuga, questo temerario completarsi dell'incompiuto, questo sublime riempirsi dell'inane, in un brivido di felicità sempre rimandato. Rimandato alla morte, che la tentazione del suicidio ogni volta gli proponeva ma che egli doveva realizzare in concreto: cioè in una morte sperimentata e ottenuta come l'ultima, anche se la più desiderata, delle probabilità dall'interno della propria opera: una morte del poeta impegnato nell'infelicità della propria missione chiaramente negativa per la nascita di quel positivo che è il lettore di se stesso che significa appunto, e non altro, riconquista retrograda dell'integrità del proprio io, dal punto di vista dell'io ricondotto sui propri passi a riqualificarli integralmente con il proprio atto di presenza ricostituito *intus et in cute* in ogni

eco vocale in cui avesse risonato il dolore della sua assenza. Come a Consalvo, « ruppe alfin la morte il nodo antico Alla sua lingua », anche per il poeta è la morte a rompere « il nodo antico » nella *transformatio* finale dei *Canti*. Non per nulla il *lector*, ἄναγνώστης, è colui che, proprio raccogliendo, in un rovesciamento di senso, enumerando, narrando (da λέγειν), riconosce: è questa « riconoscenza » che procura all'inconoscibile la compiutezza della dizione, cioè dell'esser ri-conosciuto: il « recitar cantando » implica per Leopardi la possibilità di ripercorrere la « citazione » (da *citare*, che è chiamare, invocare, eccitare, commuovere, far venire, far comparire, nell'area della « sembianza », fino ad: accusare) fino alla ricostituzione vocale, riconosciuta possibile nell'altro, dell'io, attraverso la ricostituzione retrograda, con la morte, del grande significante in tutta la propria entità fisica, in tutta l'espansione invocante del canto.

Consideriamo dunque i *Canti* come un grande canzoniere aperto in cui, in ogni punto, domina il tasto dell'irripetibilità sui pedali di fondo di una continuità come risonanza o sordina che è piuttosto scia di quella fuga in avanti della « favola breve » su cui si esempla questo moto lineare del canto, e non circolare come il petrarchesco, mai tornante su se stesso quanto piuttosto favorente le proprie ossessioni, che sono come il combustibile della fuga in avanti dell'ἀρετή, che è l'involucro stesso in cui si ammanta l'io desiderato, e della temeraria assidua caccia di una τέχνη che la persegue istantemente, ma con un che sempre di rievocatorio della continua mancanza dell'io personaggio, e dunque di assente, là dove essa si stanza e più armata (nelle odi-canzoni) e più leggera e scorrente (negli idilli). Ne deriva, dove la τέχνη più mostra le proprie armi, anche la segreta percezione che il ricupero avviene totalmente per interposta persona, e dunque quell'ironia di fondo che è avvertito senso della mancanza, riempito tanto più dalla facies del personaggio recitante il copione ambiguo di un dolore d'altra origine e d'altra fine. È stata avvertita dai critici più sottili di questo particolare settore dell'opera leopardiana (per esempio Leone Piccioni) questa vena sottile, chiamiamola così, di discanto qual è l'ironia che sembra voler rendere polifonico il canto monodico, che, so, di Bruto o di Saffo; ma è appena la sottolineatura che la τέχνη surroga tanto più un'ἀρετή che s'involta nel suo misterioso gorgo come una tromba marina che s'allontana chiusa in se stessa, quasi trottole che appena incida per la punta sulla rilucente superficie del mare. Non per nulla, è da dire, le odi-canzoni del '21-'22, col loro misterioso sorriso « tecnico » avrebbero messo foce un po' per volta nell'ironia-ἐιρήνη delle *Operette morali*, dove quel riso lontano avrebbe potuto scaricarsi di tutti i suoi complessi segreti, sprigionandosi dai penetranti di una τέχνη esasperata, in una fantomatica esibizione di fantasmi di idee, insomma di idee al livello del proprio riso e della propria incredulità. L'amezza che le invade è il contrapposto esatto della irenica finzione di cui l'operatore ha coscienza; solo che ormai egli scarica a distanza le proprie complicazioni e i propri complessi, liberandosene un po' per volta, e non caricandone il testo, per un impossibile transfert, accusando nel suo « pieno » il proprio « vuoto », nella sua presenza « tecnica » la propria assenza virtuale.

I *Canti* si possono, nel senso che ho tentato di chiarire, dividere dunque in quattro parti: dal canto I al IX, insomma da *All'Italia* all'*Ultimo canto di Saffo*, posposto, *et pour cause*, all'*Inno ai Patriarchi* mentre cronologicamente lo precede, sia pur di pochi giorni: ma è che proprio l'« ultimo » canto di Saffo chiude il primo atto dell'io che si tenta attraverso il personaggio, dopo che il proprio fantasma alfieriano lo aveva portato a inaugurarsi come io diretto (« L'armi, qua l'armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io »). La morte per suicidio conclude questa fase volontaria.

Non per nulla l'*Ultimo canto di Saffo* collude col *Primo amore* che, di tanto precedente, addirittura in terza rima, apre il secondo atto, comprendente i canti dal X al XVIII (nove, come nove costituiscono il primo atto), quello dell'io che tenta di sperimentarsi in proprio come personaggio, e non più attraverso la maschera di un personaggio. Questo io tentato è quello che tenta inizialmente « la battaglia/ D'amor », in stretta colleganza con l'atmosfera post-alfieriana-foscoliana di « Quello spirito guerrier ch'entro mi rugge ». E sarà subito quell'io che travalica il proprio *hic et nunc* con la prima fase dei primi idilli, e che pertanto si perde nell'infinito spazio-temporale ricuperandosi immediatamente come « finzione » nel pensiero. Il preludente passero solitario va cantando alla campagna « finché non more il giorno »; a cui subentra la seralità, l'aria serotina, dell'*Infinito*, e non per nulla la « sera » del « dì di festa », in cui tra l'altro ci risulta, nel sistema, meno agro che per esempio al De Robertis, quel « qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo » di mozartiana oltranza. È questo personaggio tentato dell'io, quello che, non per nulla, avrebbe desiderato di « procombere », « sol io », all'alzarsi del sipario su questo dramma segreto, ma totalmente e fenomenologicamente visibile, di un io che precorre ogni volta nel proprio altrove la propria dolorosa e necessaria assenza con un gettarvisi quasi a riempirla generosamente di quella materia egocentrica che solo la mente, in un impeto scientifico, e anzitutto di *scienza sui*, propone, e insieme indispone, rispetto ai moti generosi del cuore. Qui il proprio altrove è già in *nuce* in questo desiderio esagitato dell'io, esorbitante nella finzione della mente, in *All'Italia* è in questa terra « sacra » in cui e per cui procombere: la terra dei padri e di un popolo disperso e assonnato. Così come nel mare dell'*Infinito* è dolce « naufragare »: altro momento, e altra metafora, del gettarsi con violenza nel proprio « altrove » tentato, a personificarlo come dolcezza, sintomo primario e tenero della tentata felicità dell'identificazione dell'io col non io.

Notte dunque succeduta alla « sera del dì di festa », notte di *Alla luna*, e « sogno » mattutino del *Sogno*, e coscienza del giorno nuovo nella *Vita solitaria*, allorché « La mattutina pioggia » « alla capanna mia / Dolcemente picchiando, mi risveglia ». Il dramma dell'io tentato in proprio viene organizzato dal poeta come una costruzione scenica che obbedisca a una certa logica, e intanto a una certa, scenica, cronologia. L'unità di tempo e di luogo — anche quella « capanna mia » in cui l'io che già misura la scienza del proprio essere come non essere, pur si maschera di pastorale dolcezza, di pastorale silenzio — è

perseguita come in una *fabula* drammatica. La morte è qui tentata come prospezione di un se stesso visto in un al di là, congiunto e separato dall'al di qua, da una siepe, e come oblio di se stesso e del mondo nell'al di qua speculato dal e sul lago della *Vita solitaria*. A cui la morte solitaria di *Consalvo* si lega *de plano*. La scena si anima di un io che ritrova nel personaggio di *Consalvo* il coraggio della propria parte di innamorato consolato dalla presenza come sognata della « Per divina beltà famosa Elvira ». « Quella man bianchissima » di *Elvira* prosegue la « destra » che il poeta tocca nel *Sogno* pòrtagli « in atto Soave e tristo » e che egli ricopre di baci e stringe « all'anelante/Seno », « d'affannosa / Dolcezza palpitando ». *Consalvo* certo non s'intende, né tutto ciò che il *Consalvo* e il « consalvismo » significa, compreso dunque l'« eccesso » che la prepara, se si perde di vista questa assoluta moralità del gesto scenico che il dramma dei *Canti* contiene, se cioè non s'intende quanto il desiderio dell'io muove, al di là delle singole scene, non un assolutismo lirico che ha, e può avere, sì le sue punte, ma che non viene affatto, e solamente, qualificato da esse, se non a rischio di perdere tutto il resto, e prima di tutto il sotterraneo flutto che porta un'anima a costituire la propria storia anche attraverso gli incidenti che non tanto ne fermano il flusso quanto piuttosto l'aiutano a modificarsi e a proseguire verso quello che è il suo destino profondo. Anche, la morte figurata in termini di necessario eccesso melodrammatico, una morte *outrée*, è simile al naufragio; è la morte dell'io come personaggio, « Il sospirato obbligo », dopo che l'*Ultimo canto di Saffo* aveva rivelato la morte, volontaria si badi, del personaggio come io. Il « Fuggitivo *Consalvo* » (v. 77), fuggitivo nella morte, a cui il poeta accosta, non per nulla, quasi rovescio di *Silvia*, gli « occhi tuoi » del verso immediatamente precedente, ripristinando l'eco del sintagma famoso, è il momento di fusione di amore e morte nell'unico io. Perché muore *Consalvo*? Alla domanda non può darsi risposta se non strutturale. È una morte che chiude un ciclo e ne apre un altro: non ha altra giustificazione che in se stessa, come un metallo raggiunge la propria incandescenza. Non solo è, nell'*enflure* stilistica, il precedente oppositivo del prossimo « realismo » di *Aspasia*, ma l'equivalente di amore e morte segna la stessa partenza dell'« immagine » dal cuore (« Con la vital favilla La tua diletta immagine si parte Dal mio cor finalmente »), che il poeta, *et pour cause*, accosta a quella di *Alla sua donna*: quasi fine dicotomizzata del momento insieme incarnato (*Elvira*) e disincarnato (la « sua donna »), e comunque complementare, nello sfrangiarsi della prima parte dei *Canti*, quella « in vita dell'io ». L'io fugge come immagine diretta della felicità in cui sopravvivono amore e morte indesimati proprio in quell'atto di oblio che è la morte. Più in là, e subito dopo, comincia, dei *Canti*, la seconda parte col *Risorgimento*, la parte cioè del canto come memoria, come immagine « rimembrata », la parte insomma che, inaugurando il ciclo « in morte dell'io », propone l'io come acquisto dell'alterità. *Alla sua donna* vibra in quest'aria estinta: è quasi l'allontanarsi, come di una primavera che vibri nell'aria ed esulti per i campi, « in questo aer nefando »: in cui potesse, si augura l'io poetico, « L'alta specie serbar; che dell'imago,

Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago». È dunque essa un'idea, perché l'io tentato come personaggio, e il personaggio tentato come io, sono ambedue morti davvero definitivamente nella carne tentata della propria presenza. Qui terminano i *Canti*, per omologia col *Canzoniere*, come s'è accennato, la loro prima metà, quella « in vita dell'io », di quell'io bramato, mascherato e temerariamente fuggiasco: che da ultimo muore in queste sue qualità dirette e positive, con l'agio scenico di un eroe consolato dalla presenza dell'amata. Di qui, con l'intervallo riassuntivo, e quasi perno tra le due metà dei *Canti*, dell'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, prende avvio la seconda parte dei *Canti*: quella appunto « in morte dell'io », dell'io immaginario speculato nello specchio cronotopico.

L'epistola al Pepoli è dunque il momento riassuntivo dell'ipotesi del personaggio. L'io, pago di ammirare « in vita » « Questo arcano universo », vuol farsi spettacolo di se stesso, meglio, vuol fare « Questo arcano universo » come momento spettacolare dell'io, immagine cosmica della sua morte. L'ironia è naturale che cambi registro, data l'ipotesi del personaggio che si appresta a recitare, come io tentato specularmente, come immagine, e dunque immagine durevole e inalterabile della sua morte, nell'« arcano universo », il dramma del « vero », « che conosciuto, ancor che tristo, Ha suoi dilette ». E l'io si muove non più per la brama di gloria, ma per questa riflessione che più non illude ma pure ha l'aspetto parvente della verità. La verità, insomma, è sostitutiva dell'amor romanzesco della gloria che ha mosso, seppur ironicamente, l'attività del personaggio fin lì attore. La gloria è ormai « Vana Diva non pur, ma di fortuna E del fato e d'amor, Diva più cieca »: una Diva quindi che più cieca e della fortuna e del fato e dell'amore, non può nemmeno ammettere lo spettacolo diretto di quegli illusori moventi. Non per nulla l'epistola intermedia fu letta pubblicamente dal poeta, così ritroso sì, ma anche così dedito fin dalla puerizia alle invenzioni sceniche, all'Accademia dei Felsinei, di cui il conte Carlo Pepoli era vice presidente. L'ironia, divenuta finta e sottile ammirazione della gran macchina speculare dell'universo, un'ironia non ancora salita al grado della palinodia, cioè non ancora tutta distaccata nella propria retroversa finzione, come sarà quella « al candido Gino », era sintomo di quel sorriso che accompagna con la lettura, meglio con la leggibilità della confessione, la vocalità del canto, che finge di cantare come azione propria un'azione tutta riflessa e finta nella specularità stessa impassibile dell'universo. A questo punto, la satira ormai amara delle *Operette* può farsi sottile « ammirazione » di cotesto universo, che acquista corpo in sé, nella sua perfezione di macchina additata fino alla propria impassibile malvagità, ripreso il discorso diretto e temporale di un desiderio dell'io come desiderio stesso della morte da non contemplare più come morte del personaggio agente ma della sua presenza come sostitutiva della morte stessa ormai accettata *per speculum in aenigmate*. Sarà il « risorgimento » proprio e non altro che il rinascere, nello specchio rimembrante, di un io che ritorna non più come personaggio romanzesco ma come fine del personaggio, coscienza stessa di morte, ma coscienza vitale, in un universo da cui è esclusa qualsiasi attività volta alla conoscenza.

Il dramma insomma si svolgerà tra questa coscienza di morte che è l'io speculato in cotesto universo, e l'incoscienza vitale, cioè la mera meccanicità, che l'universo stesso rappresenta come durata del proprio incosciente operare, del proprio riflettere. Ed è il dramma di una conoscenza riflessa, per avere coscienza di sé, nell'inconoscibile stesso: il dramma cioè di un'impossibilità, che però ha un nome: la morte; un nome da opporre a tutto quello che l'aveva contrastata come parvenza di vita: da opporre cioè alla fortuna e al fato e all'amore; con un solo animo: quello impassibile della ginestra. Non è un caso che un mero simbolo, quello della ginestra, chiuda la serie dei personaggi momentanei, e mancati, in cui l'io tramutava il proprio desiderio di sé, in un'identificazione che ad altro non serviva che a dimostrarne l'ironica differenza, e il rimando problematico, cioè quella che Derrida chiamerebbe la *différance*: lo spostamento, in un sistema figurale, di un'interrogazione che ogni volta crede di concludere in una figura quello che è, per definizione, l'infigurabile stesso in quanto, insito nella domanda, è proposto totalmente anche dalla parte infigurabile della domanda. Solo la logica simbolica, con la sua ambiguità, seppur fermata nel simbolo unitario della ginestra, può riparare a questo primo, veemente, apparire dell'illogismo moderno sub specie dello stesso *logos*. Quello che già era stato il « tronco che sente e pena » è ormai immedesimato in una pianta che spande i suoi « cespi solitari » intorno a sé, nel deserto, a indicare questa plenaria circonferenza simbolica, la circostanza, di un io che, in immagine specificata, si schiude espandendosi tutt'intorno a sé, nella plenaria e antitetica, odorata totalità in opposizione alla bocca tonante e infocata dello « Sterminator Vesevo ». Alla cosmicità del male si oppone quel nulla materico di che è sostanziata l'immagine coscienziale e oppositiva del linguaggio. « Odorato » (il participio passato in luogo dell'aggettivo indica sempre un'azione rispetto a una qualificazione) implica, come vedremo, per confessata catacresi, l'azione attiva, meglio, attivante di un'aria circostante che odora, quasi annusi e dunque s'impregni di quel profumo: implica cioè come sentita un'altra azione, quella dell'aria, del vento, oltre all'idea, rispetto ad essi, « passiva » che la ginestra emani odore: sia cioè null'altro che, di per sé, odorosa. L'immagine leopardiana dunque attinge nel simbolo polisemico della ginestra un'attivazione alterante che l'immagine, istituzionalmente, non contiene in sé. Il poeta che assai s'appaga « dell'imago, / Poi che del ver m'è tolto », come dice in *Alla sua donna*, a parte il fatto che la « sua donna » è sentita come « Ombra diva », dunque come una divinità errante, Ombra sì tra le Ombre, qual è Silvia che addita la « tomba ignuda », ma con un carattere tuttora beatifico in quanto « viatrice » non solo « in questo arido suolo » ma accolta da « altra terra ne' superni giri », il poeta, dico, sente l'immediato annullarsi, attraverso il linguaggio, del reale nell'immagine: e dunque anche annullarsi ogni possibilità reale nello stato coscienziale che il linguaggio instaura come medium dello stesso immaginare sentito come nullificante. Il nulla, sia pur « solido », è la *conditio sine qua non* per cui l'uomo comunica, cioè rompe la propria solitudine, trasmette, ironicamente, energia fino all'entusiasmo. Il nulla è dunque elemento categoriale, necessario, alla base

della stessa comunicazione leopardiana, tant'è vero che proprio esso nulla si solidificherà a costituire il materiale conduttore onde costruire le parvenze, le sembianze, le effigi, i simulacri, insomma in concreto le immagini di cui si lastrica la stessa via dell'immaginazione poetica. Ma con la ginestra avviene l'assoluto e vivificato intrattenersi del poeta nella «zona della morte» come zona ambigua contenente l'al di qua e l'al di là che la morte fisica e il suo corrispettivo, la tomba, separa in due parti contigue e afferenti di una stessa zona unitaria. Ciò che separa unisce, anche in Leopardi. È la situazione binaria dell'*Infinito*, separato dalla «siepe», che qui si dilata *in loco*. Allargandosi e approfondendosi la tmesi, il discrimine che unisce, cioè la siepe, in un grande «qui e ora» percorribile in cui al di là e al di qua sono saldati in un'unica entità, ecco che in Leopardi permane non solo il senso, già percepito in *Alla primavera*, di quell'ora meridiana in cui Dei, ninfe, silvani e le ombre dei morti s'incontrano, in un cronotopo che ripete l'antica immortalità intrecciata, attraverso il sonno, alla morte che, in quanto effigiata in un'immagine, ha una durata creaturale, come Ombra, simile all'immortalità divina, ma permane altresì questo seminale allargarsi del topos della siepe, barra che unisce, mentre separa, qualcosa che non è più finzione nel / del pensiero, ma realtà immaginata del / nel linguaggio, e dunque anche, sì, nullificata dalla sua stessa possibilità comunicativa. Il sèma della pianta nel vento, come immagine duplicante (separante e unificante, segno passivo e attivante insieme), funziona in Leopardi fino dall'*Infinito*: «E come il vento Odo stormir tra queste piante, io quello Infinito silenzio a questa voce vo comparando». La ginestra segna il passo nel deserto, dunque non fuggendo, né errando come il pastore, «sul deserto, dove E la sede e i natali Non per voler ma per fortuna avesti», come spiccatasi da questa siepe mitica e familiare, prefigurazione della morte, che chiude l'uomo nella tomba del finito e insieme gli schiude l'infinito attraverso gli elementi stessi della finitudine da indagare sino alla fine: la polisemia del simbolo finale, mentre si sostituisce al personaggio altrimenti irrealizzabile nella sua complessità attiva, anche contiene, appiccata al/dal vento, quella «voce»: non mero suono, ma già segno linguistico, e memoria storica, con cui l'uomo attiva un cosmo non solo altrimenti neutro ma incomunicante la propria stessa intima costitutività drammatica, la propria intima contraddittorietà. Quel vento-voce ora s'impregna, come d'un guiderdone supremo, del profumo della ginestra: dono del linguaggio poetico a quel che per esso vive come l'altro dall'io, che segna il rovesciamento del desiderio, da quell'io che il carattere alternante della póiesis, per «abusione», ha costituito appunto nella sua, finalmente percepibile, integrale e impersonale alterità.

In questo senso, è da dire che il simbolo nasce dal fatto che quanto avviene di spostamento semantico all'interno del linguaggio leopardiano è dovuto piuttosto a una fondamentale inclinazione alla metonimia che alla metafora. Leopardi si mantiene stretto non tanto al «significato» proprio, quanto, diremmo per attrazione, al possibile significato altro, «talmente che la parola in questa nuova condizione esprime un concetto solo come

nell'antica », come egli stesso dice in una lunga nota al passo III, 1 del *Bruto minore*: « E la ferrata Necessità ». A proposito di *ferrato* per *ferreo*, come *odorato* per *odoroso*, *rosato* per *roseo*, *aurato dorato*, *argentato* o *inargentato* ecc. tra l'altro il poeta dichiara: « Queste tali non son metafore, cioè traslazioni, ma catacresi, o vogliamo dire, come in latino, abusioni: la qual figura differisce sostanzialmente dalla metafora, in quanto la metafora trasportando la parola a soggetti nuovi e non propri, non le toglie per questo il significato proprio (eccetto se il metaforico a lungo andare non se lo mangia, connaturandosi col vocabolo), ma, come dire, glielo accoppia con un altro o con più d'uno, raddoppiando o moltiplicando l'idea rappresentata da essa parola. Doveché la catacresi scaccia fuori il significato proprio e ne mette un altro in luogo suo; talmente che la parola in questa nuova condizione esprime un concetto solo come nell'antica, e se lo appropria immediatamente per modo che tutta quanta ell'è, s'incorpora seco lui. Come interviene appunto nel caso nostro, che la voce *ferrato* importa onninamente *ferreo*, e chi dice *ferreo*, dice altrettanto né più né meno. Laddove se tu chiami *lampade* il *sole*, come fece Virgilio, quantunque la voce *lampade* venga a dimostrare il sole, non perciò si stacca dal soggetto suo proprio, anzi non altrimenti ha forza di dare ad intendere il sole, che rappresentando quello come una figura di questo. E veramente le metafore non sono altro che similitudini o comparazioni raccorciate ». Come si vede, l'*abusio* o catacresi non fa che rinforzare il concetto — « un concetto solo » — per incorporazione dello spostamento catacresistico. Insomma il lavoro sul significante in Leopardi avviene attraverso il significato, di cui l'*abusio*, o abusione che dir si voglia, dimostra tutta l'estensibilità mantenendo intatto il punto di partenza semantico. Ora il simbolo par nascere, diciamo pure, da una realistica situazione di partenza forzata nel senso catacresistico, piuttosto che metaforizzata. Chi metaforizza è il suo Petrarca, fino a ottenere l'emblema, ripetibile e scorporato in termini puramente figurali; Leopardi invece, mantenendo fermo il punto di partenza, mentre concettualizza l'operazione espressiva, anche la rinforza *attraverso i significati*, ma dunque anche le fa perdere quei valori autonomi che in Petrarca conserva, e porta all'interno dell'espressione quel senso atmosferico, storico, che evidentemente egli ricava da una concezione in partenza piuttosto metonimica che metaforica. Il simbolo, quand'è come nella ginestra ottenuto su questa *différance*, ecco che acquista tutta l'ambiguità « realistica » del moderno simbolismo piuttosto che l'intercambiabilità propria delle figure petrarchesche. Ma è anche da dire che questi spostamenti in « un concetto solo », di cui il massimo è ottenuto nella elaborazione delle odi-canzoni, costituiscono il *fondus* di questa ironia sottintesa di un linguaggio che, mantenendo la propria altezza, anche accusa un *piétinement sur place* concettuale che costituisce il lontano, inspiegabile sorriso con cui il *poietés* guarda in sé sdoppiarsi il mancato, e sempre più mancato, protagonista in un'agonia linguistica che, appunto *au pair*, mostra invece la disparità, e si direbbe la disperazione, irripetibile, della differenza: di una differenza che rimanda a un'identità impossibile quanto più perseguita attraverso l'armonia delle tinte, la magia del

tempo che tutto fonde nella sua inspiegabile tonalità. Le figure leopardiane, e le figure del discorso leopardiano, immerse nel tempo come sono, portano avanti il tempo come un ritmo complesso, appunto recitato; non lo aboliscono, come invece accade pei cristalli petrarcheschi, puri algoritmi di un'armonia non di concetti immedesimati, ma di figure precorrenti ai concetti.

La seconda parte dei *Canti*, quella, s'è detto, « in morte dell'io », è il momento in cui il poeta appunto si appaga dell'« imago », ma « rimembrata », poiché gli è tolto di appagarsi del vero. È l'immagine come significante che sottentra all'immagine come significato, e al significato dell'immagine. È dunque, questa seconda metà dei *Canti*, organizzata in termini speculari rispetto alla prima metà: prima i grandi idilli, da *Il risorgimento* al *Sabato del villaggio*, cioè dal canto XX al XXV, che l'io come immagine del personaggio rispecchiano *vis-à-vis* coi primi idilli. Ma anche qui, l'io che, bramato, « risorge » dopo la sua morte scenica, che risorge cioè come immagine « rimembrata », come rimembranza, come cioè la fisicità stessa del ricordo, è subito assunto a personaggio che dice io, e non altrimenti decifrabile se non perché dice io, col *Canto notturno*. Il « pastore errante » pare condurre nel *lonh* quest'io che ormai è frutto del pensiero, ed è risorto a specchio della sua vita estinta, e poco dopo, ma non senza che subito dopo la musicalità mitica della *Quiete* e del *Sabato* non rievochi il più dorato consistere del *qui e ora*, se l'*hic* è *Il sabato* e il *nunc* è *La quiete*, come una specie di canto supremo dell'io risorto come immagine-simulacro del personaggio, ma anche, sì, come suprema illusione del personaggio, barlume di un'attività scenica visibile ormai come in un al di là rivisitato *de plain-pied*. Il desiderio dell'io si esplicita come mancanza del piacere che è sempre « Uscir di pena », e allora si trasforma in quel « mostro e miracolo » che è il « diletto » (*La quiete*), cioè o passato o futuro (*Il sabato*), non mai autenticamente presente, se nell'« Uscir di pena » funziona sul presente la memoria retroattiva di quella « pena », per cui il presente è cessazione di pena e insomma trasgressione già memorabile. Questa assenza può mitizzarsi su un presente qual è appunto quello idillico, soggetto nei grandi idilli a una visibilità mnemonica, e quindi anch'esso trasgressivo, sostitutivo della presenza impossibile del piacere, che ribadisce il desiderio dell'io appunto nella sua caratteristica di desiderio, cioè di percezione di assenza. Rispetto a cui anche Silvia (l'altro aspetto almeno omonimo di Silvio Sarno), se anche « rimembrata » dalla memoria, e perciò stesso ricostituita nei suoi valori apparenti di simulacro, altro non segna che il ribadirsi dell'assenza dell'oggetto del desiderio. L'oggetto amato, reso ormai irraggiungibile dalla morte, comincia a dimostrare evidenti quei valori unitari che si scindono nei nomi di amore e morte ma che costituiscono un tutt'uno; non solo ma esso non segna che la scissione dell'io nei due aspetti complementari della propria unità: « Quale allor ci apparia La vita umana e il fato! ». A suo luogo mi capiterà di intrattenermi sul valore di monologo bivocale che supera appunto perciò la fondamentale condizione di solitudine del logos leopardiano, e cioè del dialogo negli idilli, definendolo col titolo di una poesia

di Éluard, *Deux voix en une*. Questa unicità scissa nelle proprie parvenze vocali è quella dell'io bramato in una integrità che cerca di compiersi attraverso questa risorgente concezione dell'amore-morte che risale, nell'Occidente cristiano, alla tradizione trobadorico-catarata⁽¹⁾, che appunto io vedo prolungarsi, non per nulla fino all'idea dell'*amour fou* surrealista: da Breton a Éluard; la quale segna appunto questa ripresa «eretica» all'interno dell'amore cristiano, che invece ha carattere salvifico. Non per nulla Dante devia la figura di Beatrice, a metà dell'autentico dramma inchiuso nella *Vita nuova*, e proprio con la morte di lei, dalla falsariga cavalcantiana dell'amata Primavera. «Et je ne sais plus / tant je t'aime / le quel de nous deux est absent» dirà Éluard: ora questa assenza non si sa di chi rispetto all'altro, questo spaesamento, questa alienazione per eccesso dell'io, non è altro che il ribadirsi dell'assenza necessaria a che questa concezione dell'amore-morte possa vigere in tutta l'intima forza di contraddizione che gli è propria. Mentre Petrarca, già fuori dello Stil nuovo, andava trasformando l'assenza di Laura in una necessaria *causa nominationis*: il mondo può costituirsi come algebrica presenza delle figure grazie al passaggio di Laura, figura, si direbbe, battezzatrice di presenze indelebili sulla scena del mondo, e poi salvifica anticipatrice di una dimora dove ella compie la propria missione, quella delle eterne presenze di ciò che sulla terra, e nel linguaggio che tutto ciò esprime, vige come emblema: riserva mnemonica, sotto aspetto figurale, del passaggio, inteso come prova, dell'uomo attraverso l'effimero. Laura in questo senso è il linguaggio stesso, attraverso cui l'uomo è destinato a perdere quanto solo attraverso di esso può conquistare: la propria peccaminosa e «favolosa» dignità di uomo che nell'amore come fonte stessa della comunicazione vede esaltata la presenza originaria del linguaggio, anzi la possibilità stessa della parola in tutta la sua ambigua e potenziale polisemia interna: il valore dell'eros petrarchesco sta tutto in questa interna polisemia come potenza che si attualizza all'infinito, nell'infinito circolo della parola che ogni volta rinnova e perfeziona, nel proprio atto di presenza, questa memoria originaria. L'emblema petrarchesco è questo oblio figurale che ricorda, nella propria infinita disponibilità alla presenza calcolata.

Ed ecco che dal canto XXVI al XXXIV, cioè dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra* si leva la quarta fase dei *Canti*, che è poi la seconda, e ultima, della seconda metà, quella, s'è detto, «in morte dell'io», quella cioè che prepara con la morte anche dell'immagine dell'io il suo più autentico, perché definitivo, risorgere. La morte fisica del poeta, e della poesia tentata in tutti i suoi aspetti come voluntas, racchiude questo liberarsi dell'io dall'essere il proprio attuarsi, e lo propone come spettacolo da interpretare. Il poeta vede nella morte voluta il capovolgimento di una situazione altrimenti insolubile. Ecco che davvero con la morte voluta, bramata, attesa, muore la pura sperimentalità dell'io e se ne libera l'esistenza, senza più. È il dominio del «vero»: di quel «vero» di cui Aspasia è l'esempio

(1) Si veda per questa parte: DENIS DE ROUGEMONT: *L'Amour et l'Occident*. Édition remaniée et augmentée, Paris, Plon, 1956 (la prima edizione è del 1939).

trionfante, mentre Silvia all'apparir del vero misera cadde e sol poteva mostrare di lontano « La fredda morte ed una tomba ignuda ». In questo vero dove l'io come immagine del personaggio va peregrinando come in un cimitero ornato di effigi della vita e dell'amore, costituite, quali « sembianze », della stessa matericità del « solido nulla », in questo vero si ripete specularmente, a chiasmo, quello che è accaduto nella prima metà del canzoniere aperto, quasi in un tentativo di chiuderlo, a valva. Canzoni-odi: primi idilli = grandi idilli: odi-canzoni. Ma la chiusura, ripeto, è solo un'illusione speculare, un'astrazione algoritmica che tanto più prova la condizione lineare attraverso cui il canto sposta la propria irripetibilità. Ed esiste una condizione a sua volta chiasmica nei due termini interni del macrochiasmo rappresentato dai *Canti* nella loro integralità; e cioè esiste un microchiasmo nella stessa disposizione degli idilli, per i quali alla prima fase dei primi idilli, quella teoricamente « non complicata » (*L'infinito* e *Alla luna*), corrisponde l'ultima fase dei grandi idilli, quella semplificata dei due « miti » (*La quiete* e *Il sabato*); mentre al secondo e al terzo posto, stanno, soprattutto nell'elaborazione, contigui e speculari, la seconda fase dei primi idilli, quelli « complessi » (da *La sera* a *La vita solitaria*), e la prima fase, quella altrettanto « complessa », dei grandi idilli (da *A Silvia* alle *Ricordanze*).

La complessità, per esempio, de *La vita solitaria*, è dimostrata dal suo carico di forme del contenuto, decisamente ingente. Se De Robertis vede « solo una volta, ai vv. 56-67 » il poeta avvicinarsi « se non alla grandezza, a quel discorrere, dico, arioso del canto *Alla luna*: ma è solo una nota. La fine ha cadenze perfino madrigalesche, che fa poi più forte lo stridore con l'enfasi sentimentale che rompe le parti descrittive », sentiamo che il critico non ha avvertito il passare, costretto, ma anche libero vocalmente nei propri motivi, dell'io attraverso la crisi, in tal caso additiva, del personaggio e la crisi parimenti degli affetti nel condizionamento alieno di essi. Quello che il critico avverte come madrigalesco, il finale per esempio (« O seder sovra l'erbe, assai contento Se core e lena a sospirar m'avanza »), è, ormai lo vediamo, fusione, o se si vuole anche stridore, del melos in un drama che deve scoprire nella propria oltranza i propri caratteri protagonisti, ancora psicologicamente coperti; e sarà comunque una costante della « meditazione assisa » leopardiana: il suo centrico consistere fra un tempo e uno spazio che completano l'additarsi del personaggio-pivot nei gesti essenziali del suo consistere esistenziale: gesti separatori e unificatori di un cosmo che, mentre egli ne acquista coscienza compiuta, tanto più gli si rivolta contro, o meglio si rivolta contro la tentata centricità, in esso, dell'io. L'indifferenza cosmica a riguardo della sorte dell'individuo, il poeta finirà per metterla a fuoco grazie a questo *milieu* dell'io come divisore-unificatore di tempo e spazio sempre più fusi in un unico cronotopo, tanto più ostile quanto più l'io tenta di contrapporvisi come condizionatore cosciente. E il tutto appartiene infine a quella ricerca delle radici, dell'*hic et nunc*, che la ginestra compiutamente realizzerà. Ritorna per esempio nel finale di *Aspasia*, come perno attorno a cui gira la *contemplatio* poetica nei suoi vari gradi che passano dalla scienza del-

l'infinito all'indignazione « finita », o meglio nel finito, dello stesso infinito ormai obiettivamente scatenato. E in *Aspasia* è quella particolare, amara indignazione dell'individuo escluso da un reale tanto nitidamente concluso nella propria attrazione, che il poeta stesso finisce per chiamare « Senno con libertà »: « Che se d'affetti Orba la vita, e di gentili errori, È notte senza stelle a mezzo il verno, Già del fato mortale a me bastante E conforto e vendetta è che su l'erba Qui neghittoso immobile giacendo, Il mar la terra e il ciel miro e sorrido ». Finché anche nella « notte » della *Ginestra*, come sapete, il poeta finirà per constatare il suo « Seggo la notte » « su queste rive » come il momento ormai definitivo del suo vedere il visibile nella sua integralità: e il visibile è il vero; il reale tutto messo a nudo ha la cruda maestà di un vero senza infingimenti e dunque senza quelle illusioni che, appartenenti a questa scienza ottica sperimentatissima, hanno ormai adempiuto alla loro utilità strumentale e possono, senza più, esser messe da parte. Ma, sempre per *La vita solitaria*, a parte il valore di « terzo infinito » ch'io annetto alla seconda strofe, come non avvertire, proprio nella prima strofe, nell'iperbato iniziale, la messa tra parentesi, col verbo « mi risveglia » messo in fondo al v. 7, degli archetipi di che si sostanzia la motivazione del visibile leopardiano nella sua quotidianità dominata dalla figura del padre? Con la prolessi degli aggettivi rispetto ai sostantivi (« La mattutina pioggia », « chiusa stanza », « tremuli rai », « cadenti Stille », che tra l'altro rende più forte, per opposizione, la « capanna mia » come luogo privilegiato del risveglio quale prolungamento ancora di un sonno-sogno, quasi che il reale sia estatico come quello), cioè con la sottolineatura sintattica del valore connotante degli aggettivi, e col fermarsi dell'azione grazie allo spostamento del verbo in fondo alla frase, il poeta ottiene una particolare sottolineatura del valore sognato delle immagini estatiche. Sotto le quali è il nome del padre a emergere, quasi motore promozionale e insieme pericoloso sintomo di proprietà dell'immaginare elegiaco-idillico, al passaggio cioè infantile, e protetto, dal momento elegiaco al momento che tenta di farsi autonomo delle motivazioni idilliche. Questa « capanna mia » è assediata e insieme come cullata dalla serie degli archetipi paterni nei quali inconsciamente il poeta vede gli esemplari stimolanti del risveglio. Per cominciare, « La mattutina pioggia » ha dei prodromi che immediatamente confessano questa « proprietà » del padre. Ricordo che, tra gli appunti per idilli da comporre, il poeta fin dal '19 aveva scritto a promemoria: « Pioggia mattutina del disegno di mio padre », e che negli appunti per la *Telesilla*: « Allor quando si desta Il gallo e batte l'ali, ec. E quando esce dal nido La rondinella e va per la campagna (qualche bella idea del mattino come quella del disegno a penna di mio padre, o della favola del cacciatore dai tre cani). Allora anch'io mi destò, ec. ». Persino, sull'onda di queste riflessioni, il cantico del gallo silvestre è il richiamo del padre, che desta dal *pis aller* della morte come sonno: « Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita ». È il nome del padre che, tutto sommato, funziona in Leopardi come consolidatore del personaggio dell'io traboccante che cerca di darsi una struttura, o meglio di dare una struttura portante

al proprio desiderio. E il sole è l'archetipo paterno per definizione. Dirà nel *Cantico* « Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia », ecc. E qui nella *Vita solitaria* la fusione fra i « tremuli rai » e « le cadenti Stille » finisce per aggrovigliare in una inestricabile presenza protettiva ma anche risvegliatrice la doppia presenza inconscia del padre: quella del ricordo figurato e quella dell'archetipo solare. E sarà proprio il Sole, « questo Sole » con la sua carica inconscia, a dipingere « la sua tranquilla imago » sul lago dell'eternità tentata come interruzione di senso: è la figura del padre, che nel *lusus* della sua presenza cerca di varcare i limiti dell'illusione, appercependosi come elemento dipinto, o disegno, che si stacchi dalla vicenda eternandosi come puro significante in una poesia che invece si pone come totalmente significativa e come tale inarrestabile nelle sue conseguenze. Il fatto è che, proprio dopo questo « terzo infinito », e dopo i conclusivi « patriarchi », archetipi trasformati del padre, può la poesia dei *Canti* proporre concluso il ciclo « in vita dell'io », e aprirsi alla sua lunga crisi — il « silenzio » dal '22 al '28 — e aprire il ciclo « in morte dell'io », e cioè proporre quella « imago » dell'io come sostitutiva del desiderio del padre: aprendosi al contempo il ciclo della prevalenza potenziale del significante sul significato, attestata dai grandi idilli in poi. Nel lettore conseguente al *poietés* forse rivive il figlio di un padre che si è immedesimato con l'immagine di un io riconciliato al destino, attraverso la fisicità stessa del rimembrare. Il padre, anche se non amato, anche se temuto (ma il Signor Padre si trasformerà nel Caro Papà, autore tuttavia di « quei sozzi, fanatici dialogacci », secondo la lettera del Leopardi al Melchiorri del 15 maggio 1832, da cui Giacomo dovrà difendere la sua *auctoritas* di scrittore), è davvero rimosso solo con l'allontanamento dalla casa paterna, dopo la famosa fuga mancata, e dopo la grande esperienza di sé, attraverso una dissimilazione puntuale che segna la grande crisi di identità, per opposizione, del figlio. Il risorgimento è quello dell'io « in nomine patris »: « imago », anzi « tranquilla imago », anche se sempre meno tranquilla laddove essa si riflette, stavolta attivata nel figlio che come personaggio in divenire attualizza la figura rimossa del padre, in un'opera che, *in fieri*, tanto affannosamente si propone, di canto in canto, come inevitabile factum. « Verum, et ipsum factum », ancora una volta la verità vichiana propone in Leopardi la verità del canto come collaudatrice di un *factum* che si constata punto per punto come tale nel suo inesorabile *fieri*: si chiami questo destino, o come il poeta voglia altrimenti riconoscerlo, che mentre lo allontana come individuo dalle illusioni del secolo tanto più lo accosta al midollo sociale dell'uomo stimolato dai colpi di sperone della propria infelicità, inferti tanto più a fondo, attraverso le cartilagini dell'apparente, nella consistenza, e nella rispondenza, nervosa del proprio essere, intesa come essere attivo.

Ma i motivi, che sono « sorvegliati » nel loro farsi e accrescersi di significati spaziotemporali di fondo archetipico, non si limitano nella *Vita solitaria* a quello paterno. Il gallo che si desta nella *Telesilla* — e sarà il « Gallo gigante »-sole-padre del *Gallo silvestre* — è qui sostituito dalla gallinella (quasi fusione del « gallo » e della « rondinella » del dramma

pastorale) che « l'ale Battendo esulta nella chiusa stanza ». Sì, la « chiusa stanza » è il pol-laio: non bello, dice il De Robertis; ma è più che bello o non bello: la « chiusa stanza » è la costante fonofigurale delle « quiete Stanze » che, con « le vie dintorno », suonano del « perpetuo canto » di Silvia: la quale è invocata, « o tenerella », al momento del suo perire, con un consimile ipocorisma. Anche « i veroni del *paterno* ostello » (sottolineo) sono preceduti da questo: « al balcon s'affaccia L'abitator dei campi »; e saranno seguiti dall'affaccendarsi, nella *Quiete*, della famiglia, dopo il ritorno del Sole: « Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride Per li poggi e le ville. Apre i balconi, Apre terrazze e logge la famiglia: E, dalla via corrente, odi lontano Tintinnio di sonagli; il carro stride Del passegger che il suo cammin ripiglia ». Quasi, il passeggero, sia questo io che si avvia ad essere l'altro da sé, io passeggero nella vicenda costitutiva del canto che lo fa essere altro. E concludo questa parte così risonante di echi archetipici ricordando lo sviluppo che tali riflessioni hanno sull'evento interno dal considerare, che il poeta fa, quanto gli accade intorno come eco e figura di un accadere che rinforza il valore filiale e timoroso dell'essere. Si pensi ai vv. 61-76 delle *Ricordanze*, sempre visti in questa prospettiva archetipica del padre. « Queste dipinte mura, Quei figuranti armenti, e il Sol che nasce Su romita campagna », non solo, ma il « chiaror delle nevi », il vento che sibila « intorno a queste Ampie finestre », cioè questo iscriversi della vita come figura figurata intorno al centro paterno protettore, tutto questo fa sì che risulti « paterno » il « possente errore » che è al fianco del poeta, e che gli parla. La rimozione del padre comporterà il rifiuto del « possente errore », invocato ma anche infine respinto. Comincerà la verità di un errore come un errare lontano dal tetto paterno. Ma rimarrà il senso delle « cittadine infauste mura » (già proposto al v. 11 de *La vita solitaria*) dove cadrà l'idea di « queste dipinte mura »: cioè dove la « finzione » del padre non opera più come elemento accentratore di protezione, ma anzi elemento catalizzatore di « Odio al dolor compagno ». Anche se ne rimarranno, le ironiche tracce, « Dipinte in queste rive ». Dove l'al di là del divieto che apre un varco all'infinito diviene, *tout court*, divieto, cessata l'opera ludico-protettiva del padre: e allora l'al di là è proiezione di una verità senza scampo, non più opera finta e come tale rapportata al finito; e anzi la materna natura diviene matrigna, non appena questa proiezione paterna cessa il suo ludico intervento che però risulta una così provvidenziale *interruptio* di fecondità negativa. Diciamo pure che il complesso materno in Leopardi è stato tenuto a bada fino ai limiti del possibile dalla presenza « solare » del padre. Quando questa non funziona più, nella zona trasgredita, l'utero tonante del vulcano emette senza fine il suo fuoco distruttore.

Il *Consalvo* poi, momento finale, con *Alla sua donna*, dei primi idilli, in quanto erede dei gesti *outrés* della *Sera del dì di festa*, ma stavolta consolati, è figura scenica dell'io che non solo rievoca in aura idillica Saffo, ma precorre, seppur ne sia cronologicamente successivo, al pastore errante che, sito a metà dei grandi idilli, forti della lor rinnovata prima persona,

erra sulle tracce del personaggio protagonista. Laddove, nel *Consalvo*, l'io non ha più la forza di dire io, ma dove il desiderio dell'io è intatto sotto il pudore mitizzante la propria stessa agonia, il pastore erra e parla in prima persona, seppur sfocato, quasi un pappo di fiore, con le sue pecore astrali, metafisico cavaliere errante nel deserto, ultimo segno di moto dello pseudo-personaggio già più che personaggio, mentre in un altro deserto si approssima il radicarsi dalla ginestra.

In verità, dalla chiusura macrochiastica e puramente scrittoria dei *Canti* intesi nella loro integralità, si preparava a evadere quel lettore di se stesso che il poeta aveva cercato e inseguito istantemente, e che trovava nella morte la forma suprema e decisiva del rovesciamento, cioè il proprio significato. L'io era finalmente raggiunto nel suo aspetto seriale: e in modo retrogrado risarcisce quella fuga in avanti davanti alla quale il poeta si era trovato armato di una τέχνη che non esauriva lo slancio insopprimibile dell'ἀρετή, ma anzi lo esaltava. Chiamò questa esaltazione desiderio di morte; ma era, questo desiderio, s'è visto, non altro che l'eteronomo del desiderio dell'io, della cui assenza i *Canti* si riempiono come del lamento più alto, quello del canto del « passero solitario » o della lira di Orfeo. La morte come morte nel testo in quanto è morte del testo; ma la morte è anche la condizione del suo risorgimento come immagine liberata dalla necessità della propria assenza nel concreto del suo farsi. Ecco che la morte è un fatto che pone termine a un farsi che è un farsi speculari nello specchio di un'identificazione mancata, di una differenza crescente, anzi della necessaria espulsione, nell'io bramato, dell'io che si fa dall'io che si legge: che è il rovesciamento di senso inteso come suprema differenza. L'io come immagine del personaggio, e che si ricerca persino tra i sepolcri, verso la propria morte immaginaria, tra l'addio figurato degli affetti e della bellezza, è l'ultimo atto di questa grande liberazione del personaggio che dice io e che dice, insieme, l'altro. La grande aspirazione si conclude nel rilevarsi del significato come altro da tutto ciò che il significante aveva voluto, o potuto, dire, e dare, come significato momentaneo. I *Canti* col sigillo, attraverso la propria continua *via negationis*, della morte, sono l'esempio del grande significante che ingloba e modifica l'azione dei propri singoli momenti significativi, i quali dunque ad altro non adempiono che alla funzione momentanea del rimando: un'azione quanto mai scenica del tema che nasconde le proprie risultanze nello stato di finzione a cui sottopone le proprie apparenze. L'unica apparenza che non è sottoposta a finzione è l'apparire della morte: che è la morte del desiderio dell'io per dar luogo all'io desiderato come, finalmente, l'altro da sé, il grande personaggio del dramma inseguito a questo fine. La mancata storia di un'anima si risolve nell'anima che ha una storia. Il « funereo canto », di cui al v. 118 delle *Ricordanze*, iniziato con l'*Apprezzamento della morte* e più volte tentato, col *Tramonto della luna* è compiuto integralmente: è questo un canto come eseguito *post mortem*. La « sepoltura » posta come segno degli Dei, è la ripresa e lo sviluppo di quella « tomba ignuda » già mostrata « di lontano »

da Silvia assunta quale « Cara compagna dell'età mia nova », a personificare la « lacrimata speme ». Ed anche Silvia sotto specie di speranza caduta addita « Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude », secondo una variante dell'autografo napoletano, da una lontananza guadagnata, si direbbe, post mortem, piuttosto che vista ante mortem, da un'«errante» già nel regno delle ombre, per cui e « La fredda morte » e la « tomba ignuda » sono viste dall'al di là, anche se rimaste qua, supremo discrimine tra la vita superstite e la morte, come già, in anticipo delle canzoni sepolcrali, il « segno » di un termine valicato dalla speranza sotto specie di Silvia. Ed è, questa, la famosa barra che funziona, come già la siepe nell'*Infinito*: una barra adesso esaminata in tutta la sua misteriosa complessità di segno che unisce e divide, e di segno che rimanda ad altro. La tomba ignuda è la traccia di un tempo che vi si avvolge come un filo in un gomito si è avvolto attorno al proprio centro vuoto, una volta tutto filato lo stame della vita: questa dunque è la « tomba ignuda », luogo dove la vita ha fatto groppo figurale a racchiudere quanto si è dileguato, dunque il nulla, a racchiudere la notte, come il poeta dirà nella conclusione del *Tramonto della luna*: « ed alla notte Che l'altre etadi oscura Segno poser gli Dei la sepoltura ». Nell'avverbio « di lontano » non vi è dunque una distanza ancora da percorrere, ma una distanza già percorsa dall'«errante» che, già inoltratasi nell'al di là, addita in questa « zona della morte », la tomba come intermedia tra il poeta che vi si avvia e lei che se ne allontana.

Anche « l'Ombre ignude » sono tali come tracce sfaldantisi da questa « notte » ventura in tutta la sua nullità. È da dire che versi apparentemente facili come i conclusivi di *A Silvia* hanno dato esca a una serie di interpretazioni discordanti: l'avverbio « di lontano » promuove l'ambiguità, che forse era nell'idea leopardiana *in fieri*, per quel necessario richiamo « romanzesco » a quanto è già stato o sarà di midollo figurale nel tema lirico, per cui l'immagine leopardiana è un momento del richiamo, in un'immaginazione dove, sì, tutto è aperto, ma anche, sì, *tout se tient*. Il fatto è che il gesto della speranza come Silvia, errante nella zona della morte, è un gesto indirizzato non in avanti ma indietro, per cui la tomba è ormai più vicina al poeta che all'additante: ella ha già sorpassato il termine in cui l'atto della morte avviene, ed è già nella morte, se la zona della morte si apre già nel vivere senza speranza, ma prosegue quasi senza scosse al di là del momento fatale, all'incedere nel regno delle Ombre. « Se ottengo la morte, morirò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino », dice Tristano. Riconciliarsi al destino significa sigillare in pace, con l'atto del trapasso, la trasgressione, questo passo che percorre ormai tranquillo la zona della morte già apertasi mentre la vita dura senza più alcuna speranza. In questa zona neutra « L'angelica [. . .] forma » (*Aspasia*, v. 18) della donna, amata o solo vagheggiata, trionfa come colei che solidifica la finzione coi suoi atti additatori, coi suoi gesti mollemente abbandonati e seducenti, come quelli di Aspasia, che pur sempre sono una specie di consolidamento della finzione nella mente. Ma stavolta è una finzione *in praesentia*, non *in ab-*

sentia, che accosta questo *fingere* leopardiano⁽²⁾ al *fingere* dei neoclassici, istituendosi intanto un rallentamento del ritmo dovuto al riempirsi di elementi referenziali, sia pure idealizzati, nel linguaggio, per cui l'immagine è come se si solidificasse, piuttosto che a quell'intrattenersi affettuoso del linguaggio fra sé e sé, com'era accaduto fin lì. Nel pensiero « materico » il poeta trova la cava del sublime materiale per elevare questo simulacro della dolcezza femminile, ingannevole o sincera che essa sia, fino a giungere al « basso rilievo antico sepolcrale » e al « ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima ». Il cosiddetto realismo leopardiano, che io stesso d'altronde segnalai nell'insistenza narrativa con cui è vagheggiata *Apasia* ⁽³⁾, è non altro che questo consolidarsi, sul valico tra finito e infinito, ormai percorribile nei due sensi, di queste figure che realiz-

(2) Mi richiamo al significato che nelle *Annotazioni* alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824 il poeta stesso dichiara. Nella annotazione alla canzone settima, *Alla primavera* , V, 2, a proposito dei versi « le varie note Dolor non *finge* » (che poi nell'edizione Piatti furono corretti così: « quelle tue varie note Dolor non forma »), il poeta commenta: « Cioè non forma, non foggia, secondo che suona il verbo *fingere* a considerarlo assolutamente. Non è roba di Crusca. Ma è farina del Rucellai già citato più volte. *Indi potrai veder, come vid'io, Il nifolo, o proboscide, come hanno Gl'indi elefanti, onde con esso " finge " [parla dell'ape] Sul rugiadoso verde e prende i " figli "* . E dello Speroni: *Egli al fin trovi una donna ove Amore con maggior magistero e miglior subbietto, conforme agli alti suo meriti " lo " voglia " fingere " ed iscolpire.* È similmente del Caro nell' *Apologia* ; la quale, avanti che uscisse, fu riscontrata coll'uso del parlar fiorentino e ritoccata secondo il bisogno da quel medesimo che nell' *Ercolano* fece la famosa prova di rannicchiare tutta l'Italia in una porzione di Firenze: *E le [voci] nuove, e " le " nuovamente " finte ", e le greche, e le barbare, e le storte dalla prima forma e dal proprio significato tal volta? Dove il Caro ebbe l'occhio al detto d'Orazio, Et nova " fictaque nuper " habebunt " verba " fidem, si Graeco fonte cadant, parce detorta.*

(3) Dico a ragion veduta « vagheggiare ». Il vagheggiamento « realistico » di *Aspasia* è un opposto stilistico leopardiano rispetto alla concezione del vago e indefinito che normalmente gli è proprio; ma qui, occorre dire, proprio nella precisione si giustifica l'interesse diretto per l'oggetto cantato. Il vago e indefinito è invece la condizione tendenzialmente ironica, cioè di distacco strutturalmente sorridente, del linguaggio per quanto attiene alla costruzione di personaggi operanti nella finzione del pensiero: ambigua, e dunque con effetti di semovenza, nella lontananza. La precisione del pensiero deve essere bilanciata dalla vaghezza dell'espressione proprio a creare stacco, e vedibilità nella lontananza, appunto dell'oggetto vagheggiato. Che in tal modo si avvicina nella regione « scientifica » degli affetti (com'è negli idilli) o in quella « ironica » dell'azione tragica (com'è appunto nelle odi-canzoni). In *Aspasia* essendo vicino l'oggetto vagheggiato, il linguaggio nitido, preciso, per intenderci « neoclassico », senz'aria che dia vaghezza ai contorni, riesce ad allontanare come attraverso il nitore di una lente l'oggetto dal soggetto: cioè il linguaggio adempie a una funzione identica ma opposta a quella dominata dalla teoria del vago ed incerto: è un linguaggio che distacca proprio per eccesso di vicinanza ai propri referenti, ironicamente visti come autosufficienti, a creare lo *choc* dei significati sospesi. È la certezza, come un crac ancora referenziale, che allontana, è la presunta conclusività in sé del visibile che rende autonoma la scena in tutta la sua mirabile effettualità: una effettualità puramente referenziale. Per quanto si attiene al linguaggio, per esempio, delle odi-canzoni, mi pare fondamentale considerare quanto il poeta stesso dice nella nota finale compresa in una schedina aggiunta all'autografo napoletano (P. X. 5) dell' *Ultimo canto di Saffo* . La possiamo leggere nell'edizione critica dei *Canti* , a cura del Moroncini, Tomo I, Bologna, Cappelli, 1927, pp. 368-9: « *Ecco di tante Sperate palme e dilettozi errori, Il Tartaro m'avanza* ». Il Tartaro è forse una palma, o un error dilettozo? Tutto l'opposto, ma ciò appunto dà maggior forza a questo luogo, venendoci ad entrare una come ironia. Di tanti beni non m'avanza altro che il Tartaro, cioè un male. Oltracciò si può spiegare questo luogo anche esattamente, e con un senso molto naturale. Cioè, queste tante speranze e questi errori così piacevoli si vanno a risolvere nella morte: di tanta speranza, e di tanti amabili errori, non esce, non risulta, non si realizza altro che la morte. Così il *di* viene a stare molto naturalmente per *da o per o cosa* simile. Che se la frase è ardita e rara, non per questo è oscura, ma il senso n'esce chiarissimo. E di queste tali espressioni incerte, e più incerte ancora di questa n'abbonda la poesia latina, Virgilio, Orazio, che sono i più perfetti; anzi questi due n'abbondano massimamente. E lo stesso incerto, e lontano, e ardito, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le confe-

zano la finzione *in praesentia* nella mente come erme o immagini più o meno statiche segnalanti il cammino che mantiene il suo senso reversibile finché la morte, una volta entrati nella zona della morte (cioè caduta la speranza), è solo vagheggiata, e da essa si può tornare, col canto, nel canto: cioè può tornare il poeta alla sua tematica vitale non ancora estinta, anzi arricchita da questo accresciuto émpito. Figure sostanziali, effigi, simulacri del gesto accaduto o accadente, tali figure femminili segnalano la reversibilità di senso del canto con la irreversibilità dei loro gesti fatali: vi è insomma una drammatica opposizione interna tra l'io che brama di raggiungere se stesso, di toccare integralmente il proprio possesso, nella propria morte e l'io che può tornare sui passi del proprio desiderio fino a ricongiungersi con la persona poetica poetante cioè esprime la forza propulsiva di quel desiderio. Solo la morte del *poietés* lo farà uguale, ma anche mobile, nell'effigie della propria grazia, simbolo insomma della propria stessa realtà, di quella « realtà » che il particolare realismo leopardiano chiamerà verità, una realtà cioè tutta svelata nelle proprie parvenze. L'irreversibilità del *poietin*, azione lineare che riconcilia al destino con l'atto finale, quello della morte, potrà cedere il suo compito all'eterna reversibilità del lettore — anche del poeta-lettore di se stesso proprio col « canto » che, rievocato, canta, come concreto significante, i significati via via raggiunti in questo cammino progrediente del *drama* — che

risce quel *vago* che sarà sempre in sommo pregio appresso chiunque conosce intimamente la poesia e le lingue poetiche antiche, anzi presso chiunque conosce la vera natura della poesia. In somma il luogo sta bene così, e non bisogna guastarlo. La voce *tante* è da conservarsi a tutti i patti, ché nessun'altra potrebbe supplire all'effetto suo; effetto che appartiene all'intima natura del cuore umano, e deriva dall'indeterminato di questa voce, ossia della quantità ch'ella significa; come ho notato altrove. (19 Maggio. Domenica. 1822)». « Una come ironia », dice il poeta, nascente dall'opposto di quello che il discorso, se affidato ai propri caratteri puramente denotativi, potrebbe sottoporci: è questa estrema vaghezza della connotazione a creare il dislivello ironico. Altra riflessione che il « vago » può darci è il valore quantitativo che esso significa. Quando si tratta di dare le dimensioni incerte e lo spessore della distanza, è chiaro che il « vago » è quanto occorre. Quando sono, non gli effetti significanti, ma le cause referenziali ad essere messe al centro del canto, come in *Aspasia*, è chiaro che il vago nuocerebbe al vagheggiamento dell'oggetto direttamente presente sotto gli occhi nella sua « materia » che è, per se stessa, fonte pericolosa d'ogni vaghezza. La bellezza femminile, in questo senso, è, essa stessa, vaga. Ma un altro punto mi par necessario precisare in questa nota: ho parlato, per il finale leopardiano, di una « zona della morte », in cui la forza di gravità della morte predomina su qualsiasi altro istinto vitale. Ebbene, tale zona dove malvivi e ombre sembrano convivere, di cui *A Silvia* è l'antefatto, è rapportabile all'« ora meridiana » di *Alla primavera*. L'« ombre Meridiane incerte » sono quelle che raccolgono non solo gli Dei ma anche le anime dei morti; « Anticamente correvano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e simili, aggiunto le anime de' morti; si lasciassero vedere o sentire particolarmente su quell'ora », commenta il poeta nell'*Annotazione*. Questa zona meridiana di piena luce e d'ombre incerte è quella, in definitiva, in cui, per il poeta, i morti e gli immortali mischiano le loro apparenze. È un'idea « favolosa » a cui la « favola breve » della vita del poeta, ma per il poeta anche troppo lunga, tutto sommato, non rinuncia, vendendola non solo come zona di presenza degli Dei ma anche zona di presenza dei morti, di appuntamento dei morti col divino, e insomma di immortalità della morte. Silvia che trapassa dalle « quiete Stanze », nel risonare circolare del proprio canto, a un universo vitale nella sua espansione e poi mortale nella sua conclusione figurale, per cui la « tomba ignuda » è anche ormai, oltre a tutto quello che s'è detto, anche la stanza, il loculo, dove il canto della fanciulla più non suona, Silvia dico, è colei che può ripresentarsi e percorrere questa zona « divina » dove vita e morte colludono e per un istante si confondono. Per cui trapassare è, ancora, rimanere presenti. La trasgressione è un atto, ormai immortale, di presenza.

esemplifica nell'eroe, e nell'eros, del proprio io la sublimazione ottenuta con la disponibilità ad accogliere la compiuta figura e la favola compiuta, in ogni suo punto, ormai in termini esemplari, la figura cioè di un dubbio vinto, di una vita finalmente vissuta in tutti i suoi necessari incidenti che dal campo della finzione (nel suo duplice significato) si elevano, ricongiungendosi l'uno all'altro, a costituire — *à rebours* — la figura esemplare dell'eroe impossibile, eppure ormai presente, del nostro tempo, vivente per antitesi attraverso le tesi negative che egli supera proprio accedendo a quella progrediente negatività, accogliendola, attutendola proprio con l'attuarla, mostrando il proprio animo più vasto delle stesse negazioni e delle proprie sconfitte, annullando insomma il negativo con la propria stessa facoltà di comprenderlo. Annullarsi nella morte, è vincere la morte intesa come il concreto e finale riassunto di quel nulla; e dunque morire è dare adito alle dimensioni positive dell'esemplarità drammatica, ma anche paziente, della lotta e della necessaria sconfitta. Perdere è necessario, se la perdita è la perdita del *poiên*, e l'ingresso del *légein*, dell'essere come stare, consistere, avere un *hic et nunc* come la ginestra. L'esempio e l'esemplarità figgono nella materia durevole della sconfitta la stessa figura della vittoria umana ipotizzata come durata appunto esemplare della lotta. Montale, un secolo e oltre dopo, in questo senso è il più autorizzato leopardista, quando afferma nel *Piccolo testamento*: « e persistenza è solo l'estinzione ». Solo che in Montale, naturalmente, la struttura di ripresa rispetto alle singole parti dell'opera è diversa: non consiste certo in questo *retrospect* dal significato al significante attraverso quel lettore esemplare di segni costituiti *ad hoc*, cioè a fini esemplari, che è l'uomo-auctor, l'uomo-faber. Nella poesia montaliana, che è forma di auto-coscienza, attraverso l'altro che è nell'io, dell'alterità dell'universo, l'esemplarità termina nella mera specularità dell'atto; ma non c'è chi guardi di sottocchi nello specchio, se non è lo stesso atto agente. Montale in un certo senso può fare a meno del lettore di se stesso che è lo stesso operatore: l'opera è compiuta *sic et simpliciter* al suo stesso compiersi in un sistema di rimandi *che non le appartiene* mentre la specula. Il sistema montaliano dell'« inappartenenza » si estende persino al lettore di se stesso: che non è il collettore pietoso della propria attualità.

C'è sempre profondo questo « richiamo a distanza », oltre il « richiamo contiguo », che funziona in Leopardi (oltre ai continiani « compensi » ci sono anche questi, direi, e di maggior resa, « scompensi » che si richiamano tanto contigui quanto a distanza: elementi segnaletici della *différance*). Così, a proposito del gesto indicatore finale di Silvia, il « richiamo a distanza » non solo si esplicita strutturalmente nelle canzoni sepolcrali, ma nel *Tramonto* conclude il suo periplo mentale, quando appunto son gli Dei, questi immortali vaganti tra i vivi e i morti, a porre la sepoltura come segno « alla notte Che l'altre etadi oscura »; per cui anche su Silvia par discendere retrospettivamente un aureo raggio di questa immortalità della/nella morte. Ora « di lontano » (questo *lonh* ritornante in Leopardi come sintomo di specularità, sintomo del ritorno dell'infinito, e dall'infinito, sul finito) è stato

l'avverbio deviante, per cui ci pare che solo Bacchelli⁽⁴⁾ abbia giustamente penetrato il senso della clausola; e l'ha seguito altrettanto giustamente Fernando Bandini⁽⁵⁾ che scrive: « L'avverbio può essere riferito alla speranza, alla giovinezza; quindi “ mentre ti allontanavi ” »; per cui siamo d'accordo, se però egli intende, come ci pare che intenda, questo come un allontanarsi *post mortem*, cioè proprio di un'Ombra ormai tra le altre Ombre, da quella « tomba ignuda », quasi *terminus a quo*, impegnata in un gesto indicatore retrogrado. La tomba deserta è il simbolo ormai vuoto, e intermedio tra il poeta e la fanciulla morta, già segno separatore, e divieto caduto, di quanto ormai è unito, cioè di quella zona della morte in cui i vivi e i morti partecipano la propria favola reciproca, anzi la reciprocità della propria favola. Altro richiamo a distanza, seppur soffocato nelle varianti, è ai vv. 60-1: « All'apparir del vero Tu, misera, cadesti », era: « Sol, porgendo la mano, La misera cadea ». Il gesto dell'avanzare la mano è addirittura nel *Sogno*, quando « Il simulacro di colei che amore Prima insegnommi », morta anche se « Morta non mi pareva », « Al capo appressommi la destra ». Qui ella parla, preludente ancora a mezzo tra Elvira e Silvia, ma in situazioni incrociate se Elvira consola il morente Consalvo e Silvia è morta mentre compie il gesto indicatore, consolatore per assurdo di fronte alle « quiete Stanze » di cui il vano della tomba è l'erede ormai privo del « perpetuo canto », dinanzi al malvivo io del poeta. Ma è da dire che il *Tramonto* precede la *Ginestra*, pur seguendola nella composizione, per quel tanto di idillio reviviscente che esso trattiene, anche se è, a dir così, un idillio nero (ma anche l'atmosfera dell'*Infinito* è crepuscolare), in cui il colore appare per velature smorenti sul fondo oscuro, e le parole pertanto sono intrattenibili, nel loro scolorarsi prima come significanti che come significati, assorbite, come risucchiate, dalla « preparazione » del fondo in cui si posano. Ombre e sembianze, quasi segni parventi del colore oscuro dominante, traspaiono come in un balletto fantasmatico: « In fuga Van l'ombre e le sembianze Dei dilettoni inganni; e vengon meno Le lontane speranze, Ove s'appoggia la mortal natura ». Ecco che alla fine del *grand opéra*, tra le parvenze dell'essere che è un essere stato, si ripete in piccolo, nella clausola ormai imminente dell'avventura storica dell'animo, un tocco idillico, seppure sfigurato, prima del finale: cioè all'interno della serie delle canzoni finali, che costituiscono la quarta parte dei *Canti*, rinasce veloce, inafferrabile nella sua sostanza, aspetto scenico preludente al finale, quell'alternanza come un ritmo ormai codificato per contenere in un tocco di suprema familiarità, quasi per ricordo, l'accadimento ultimo delle *res gestae*. S'è visto che al di là nemmeno più il personaggio s'investe dell'io desiderato in tutta la sua « favola », ma un simbolo lo sostituisce che pare sfrangiarsi tutt'intorno a sé come l'« odorata ginestra » appunto sparge intorno i suoi « cespi solitari »;

(4) GIACOMO LEOPARDI: *Canti e Operette morali*. Scelta e commento di Riccardo Bacchelli, Milano, Garzanti, 1946, p. 117.

(5) GIACOMO LEOPARDI: *Canti*. Introduzione, commenti e note di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 1975, p. 190.



3 - Willy Varlin: *Il mio studio* (particolare), 1974



4 - Pompilio Mandelli: *Donna che legge*, 1952

ultimo schiudersi sinfonico, nel gran finale cosmico, con quella bocca di fuoco del vulcano che ha sostituito un'altra circolarità, quella della siepe, in questo igneo prorompere, di quanto in sé, in realtà, si chiude appunto per schiudersi come un altro e un altrove: l'io ha concluso la lunga caccia poetica a se stesso; nasce l'altro, che solo nel lettore può dichiarare la percepibilità oggettiva integrale della propria avventura. In questo altro s'è trasformata la morte: che è morte per fuoco, morte passionale, e in cui anche le stelle fiammeggiano. Per interposto simbolo, non c'è altra faccia o fisionomia a turbare la riconoscibilità, multiforme ma anche unanime, dell'io, nel suo *feedback* ormai raggiunta la propria autonomia di personaggio che ha il volto, più che del proprio lettore, del proprio essere letto in termini trasformazionali.

Nel topos sublime del vulcano, in questa morte per fuoco (anche Empedocle si gettò nel vulcano) il protagonista raggiunto come personaggio, cioè l'io, e l'antagonista, la Natura raggiunta nel suo puro e irrimediabile antagonismo, fondono in un unico linguaggio, quello eternale dell'intermittenza, la propria mortale opposizione. Il vulcano, con la sua bocca circolare, è in realtà lo speculum eruttivo del non io, di questa alterità della morte, e continua, trasformandola nel linguaggio sublime del tragico, l'idea della siepe e del «lago Di taciturne piante incoronato», in cui invece è l'io che, specchiandosi, si immerge fino a confondersi «Co' silenzi del loco»: qui manifestandosi la morte, ancora «paterna», come oblio, perdita idillica del proprio desiderio, momento implosivo della tentata immedesimazione cosmica. Ma, con *La ginestra*, alla fine dell'avventura tentata in tutte le sue implicazioni, l'io parla per la voce di questa cosmica intermittenza dell'essere, come esistenza raggiunta dal proprio essere: che è un essere stato. La fuga in avanti dell'io è cessata in questo dar voce all'altro che è nell'io, in questa liberazione dell'io come altro da sé, in questa voce della morte che è nell'io perché è dell'io. Gli avversari sono non tanto riconciliati quanto piuttosto divenuti uno, un unico complesso agente, un unico momento espressivo, se il canto è ormai il terrore supremo, e la sublimazione di quel terrore, che l'uomo prova dinanzi all'universo scatenato e sconosciuto in tutta la propria smisurata voluntas, cioè dinanzi al proprio sconosciuto destino come ente agonico di quell'universo. Il monte Tabor, il luogo dove il finito s'impadronisce dell'infinito, erompendo diviene questo Vesuvio dove l'infinito, che è l'infinito svelato e ironico della morte, s'impadronisce del finito, come un cosmico respiro intermittente. La bocca che parla con questa eruzione di fuoco mortale, e parla morte, è la stessa che sul Tabor parla con «questa voce» attenuata: quella dello stormire del vento «tra queste piante»; la stessa «vagante Aura» che odora, e dunque rende «odorata», l'odorosa ginestra. È il linguaggio che arriva al sublime del canto, questa morte per fuoco, cioè la morte appassionata dell'io individuo alla ricerca romanzesca di se stesso come altro, per darsi come voce dell'altro, in cui l'io s'è fuso; e la voce allora del male, dell'avversario, e quella del bene, del protagonista, non sono che un'unica voce gridante i valori necessari, ultimi e continuamente ultimativi dell'intermittenza. «L'aureo sole», la fonte stessa della

intermittenza, è quella che capovolge, equilibrandone dunque il peso etico, la risultante giovannea: se gli uomini preferirono piuttosto le tenebre che la luce, ecco equilibrarsi nell'alternanza, che è la stessa intermittenza cosmica di notte e giorno, la luce con le tenebre. I « bollenti ruscelli » di una lava destinata ad annerire come un mare non più finito ma che comunque simula impietrito le proprie onde in cui non è più possibile naufragare, ma essere sommersi sì, come la ginestra, sono anche i « lucidi torrenti » di cui il sole « folgorando intorno Con sue fiamme possenti », « Inonderà con voi [« Voi, collinette e piagge, »] gli eterei campi ». Il linguaggio che nullifica ma che anche scopre come nulla la propria esistenza immaginativa, e che ha trovato come annullante rispetto alla realtà l'immagine di essa, scopre altresì, in quanto parlabile dicibile cantabile, la stessa alternanza tra realtà e sua immagine. Il bene e il male sono allora non altro che i poli dialettici che il cosmo propone tra il proprio dirsi e il proprio farsi. L'« aureo sole » è fonte unica sia del detto che del fatto: e la notte è il momento necessario nell'alternativa con la luce, nell'unica fonte che è comune ad entrambe: la solarità che respira luce, la quale illumina le immagini nella mente e le uccide in quanto creature sventurate, germi fatali travolti da un vento solare, nella notte che esse percorrono durante la intrapresa *via lucis*.