

Vincenzo Allegrini

Sull'edizione dei Canti di Leopardi a cura di Luigi Blasucci

All'esegetica leopardiana Luigi Blasucci ha dedicato costanti e fortunati studi, confluiti in ben sei volumi: dal primo, *Leopardi e i segnali dell'infinito* (Il Mulino, 1985), si giunge al più recente *Commentare Leopardi* (Edizioni della Normale, 2018), volumetto che di fatto rappresenta una lucida premessa teorica, con tre applicazioni concrete, al complesso lavoro di commento intrapreso, e oggi portato a termine fino a circa metà dell'opera (da *All'Italia* a *Alla sua donna*), per la prestigiosa collezione "Biblioteca di scrittori italiani" diretta da Pier Vincenzo Mengaldo e Alfredo Stussi (Fondazione Pietro Bembo / Guanda, 2019).

I *Canti* a cura di Blasucci, che contengono dunque le dieci canzoni (1818-1823), il *Primo amore* (1817), gli idilli (1819-1821) e le "eccezioni" del *Consalvo* e del *Passero solitario* (primi anni Trenta), si aprono con una breve *Prefazione* che ricorda la lunga «storia di questo commento» (p. IX) concordato con Gianfranco Contini agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso. Non è questa un'indicazione puramente aneddotica, giacché, come dichiara il curatore, «sono rimaste in piedi alcune istanze metodologiche e filologiche» a cui quel primo lavoro di commento «aveva inteso ispirarsi» (p. X). D'altronde, basta solo osservare l'*Indice dei nomi* posto alla fine del volume per notare quanto il Contini leopardista sia presente all'attenzione di Blasucci, con una netta preferenza, però, per le acquisizioni di tipo metrico-linguistico (va infatti detto sin da subito che uno dei pregi di questo volume è dato dalla densità delle schede metriche, che non si limitano affatto al secco, e dunque criticamente "sterile", schematismo di molti commenti precedenti). Estranea alla linea continiana, in ogni caso, resta la scelta, presente sin dalle prime prove, di anteporre ai testi ampi cappelli introduttivi – sui quali torneremo più avanti – motivati da una precisa «disposizione ideologica» (non a caso – confessa Blasucci – a riguardo Contini «mantenne un rigoroso riserbo», p. IX).

Dopo la *Prefazione*, il lettore si imbatte in una più distesa *Introduzione*, che è una riscrittura aggiornata di un contributo già pubblicato (cfr. *Lo stormire del vento tra le piante*, Marsilio, 2003, pp. 63-84). È qui ripercorsa la *Storia* redazionale ed editoriale del *libro* leopardiano, in particolar modo dall'allestimento delle due sillogi bolognesi (le *Canzoni* del 1824 e i *Versi* del 1826) fino alle vere e proprie edizioni dei *Canti*: quella fiorentina per Piatti (1831), quella napoletana per Starita (1835) e quella postuma ma definitiva curata da Ranieri per Le Monnier nel 1845 (basata, come è noto, sulla cosiddetta Starita corretta). Lo sguardo di Blasucci, qui come altrove, non si limita tuttavia alla sola produzione in versi, ma si sofferma anche sulle *Annotazioni* e sulle diverse riflessioni in prosa con le quali Leopardi, soprattutto nello *Zibaldone* e

nel *Discorso di un italiano*, mette a fuoco essenziali nodi linguistici, critici e teorici (per esempio, il primato della lirica sugli altri generi poetici e la conseguente «superiorità della poesia antica sulla moderna», p. XX). Né si trascura, va da sé, l'influsso delle *Operette*, e *in primis* la svolta segnata dall'*Islandese*, che – scrive Blasucci – con la sua «rivelazione di un'infelicità di tutti i viventi connessa col loro stesso esistere, al di là delle epoche e delle condizioni, non è passato invano per la stessa “carriera poetica” dello scrittore» (p. XXI). Per tornare sul libro dei *Canti*, altre osservazioni sono poi dedicate alla questione della «selezione del materiale» e del «trattamento titolario a cui esso fu sottoposto» (p. XXIV; ma a riguardo si rimanda a *I titoli dei «Canti»*, Marsilio, 2011, pp. 146-157). Proficue, inoltre, sono le considerazioni sulla diversità dei registri, mostrate anche all'interno dei cosiddetti “cicli” dei *Canti*: quello di Aspasia, ad esempio, in cui «l'intreccio di un linguaggio di volta in volta vago-indefinito, filosofico e polemico» è spiegato alla luce della «compresenza di attitudine teoretica, incanto amoroso e coscienza del vero» (p. XXXIV). Merita una qualche discussione, invece, la lettura che Blasucci offre della serie di testi – *Imitazione*, *Scherzo* e i cinque *Frammenti* – che chiudono i *Canti* a partire dalla Starita (si ricorderà che i primi due, pur restando fuori dal gruppo dei *Frammenti*, costituiscono però «una specie di prologo dell'epilogo dei *Canti*», come ha notato Muñiz). Che l'investimento poetico di queste liriche, comunque confermate nell'edizione del 1845, sia stato altro rispetto a quello dei *canti* precedenti è indubbio. Tuttavia, è altrettanto vero che i *Frammenti* – troppo a lungo trascurati da critici e commentatori e solo negli ultimi anni oggetto di interpretazioni più complesse – costituiscono di fatto l'*explicit* della raccolta: un *explicit* che, nel segno del «sublime del qualunque» (Lonardi), è sia una chiusa “in minore” (D'Intino) sulla caducità dell'esistenza (Natale) sia un percorso a ritroso (cioè una riscrittura dei propri versi giovanili e di quel Simonide che compare nel primo *canto*, *All'Italia*), con cui Leopardi sembra riavvolgere circolarmente il «filo del tempo della poesia» (Italia). Diversa è però la posizione di Blasucci, che anzi considera «improprio» il «tentativo di elevare testi come l'*Imitazione* e più ancora lo *Scherzo* al ruolo di ‘epiloghi’ dei *Canti*», e pertanto ne spiega l'inserimento con ragioni essenzialmente pratiche o di convenienza: «alla motivazione della loro inserzione nel libro per un incremento quantitativo richiesto dai patti editoriali» – scrive – «se ne potrebbe aggiungere un'altra [...]: ossia la necessità di non lasciare l'ultima parola del libro a componimenti ideologicamente ‘forti’ e compromettenti agli occhi della censura» (p. XXXIX). Ebbene, si tratta senz'altro di due ipotesi «storicamente attendibili» (ibid.), ma che, se poste in sede introduttiva, al giorno d'oggi rischiano forse di apparire troppo limitative. Del resto, un discorso in parte affine, che qui non potremo affrontare, si potrebbe fare per l'utilizzo di categorie oggi oggetto di un ripensamento critico (serio quando non si limita a banali rovesciamenti); penso, soprattutto, alla categoria del «pessimismo, insieme storico ed esistenziale» (p. 108), che il curatore fa propria in qualche pur rara occasione.

Ad ogni modo, per quanto riguarda l'edificio esegetico e il commento al testo – quello stabilito dall'edizione critica a cura di Emilio Peruzzi (Milano, Rizzoli, 1981) – il lavoro di Blasucci si rivela il più completo tra i commenti a disposizione; commenti, occorre dirlo, tutti quanti (più di trenta) attraversati con acume critico e citati con puntuali rinvii: da quelli ottocenteschi di Sesler (1883) e Straccali (1892; poi, nella terza edizione del 1910, Straccali-Antonioni), utilissimo per le parafrasi e per i rimandi intertestuali ai poeti latini, fino ai recenti di Gavazzeni-Lombardi – una miniera di echi poetici, secondo Blasucci però non sempre proposti con sguardo critico (cfr. *Commentare Leopardi*, pp. 39-43) – e di Muñiz (2009), passando ovviamente per quelli storici di Fubini-Bigi (1971) e De Robertis (1978).

Più nel dettaglio, ogni lirica è preceduta da un ricco cappello introduttivo diviso in più sezioni (il più esteso – il che non stupisce data l'assoluta centralità del testo nel sistema leopardiano e negli stessi studi di Blasucci – è quello riservato all'*Infinito*). La prima sezione, più breve, è di tipo storico-filologico: sono dunque segnalati i tempi e i luoghi di composizione, la storia editoriale, gli eventuali materiali d'accompagnamento (ad esempio lettere dedicatorie), i cambiamenti di posizione all'interno del libro e la presenza di materiali autografi (manoscritti, ma anche stampe con correzioni, varianti e note dell'autore: si veda il caso di *All'Italia*). L'eccezione più vistosa, va da sé, è data dal *Passero solitario*, che, per il «divario fra la cronologia reale del componimento e la sua collocazione nel libro» (p. 289), ha generato un «vivace dibattito filologico-critico» (*ibidem*), ricostruito nella sua interezza dal curatore. Qualcosa di simile vale per i componimenti di datazione non del tutto certa: *Il Sogno*, per esempio, di cui Blasucci discute il *terminus a quo* e il *terminus ad quem* (dicembre 1820-seconda metà 1821) oppure il *Consalvo*, 'novella in versi' databile tra il 1831 e il 1833, ma «dislocata» dall'autore tra *La vita solitaria* e *Alla sua donna* per «volontà di depistamento» (p. 403). A questa prima parte documentaria segue la vera e propria nota introduttiva, che, prendendo in più occasioni le mosse dalla prima ricezione ottocentesca (su tutti: De Sanctis e Carducci), diviene poi il luogo di una personale interpretazione critica, attenta non solo ai temi, all'*imagery* (si vedano, ad esempio, le considerazioni su *Ad Angelo Mai*), ma anche alla forte componente ideologica che attraversa tutti i *Canti* e dunque agli scarti interni all'opera (un solo esempio: il netto «stacco ideologico e poetico» che separa, nell'arco di pochi giorni, il *Bruto Minore* dalle due canzoni precedenti: *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*). Ampio spazio, poi, trova la discussione di fonti e modelli; esemplare, a riguardo, è il cappello dell'*Ultimo canto di Saffo*, che non si limita a presentare i possibili debiti, ma con efficacia evidenzia pure il «divario» che vi è tra la «sensibilità squisitamente moderna» di Leopardi e i modelli precedenti (da Ovidio a Verri e M.^{me} de Staël). Meno numerose, anche se non del tutto assenti, sono invece le aperture verso la lirica europea dell'Ottocento. Due accenni sono rivolti a Baudelaire: il primo è nella nota all'*Angelo Mai*, dove Blasucci parla di «un baudelairismo leopardiano avanti lettera» (p. 71) in relazione alla tendenza sistematica alla «materializzazione dell'astratto» (il tedio, l'ozio, il nulla). Con le

dovute differenziazioni, poi, l'*ennui* delle *Fleurs du mal*, «avvertito nella sua lutulenta fisicità» (p. 129), è evocato per il finale di *A un vincitore nel pallone*. Al contrario, un solo richiamo tematico, nel cappello di *Alla Primavera*, è riservato ai grandi romantici inglesi, ai quali sarebbero comunque «da preferire alcuni francesi 'minori'» (p. 181), perché noti a Leopardi (nello specifico: Jacques Delille e Bernardin de Saint-Pierre). Restando ancora sui capelli introduttivi, costante è l'attenzione rivolta ai procedimenti stilistico-espressivi (illustrati secondo le categorie leopardiane del «familiare», del «pellegrino», del «vago», dell'«indefinito») e metrico-sintattici (tra i possibili rinvii, si vedano le osservazioni sull'*Infinito*, alle pp. 313-314, e su *Alla luna*, alla p. 344). Perspicace e mai eccessivo è inoltre il ricorso ai passi zibaldoniani, chiamati in causa non solo per indicare già note tracce prosastiche, ma anche per mettere in luce, da un lato, «la funzione di avanscoperta che assume spesso la poesia nella riflessione leopardiana» (p. 311: è ancora il caso dell'*Infinito*), dall'altro lato, per dir così, alcuni cortocircuiti interni. Faccio riferimento, soprattutto, alla complessa divergenza tra *Alla sua donna* – un inno alla «*donna che non si trova*», ossia «alla facoltà dell'illusione» – e «le convinzioni ideologiche dell'autore, quali risultano dalle pagine dello *Zibaldone* di questi mesi, fitte di dichiarazioni antimetafisiche sull'uomo e sulla sua costituzione materiale, col relativo corollario antiplatonico» (p. 432). Infine, chiudono i capelli introduttivi alcune essenziali *Indicazioni bibliografiche*, nonché dettagliate schede metriche, tra le più coerenti e ricche di spunti nella tradizione esegetica leopardiana. Alle semplici etichette e al nudo schema, infatti, si sommano considerazioni sulle partizioni interne, sul tipo di rime e sui versi non rimati, sulle sfasature metrico-sintattiche e sulle clausole, sui fenomeni fonici (assonanze, effetti melodici, timbri vocalici e consonantici), sulle innovazioni rispetto alla tradizione e all'interno dell'edificio stesso dei *Canti*. Emblematica, a riguardo, è la scheda del *Bruto minore*, che vale la pena citare per intero: «Otto strofe di 15 versi, secondo lo schema AbCDCEfGhILHmnN (ma nella sesta strofa rimano anche i vv. 4 e 10). Rispetto alle precedenti canzoni scompare qualsiasi accenno di partizione interna, ma soprattutto aumenta il numero dei versi non rimati (ben nove). Quest'ultimo dato, destinato a riprodursi nelle canzoni successive, più che una vera innovazione è da considerarsi uno sviluppo interno alla tecnica di questi componimenti, già caratterizzati da qualche verso irrelato (uno o due), oltre che ricchi di sfasature metrico-sintattiche, in cui tendevano ad attenuarsi gli effetti rimici. Un relativo compenso alla diminuzione delle rime è dato comunque dall'introduzione di assonanze (per limitarci alla prima strofa: *polve: note; preme: sede; mura: accusa*: BANDINI 57; DE ROSA 2011a, 33-35), ma soprattutto dal rilievo che per quella stessa rarefazione acquistano le clausole finali di settenario-endecasillabo a rima baciata» (p. 150).

Passando ora al piano dell'annotazione, va segnalata anzitutto la presenza sistematica di note preliminari sui titoli dei singoli *canti*, dei quali Blasucci discute le variazioni, le sostituzioni o più semplicemente il rapporto con il testo. È quest'ultimo un aspetto tutt'altro che secondario, soprattutto per le *Canzoni*; infatti, come è noto, lo stesso

Leopardi nel preambolo alle *Annotazioni* («Nuovo Ricoglitore», 1825) aveva insistito sul contrasto tra l'orizzonte d'attesa fornito da titoli tradizionali e la "stravaganza" dei contenuti. Ad ogni modo, alle "finestre" sui titoli segue un apparato glossatorio completo e piuttosto imponente, che in alcuni casi eccede la misura della pagina, in grado di coniugare istanze interpretative e storico-documentarie. Preziosa, a riguardo, è la registrazione integrale – nelle note e, per le serie più lunghe, anche in appendice (*Altre varianti*) – delle correzioni e varianti d'autore, «all'occorrenza» discusse criticamente e «utilizzate per precisazioni del senso nelle lezioni a testo» (p. LXXX). L'ambito della parafrasi, difatti, è curato con attenzione e, oltre a mettere a frutto le proposte dei precedenti commentatori, accoglie materiali di natura diversa. Per esempio, le note linguistiche dello *Zibaldone*: il verbo 'posare' di *Sopra il monumento di Dante* («Posate», al v. 168) è spiegato così con un rinvio a *Zib.* 3052 («*riposare* e *posare* per quiescere»); o ancora, la «plebe» «inonorata» di *Ad Angelo Mai* (vv. 39-40) trova un corrispettivo in *Zib.* 4139: «Disonorato, Inonorato, *inhonoratus* ec. per disonorevole» (si rimanda rispettivamente alle pp. 59 e 80). Frequente è inoltre l'uso delle *Annotazioni* autografe, degli abbozzi e dei materiali preparatorî (il caso più vistoso è dato dall'*Inno ai Patriarchi*) e, tratto assai interessante, del commento di Leopardi al Petrarca, che – lo si dichiara già nelle *Avvertenze* – è stato spesso richiamato «anche in funzione di autocommento, quando le lezioni dei *Canti* coincidevano con riprese petrarchesche» (p. LXXX).

Ancora più copioso, però, è il settore dei riferimenti intratestuali e intertestuali (con una maggiore insistenza sui secondi). Prevalgono sempre, in ogni caso, il rigore filologico e il vaglio critico, necessari per mantenersi al di qua delle «coincidenze poligenetiche» e dei «veri e propri fenomeni di 'interdiscorsività' (modi di dire diventati patrimonio comune)» (*Commentare Leopardi*, p. 92). È questa infatti l'insidia maggiore che si incontra nel commentare un autore, come Leopardi, dalla tenacissima memoria letteraria, che può lasciare tracce apparenti – vale a dire indirette, non frutto di una precisa volontà – nel linguaggio del poeta (il che, è chiaro, non implica di per sé una specifica mutuazione). Se ciò è evidente per alcuni autori in realtà poco frequentanti da Leopardi – Blasucci ha ricordato in più sedi il caso ingannevole di Marino, nelle note chiamato in causa con moderazione (10 volte) – più complesso è il discorso per fonti sicuramente attendibili, ma la cui importanza può variare a seconda dell'orientamento critico. Quello del curatore emerge, ancora una volta, con assoluta fermezza: frequentissimi (sulla scia di studi precedenti, cfr. soprattutto *Lo stormire del vento tra le piante*) i richiami all'*Ossian* cesarottiano (cospicui sono pure quelli a Monti e Foscolo). Assai nutrita, e degna di particolare attenzione, è la schiera dei poeti latini: più di tutti Virgilio – dopo Petrarca autore più menzionato nel volume – e poi, in ordine, Orazio e Ovidio (né mancano accenni sparsi a Catullo, Lucrezio, Tacito e Properzio). Minore è invece l'apporto dei poeti greci, con l'ovvia eccezione di Omero; ma, giunti a questo punto, non è certo il caso – per prendere in prestito un'espressione leopardiana – di "mettersi a computare": sin

da un primo sguardo, la mole degli attenti riferimenti non potrà davvero sfuggire al lettore.

In conclusione, e in attesa del secondo volume, si può insomma affermare che il nuovo commento di Blasucci, per coerenza e complessità, è destinato a restare una preziosa risorsa per gli studiosi (non solo leopardiani), ai quali sembra prevalentemente, ma non esclusivamente, essere rivolto.