

## Luigi Blasucci commenta i *Canti*

### Conversazione con Giuseppe Lo Castro\*

*Partirei da come è organizzato il tuo commento a cominciare dai cappelli introduttivi che mi sembra abbiano tutti uno schema comune...*

Lo schema di essere informativi come primo scopo; però non sono soltanto informativi, ma finiscono con l'essere ciascuno un soggetto

*Tra questi saggi c'è un parallelismo, sono tutti condotti secondo una struttura comune che risente del bisogno di essere concisi, quasi didascalici, per esempio, la mia impressione è che ci sia una parte iniziale staccata che è scritta anche più in piccolo in cui dai notizie informative*

Notizie informative sui luoghi di composizione, sulle circostanze, sulle vicende editoriali, ecc.

*Poi inizia quello che dovrebbe essere il cappello vero e proprio. Anche lì c'è una prima parte che è ancora piuttosto informativa dove tu tiri fuori notizie intorno al canto, le prime idee, appunti, eventuali fonti, prevalentemente interne, che possono aiutare alla comprensione del canto...*

Di solito la linea del discorso è genetica, cioè non mi limito a parlare del testo com'è, ma incomincio a ricostruirne la storia, le varie tappe della sua formazione. Non è un'analisi sincronica; questo magari nell'ultima parte; però prima mi interessa la genesi e lo sviluppo del testo.

*Infatti, dopo questa parte dove ci sono informazioni interne, di norma c'è ancora una parte in cui discuti le fonti, ma sempre, ho notato, nel cappello, attento a concentrarti sul nucleo tematico fondamentale del canto, cioè la tua non è mai una presentazione che lascia spazio a divagazioni o a osservazioni di dettaglio, o magari annotazioni su singoli passi del canto (quelle ovviamente compaiono nelle note a piè di pagina). Questa di "nucleo tematico" è un'espressione che ho trovato anche ricorrente. Ed è su questo che si concentrano le osservazioni*

È così. Poi sto molto attento a un'avvertenza di Spitzer, che ricordo anche in una

---

\* La conversazione con Luigi "Gino" Blasucci è stata registrata il 22 settembre 2020 nello studio della sua casa di Pisa. Per il contributo alla trascrizione si ringraziano le collaboratrici Ambra Almaviva e Ginevra Amadio.

delle prefazioni dei miei volumi. Spitzer rimprovera i leopardisti di far troppo *Zibaldone* e di parlar poco del testo e della sua struttura. Ed è un appunto, secondo me, fondamentalmente giusto: questo ubriacarsi di *Zibaldone* con citazioni che non fanno altro che ribadire quel che dice il testo. Dite allora: vedi *Zibaldone*, pagina tale. Perché sciorinate tanto *Zibaldone*? Perché siete in realtà... voglio trovare un vocabolo... 'testocentrifughi'. Pur di allontanarsi dal testo e di parlare d'altro - e Leopardi è molto invogliante a questo parlare d'altro - questa gente abbonda di citazioni dallo *Zibaldone*.

*Questo che dici va incontro a un'altra osservazione che ti posso fare, e che riguarda la misura del tuo lavoro sulle fonti, ovviamente le fonti di Leopardi sono comunque numerose, ma...*

Specialmente le fonti testuali, oltre che quelle tematiche. C'è tutto un capitolo sull'intertestualità che ormai su Leopardi è venuto crescendo, da Sesler e Straccali in poi. È un capitolo vasto. Leopardi non coltiva - stavo per dire non ama, ma non so se non l'amasse, l'arte allusiva di cui parlava Pasquali, cioè l'arte di alludere nei propri versi adoperando espressioni altrui, di ammiccare... Pasquali la chiamava l'arte allusiva, di cui abbonda tanto per esempio D'Annunzio, quando parla di pastori e di transumanza: «o voce di colui che primamente / conosce il tremolar della marina» (*I pastori*, vv. 14-15); cioè prende pari pari un verso di Dante («conobbi il tremolar della marina»: *Purg.*, I, 117) e lo incastona nei suoi versi. Di solito Leopardi è molto araldico, nel senso che il suo dettato è sempre tenuto secondo l'alta tradizione poetica, motivabile in qualsiasi punto con citazioni, ma non allusive: citazioni autenticanti, non ammiccanti.

*Cosa vuoi dire con autenticanti?*

Che autenticano la legittimità del modo in cui lui dice le cose, non che alludono a questo o a quell'altro passo d'autore. Gli autori sono citati sempre per avallare una determinata espressione, non per dire al lettore: io qui ho alluso. Leopardi è araldico, non allusivo: araldico nel senso che è tutto pieno del senso alto della tradizione. Una vistosa eccezione è costituita nei *Canti* dalla *Palinodia*, ma lì le frequenti allusioni fanno parte del gioco ironico: la *Palinodia*, in fondo, non è un 'canto' ma un 'sermone satirico'.

*Per tornare a Spitzer, una cosa a cui tu hai accennato è l'invito a prestare attenzione alla struttura*

Lui dice agli «studi strutturali»; io dico che ha ragione, purché si intenda quello «strutturali» in senso lato, cioè nel senso di analisi del testo, non nel senso stretto di 'strutturalistici'.

*Certo, ora è una parola molto connotata. Ho notato che un'altra delle cose che ritornano nei cappelli introduttivi è il fatto che tu presti attenzione alla struttura del canto o, se vogliamo, all'architettura. Chiaramente di più nei componimenti lunghi, dove l'alternarsi delle strofe o delle lasse produce certi effetti.*

Soprattutto, guarda, nelle canzoni libere, dove la scelta del taglio strofico è rimessa all'autore. Mentre nelle canzoni fisse la lunghezza delle strofe è già data. Nelle canzoni libere Leopardi è padrone di fermarsi dove vuole con le strofe. Per questo sono molto importanti dal punto di vista dell'architettura le canzoni libere. Perché è lui che sceglie la lunghezza delle strofe. Non gli succede quasi mai che in una strofa continui un discorso che stava facendo nella strofa precedente; o, se lo continua, è per dare un particolare rilievo ai tempi narrativi. Faccio un esempio. In *Amore e morte* prima si descrive la tempesta amorosa da cui un soggetto è stato preso, poi l'esito fatale di questa tempesta amorosa (il suicidio). Tutto questo è affidato a due strofe, le quali si dispongono in successione narrativa, non argomentativa. Perciò la seconda strofe incomincia con un «poi»: «Poi, quando tutto avvolge / la formidabil possa, / e fulmina nel cor l'invitta cura...» (vv. 46-48). Nella *Quiete dopo la tempesta* le tre strofe rispondono ciascuna a un preciso compito argomentativo: nella prima c'è la descrizione della vita che ritorna dopo una tempesta, nella seconda la riflessione sul carattere negativo di quel piacere, nella terza un'enunciazione generale sull'infelicità della condizione umana. Descrizione, riflessione e gnome ripartite in tre strofe. Anche nel *Sabato* c'è questa stessa tripartizione: però il poeta nella parte descrittiva, contemplante le fasi successive di un passaggio dal tramonto alla notte, ha sentito il bisogno di dare un rilievo a parte alla notte, e questo passaggio è reso con un'altra strofe: «Poi quando intorno è spenta ogni altra face...». La tripartizione di descrizione, riflessione e gnome sarebbe dunque lo schema anche del *Sabato*, ma il poeta indugia di più nella descrizione, per cui la strofe si scinde in due. Tutto questo per dire che la canzone libera è interessante perché tu cogli le responsabilità del poeta nelle partizioni strofiche.

*Si, questo incide di più sul senso e sull'interpretazione del canto. Cioè, qui le strofe determinano anche...*

Ma direi che è il senso che determina le strofe.

Poi, non ti dico, questa canzone libera... mamma mia! Cioè, si parte dalle quasi isostrofe, da timide misure variate, e si arriva alle immense campate della *Ginestra*. Sì, è canzone libera anche quella, ma... madonna mia!... con una strofe di 71 versi!... Però è un'evoluzione della canzone: è pur sempre una canzone libera.

*Questo è un altro aspetto del tuo commento. Anzi due sono gli altri aspetti che volevo sottolineare. Uno è appunto l'aspetto della metrica che va aldilà della nota metrica abbastanza circostanziata che tu aggiungi al cappello, perché spesso anche*

*all'interno del capello fai delle osservazioni rilevanti sul rapporto tra metrica e senso. Per esempio, mi viene in mente, una delle cose note che ha detto Blasucci, che nell'Infinito gli enjambements hanno una funzione che va aldilà dell'aspetto solo formale*

Lì nell'*Infinito* la mia ultima scoperta metrica è l' 'antirima', l' 'antirima' di *mia e mare*. Non ci si limita solo all'endecasillabo sciolto. Questa scioltezza è tanto sciolta che ammette la presenza di un contrasto fonico fra le due parole finali, che io chiamo 'antirima' e che è potente e significativa quanto la rima, e forse anche di più: *mio:mare*, infinitesima piccolezza dell'io / immensità oceanica del mare. «... tra questa / immensità s'annega il pensiero *mio* / e il naufragar m'è dolce in questo *mare*». E prima aveva scritto: «Così tra questa / immensitade il mio pensier s'annega / e il naufragar m'è dolce in questo *mare*». Pensa che correzione geniale è stata quella in cui ha rivoltato le parole; ha eliminato questo gesso neoclassico di «immensitade» e ha sostituito la blanda contiguità di *s'annega:mare* col decisivo contrasto *mio:mare*... Abissale! C'è anche la *m* iniziale in entrambe le parole: *mio/mare* e in *mio* è incluso l'io (*m-io*). L'ultimo verso poi è tutto aperto con le *a*, che suggeriscono l'idea di immensità. Timpanaro in proposito mi diceva: "Vabbè, tu dici che *a* è l'immensità e allora cosa devo pensare del passo foscoliano: 'ove fia santo e lacrimato il sangue / per la patria versato' (*I sepolcri*, vv. 293-94)? Dov'è qui l'immensità, pur con tutte quelle *a*?". Aveva ragione, se uno si fosse fermato all'identità astratta del suono. Il suono deve passare invece attraverso il significato, potenziandolo. È il significato che viene rinforzato dal suono, non è il suono che crea il significato. Quindi *immensità* è già immenso come significato e poi c'è quella *a*. Così *naufragar* è tutto pieno di *a*, sì, ma *naufragar* significa andare a fondo nella vasta distesa del mare: non è un attimo, è una durata.

*Oltre al fatto che «naufragar» è parola polisillaba e anche questo aggiunge un elemento di estensione*

Bravo! Hai letto il Blasucci?

*Eh, sì.*

Queste cose venivano considerate una volta cose decadenti dalla critica marxista: che aberrazione. Che aberrazione è stato il marxismo in genere nella critica letteraria; non nell'ideologia politica, ci mancherebbe altro.

*Ho notato che spesso tu sottolinei nel commento alcuni elementi, per esempio, anche alcuni aggettivi che possono avere un'immagine di vago, di indefinito, che sono cose che Leopardi stesso ha teorizzato. Quindi offri il rinvio quando c'è un'osservazione puntuale: nello Zibaldone a volte Leopardi indica alcuni aggettivi come*

*particolarmente dotati in questo senso. Altre volte è come se la coscienza poetica o la riflessione poetica di Leopardi agisse sul commentatore che rintraccia altri elementi di vago e di indefinito...*

Il commentatore passa attraverso la coscienza di Leopardi

*Quanto conta Leopardi nel commentare Leopardi, aldilà della notazione puntuale, perché la notazione puntuale magari è già stata vista da altri commentatori?*

Direi... hai toccato un tasto a cui non avevo pensato, ma uno degli aspetti del mio commento è che parto da Leopardi autocommentatore, cioè non trascuro mai quel che Leopardi stesso... Leopardi autocommentatore si è espresso in due modi. Uno è quello delle annotazioni alle canzoni, dove spiega, motiva modi dire che ha adoperato, in genere in polemica o comunque in dialogo con la Crusca, per dimostrare che quel termine non c'è nella Crusca, ma è autentico, si può autenticare con l'uso degli scrittori anche se la Crusca l'ha trascurato; e poi anche per dimostrare una tesi che è molto importante... molto importante dal punto di vista di teoria della lingua. La Crusca tende a vedere la lingua come un magazzino, mentre Leopardi sottolinea l'idea della lingua come creazione... come creazione non arbitraria, cioè come creazione autorizzata dalla stessa lingua, cioè autorizzata dallo stesso carattere della lingua. Per esempio lui dice: «Combatterò, procomberò sol io» (*All'Italia*, v. 38). *Procombere*, quando Leopardi lo scrive, non c'è in italiano (la verità è che c'era: uno, ora non ricordo chi, l'aveva adoperata; non so quanto Leopardi lo sapesse). Quindi, lui deve averla adoperata sapendo di aver disatteso la Crusca, ma seguito lo spirito della lingua italiana, che ammette arricchimenti col latino. Il discorso teorico lo fa però a proposito dell'uso di *incombere* nel *Mai*. Ma partiamo proprio dal *procombere*, per il cui uso in italiano Leopardi è stato la prima autorità riconosciuta. Perfino Tommaseo lo registra, ma con un commento astioso, che tu conosci: 'quello che dice di voler *procombere* per la patria quando non ha nemmeno saputo sopportare i suoi mali'. Quindi da parte di Leopardi è una difesa del carattere proprio della lingua contro l'immagazzinamento preclusivo della Crusca. Sempre in nome però di caratteri impliciti nella lingua, di autorizzazioni implicite nella lingua stessa. Questa delle *Annotazioni* è la prima operetta comica di Leopardi data alle stampe. Qui lui gioca con le parole e fa del metalinguismo. Poi però ci sono le annotazioni autografe ai margini di pagina delle sue canzoni, del tutto inedite. Queste sono ancora più preziose, perché mentre le *Annotazioni* edite in fondo non dicono molto sui testi e servono a Leopardi per polemizzare con la Crusca, le annotazioni autografe sono veri autocommenti. Il primo commentatore di Leopardi è dunque Leopardi stesso.

*Oltre all'autocommento c'è anche l'esperienza del Leopardi commentatore. Per esempio il commento a Petrarca, oltre che il commento a se stesso*

Io tengo molto conto del commento di Leopardi a Petrarca. Non che prima di me nessuno ci avesse mai pensato, ma io ci penso sistematicamente. Laddove un'espressione leopardiana è ripresa da Petrarca, io per spiegare quell'espressione vado a vedere come l'ha spiegata Leopardi in Petrarca, quando dà la spiegazione. Ad esempio, in *Amore e morte* c'è l'attacco della seconda strofa che suona: «Quando novellamente / nasce nel cor profondo / un amoroso affetto...». In quest'attacco ci sono due suggestioni petrarchesche: «Quando novellamente io venni in terra» (*Rvf*, CCLXIV, 110) e «Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna...» (XCIV, 1). Il sintagma *Nel cor profondo* viene spiegato da Leopardi chiosatore con 'nell'intimo del cuore'. Queste cose le faccio notare sistematicamente.

*Sì, questa è una cosa che avevo notato. Ti faccio una domanda forse superflua, perché a colpo d'occhio quest'aspetto già emerge dal tuo commento, ma mi interessa sottolineare quanto, per un autore ultra-commentato, forse dopo Dante...*

Dante è l'autore più commentato...

*Sì, quanto conta quindi tutta una storia, una tradizione di interpretazione, di esegesi?*

Dentro un solo secolo, io mi chiedo se non sia un autore più commentato di Dante.

*Forse dagli anni cinquanta in poi... agli inizi del Novecento ci sono tanti commenti alla Divina Commedia, ma nella seconda metà...*

Sì hai ragione tu, soprattutto negli anni '40. Osservo anche che Leopardi è pieno di commenti a quattro mani...

*Sì, Fubini-Bigi, De Robertis-De Robertis...*

Straccali-Antognoni, Gallo-Garboli... E io mi sono divertito a caratterizzare ciascuno di questi commenti a quattro mani. Mi sono molto divertito con Fubini-Bigi, ad esempio, perché io ho assistito all'integrazione di Bigi, perché Bigi era qui a Pisa. Poi conoscevo bene Fubini, quindi capivo benissimo quali erano le due mani. Capivo quali erano i concetti che ciascuno cercava di immettere. Bigi aveva una metodologia più avanzata di quella di Fubini: per esempio, tutte le osservazioni sul genere del componimento sono di Bigi, perché Fubini è ancora alla ricerca della poesia pura in ciascun componimento. È Bigi che a un certo punto dice: "no, piano, prima bisogna vedere qual è il genere". Perché deve far poesia pura nell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*? Invece, per esempio, De Robertis padre dice: non abbiamo qui il divino Leopardi... Non l'abbiamo perché non ha voluto esserlo, non perché non è stato capace. Queste cose qui sono di Bigi, non di Fubini, perché Fubini, ligio a Croce, non ha l'attenzione ai generi. Ma era un finissimo lettore di poesia, con una sensibilità quasi raddomantica... Fubini, secondo me, è più grande anche di Contini nella lettura



analitica del testo. Contini ha delle impennate geniali, ma nessuno batteva Fubini nella lettura continuata del testo. Bisognava avere assistito alle sue lezioni... per vedere come quella sua voce 'ronzante' leggeva il testo. Leggeva e poi spesso ritornava sui versi, perché gli veniva in mente qualche altra cosa. Era un andirivieni. Credo che sia stato il nostro più grande critico stilistico. Ripeto, Contini è un grande filologo e critico stilistico, ma secondo me come lettore dei testi Fubini non ha rivali nella nostra tradizione. Gli paragono, forse, Ernesto Giacomo Parodi, un dantista tra Ottocento e primi del Novecento. Il suo studio *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia* è una pietra miliare della critica dantesca. Io lo tengo molto presente quando parlo della terzina, delle rime nelle *Divina commedia*, ecc.

*Hai citato un critico tardo ottocentesco come Parodi, e questo rimanda all'evocazione di tanti commentatori tardo-ottocenteschi o primo-novecenteschi nel tuo commento ai Canti, che non è dell'uso comune, cioè potrebbe sembrare qualcosa di un po' archeologico o erudito da parte tua, invece...*

Non è archeologico, perché si tratta di commentatori che abbondano di spiegazioni pertinenti, che noi tacitamente facciamo nostre. Ma è inutile ripeterli: l'hanno già detto loro. Quindi la mia non è archeologia, ma omaggio al lavoro di chi ci ha preceduto. Se io ti cito una spiegazione di Straccali, in quel momento non sono archeologico, ma mi esprimo attraverso Straccali: quella è la spiegazione migliore. Una mia scoperta in questa ricerca di predecessori è stata Sesler...

*Sì, ho visto che è molto citato.*

Sesler è un leopardista che precede Straccali: il commento di Straccali è del 1892 (*I Canti di Giacomo Leopardi* commentati da Alfredo Straccali, Firenze, Sansoni), integrato poi da Antognoni nel 1910; quello di Sesler è del 1883 (*Poesie di Giacomo Leopardi* scelte e commentate per uso delle scuole da Filippo Sesler, Ascoli Piceno, Tip. Cardì), quindi di nove anni prima. Ma Sesler avrà modo di integrare e aggiornare il suo commento nel 1929, ben quarantasei anni dopo. Bisogna dunque distinguere tra i due Sesler. Direi che i suoi contributi, nell'uno e nell'altro caso, siano soprattutto di carattere intertestuale (le fonti linguistiche e stilistiche di Leopardi), dove gareggia con lo Straccali.

*Questo va di pari passo col fatto che nei cappelli introduttivi, tu spesso parti anche dai commenti più antichi, da De Sanctis o da Carducci...*

Certo, dalle loro posizioni critiche.

*C'è anche un po' una storia delle interpretazioni, dunque?*

Do sempre un posto a De Sanctis quando ha detto la sua. Spesso è accettabile, qualche volta inaccettabile, ma sempre esemplare, esemplare anche quando non l'accetti. Tornando ai commenti, ciascuno di essi, da Sesler 1883 fino a... Blasucci 2019, ha una sua filosofia del testo implicita. Se leggi Straccali, noti la sensibilità di un carducciano con punte positivistiche. Per *La quiete dopo la tempesta*, ad esempio, ci fornisce tutta una documentazione sui temporali che ci furono quell'anno... cose di questo tipo. E che ormai accogli con tenerezza. Più pertinenti alcune notizie topografiche: "Quella di cui lì si parla è la chiesa di Sant'Agostino, quindi non la torre del borgo" (per *Il passero solitario*). Comunque è bello assistere alla varietà dei metodi. Fra Contini e Straccali c'è una bella differenza!

*Certo. E poi un'altra caratteristica che permette di allargare anche il quadro rispetto al commento puntuale al singolo testo, è che tu quasi sempre i testi li metti in relazione. Parti, ad esempio, dalla disposizione di un canto accanto ad altri, illustrando come quel canto si legga anche in continuità, in contrasto, in evoluzione rispetto al canto accanto. Così come da un punto di vista metrico sei sempre molto attento all'evoluzione della canzone.*

Leopardi di solito non si ripete. Anche quando si tratta di canti gemellari quanto ai temi (*All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, *Bruto minore* e *L'ultimo canto di Saffo*, *Il sabato del villaggio* e *La quiete dopo la tempesta*, *Sopra un basso rilievo* e *Sopra il ritratto di una bella donna*), nel secondo il poeta non dice mai le stesse cose del primo. Non si ripete mai. C'è sempre qualcosa di nuovo. Per questo non amava Petrarca come poeta, pur considerandolo moltissimo. Petrarca per lui, anche contro la stessa sua coscienza, è un'inesauribile miniera di modi poetici da cui attinge largamente: tuttavia lo limitava come poeta, perché lo considerava troppo ripetitivo. E non solo... Lui vuole che in una poesia ci sia il cuore: senza il cuore la poesia è un esercizio. E in Petrarca spesso vede l'esercizio. Dopo averlo commentato, scrive all'editore Stella una lettera di sfogo in cui dice di aver trovato poche, ma veramente poche bellezze poetiche in Petrarca. Invece Leopardi è ancorato a Petrarca per il codice poetico, per il linguaggio poetico. Questo l'ha detto molto bene Contini quando, parlando della lingua del Petrarca, dice che la propaggine più avanzata del petrarchismo può considerarsi Leopardi. È molto bello quel finale dei *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, uno dei saggi memorabili di Contini: «La stagione di un Petrarca non tradito, precisamente in concomitanza col Boccaccio (un Boccaccio ciceronizzato) è, cosa risaputa, il Cinquecento bembesco. Ma le condizioni di questa fortuna, di questo passaggio in letteratura, sono: quello che mancava a Petrarca, una notevole capacità riflessiva; l'accettazione concreta della pluralità degli stili, anzi dei generi; un ideale di lume platonico per ogni stile che rende esattamente comprensibile a noi, post-romantici, consci delle angustie e delle contraddizioni inerenti alle poetiche classiche, ma esenti da necessità polemiche, la legittimità del petrarchismo. D'altra parte, l'inattualità temporale dell'esperimento petrarchesco si può benissimo



prestare a configurarsi in anticipo straordinario: come accadde quando parve che nessun immodico intervallo sembrò separarlo dal petrarchismo iberico e dal francese che dalla corte di Castiglia e poi da Lione inaugurarono la moderna lirica transalpina; come soprattutto accadde, prodigioso quanto isolatissimo rinascimento, quando lo si vide riapparire, intatto dai secoli, virginalmente fresco, ancora nutritivo, nelle mani di Giacomo Leopardi». Così finisce il saggio continiano su Petrarca. Questo fondamentale concetto io l'ho ribadito quando parlo ancora del petrarchismo leopardiano, ne *La svolta dell'idillio* (Bologna, il Mulino, 2017), dove dico che Leopardi prende da Petrarca la parola non materica, quella che si sottrae alla mimesi, cioè la parola aristocratica. È importantissimo, è un fatto di DNA. Se vuoi apprezzare Leopardi, devi apprezzare anche questo di Leopardi.

*Ti dicevo prima dei rapporti che, nei cappelli introduttivi, si instaurano tra i singoli Canti, anche perché dietro c'è la tua immagine dei Canti come un libro, non come una raccolta di componimenti, a dispetto anche di questo titolo plurale che a sua volta meriterebbe un commento.*

È vero. I *Canti*, certo, non sono un canzoniere, sono un percorso. Possiamo considerarli, con dicitura leopardiana (ma Leopardi alludeva a un vero romanzo), come la «storia di un'anima». Il *Canzoniere* di Petrarca può considerarsi un libro monostilistico; all'interno di esso ha delle piccole fuoruscite, certe volte imita un po' Dante, però nel complesso c'è un'omogeneità dello stile. Invece in Leopardi no; in Leopardi non solo i temi non sono sempre uguali, ma anche lo stile. Pensa alla differenza tra le «Canzoni» e gli «Idilli», gestiti contemporaneamente. Si tratta di una differenza che si annida nella stessa sincronia. Le «Canzoni» risalgono infatti al 1818-1822, gli «Idilli» si inseriscono negli anni 1819-1821. A proposito di questi ultimi. Nel '19 Leopardi scrive sia *L'infinito* che *Alla luna*, e probabilmente quest'ultima viene prima, come dimostra un manoscritto napoletano. Leopardi sceglie poi di anticipare *L'infinito* perché è un testo fondativo. *L'infinito*, per usare una metafora orientale, è la 'madre' di tutte le illusioni per Leopardi. C'è la scoperta di una dimensione appagante senza limitazioni; forse è l'unica poesia non disforica di Leopardi. *L'infinito* non dice che stiamo male. In tutte le altre poesie Leopardi trova sempre il modo di dirlo; anche quando parla di cose buone, ci tiene sempre a dire che nascono sullo sfondo di cose cattive. Tornando al primo discorso, il suo libro non è un canzoniere, è un libro composto da varie sezioni, insomma un 'percorso'.

*Questo spiega anche tutta una serie di problemi di dispositio dei testi...*

Certo, nella *Storia di un libro* cerco anche di spiegare questa cosa.

*Vorrei chiederti, poi, qualche osservazione generale di metodo sul commento...*

Il mio commento vuole essere in senso lato ‘linguistico’, vuole cioè spiegare il linguaggio dei *Canti*. E se per questo c’è bisogno di una precisazione ideologica, io la faccio, ma mi guardo dalla solita profluvie di citazioni dallo *Zibaldone*: solo quel che basta per quel passo. L’intento è quello di condurre il lettore alla comprensione di quella poesia. Questa è la mia filosofia del commento.

Parlo anche dell’intertestualità, ma in maniera oculata. Così facendo, do anche un po’ di ‘bacchettate’ all’edizione BUR, che è tutta giubilante di scoperte elettroniche (la LIZ). Il capitolo dell’intertestualità richiede una competenza leopardiana precisa. Occorre, in altre parole, conoscere bene Leopardi per capire cosa c’entra e cosa non c’entra. Chi si addentra in quel settore non può far a meno di constatare la presenza di tre o quattro miniere linguistiche per Leopardi. Due di quelle miniere sono l’*Ossian* di Cesarotti (già a suo tempo additato dal Binni e, bisogna dire, tutt’altro che ignorato dalla brava Muñiz e dal duo Gavazzeni-Lombardi, ma ancora suscettibile di chiamate in causa da parte di un nuovo commentatore) e la traduzione dell’*Iliade* del Monti... Un’altra miniera può essere considerato il Leopardi traduttore, quasi sempre coincidente con un Leopardi giovanile. Io ho fatto vedere quanto debbono i *Canti* alla traduzione del secondo libro dell’*Eneide*.

*C’è una specificità del commento a Leopardi rispetto a quello – più in generale – al testo poetico? Se tu dovessi confrontarlo con un potenziale commento relativo a Montale, o ad altri poeti, ci sarebbero differenze o il metodo sarebbe lo stesso?*

Che bella domanda. Ogni autore richiede una particolare disposizione commentatoria. È l’autore che ti impone spesso alcune scelte. È Leopardi che ti impone il riferimento agli altri testi: lo *Zibaldone*, ecc. Per Montale l’intertestualità interna, l’intratestualità è notevole – più notevole che in Leopardi – senza contare le chiose ideologiche; allora devi ricorrere alle sue recensioni, oppure al libro messo su *Sulla poesia*, con recensioni, saggi, ecc., dove troviamo tanti concetti che ti servono poi per commentarlo. Ma soprattutto è molto intratestuale, cioè Montale con Montale, molto di più che Leopardi; anche perché - e questo è un distinguo fondamentale - Montale è un poeta plurilinguistico, non solo nel senso che ci sono più linguaggi, ma nel senso che la lingua italiana è da lui percorsa da cima a fondo, cioè l’oggettualità si riflette nella lingua, la lingua è ricchissima di parole oggettuali. Leopardi è esattamente il contrario. Montale non è petrarchista, semmai è dantista, mentre Leopardi va con Petrarca. Anche quando si dice che si somigliano nel pessimismo, questo è vero solo in parte, perché poi Montale tutto sommato non era un materialista, era a suo modo uno ‘spiritualista’ postpositivistico, un idealista sarebbe troppo, però non ha escluso dalla sua poesia il momento mistico, all’inizio laico, ma poi sempre più... Certo, Montale conosce dei momenti di assoluto ateismo, ma questi non risolvono la sua visione.... Per esempio *Iride* è molto cristiana: la donna diventa una specie di portatrice del messaggio cristiano. Però ha anche poesie con cui ha compiaciuto gli atei, ad esempio *Come Zaccheo*: «Si tratta di arrampicarsi sul

sicomoro / per vedere il Signore se mai passi. / Ahimè, non sono un rampicante ed anche / stando in punta di piedi non l'ho mai visto». Io mi ricordo quando lesse questa poesia in Normale: gli applausi!... Venne a leggere delle primizie del *Diario del '71 e del '72* in Normale invitato da Russi e poi nell'aula Pasquali tenne una 'conversazione' con chi lo interrogava. Era un uomo di grandissima arguzia, acume, anche un po' esibizionista: gli piaceva parlare, parlare... Dicono che non fosse molto simpatico, personalmente, ma questo non c'entra. La verità è che era un vero poeta, diversissimo da Leopardi, però. Lui stesso non amava Leopardi, forse chissà... guarda, forse perché Leopardi ragionava troppo in poesia. Da questo punto di vista Montale è più poeta di Leopardi, nel senso che tende più a raccogliere nei versi le sue riflessioni. Leopardi lo sa fare, però è più 'separatista': ha il suo *Zibaldone*, le sue strofe della *Ginestra* dove se ne frega della poesia come mistero di parole e va per conto suo. Montale queste cose non ce l'ha, quando scrive una poesia mette tutto nella poesia. Anche quando sembra che ragioni, è poeta anche lì, perché prima o poi mette un oggetto, una parola desueta... Montale ha più disposizione poetica, mentre la disposizione poetica in Leopardi conosce anche delle pause riflessive autonome. In Montale anche le pause riflessive... insomma, sì, scrive anche lui le sue cose, ma anche lì non è mai una riflessione da *Zibaldone* è sempre una riflessione un po' estrosa... Attribuibile anche se vogliamo alla sua attività di giornalista – e il giornalista non deve essere 'zibaldonico'. È estroso, si vede che la meditazione pura gli sta stretta, a un certo punto cerca di trovare un'immagine, una metafora... Per Leopardi è l'opposto. Leopardi nello *Zibaldone* va dritto, c'è poco da fare. Anzi, c'è una tesi di Mengaldo che ha scandalizzato i leopardisti: «Leopardi non è un poeta metaforico». Tutte le cose che dice Mengaldo, anche quando le dice paradossalmente, secondo me colgono il punto. Io capisco cosa ha voluto dire, anche se gli ho obiettato che non è metaforico, ma quando trova le metafore sono le metafore più belle che esistono: «e il naufragar m'è dolce in questo mare» e... c'è un passaggio bellissimo che è il finale di *A un vincitore nel pallone*: «Nostra vita a che val? solo a spregiarla: / Beata allor che ne' perigli avvolta, / Se stessa obblia, né delle putri e lente / Ore il danno misura e il flutto ascolta / Beata allor che il piede / Spinto al varco leteo, più grata riede». Prendi il mio commento e leggi il finale del cappello introduttivo: «Quella rappresentazione di un'esistenza che si ravviva nel rischio, obliando le 'putri e lente / Ore' del suo regime quotidiano (si noti la forza dilatante dell'*enjambement*), simile al fluire silenzioso di un fiume limaccioso, è uno dei tratti più alti non solo della poesia leopardiana, ma della lirica europea dell'Ottocento. A misurare la carica evocativa, e per tanti aspetti anticipatrice, di questa "poesia dello 'spleen'" (De Sanctis), più che i nomi di Byron e di Musset richiamati dai critici, varrà appunto quello dell'autore dei *Fleurs du mal*, poeta di un *ennui* avvertito nella sua lutulenta fisicità: detrattono, beninteso, il lato metropolitano e peccaminoso, estraneo per motivi storici e temperamentali al sentimento leopardiano di una noia contemplata allo 'stato puro'» (p. 129).