

Nicola Merola

Agnizioni e ricacci

Stavolta il Leopardi di Blasucci è quello di un commento integrale ai *Canti* (disponibile al momento il primo magnifico volume, che si conclude con *Alla sua donna* e dal quale citerò con la sola indicazione della pagina). Il critico si spinge dove i suoi sei libri leopardiani non erano ancora arrivati, scrutinando come di prammatica tutti i componimenti nell'ordine in cui compaiono all'interno del capolavoro leopardiano e modulando la propria proposta critica sull'apparato corrispondente. Lo scrupolo dell'esegesi puntuale era già stato soddisfatto (soprattutto nella nutrita serie di *lecturae* che solo in parte erano state raccolte in volume) e così la copertura integrale del testo (per esempio nel saggio che dà il titolo a *I tempi dei Canti*, Torino, Einaudi, 1996), ma la virtuosistica circumnavigazione in cui culminavano l'una e l'altra, producendo tante persuasive ricapitolazioni quanti erano gli scorci adottati, rinviava il commento parallelo, pure largamente sperimentato su campioni strategici, e con esso un diffuso collaudo dell'interpretazione, dove più e dove meno funzionalmente reclutabile. Una illuminazione meno discreta investe ora e valorizza appieno, nel gioco dei chiaroscuri, il ricorso dentro di essa di due aspetti, sottesi a ogni passo del commento, il ruolo attivo dell'immaginazione e la costituzione evolutivamente unitaria del libro dei *Canti*.

Non vengono per questo contraddetti gli esiti del prediletto approccio saggistico, che sembrava fatto apposta per dar conto della refrattarietà dei *Canti* a ogni schematismo interpretativo e a tutta la batteria di zoppicanti generalizzazioni concesse dall'autore, sottoscritte dalla critica e riversate nei libri di testo. Né la cronologia di composizione, né quella delle prime pubblicazioni, né l'autobiografia dell'autore, né la partizione dei temi, sono state rispettate fino in fondo dal poeta, che anzi, per averle suggerite (per esempio dando la precedenza a nove delle dieci canzoni, mettendo in scena emblematici riferimenti al proprio vissuto e persino ripercorrendo con qualche libertà le fasi della sua creazione), si sente quasi in dovere di smentirle nei fatti, come nelle *Annotazioni* relative smentisce i titoli delle *Canzoni*. Pur rimanendo dell'idea che i *Canti* non possano essere letti come un canzoniere, del quale, o almeno della sua «accezione petrarchesca», non hanno né la «recursività dei motivi», né il «tendenziale monostilismo» (p. XXIX), e alla scansione degli imprescindibili dati biografici ed editoriali sovrapponendo la storia di una crescita intrinseca e squisitamente letteraria, documentata dalla stessa successione dei testi ma a essa irriducibile, Blasucci si è sempre regolato come se l'assetto finale del libro, con tutte le sue incongruenze, si emancipasse e facesse problematicamente aggio su

qualsiasi altro criterio, tanto più su ciascuno di quelli appena nominati. La sua enigmatica resistenza a qualsiasi semplicistica interrogazione, a partire da quella più scontata, di chi vuole leggersi la «storia di un'anima», in chiave psicologica e autobiografica, impedisce di ignorare o fraintendere, insieme con le vicende editoriali, la sua definizione progressiva, cioè la problematica e indiscutibile identità condivisa con i lettori contro le classificazioni di comodo e ratificata fattualmente da una sofferta stabilizzazione e dal primato del testo. Blasucci non aveva anche recentemente mancato di ribadire la sua posizione al riguardo, citando positivamente il Gavazzeni che nei *Canti* «individua [...] una struttura tematica e un sistema linguistico» e, dopo l'«esame delle correzioni» (*Commentare Leopardi*, p. 38), apportate a distanza di anni per un diverso sentire, ma «nel sostanziale rispetto delle particolari logiche stilistiche» (p. XXIX), ritiene che il poeta abbia voluto «instaurare per quanto possibile un'omogeneità linguistica in funzione dell'unità del 'libro'» (*Commentare Leopardi*, p. 38).

La scelta di ricondurre tale unità ai fattori che l'hanno determinata quando il libro già aveva cominciato a esistere, non poteva non tradursi nella riconsiderazione della tesi di una progettualità *ab ovo* coerente e rimasta immutata, che, per essere a sua volta unitaria nonostante l'evidenza degli aggiustamenti intervenuti, comporterebbe la subordinazione dei *Canti* e della loro lettera a una chiave imprecisata e incoraggerebbe a sottoporli a un accanimento analitico proporzionato alla difficoltà della decrittazione. Come contesta «una motivazione mimico-psicologica dei fatti metrici» (*Commentare Leopardi*, p. 21) e con Mengaldo esclude l'interesse leopardiano per ogni tipo di allusività («La poesia leopardiana, così fedele alle forme linguistiche della tradizione, è anche una delle meno proclivi ai giochi dell'allusività», p. 184), Blasucci più in genere diffida delle sottigliezze cerebrali della critica. Meglio accontentarsi del richiamo alla realtà empirica del libro e rubricare la sua stessa architettura tra le false piste che è inutile battere, ma continuano ad avere un valore sintomatico perché documentano ipotesi costruttive più o meno lungamente accarezzate e tutte insieme disegnano il profilo di una ricerca coraggiosa e dei ripetuti sforzi di correggerla per adeguarla a obiettivi mutati nel corso degli anni e retroattivamente proiettati in maniera incisiva sulle composizioni precedenti da quelle nuove. È dialettica pure la sintesi che si realizza nel «riassestamento a ritroso» (p. XXIV), correggendo o ripensando e sanando *a posteriori* il già fatto, talora senza rimetterci le mani, ma contando sullo stucco dell'immaginazione, al modo in cui della religione in Belli lo stucco è la fede. Che del libro come lo pubblica postumamente Ranieri la *ratio* unitaria perseguita dal poeta, e fissata dalla sua scomparsa precoce, fosse comunque sopraggiunta a più riprese in corso d'opera, di un'opera che si è venuta costituendo negli anni e in edizioni parziali diversamente orientate e, fino alla Piatti del 1831, la prima dei *Canti*, intitolate in riferimento alla maggiore o minore uniformità dei generi metrici (dalle *Canzoni* ai *Versi*), con un criterio poi enfaticamente abbandonato, è fermo assertore Blasucci, che insiste sulla lenta e faticosa genesi del libro, proprio per opporla alla

sua classificazione tra i canzonieri, oltre che a ogni grossolano riduzionismo. La prospettiva dell'edizione postuma si sostituisce a un ipotetico progetto stabilmente unitario, sin da quando il poeta è ancora in vita e dopo che, come scrive Leopardi delle «calamità», nella *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*, il processo compositivo, via via correggendosi, ha potuto «rivelare all'animo» suo «quasi un'altra terra, e persuaderlo vivamente di cose tali, che bisogna poi lungo tempo a fare che la ragione le trovi da se medesima» (cit. a p. 147).

Rifiutare i più grossolani riduzionismi dai quali gli studiosi di Leopardi hanno spesso ricavato la mossa d'apertura, non significa perciò rinunciare senz'altro a qualsiasi tentativo di comprensione complessiva nemmeno in un'edizione commentata dei *Canti*, dove cioè statutariamente qualsiasi interpretazione deve cedere l'ultima parola alla superiore autorità del testo, che non può confermare in ogni sua piega la forzata parzialità delle letture critiche. Le ipotesi che su questa «poesia senza nome» intreccia sapientemente Blasucci, e che a tale comprensione sono finalizzate, hanno un punto d'origine ideale e manco a dirlo esterno, prima perché ne beneficia più il critico che il poeta e poi in quanto si tratta delle già menzionate *Annotazioni*, di un commento autentico concepito da Leopardi quale «contrappunto ironico all'ispirazione lirico-tragica delle *Canzoni*» (p. XIV). Benché non compaiano nelle edizioni successive alle *Canzoni* del '24 (tranne che, aumentate e da sole, nel 1825 sul «Nuovo Ricoglitore»), le *Annotazioni* sono indispensabili per cogliere lo sforzo di normalizzazione e di adeguamento culturale che sostiene dai suoi esordi la poesia leopardiana e, nella tradizione e in polemica con l'acquiescenza superstiziosa agli automatismi del conformismo classicista (senza inseguire le innovazioni correnti, ma per accreditare le proprie), ne propone un'autorizzazione meno estrinseca e vincolante. Mentre lasciano intravedere un metodo, o piuttosto l'impegno di una composizione integralmente motivata e responsabile e una analoga funzione delle correzioni, le *Annotazioni* istruiscono i futuri lettori. Come aveva altrove ricordato Blasucci, che delle istruzioni fa tesoro, secondo D'Ancona, attraverso di esse Leopardi «ha mostrato il metodo e la via dell'interpretazione» (*Commentare Leopardi*, p. 11): una traccia per l'immaginazione da subito e un compito che il poeta annuncia e svolge con vent'anni di anticipo sulla *Filosofia della composizione* di Edgar Allan Poe.

Per sancire il ripiegamento difensivo della poesia sulla riflessione e la necessità della critica, le *Annotazioni* mirano a sottrarre la regolarità della lingua e la gestione dello stile alle istanze normative della Crusca (e alla normatività in quanto tale), aggiornate e ancora in linea di massima vigenti nella produzione poetica di Monti e Foscolo. Nel suo autocommento, il poeta prova come il repertorio dato dal quale attingere e al quale apportare variazioni compatibili con una grammaticalizzazione conservativa, possa essere integrato e corretto con la sua estensione analogica e con le sue implicazioni, sostituendo la citazione meccanica con lo scorrimento del paradigma e i singoli casi con una loro più ampia declinazione induttiva e degradando l'intertestualità di prammatica a interdiscorsività (con questo termine, coniato da

Segre, la definisce il Blasucci), in nome della priorità della lingua poetica sulle sue articolazioni individuali. Non poteva che essere classicistico l'orizzonte di un appressamento alla poesia per estrapolazioni e tentativi, se non era solo Leopardi a rammaricarsi della sua sopravvivenza passiva e dell'ammirazione infeconda che la fomentava.

La sua reazione agli effetti dissuasivi della natura illusoria della poesia quale si rivela a «un uomo sensibile e disingannato» (p. 433), ponendolo di fronte a una scelta estrema («A noi ti vieta / il vero appena è giunto, o caro immaginar»), non è certamente estranea alla constatazione che l'illusione rende compatibile la verità con la vita, cui concede sia pure a intermittenza il sollievo di una distrazione, cioè tutto il piacere possibile. L'affiorare della verità è di per sé doloroso, poiché, smascherando l'illusione, si oppone al desiderio e alla sua infinità, mentre proprio a «ingannare il desiderio» (p. 7) servono l'illusione e la sua verità, come quella del desiderio, locale e minore ma non illusoria. Non ha bisogno di altre coperture l'immaginazione, con il mandato di una razionalità che non teme di essere esercitata neppure su se stessa, si cala nella realtà, si rimette alla ragionevolezza (chiamata in causa dal non dimenticato Franco Brioschi) e bilancia le esigenze ugualmente sentite della verità e dell'illusione, con il metodo delle *Annotazioni*. Dell'immaginazione, che è allotropo benigno dell'illusione, una facoltà e una risorsa cognitiva anziché una debolezza e un errore («*Alla sua donna* è [...] un inno alla facoltà dell'illusione» (p. 433), non possono fare a meno le condizioni razionali che trasformano una suggestione ricevuta («la bellezza e i musicali accordi, / ch'alto mistero d'ignorati Elisi / paion sovente rivelar») e una presa di coscienza traumatica («in nulla / torna quel paradiso in un momento») in una persuasione condivisa (per Blasucci addirittura in «una vera e propria ontologia dell'illusione», *La svolta dell'idillio*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 86), imponendo alla poesia il sostegno e l'obbligo della pubblicità (deve essere accessibile a tutti e tutta significativa), che sostituisce a monte la logica normativa e la rifiuta anche quando si nasconde in «tutto quello che porta scritto in fronte *bellezza*, [e perciò] è bellezza falsa, è bruttezza» (si legge nello *Zibaldone*).

La poesia moderna può sfidare la propria manifesta impossibilità, non deponendo ma adattando le più alte ambizioni alla mediazione intellettuale, grazie alla quale resiste come illusione consapevole o finzione convenuta, e al pedaggio della retorica cui deve sottostare per essere compatibile con la verità. Dai filosofi antichi Leopardi ha appreso che, per depotenziare le contraddizioni, basta porsi a un livello di astrazione superiore e attentarsi sul terreno della retorica.

Il travaglio compositivo di un perfezionismo parallelo all'evoluzione dei *Canti* si può riconoscere nelle copiosissime varianti, che Blasucci tiene presenti nelle note e produce in coda alle poesie. Quasi per isolarne la tendenza e l'apporto all'efficacia della strategia poetica dei *Canti*, il commento si sofferma volentieri sul percorso che delineano molte scelte leopardiane in rapporto sia con le versioni concorrenti, che con le alternative offerte dalla tradizione, in una specie di cortocircuito tra le soluzioni a testo, quelle accantonate, reperibili nelle varianti, o tradite, non solo

disponibili a poche pagine di distanza, ma codificate e quasi imperative nel palinsesto della tradizione. La stabilizzazione del testo così come ci è infine stato consegnato, rispecchia l'equilibrio conclusivamente raggiunto in continuità con l'originaria istanza normalizzatrice, ma strozzato dalla sorte. La compensazione tra il prima e dopo delle intenzioni e delle poesie si rifà alla stessa logica che ne aveva guidato i passi e non incrina la tenuta del dettato, che, quando non compone al suo interno le tensioni, le traduce in un'alternanza.

Rispetto ai semplicistici appiattimenti del libro sullo stato d'animo negativo che sarebbe pressoché costante nel poeta, e per il quale si è giustamente abbandonata almeno l'etichetta grossolana del pessimismo, il critico rileva il non occasionale alternarsi di «compianto» e «conforto», già «particolarmente congeniale all'io» all'altezza delle canzoni e poi più esplicitamente gestito quando «L'infelicità di fondo di questo soggetto fa, per così dire, da sponda a quelle discrete gratificazioni, che con la loro intermittenza tendono ad attenuarla, non certo a eliminarla» (pp. 34 e 309), e ricorrono con una cadenza quasi fisiologica, da un componimento all'altro e spesso all'interno dello stesso, per «la rivendicazione del diritto di coltivare l'inganno in quanto tale, di risarcire cioè nella propria immaginazione i guasti prodotti dalla cognizione del vero» (p. 433).

Meno sorprendenti sono altre escursioni nello svolgimento dei *Canti*, se non ufficializzate dal titolo (e subito smentite: *Palinodia al marchese Gino Capponi*), significativamente ravvicinate (il sali e scendi tra *Alla sua donna*, *Al conte Carlo Pepoli* e *Il risorgimento*) o assurte a discrimine assoluto dalla critica, come quella determinata dall'inserzione dopo il blocco compatto delle canzoni di cinque dei sei idilli autonomamente pubblicati su rivista nel 1825 e nel 1826 e già compresi nei *Versi* dell'anno successivo. Si tratta del caso più cospicuo e dibattuto dell'alternanza cooperativa che trascende la contraddizione e affiora nel commento, riprendendo il filo del libro con il quale Blasucci l'ha opportunamente indirizzata, appunto *La svolta dell'idillio*. Il divenire che trama i *Canti* è messo in scena insieme con il montaggio che modifica la cronologia di composizione e si palesa come una svolta, una correzione interna (tipo l'«idillio nell'idillio», p. 378), evidenziata quasi didatticamente (il mutato ordine di successione e l'aggiunta del *Passero solitario*), più per raccontare un superamento a sua volta superato e pienamente integrato, che per indicare una via, non comunque un traguardo e piuttosto una problematica approssimazione a un esito appena presagito e una consegna all'intelligenza dei lettori.

Gli idilli configurano un momento della dialettica della lirica («genere siccome primo di tempo, così eterno e universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo e in ogni luogo, come la poesia») con un'ispirazione di segno diverso (tragicamente eloquente e sentenziosa, elegiaca, satirica) e vanno ritenuti costituzionali e indicativi del raggiungimento di una non paritetica complementarità e di un equilibrio mai definitivamente rotto. Come i versi tutti insieme rispetto alla prosa, la lirica rispetto agli altri generi poetici, per Leopardi e il suo interprete

principe, è quella in cui, a beneficio di tutti gli altri e a ammonimento dei lettori, la poesia è più poesia e il testo fa testo, già solo perché, fondandosi sulla dimensione interiore, può appellarsi all'immaginazione e rinunciare alle autenticazioni esterne (a cominciare da quelle dello *Zibaldone* stesso, utili ma non indispensabili e addirittura manifestamente subordinate, per «la funzione di avanscoperta che assume spesso la poesia nella riflessione leopardiana», p. 311). Per il tramite dell'immaginazione, che sostiene la sua presunzione di sensatezza, e della sapienza retorica che ne assicura l'idoneità alla migliore riuscita, la poesia si dispone a diventare universalmente intelligibile.

Il commento torna a segnalare altri aspetti che, come le «stravaganze» delle *Annotazioni* e l'implicita ascrizione poetica dei testi che esse commentano e dopo che nelle canzoni la drammatica incongruità dell'*habitat* linguistico e culturale della poesia aveva nutrito il *pathos* del riconoscimento, fanno più chiaramente appello all'immaginazione attiva del lettore e offrono alla critica il cimento ideale, allertandola con paradossi in cui la cacciano e invitandola a constatare il permanere della tradizione, che si riaffaccia nelle deroghe più appariscenti, le nutre e le modella, per mano di chi «arma le spente / lingue dei prischi eroi». Il petrarchismo dei *Canti* cessa di essere una tangenza esteriore e localizzata e diviene intimo e virtuale, nel modo che Blasucci aveva già magistralmente descritto in un suo celebre saggio, cioè individuando nella parsimonia espressiva, nella scioltezza e nell'immediata evidenza del poeta moderno, i connotati dell'eredità dell'antico, e rinvenendone le tracce nella ricaduta stilistica di un *Canzoniere* corretto con il *Canzoniere*, regolarizzato, reso quasi irriconoscibile e tuttavia percepito come un attributo acquisito dalla poesia leopardiana. La contaminazione di aulico e prosaico, tanto spesso esemplificata dalla prossimità di «augelli» e «gallina» nella *Quiete dopo la tempesta*, non appare meno stridente, ma si giustifica e è pronta ad accampare diritti con la «familiarità [...] letterariamente garantita» (p. XXIII) da un linguaggio poetico ormai proverbiale e con la pressione della lingua quotidiana, capace di avallare occasionali apparizioni nella tradizione letteraria. Il «vago» e il «pellegrino» incarnano «parole poetiche in se stesse» (p. XVIII) designate dall'«assuefazione», ma suscettibili di riscatto poiché, mentre l'identificabilità del vago si sposta a un livello di astrazione superiore e sfuma nelle «parole» che si oppongono ai «termini», è contemplato «l'impiego elegante di un "pellegrino" assottigliato fino a dissimularsi nelle forme di una "familiarità" limpida e affabile» (p. XXII), nonché «mediata, ossia letterariamente garantita da una collaudata tradizione poetica, segnata da quella arcadica, soprattutto nel suo filone georgico-affettuoso (p. XXIII). La musica può essere «intellettuale e senza canto» (con le parole di Walter Binni), se «S'incrementano [...] le strutture argomentative, e al loro interno le figure di ripresa, le iterazioni e le anafore, con effetti più che prosastici, antimelodici» (p. XXXV). La canzone libera e i quasi sonetti sono «una istituzione che sembra riassumere in sé le differenti istanze della canzone regolare [o del sonetto] e dell'endecasillabo sciolto», p. XXIII), per ridurle a una fedeltà da riscoprire. Sono i paradossi, con i loro complementi riflessivi e

sull'abbrivo metodologico delle *Annotazioni*, a governare un libro così determinato all'organicità e altrettanto regolarmente corretto e accresciuto nel senso delle correzioni (accolte come in un concerto l'ingresso di nuovi strumenti), senza mai però rinunciare ai propri precedenti. Ed è solo l'appello all'immaginazione in quanto risorsa e diritto di compensazione, personale e psicologica, ma anche come organo di intelligenza sociale e strumento della propria efficacia comunicativa e retorica, a contestualizzare verosimilmente un tale *tour de force* e la natura quasi di creatura viva che bisogna attribuire al libro e pulsa da un capo all'altro del commento. Che la responsabilità finale di tale instabilità e la pretesa di giustificarla in una normalizzazione di rango superiore ricadano sull'immaginazione e sui suoi tempi, è implicito in una «certezza» che altrimenti sarebbe avventata, «quella del 'non ora'» (p. 438) e di ciò che, come la donna ideale, la stessa «sorte avara / ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara». Non si deve immaginare niente di meno che un avvenuto «passaggio dall'immaginazione individuale a quella collettiva» (p. 179), perché sia premiata la tecnica illusionistica leopardiana e resi esecutivi i suoi propositi. Anche il monostilismo tendenziale, ormai impraticabile, proprio nell'immaginazione trova forse un compenso e viene proiettato sul futuro (e in «una lirica fondata sulle "sole qualità dello stile", stante la mediocrità dei tempi e delle cose», pp. 128-129). Verrebbe da pensarlo per la singolare convergenza dei fenomeni elencati, oltre che su un senso di marcia complessivo, su una metodica attenuazione, che ridimensiona i contrasti, favorisce la fluidità e l'eleganza («Il dettato fluisce come un *continuum*», p. 313) e cerca di sostituire gli automatismi della poesia precedente con nessi meno stringenti, senza rischiare l'affettazione, neppure a vantaggio di un rinomato perfezionismo. Per quanto apparente, la libertà così concessa (nient'altro che la dipendenza dall'immaginazione e la ripulsa di ogni soluzione precostituita) viene letta come un tratto di nobiltà e una disposizione all'empatia, che non sarà mai la cifra della poesia leopardiana, ma può essere stato un fattore della sua fortuna universale. La tutelerà d'ora in poi nel modo migliore il commento di Luigi Blasucci del quale mi sono temerariamente affrettato a riferire, sperando che le buone intenzioni di adesso bastino a farmi perdonare la peraltro dimenticata sortita di qualche anno fa, quando, per corroborare la tesi di un'esorcizzazione e, perché no, di un reclutamento del caso da parte di Leopardi, ho azzardato un approccio poco rispettoso alle conseguenze dell'immaginazione con *Le ardite negligenze dei Canti* (in *Studi di letteratura italiana per Vtilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006).