

IL PASSERO SOLITARIO, LAICO SAN FRANCESCO **Sull'ordinamento dei *Canti* di Giacomo Leopardi**

Dopo la pubblicazione delle *Canzoni* nel 1824 e dei *Versi* nel 1826 Giacomo Leopardi curò personalmente due edizioni delle sue poesie con il titolo *Canti*: la prima presso l'editore Piatti a Firenze nel 1831; la seconda presso l'editore Starita a Napoli nel 1835; negli ultimi due anni della sua vita il poeta esercitò su quest'ultima un'assidua opera di revisione e correzione, anche in vista di una ipotizzata edizione parigina, poi sfumata; da questa 'Starita corretta', accresciuta con *La ginestra* e *Il tramonto della luna* del 1836, deriva l'edizione definitiva in 41 canti, curata dopo la morte del poeta, da Antonio Ranieri per l'editore Le Monnier nel 1845.

È stata soprattutto la Starita del 1835, divenuta il punto di partenza delle successive edizioni critiche, a creare problemi agli studiosi, vuoi per correggere le interpolazioni del Ranieri, ad iniziare dal Moroncini (1927), vuoi per la collocazione all'XI° posto nella raccolta della lirica *Il passero solitario*.

Si sono intrecciate dotte e sottili disquisizioni e contrapposizioni, finalizzate soprattutto a stabilire la data certa di composizione di questo grande 'canto', tutto sommato, però, ritenuto di tono minore e microtesto quasi irrilevante nell'economia complessiva della raccolta, al punto che, ad esempio, ne *Il materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia De Federicis non se ne trova traccia.

L'accordo di fondo, e non potrebbe essere altrimenti, è che esiste un abbozzo di esso del 1819; solo Maria Corti, insieme al Flora, ha sostenuto che sarebbe stato scritto compiutamente tra il '19 e il '20; ad essi hanno replicato sia Monteverdi (1967) che De Robertis (1970), che definisce tale canto una «contraffazione d'autore»; circa la data di composizione, dopo aver scartato l'ipotesi degli anni 1828-1830, durante la sua ultima permanenza a Recanati, la si colloca o nell'autunno del 1831 - il che spiegherebbe la sua mancata presenza nell'edizione Piatti, uscita in primavera -, o - è l'ipotesi accennata da Bruno Biral -, di una totale scrittura napoletana, cui propendono altri critici, nel 1834. Piero Bigongiari (1961), nella sua pur sottile geometrica quadripartizione dei *Canti*, non ritiene tale lirica un 'nodo' da approfondire: nella sua partizione - canti I-IX, X-XVIII, (XIX), XX-XXV, XXVI-XXXIV -, che pur resta la più affascinante e acuta; *Il passero solitario* viene semplicemente inserito in una 'serie' in posizione secondaria, rivelando di considerare quasi normale una collocazione 'eccezionale'; mentre, a mio avviso, è una lirica programmatica, pur se poeticamente risolta, che suscita anche il sospetto - se Leopardi è stato considerato un 'maestro del sospetto', perché non dovremmo sospettare di lui? - di (auto)ironia, delicata non sarcastica come nelle *Operette morali*, quando descrive la sua solitudine quasi con noncuranza, come facendo il verso al lettore virtuale che si commuove e compatisce quell'adolescente di «vita strozzata»; così come il finale - così enfaticamente tragico («ahi, pentirommi... volgerommi») - mi pare una ironica 'palinodia' di certi suoi rettorici e letterari eroismi e furori giovanili (si pensi al non felicemente noto «io solo / combatterò, procomberò sol io»).

Certo è che Leopardi non organizza la struttura dei *Canti* secondo l'ordine cronologico e che interviene sui testi, con varianti, per tutta la vita: intende, e non è una novità, costruire la sua biografia poetica e intellettuale, l'immagine ideale del suo io poetico da consegnare alla posterità, orazianamente *aere perennius* («non omnis moriar») riecheggiava certamente nella sua mente, educata al culto della classicità e della gloria poetica).

Risulta pertanto difficile pensare ad una collocazione casuale o di pura consonanza tematica, non metrica, con i cosiddetti 'piccoli idilli', che lo seguono immediatamente. Non può che trattarsi di una disposizione strategica, programmatica appunto, in una posizione di bifrontalità che illumini ad un tempo l'inizio e la fine e che, come una cesura dove ci si debba fermare, condensa il senso profondo della sua scelta di vita, consacrata totalmente alla verità in forma di poesia, ma soprattutto

la sua estraneità, anacronistica e antagonista, al suo tempo, nel quale vive postumo, in quanto lo vede con l'occhio disincantato di un morto («ch'amara / nel fior degli anni suoi vecchiezza impara», *Alla primavera, o delle favole antiche*); che sa, per averla sperimentata nella sua essenza oltre ogni apparenza, e rivela cosa sia crudamente l'esistenza nella sua profonda e tragica ambiguità.

A me pare, insomma, che la scelta di collocare *Il passero solitario* all' XI° posto nasconda una profonda ipersemantizzazione, che rinvia per strati successivi all'XI° canto dell'*Inferno* di Dante, all'XI° del *Purgatorio* e, soprattutto, all'XI° del *Paradiso*, il canto, appunto, di San Francesco. Suggerisce in tale modo: il significato implicito dell'ordinamento complessivo del macrotesto; la coscienza della vanità della fama rispetto all'eternità, ma anche la consapevolezza della propria futura grandezza terrena nella memoria degli uomini; la scelta della povertà, intesa come deprivazione di vita attiva, per dedicarsi totalmente, attraverso la contemplazione e l'auscultazione della propria anima, alla elaborazione e alla diffusione del suo messaggio di vita *sub specie mortis*.

Tale rinuncia a vivere la storia degli altri, per percorrerne un'altra 'povera' e deprivata di vita quotidiana, aspra e tormentata - un Io risolto, realizzato, essente solo e totalmente come parola poetica: puro sguardo che rivela il grado zero dell'esistenza e le sue verità ultime, guardandosi vivere -, è conseguente alla scoperta e all'intuizione folgorante e traumatica di essere un 'senza futuro', contenuta nella cantica in terza rima *Appressamento alla morte* del 1816, presente in forma parziale nei *Canti* come *Frammento XXXIX*.

Prima ancora della epocale crisi psicologica e ideologica del 1819, indotta dalla grave malattia agli occhi e dalla conferma attraverso la fragilità del proprio corpo della malignità di Natura, è proprio la lingua metaforica della poesia, folgorante e incontrollabile eruzione dell'inconscio, che squarcia e gli illumina, come il fulmine il funebre manto della notte, il proprio destino: «E in quel momento / si spense il lampo, e tornò buio l'etra, / ed acchetossi il tuono, e stette il vento. // Taceva il tutto; ed ella era di pietra». In apparenza è la storia di una giovinetta, che si reca trepida e felice ad un appuntamento amoroso, carezzata dalla serena luce della luna attraverso una selva incantata, quando improvvisamente un temporale, con lampi e tuoni, annera tutto e raggela e dissolve nell'angoscia la sua gioia. In realtà, se leggiamo dietro la 'lettera', scopriamo che è un sogno erotico; la sintesi di dolcezza, violenza e dolore che è l'atto sessuale; l'allegoria della uccisione del desiderio, della pulsione giovanile che s'aggira in un sensuale corpo femminile, che ha l'incarnato della luce lunare e i segreti misteri della natura, come nel *Cantico dei cantici*: la landa vezzosa e lieta, la radura inargentata, la delicatezza serica della vegetazione, il ruscello, la valle bruna, i collicelli, la rugiadosa luna, ma anche il rosso della violenza, la perdita del sé provocata dall'orgasmo: una globale metafora sessuale, appunto. Sulla purezza e ingenuità adolescenziale dell'onanistica scoperta del piacere del corpo si addensa improvvisa la tempesta: «il piacer di colei farsi paura»; la luce e la gioia scompaiono inghiottite da una nube («a cieca oscuritate in grembo»); l'aria si fa tetra, si dilata dentro nell'anima la voragine del rimorso, scoppia il lampo bruciante della trasgressione, la bufera anfanante del Super-Io, il buio del senso di colpa: una ferrea, bigotta, disumana censura che impietrisce, inibisce e annichilisce la libido, inaridisce la concreta, non immaginata, proiezione affettiva verso la donna, lo decorporalizza e lo trasforma in una vivente epoché husserliana, puro sguardo emozionale e fenomenologico con una implosione del cosmo e della storia nella coscienza e nei sentimenti; è l'inizio di una lunga, inconclusa, ricerca del corpo perduto (*Il primo amore, Il sogno, Alla sua donna* - antidoto alla disperazione di Consalvo -, *Il pensiero dominante* - che gli dà la forza di scrivere *A se stesso* e di affrontare le due poesie sepolcrali - riflessioni sopra altri monumenti rispetto a quello di Dante - non sono però dei semplici surrogati - tanto meno un ritardato calco stilnovistico della donna-angelo - dell'amore vero e concreto, ma una sorta di ricarica psicologica e desiderante, per affrontare le varie tappe del suo doloroso percorso poetico-esistenziale).

Da questo istante sul piano poetico e letterario Leopardi procederà alla costruzione della propria tradizione (per dare fondamenta ad un io poetico, dato che l'io reale periclitava sull'abisso

dell'assenza di affetti primordiali) e della propria specifica ed irripetibile individualità poetica in un confronto serrato con gli antichi, nella forma chiusa della 'canzone', e soprattutto con un contemporaneo, Ugo Foscolo (Colaiacomo, 1995), bruciando ogni residuo arcadico - occorrenze casuali significano niente -, trasformando la musicalità estrinseca e il bozzettismo naturalistico in musica interiore e imitazione della natura nella sua bellezza ideale e nella sua perfezione interna non nell'apparenza esteriore. Assistiamo in questa fase ad un procedimento costante di appropriazione-sostituzione (ai 'miti' foscoliani dei Sepolcri - Parini, Machiavelli, Michelangelo, Galilei, Omero sostituisce, ad eccezione di Dante, Petrarca e Alfieri, Tasso, Ariosto, Colombo, Simonide); di differenziazione ('illusione pubblica vs. illusione privata'); di precisazione (vedi l'ossianesimo particolare dei suicidi Bruto e Saffo); di acquisizione originale di certo lessico foscoliano - si pensi alla «allettatrice» *Aspasia* - sullo sfondo di una comune concezione materialistica e di una condivisa ideologia della duplicità ed ambivalenza del tempo (distruttore vs. memoria costruttrice, durata che vince il divenire) e della natura ('materna vs. matrigna', «forza operosa» che «affatica» le cose «di moto in moto», crudele e indifferente macchina distruttrice). Gli anni fino al 1822 rivelano appunto questa febbrile ricerca di se stesso e della propria individualità poetica, che emerge a 'frammenti' e intersecandosi con l'altra ricerca-distanziamento in quelli che saranno poi definiti 'piccoli idilli', che disaggregano gli endecasillabi sciolti del solenne civile carne foscoliano in frammenti lirici (salvo ritornare al ritmo ampio e monumentale degli endecasillabi sciolti, nel pieno della rivoluzione metrica della canzone libera o 'a selva', nel carne lirico-intimo-personale, non civile da poeta-vate, delle *Ricordanze*).

Ecco allora che *Il passero solitario*, con la sua collocazione - ed il segnale forte, dato soprattutto dalla novità metrica -, fissa il discrimine tra l'apprendistato poetico, l'acquisizione del proprio stile - tematico, ideologico, metrico - e prospetta l'evoluzione complessiva della sua lirica. E' in questo canto che Leopardi scolpisce la propria definitiva immagine poetica, costruita non sul filo della memoria ma al presente: *Il passero* è Saffo metamorfizzata dopo il metaforico suicidio e prelude all'ultima metamorfosi, la ginestra: dall'umano all'animale al vegetale: una discesa progressiva dei gradi dell'essere, riduzione e dissoluzione dell'io storico, pereunte, a favore dell'io poetico perennemente presente, finché ci sarà vita sulla terra o, foscolianamente, «finché il Sole / risplenderà sulle sciagure umane».

Vorrei anche che non si dimenticasse la predilezione infantile di Giacomo per le invenzioni sceniche e teatrali coi fratelli Carlo e Paolina e che giovanili composizioni furono delle tragedie; esperienze queste che lo renderanno sempre molto attento alla 'scenografia' dei singoli canti, alla messa in scena del soggetto poetante e all'architettura e scenografia dell'intera raccolta. Perché non credere che egli abbia voluto costruire il proprio teatro? («Si dice con ragione - scriveva - che al mondo si rappresenta una Commedia, dove tutti gli uomini fanno la loro parte»): *Il passero solitario* come 'scena totale', che dà significazione e organicità ai *Canti*?

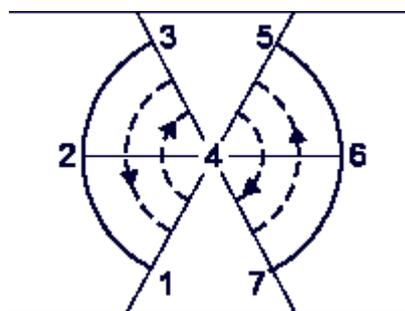
Osservando l'ordinamento complessivo di essi, con le relative date di composizione, notiamo che lo spostamento più forte, dopo *Il passero solitario*, è quello di *Consalvo*, composto nel 1832 come XXXIV cronologicamente e collocato al XVII° posto. Dopo *Al conte Carlo Pepoli* (1826), a parte la lieve anticipazione del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, sostanzialmente ordine cronologico e ordinamento logico coincidono; devo dire che sono contrario a considerare, come taluni critici, l'epistola in versi al Pepoli come un semplice consuntivo della prima parte, in quanto si pone proprio come ponte di collegamento tra le prime tre parti e le ultime tre, a colmare il cosiddetto 'silenzio della poesia' degli anni 1824-1828.

Il 1824, peraltro, è l'anno in cui attraverso due opere diverse, una di 'filosofia morale e sociale', *Saggio sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, e le prime 20 *Operette morali*, sperimenta in prosa lo 'sguardo anacronistico' del *Passero*, l'occhio extratemporale, antico, che rivolta come un guanto la società del suo tempo, utilizzando parametri e giudizi di valore universali, e taglia come un rasoio affilato, con una lingua che pare provenire dall'oltretempo tutte le false

credenze - non le 'illusioni' ma le mistificazioni - del suo tempo, dando forma compiuta al suo straniamento e alla sua dislocazione psicologica, culturale e storica, segnalata dal *Passero*.

E' evidente, comunque, il lavoro intenso, non lieve, a posteriori, non solo variantistico, sull'ordinamento delle prime tre parti, quando il giovane è sì padrone della tecnica poetica, ma non della materia interiore e culturale che preme dagli abissi dell'anima, per prendere forma in poesia. Per cui, seguendo la cronologia fino al X° canto, osserviamo che è soggetto a spinte contrastanti, a verifiche personali divergenti, a scoperte e intuizioni folgoranti, che lo lasciano come annichilito, perché la poesia delle verità ultime nel mentre 'libera' è impietosa e crudele, come una Gorgona, perché imprigiona in maniera definitiva nella propria autocoscienza e nel proprio destino; tale essere in bilico tra disconferma affettiva e letteraria (principio di identità) e coscienza della propria grandezza intellettuale (ricordiamo che dal 1817 inizia l'amicizia col Giordani) spiega l'insistenza con cui Leopardi torna sul concetto di 'amor proprio', quell'amore di sé, che è sempre incerto tra autostima e narcisismo, tra l'essere in sé e per sé e l'essere per gli altri e, quindi, perdersi come sé.

Non è mia intenzione proporre una nuova 'lettura' dell'ordinamento dei Canti, però non posso fare a meno di sottolineare che io la sento così, col discrimine, analettico e prolettico, del *Passero solitario* e dei 'piccoli idilli' (che costituiscono la quarta delle sette parti in cui io li suddividerei, ma apicale rispetto alle altre che sono specularmente scalari): 1. La costruzione della tradizione (I - III), dopo la frattura della modernità; il richiamo non al passato, che viene 'bruciato' nell'accidentalità del suo divenire, ma all'antico, alla persistenza e



alla durata di ciò che, pur provenendo dalla storia, astrae da essa e come si sottrae alla storicità e al tempo, pur emanando da esso: il valore paradigmatico degli antichi, quanto a virtù civili, rapporto con la natura, immaginazione poetica; 2. La fine della moralità, della gloria e della fama (IV - VI); 3. La fine della realtà delle favole e della 'beata prole', la scoperta che «l'apparenza ha preso il luogo della sostanza» con conseguente morte del suo Io storico, che viene sostituito da un io desiderante, che si aggrappa, per sopravvivere, all'esperienza puramente psicologica dell'amore (VII - X); 4. La forma prima della sua individualità poetica (XII - XIV) e le cadute e le riprese della maturità (XV - XVIII), con la 'sospensione' risolutiva di ogni incertezza psicologica ed ideologica delle *Operette morali*; 5. La ricreazione memorante dell'io (XXI - XXV); 6. La consapevole distruzione del sé e la contemplazione assoluta della morte (XXIX - XXXI); 7. La dissoluzione dell'io in voce del mondo, non più della storia e del tempo (XXXIII - XXXIV).

Se davvero, come ipotizzo, agisce in lui, nella delineazione della sua biografia poetica, una sotterranea *imitatio Christi* e francescana, potrebbe non essere assente nella partizione che propongo la simbologia del tre e del sette. Comunque, dicevo che all'apicalità della quarta sezione corrisponde una specularità - quasi che la seconda sezione costituisca l'inveramento della prima, perché, come ha scritto Viviani, «la verità si scopre subito, ma ci vuole una vita per crederci» - e scalarità delle altre, che imprimono anche un movimento ciclico e spiraloide alla raccolta, secondo la precedente rappresentazione grafica.

Possiamo immaginare - credo ovviamente in un'inconscia traduzione laica della simbologia cristiana da parte di Leopardi - i *Canti* come una serie di affreschi, in cui si racconta, attraverso immagini, una vita esemplare. Tali affreschi potrebbero trovarsi in un'abside o in una grande cupola circolare o anche in un'abside e due facciate di una navata, con le storie impaginate su tre piani, con al centro, comunque e sempre, il passero nella iconografia popolare di rappresentazione dello Spirito Santo, una 'colomba vs. un passero', da dietro il quale fuoriescono i raggi dorati della 'Grazia vs. Verità' illuminante, che si riverberano sulle singole scene, unificandole e allegorizzandole, e fissandone per sempre il carattere di assoluta paradigmaticità.

Il grafico sintetizza visivamente la poetica leopardiana della ambivalenza dell'esistenza, metaforizzata nelle 'figure' del passero (specie naturale e metafora esistenziale) e della giovinezza, dove gli opposti si richiamano e si respingono ad un tempo, e la fine coincide con l'inizio, con la dissoluzione, attraverso l'immortalità della parola poetica, dell'esistente storico nell'essere antico come la Natura (*La ginestra*): *Il passero solitario* è lo sguardo ciclico, circolare e totale che ingloba gli sguardi parziali; la cornice dei singoli componimenti poetici, che con la sua melodia – il *present continuous* «cantando vai» - unifica e sostiene ritmicamente la struttura complessiva dei *Canti*.

ERMES DORIGO
ermesdor@gmail.com

www.italialibri.net/dossier/leopardi/viaggiodelaluna.html

www.homolaicus.com