



**HAL**  
open science

# La lingua poetica del Leopardi, la tradizione lirica e la lettura dei classici italiani

Luca Serianni

► **To cite this version:**

Luca Serianni. La lingua poetica del Leopardi, la tradizione lirica e la lettura dei classici italiani. Open Journal of Humanities, 2019, 1, pp.3-21. 10.17605/OSF.IO/MNQB2 . hal-02345459

**HAL Id: hal-02345459**

**<https://hal.science/hal-02345459>**

Submitted on 4 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Volume 1 (2019)  
ISSN 2612-6966



**OJH**

Open Journal of Humanities

**Publisher**

Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice Scientifica  
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN), Italy  
P. IVA IT02346110204  
tel. (+39) 0376 1810639  
www.universitas-studiorum.it

**International Scientific Committee**

Carla Carotenuto, Università degli Studi di Macerata (Director)  
Gabriella Cambosu, Università degli Studi di Cagliari  
Clementica Casula, Università degli Studi di Cagliari  
Matteo De Beni, Università degli Studi di Verona  
Federica De Iulii, Università degli Studi di Parma  
Francesca Dell'Oro, Université de Lausanne (Switzerland)  
Sonia Gambino, Università degli Studi di Messina  
Carmela Giordano, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Alberto Jori, Università degli Studi di Ferrara  
Valetina Laviola, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Giovanni Lupinu, Università degli Studi di Sassari  
Chiara Melloni, Università degli Studi di Verona  
Michela Meschini, Università degli Studi di Macerata  
Mario Negri, Università IULM  
Erika Notti, Università IULM  
Isotta Piazza, Università degli Studi di Parma  
Paola Pontani, Università Cattolica del Sacro Cuore  
Daniela Privitera, Middlebury College at Mills, San Francisco (USA)  
Riccardo Roni, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"  
Marco Sabbatini, Università degli Studi di Pisa  
Sonia Saporiti, Università degli Studi del Molise  
Domenico Scalzo, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"  
Edoardo Scarpanti, Accademia Nazionale Virgiliana  
Marco Stoffella, Università degli Studi di Verona

*Editorial and Publishing Committee*

Ilari Anderlini  
Giannella Biddau  
Luigi Diego Di Donna  
Edoardo Scarpanti

Open Journal of Humanities (OJH) is a peer-reviewed electronic Scientific Journal, which is devoted to the field of Humanities. OJH will be published three times a year, and will be distributed online with a full Gold Open Access policy, without any embargo period, through a Creative Commons License (CC-by 4.0), according to scientific best practices.

Peer-reviewing process for OJH is normally operated on a "double blind" basis, for each proposed article, and is conducted by external referees and by members of OJH's Scientific Committee. Both the reviewer and author identities are concealed from the reviewers, and vice versa, throughout the review process. Received articles will be made anonymous by our Editors, before Peer-reviewing process.

Accepted topics of OJH include the whole field of Humanities, and namely: Anthropology, Archaeology, Arts (Visual Arts, Architecture), Classics, Philology, Philosophy, Law and Politics, Linguistics, Literature, Sociology, Economics. Correspondent scientific classification in Italy covers the following fields (cf. D.M. 855/2015): Area 10 "Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche"; Area 11 "Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche, psicologiche"; Area 12 "Scienze giuridiche"; Area 13 "Scienze economiche e statistiche"; Area 14 "Scienze politiche e sociali".

## La lingua poetica del Leopardi, la tradizione lirica e la lettura dei classici italiani

LUCA SERIANNI  
Sapienza Università di Roma

### Abstract

The article analyzes the evolution of Italian poetry and, in particular, the Leopardian production, between its flow in the wake of tradition and the nineteenth-century innovative trends, mainly from a linguistic point of view. The critical look then reaches up to the present day, focusing on the current habits of literature teaching.

**Keywords:** tradition, literary genre, Leopardi, language, stylistic innovation, poetry, metrics, style, school, literature teaching.

Se leggiamo una poesia giovanile di quello che è stato forse il massimo eversore della lingua poetica ottocentesca, Giovanni Pascoli (*Nelle nozze Torlonia-Borghese*, poi in *Poesie varie*), vi troveremo forme auliche che non ricorrono in nessun'altra sua poesia: *brando*, *origliero* 'cuscino', *afrodisio* 'sacro ad Afrodite', oltre a varianti formali come *vulgo* e *febre* (e *vulgo* è adoperato oltretutto senza obblighi di rima, solo per la suggestione latineggiante).<sup>1</sup> Il fatto è che anche quelli che sarebbero presto diventati i poeti più originali dell'Ottocento entravano nell'agone poetico imbevuti di passato e ben provvisti di tutto l'armamentario proprio della lingua poetica tradizionale.

---

1. Ho richiamato questo caso in Serianni 2009: 31-32.

Leopardi non fa eccezione. Si prenda la cantica composta a diciott'anni, l'*Appressamento della morte*, una parte della quale fu rimaneggiata dal poeta e accolta come frammento (*Spento il diurno raggio in occidente*) nell'edizione Starita dei *Canti* (1835). Anche prescindendo dai contenuti, basterebbe a collocarla nella preistoria della lirica leopardiana il metro adoperato: la terzina dantesca, omaggio alla moda delle "visioni" inaugurata qualche decennio prima dal Varano e dal Monti; come sappiamo, il Leopardi maturo avrebbe disdegnato le forme metriche chiuse, almeno per la lirica, in favore del verso sciolto. Ma ecco le terzine iniziali nelle due versioni:

[1816]

Era morta la lampa in Occidente,  
E queto 'l fumo sopra i tetti e queta  
De' cani era la voce e de la gente:  
Quand'ì volto a cercare eccelsa meta,  
Mi ritrova' in mezzo a una gran landa,  
Bella, che vinto è 'ngegno di poeta.

[1835]

Spento il diurno raggio in occidente,  
E queto il fumo delle ville, e queta  
De' cani era la voce e della gente;  
Quand'ella, volta all'amorosa meta,  
Si ritrovò nel mezzo ad una landa  
Quanto foss'altra mai vezzosa e lieta.

Potremmo annotare qualcosa intorno all'itinerario variantistico del Leopardi. Osservando, per esempio, che l'*incipit* dell'*Appressamento* era stato criticato dal Giordani, oltre che per la cacofonia che nasce dalla sequenza *la la* di *la lampa*, per la scelta della stessa parola che indica il 'sole'; e che *lampa*, «di schietta ascendenza greco-latina, e posta per così dire *in limine*, dice dunque già molto sulle coordinate entro cui si iscrive la *Cantica*».<sup>2</sup> Oppure soffermandoci sul secondo verso, in cui la variante è forse suggerita da un meccanismo diverso: l'immagine giovanile «e queto 'l fumo sopra i tetti» era ripullulata alla memoria del poeta in una poesia ben al-

---

2. Così Christian Genetelli, commentando l'ediz. critica dell'opera, in Leopardi, *Appressamento della morte*: 6.

trimenti famosa, *La sera del dì di festa*, v. 2 («E questa sovra i tetti»), ed era quindi divenuta inservibile per il rifacimento. D'altra parte, questa memoria interna del poeta è pur significativa di una continuità di certe sequenze verbali dalla poesia giovanile agli idilli.

Ma quel che intendo sottolineare qui sono singoli elementi di discontinuità, a cominciare da una microvariante linguistica: la forma ridotta dell'articolo determinativo (*l'*), un'alternativa arcaizzante che è frequente nelle poesie giovanili, ma non viene mai adoperata nei *Canti*. Anche un altro poeta che rinnova profondamente il linguaggio poetico italiano, Gabriele d'Annunzio, usa frequentemente l'articolo *l'* in *Primo vere*, la raccolta pubblicata all'età di sedici anni; successivamente questa forma diventa alquanto occasionale.

Questi pochi versi dell'*Appressamento* offrono altre anticaglie linguistiche. Al verso 4 si ha la forma apocopata del pronome personale (*i'*), non raro nell'Ottocento, ma che Leopardi avrebbe eliminato del tutto nell'edizione Starita.<sup>3</sup> Ben altro impatto stilistico ha invece *'ngegno* al v. 6: gli esempi della poesia ottocentesca sono concentrati per l'appunto nell'*Appressamento* (e nei *Sonetti in persona di Ser Pecora*, in cui Leopardi si diverte a imitare il fiorentino cinquecentesco); una riprova dell'arcaizzare proprio dei poeti alla prime armi si ha in un esempio dannunziano, sempre da *Primo vere*, in cui oltretutto l'aferesi sarebbe impossibile, essendo posta in una parola ad apertura di verso.<sup>4</sup> Citiamo ancora, al v. 11, *piagne* in rima (il Leopardi maturo opererà decisamente per le forme in *-ng-*: *piange*, *stringe*, *giunge* ecc.) e, al v. 25, *tu dimande* in

3. Cfr. Serianni 2009: 131, con la bibliografia indicata nella nota 201.

4. Il verso è il seguente: «'ntorno a' tumuli i corvi» (cfr. Serianni 2009: 105 e n. 144).

rima, con una desinenza arcaica che a lungo i poeti hanno mantenuto per convenienze metriche.<sup>5</sup>

Naturalmente il tessuto della *Cantica* è costituito in gran parte di poetismi non marcati, che rappresentavano la norma nella versificazione dell'epoca e avrebbero costituito a lungo possibilità pienamente praticabili da qualsiasi poeta. Si pensi all'omissione dell'articolo davanti all'aggettivo possessivo, che si legge in un verso appena successivo al brano riprodotto sopra (il v. 7: «Spandeva suo chiaror per ogni banda»), oppure alla variante latineggiante *arbori* (al v. 9: «Gli arbori ch'a quel loco eran ghirlanda»). In casi del genere sarebbe facile addurre riscontri con la grande poesia leopardiana, familiare alle orecchie di un italiano che abbia fatto il liceo (anche se, temo, non a quelle degli attuali liceali): «al travaglio usato Ciascuno *in suo pensier* farà ritorno», «Qui su l'arida schiena Del formidabil monte Sterminator Vesevo, La qual null'altro allegra *arbor* né fiore», ecc.

*L'Appressamento della morte* documenta una componente marginale della lingua poetica leopardiana, destinata ad essere superata di lì a poco: marginale non solo per le scelte linguistiche esperite, ma per la piena adesione a una tradizione, fortemente ancorata ai “generi letterari” e alla rigidità stilistica e metrica che ne deriva (il che non implica, com'è ovvio, che da questi condizionamenti liberamente scelti dal singolo versificatore non possa scaturire grandissima poesia; ma certo non è il nostro caso). Un discorso analogo potremmo fare per un prodotto poetico molto distante nel tempo, nei contenuti e nella tonalità: il capitolo satirico *I nuovi credenti*, composto nell'estremo soggiorno napoletano e che il

---

5. I due fenomeni sono illustrati in Serianni 2009: 96-97 e 200-201.

Ranieri non accolse nell'edizione postuma dei *Canti* (1845), forse per non rendere di pubblico dominio versi aspramente polemici e irrisori verso personaggi ben riconoscibili nella cultura napoletana del tempo.

Quando scrive l'*Appressamento della morte* Leopardi è un diciottenne (sia pure assai promettente, con alle spalle un'impressionante mole di scritti di vario argomento); all'epoca dei *Nuovi credenti* ha invece percorso per intero la propria parabola intellettuale ed esistenziale, ha maturato un radicale rifiuto di ogni provvidenzialismo e guarda con disprezzo non dissimulato gli intellettuali del «secol superbo e sciocco», con le loro certezze metafisiche. Ma per quel che è della lingua, *I nuovi credenti* torna ad essere un prodotto di scuola, e sia pure di scuola tecnicamente assai matura. Leopardi si muove in pieno all'interno di un "genere", quello della satira bernesca, nel quale la terzina dantesca si era specializzata in funzione comico-narrativa. Quali sono i tratti stilistici che ci consentono di collocare immediatamente una poesia come questa nella costellazione stilistica di appartenenza? Per rispondere – come è sempre buona norma, scorrendo di testi – è necessario leggere. Ecco i primi 15 versi:

Ranieri mio, le carte ove l'umana  
Vita esprimer tentai, con Salomone  
Lei chiamando, qual soglio, acerba e vana,  
Spiaccion dal Lavinaio al Chiatamone,  
Da Tarsia, da Sant'Elmo insino al Molo,  
E spiaccion per Toledo alle persone.  
Di Chiaia la Riviera, e quei che il suolo  
Impinguan del Mercato, e quei che vanno  
Per l'erte vie di San Martino a volo,  
Capodimonte, e quei che passan l'anno  
In sul Caffè d'Italia, e in breve accesa



D'un concorde voler tutta in mio danno  
S'arma Napoli a gara alla difesa  
De' maccheroni suoi; ch'ai maccheroni  
Anteposto il morir, troppo le pesa.

Il tratto saliente è, con ogni evidenza, la compiaciuta ricerca di realismo: agli antipodi, dunque, di quei valori vaghi e indefiniti che Leopardi, in pagine famose, considerava tipici della lirica. Per dire che le sue idee suscitano ripulsa in tutti gli strati della società napoletana, 'in tutta Napoli' insomma, Leopardi si dilunga a enumerarne i singoli quartieri. Il modulo "da X a Y", per suggerire spazi geografici più o meno ampi, non è ignoto alla poesia lirica o comunque solennemente intonata. A fare la differenza è la riconoscibilità dei singoli toponimi evocati: qui si mettono in campo quartieri e località ben identificabili nella Napoli dell'Ottocento (e in quella di oggi); nel Manzoni del *Cinque Maggio*, tanto per assumere una pietra di paragone di immediata disponibilità, le fulminee campagne napoleoniche sono richiamate associando nomi esotici, famosi (le *Piramidi*) o poco noti (*Manzanarre*): ma, in entrambi i casi, adeguati a imprimere una connotazione antirealistica all'immagine, sottratta alla contingenza e alla quotidianità di riferimenti topografici consueti.<sup>6</sup>

Oltre ai toponimi, spicca un nome comune di forte concretezza come *maccheroni* (e approfittiamo per ricordare che all'epoca i maccheroni avevano valore iperonimico, indicavano la 'pasta asciutta' in generale, non un particolare tipo di pasta). Ma non ci sono solo i nomi. Leopardi si sofferma su particolari minuti: il suolo del Mercato è «impinguato», reso grasso,

6. E si veda anche un altro noto luogo della *Pentecoste* (vv. 85-86): «Dall'Ande argenti al Libano, D'Erina all'irta Haiti».

viscido, dai resti vegetali e animali che vi restano, una volta smantellati i banchi dei venditori; e il riferimento all'andare «a volo» a San Martino trae spunto da una pratica chiarita a suo tempo da Benedetto Croce: per portarsi alla parte alta di Napoli chi poteva permetterselo saliva su un asinello spinto da un ragazzo perché affrontasse di gran carriera la ripida ascensione, al punto che si poteva avere l'impressione che il passeggero «volasse». Senza l'ausilio di Croce (o di un altro commentatore) il riferimento dei vv. 8-9 ci sarebbe rimasto oscuro. Anche questo è un altro discrimine tra la poesia stilisticamente «alta» (a cominciare dalla lirica amorosa) e quella «bassa»: nel primo caso l'assenza di riferimenti al contesto – o almeno la loro marginalità per cogliere il significato della poesia – fa sì che il lettore sia in grado di comprendere il testo affidandosi alla sola sua esperienza di classici;<sup>7</sup> nel secondo, l'aggancio alla minuta realtà in cui il poeta situa i suoi versi rende indispensabile ricostruirne i presupposti contenutistici. Detto in altri termini, e con un occhio alla didattica dell'italiano nelle scuole: un sonetto della *Vita nuova* (ad esempio, il fin troppo famoso *Tanto gentile e tanto onesta pare*) può essere proposto senza difficoltà a una scolaresca del terzo millennio, semplicemente sulla scorta di un adeguato commento puntuale che chiarisca la diversa semantica di singole parole, mentre s'impone da sé con evidenza una concezione dell'amore distante (ma non inattuabile) rispetto all'orizzonte ideologico e sentimentale di un adolescente; la grande poesia dell'*Inferno* (esempio sublime di poesia «bassa», cioè stilisticamente aperta al realismo più strenuo) – irta di riferimenti al vissuto di Dante, alle condizio-

---

7. Proprio grazie a tale esperienza il lettore è – o era – in grado di cogliere le allusioni mitologiche o allegoriche dispensate dai poeti dei secoli scorsi.

ni di vita nella società coeva, a gerarchie mentali complesse e irrimediabilmente lontane dal mondo contemporaneo – non potrebbe essere proposta senza un commento puntuale e sistematico, che non si limiti alla lettera del testo. Non solo: a ben vedere, lo stesso inesauribile accumularsi della secolare esegesi si spiega, oltre che con la complessità artistica di Dante, con la fitta rete che lo collega entro coordinate spazio-temporali che stentiamo a recuperare nella loro interezza.

Torniamo ai *Nuovi credenti*, andando un po' oltre il brano riprodotto. Al v. 19 s'incontra una parodia dei modi propri della poesia aulica: cioè un'interrogativa retorica legata al tema dell'ineffabilità: «Che dirò delle triglie e delle alici?»; è una procedura retorica per la quale il poeta rinuncia a esprimere un concetto elativo, quasi protestando la sua incapacità ad esprimerlo adeguatamente: «Che dirò del favor [...] Che fece a quel Ruggiero il re Agramante?» (Ariosto), «Che dirò poi del candidetto seno, Morbido letto del mio cor languente?» (Marino).

Nei versi successivi il tono diventa sempre più aspro, con allusioni scabrose. Il destinatario è velato da un nome classicheggiante, non certo per antirealismo, ma con intento parodico; e forse anche perché, di là dagli indubbi riferimenti a persone determinate, a Leopardi interessa piuttosto attaccare un rappresentante superindividuale dell'ideologia e dell'atteggiamento culturale da lui tanto fieramente avversati. Ecco allora «il valoroso Elpidio», dall'alito cattivo («con quel fiato Soave, onde attoscar suole i vicini»), pago dell'amore di una matura cinquantenne («una dea che batter l'ali Vide già dieci lustri»);<sup>8</sup> o il giovane Galerio, sessualmente impotente

---

8. L'immagine è di «sapore pariniano», come annotano giustamente Ma-

ma contento del suo stato e fiducioso in Dio; o un altro non nominato, ammalato di sifilide e zelatore dei tempi e della vita umana in generale («– Bella Italia, bel mondo, età felice, Dolce stato mortal! – grida tossendo Un altro, come quei che sogna e dice»).

Chi pensasse che tutto ciò non sia degno di Leopardi s'ingannerebbe. Sono cose che Leopardi dice più volte, in poesia e in prosa (certo, con altre immagini e altro tono).<sup>9</sup> Quel che fa la differenza è il genere letterario entro il quale un certo contenuto ideologico viene calato, con le conseguenti soluzioni stilistiche.

Del resto non è questo l'unico caso in cui Leopardi maturo si rifà a una tradizione precedente, adeguandosi coerentemente alle convenzioni là vigenti. Mi riferisco al poemetto satirico in ottave *Paralipomeni della Batracomiomachia*, forse iniziato nel soggiorno fiorentino, ma certo concluso negli ultimi mesi della sua vita. Il poemetto pseudo-omerico aveva incuriosito a più riprese Leopardi, tanto da indurlo a redigere tre distinte traduzioni; ma altra è l'ispirazione del rifacimento, «nel quale la favola animalesca irride alla lotta politica contemporanea, divisa tra la prepotenza ottusa dei reazionari e il velleitarismo imbecille dei carbonari».<sup>10</sup> I *Paralipomeni* hanno da tempo suscitato l'interesse della critica, anche perché costituiscono un osservatorio privilegiato per ricostruire l'ideologia politica di

---

rio Fubini ed Emilio Bigi in Leopardi, *Canti*: 282.

9. Ma alcuni versi dei *Nuovi credenti* sono degni, peraltro, del Leopardi maggiore e della sua disperata visione del mondo, depurata di qualsiasi polemica contingente: [molti] «il mio parlare offende, Perché il vivere io chiamo arido e tristo» (vv. 71-72); [noi] «Cui la morte è in desio, la vita amara» (v. 102).

10. Serianni 2009: 223.

Leopardi negli anni più maturi. Dal punto di vista linguistico, quel che va sottolineato è, ancora una volta, la piena aderenza a un genere antilirico. Anche qui si riconoscono riferimenti all'attualità (in apertura si allude alla sconfitta di Murat a Tolentino, del 1815); anche qui il canone lessicale si dilata, accogliendo parole di ambito politico – dunque estranee alla poesia: *giornalisti*, *costituzione*, *dritto costituzionale* – e cimentandosi in neoformazioni scherzose come *topesco*, *soricino*, *topessa* e *filotopo*, modellato su *flantropo*. Propria del verso narrativo (terzine dantesche e ottave) è infine la presenza di discorsi diretti dei vari personaggi che intervengono nella vicenda: si pensi esemplarmente alla *Commedia* o all'*Orlando furioso*.

Se a queste prove, inevitabilmente destinate a restar fuori dalle nostre aule scolastiche, contrapponiamo ciò che di Leopardi a buon diritto deve entrarvi (e può entrarvi più agevolmente di altri classici, per la vasta risonanza emotiva che ancora oggi è in grado di suscitare nei giovani lettori), possiamo misurare le differenze dei sistemi linguistici. Ricorriamo anche qui a un singolo testo, *Le Ricordanze*.

Il lessico è tutto risolto entro la tradizione;<sup>11</sup> non solo: anche un certo numero di sintagmi, e dei più memorabili, non sono inediti. Si pensi alle *vaghe stelle* iniziali che *LIZ 4.0* fa emergere in Petrarca, Tasso e Monti (per limitarci a poeti assai intrinseci al Leopardi), al *patrio tetto* del v. 17 (già in

---

11. In generale, nel Leopardi lirico è arduo indicare neologismi, o comunque parole non coonestate dall'uso poetico; in genere si additano (cfr. per esempio De Mauro 1976: 253), *gallina* ed *erbaiuol*, entrambe nel *Sabato del villaggio*; stando all'archivio *LIZ 4.0* 2001, *gallina* è attestata in poesia, ma non nella lirica, mentre *erbaiuol* è un *hapax* poetico leopardiano.

Marino e Monti, oltre che in settecentisti meno presenti nell'immaginario leopardiano: il Goldoni delle commedie in versi, Carlo Gozzi, Crudeli), ai *dolci sogni* del v. 20 (già in Lorenzo de' Medici, Cesarotti, Pindemonte).<sup>12</sup> I nomi propri sono sottratti alla contingenza (Recanati è indicata con la famosa perifrasi del «natio borgo selvaggio»; e il nome della donna amata, *Nerina*, è evocativo e simbolico non diversamente dall'alternativo *Silvia*);<sup>13</sup> lo stesso avviene in altri canti famosi: Fanny Targioni Tozzetti diventa *Aspasia* e il Vesuvio della *Ginestra* è sì esplicitato, ma mediante la dizione nobilitante *Vesevo*.<sup>14</sup>

Un segnale tipicamente lirico è l'antidialogicità: abitualmente il poeta lirico effonde i suoi sentimenti senza rivolgersi a in-

12. Non sarà forse superfluo ripetere due principi d'ordine metodico: 1) non è affatto detto che alla memoria poetica del Leopardi fossero effettivamente presenti questi precedenti (anche se è difficile pensare che almeno *vaghe stelle* non rappresenti una ripresa intenzionale); 2) l'eventuale citazione – o il riecheggiamento inconsapevole – sono ordinaria amministrazione in poesia e nulla tolgono all'originalità artistica di Leopardi che, come qualsiasi altro grande poeta, riutilizza materiale altrui in altri contesti e con diversi echi fonici e simbolici.

13. Entrambi attinti, com'è noto, all'*Aminta* del Tasso; ed è noto altresì che un tempo Leopardi aveva vagheggiato di scrivere in chiave autobiografica una vita di Silvio Sarno.

14. Solo l'allocuzione iniziale al dedicatario è compatibile col realismo onomastico. Si può citare l'attacco di *Al conte Carlo Pepoli*, che pure ammette – proprio in quanto epistola in sciolti – una certa tonalità discorsiva («Questo affannoso e travagliato sonno Che noi vita nomiam, come sopporti, Pepoli mio?»). Oppure, per citare un esempio più nettamente rappresentativo, si può risalire al sonetto che Giovanni Della Casa indirizza al Varchi per piangere la morte del Bembo: «Varchi, Ippocrene il nobile cigno alberga Che 'n Adria ebbe le sue eterne piume, A la cui fama, al cui chiaro volume Non fia che 'l tempo mai tenebre asperga» (Della Casa, *Rime*: 63; si noti come l'unico nome “reale” sia quello del dedicata-

terlocutori effettivamente immaginati come presenti nel dialogo, fatta eccezione per la donna amata (ma la forte carica simbolica che investe tradizionalmente questa figura ne fa una presenza idealizzata, puramente virtuale). Nel caso delle *Ricordanze* la finale allocuzione a Nerina è oltretutto un'allocuzione simbolica, rivolta a una giovane morta, quindi per così dire fuori dalla scena teatrale. Gli altri enti a cui Leopardi si rivolge sono mere proiezioni del proprio io («O speranze, speranze; ameni inganni Della mia prima età!», vv. 77-78) o animazioni simboliche della natura («Vaghe stelle dell'Orsa»).

Ma Leopardi è un grande poeta e *Le Ricordanze* sono uno dei suoi capolavori assoluti. Questo vuol dire che i condizionamenti del genere lirico possono essere in parte disattesi. Se liricità significa in primo luogo espressione dei sentimenti piuttosto che serrata dimostrazione argomentativa, non c'è dubbio che *Le Ricordanze* offrano anche momenti di riflessione articolata, confermando quanto sia arbitrario distinguere in Leopardi il pensatore dal poeta (e sappiamo quanto lo stesso Leopardi fosse irritato da chi leggeva i *Canti* come effusione di un individuo amareggiato dalle proprie personali sventure e non anche come espressione di una più generale visione del mondo). Sul piano sintattico il prevalere di una disposizione argomentativa – o comunque antilirica – è affidato a un'orditura periodale a forte indice subordinativo come quella che si nota nei vv. 28-37:

Né mi diceva il cor che l'età verde  
Sarei dannato a consumare in questo  
Natio borgo selvaggio, intra una gente

---

rio; per il resto il Bembo è indicato con una perifrasi che evita persino il riferimento alle Muse, a cui si allude con la fonte di *Ippocrene*, e il nome della città natale, indicata con una metonimia).

Zotica, vil; cui nomi strani, e spesso  
Argomento di riso e di trastullo,  
Son dottrina e saper; che m'odia e fugge,  
Per invidia non già, che non mi tiene  
Maggior di sé, ma perché tale estima  
Ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori  
A persona giammai non ne fo segno.

Già la tradizionale analisi del periodo è indicativa: alla reggente segue una completiva (*sarei dannato*) alla quale si connettono due relative (o tre, se analizziamo distintamente *m'odia e fugge*) e si continua poi accumulando una causale (introdotta dal subordinatore generico *che: che non mi tiene*), una coordinata avversativa a questa stessa causale (*estima*), una nuova completiva (*mi tenga*) e infine una concessiva (*fò*).<sup>15</sup> La compattezza di questi versi è affidata anche alle inarcature (o *enjambements*), in particolare a quelle più marcate, che interessano aggettivo e sostantivo (*questo – natio borgo selvaggio, una gente – zotica, vil*). Se invece guardiamo ai 25 versi

---

15. Ricordiamo in proposito che le concessive sono tipiche strutture argomentative complesse, in cui l'orizzonte di attesa espresso dalla reggente è violato dalla dipendente: a una sequenza concettualmente lineare in cui a una certa causa (A) segue l'effetto previsto (B) [«Sono stanco (B) perché ho lavorato troppo (A)»] si sostituisce una sequenza in cui l'effetto contrasta con la causa [«Benché abbia lavorato molto (A), non sono stanco (B)»]. Un rapporto logico di questo tipo è molto più frequentemente espresso da una coordinazione avversativa [«Ho lavorato molto, ma non sono stanco»]. Tornando ai *Canti* leopardiani, possiamo osservare che le concessive sono rare (anche se non ho dati puntuali). Una concessiva si trova in un altro momento di forte impegno argomentativo, nella *Ginestra*, vv. 59-63, là dove Leopardi manifesta tutto il proprio disprezzo nei confronti dell'Ottocento spiritualista: «Al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti, Di cui lor sorte rea padre ti fece, Vanno adulando, ancora Ch'a ludibrio talora T'abbian fra sé».



iniziali, di tipica effusione lirica, verificheremo non solo un tasso subordinativo assai ridotto,<sup>16</sup> ma anche la rarefazione delle inarcature (solo una interessa il sintagma aggettivo + sostantivo: *arcana – felicità*).

Un settore in cui il rapporto di Leopardi con la tradizione si presta a essere illustrato efficacemente in termini didattici è certamente il lessico: un lessico, s'è detto, fortemente aderente al patrimonio lirico, ma nel quale intervengono connotazioni individuali. Limitiamoci a un solo esempio, quello della parola *affanno*.

*Affanno* è declinata, nel corso dei *Canti*, in tutte le accezioni proprie della tradizione poetica. Si tratta di un vocabolo di antica origine, tratto dal verbo *affannare* (a sua volta di trafila etimologica discussa; ma è indubbia l'influenza semantica del provenzale *afan, afanar*). Due sono le accezioni principali in poesia: 'travaglio fisico e morale legato a un'impresa o a un'avventura' e 'angoscia, pena spirituale'. La prima è quella illustrata, tra gli altri, da Dante, *Purg.*, XIV, 109, là dove Guido del Duca parla della decadenza della Romagna e rimpiange «le donne, e' cavalier, li affanni e li agi Che ne 'nvogliava amore e cortesia». È un verso famoso (anche per la ripresa ariostesca): *affanno* indica qui, potremmo dire con valore obiettivo, l'insieme delle traversie naturalmente connesse con la condizione di cavaliere e si oppone ad *agio* 'condizione di pace, di tranquillità' legata in primo luogo all'assenza di guerre. La seconda accezione, quella tipicamente legata alla lirica, è frequente in

---

16. C'è semmai la tendenza a sottolineare i rapporti coordinativi, mediante versi iniziati con la congiunzione copulativa: «E ragionar con voi dalle finestre», «E delle gioie mie vidi la fine», «E delle luci a voi compagne [...]», «E la lucciola errava appo le siepi», «E in su l'aiuole, susurrando al vento».

Petrarca: *affanno* è una delle parole simbolo che contrassegnano il proprio tormento interiore (ad esempio: «Ch'ì temo, lasso, no 'l soverchio affanno Distruga 'l cor che triegua non à mai», *Rer. vulg. fragm.*, cvii, 3-4). In Leopardi compaiono entrambe le accezioni; ma la prima, quella diciamo così “obiettiva”, è decisamente più rara. Un esempio compare, non a caso, nella canzone *All'Italia*, che è insieme un nobile esercizio di emulazione petrarchesca (*Rer. vulg. fragm.*, cxxviii) e un caso di estroversione dell'ispirazione poetica leopardiana in direzione civile, patriottica, con spazi ridotti (anche se non preclusi) alla soggettività. Celebrando i «greci eroi» in quanto «Cagione a' Persi d'infinito affanno» (v. 116) ci si richiama alla morte in guerra, legata alla condizione propria di un soldato, del “mestiere delle armi”, e qui vista nell'ottica dei Greci, con bellico compiacimento. Al valore di ‘travaglio amoroso’ rimanda un esempio del *Risorgimento*, una poesia altrettanto significativa nell'itinerario poetico del Leopardi quanto estranea alle sue corde più tipiche (a cominciare dalla struttura metrica e dai numerosi ricordi metastasiani): «i dolci affanni Della mia prima età» (vv. 4-5). Ma in Leopardi, come sappiamo, l'*affanno* si connota di risonanze più ampie e intense: non solo il tormento amoroso, ma una personale, irredimibile, condizione di dolore («l'antica natura onnipossente, Che mi fece all'affanno», *La sera del dì di festa*, vv. 13-14); e non solo la sua personale vicenda esistenziale, ma quella di tutta l'umanità consapevole della sua condizione («Piacer figlio d'affanno» è l'apoftegma della *Quiete dopo la tempesta*, v. 32).

Nessuna di queste accezioni, insistiamo, è estranea alla storia della parola *affanno* in poesia; ma tutte quelle gravitanti intorno al sèma di ‘travaglio spirituale’ (togliamo dunque dal

gruppo le accezioni individuate in *All'Italia e Il risorgimento*) hanno, per la nostra sensibilità di lettori, un sapore inconfondibilmente leopardiano: il poeta è riuscito a imprimere a un materiale lessicale ereditato da precursori, intensamente letti e meditati, risonanze fortemente individuali.

Segni di rottura del canone linguistico tradizionale si hanno dalla metà del secolo in poi. Nessuno oggi si sognerebbe non dico di preferire Carducci a Leopardi, ma nemmeno di considerare il poeta maremmano come una presenza indispensabile nel programma dell'ultimo anno di secondaria. Non mi sento di eccepire, essendo ben consapevole dei limiti di tempo e del carico di funzioni che gravano l'attività dell'insegnante di italiano. Tuttavia, prescindendo dalla statura artistica, e guardando alla capacità di rottura della lingua poetica tradizionale, è difficile negare che Carducci compia infrazioni addirittura più radicali di Leopardi. Intanto, andrà detto che l'accusa di attardato provincialismo che spesso gli viene mossa è infondata, o almeno alquanto discutibile: Carducci è il poeta che, accanto alla tradizione italiana (ancora pienamente padroneggiata), guarda alle contemporanee esperienze europee, assai distanti dal canone classicistico proprio dei poeti italiani e dalla rigida distinzione linguistica e stilistica dei vari generi letterari che ne consegue. Carducci, ammiratore e traduttore di Heine, riprende da lui alcune commistioni tra lirico e satirico, che spesso sono state fraintese dai commentatori, abituati a più rigida disciplina linguistica.

Così andrà interpretata, per esempio, la nota tirata antimanzoniana, che «interrompe il corso dei pensieri malinconici con un'immagine aspra e iraconda»<sup>17</sup> in *Davanti San Guido*, vv. 69-70: «Né io sono

---

17. Cfr. Giambattista Salinari, in Carducci, *Rime nuove*: 294.

per anche un manzoniano Che tiri quattro paghe per il lezzo». E di un'autoironia che è segno di un mutato porsi di fronte alla poesia (convivente, d'accordo, con la celebrazione del «grande artiere» di *Congedo*) è prova la chiusa, quando la commossa onda dei ricordi si frange contro l'indifferenza (o la saggezza?) di un asino, che non si scompone al rumoroso passaggio del treno: «Tutto quel chiasso ei non degnò d'un guardo E a brucar serio e lento seguitò».

In altra occasione ho sottolineato l'utilità di commentare analiticamente i testi poetici italiani a scuola, proprio come fanno da sempre i professori di latino e greco con i classici di quelle letterature, e ho richiamato l'attenzione a titolo d'esempio sull'illusoria scorrevolezza proprio di un passo leopardiano.<sup>18</sup> Qui vorrei insistere, concludendo, su quello che è stato per molti secoli un dato costitutivo della poesia italiana: il legame con la tradizione e la rigida partizione dei generi. È una continuità sulla quale ritengo importante soffermarsi a scuola, tanto più in vista di un'inevitabile ristrutturazione dell'impianto storicistico che ha caratterizzato il percorso della letteratura italiana nella scuola del Novecento. Fatalmente – per la riduzione delle ore destinabili alla letteratura italiana, che dovrà sempre più convivere con le letterature straniere se non addirittura con la storia della cultura – stiamo andando verso letture antologiche ed esemplari, prive del riferimento al contesto storico-culturale che un tempo ne costituiva l'obbligata *humus* (con l'effetto perverso, riconosciamolo, che si poteva sapere qualcosa della vita di Marino o Alfieri, senza aver letto nemmeno un rigo di cose da loro scritte). Il rischio attuale è un altro: la parcellizzazione

---

18. E precisamente i vv. 50-54 del *Canto notturno* in cui ben tre parole hanno un significato diverso da quello attuale (*ufficio*, *parenti* e *convenga*: cfr. Serianni 2002: 13-37, a p. 17).

esasperata di testi proposti alla lettura, in originale e in traduzione, porta a un guazzabuglio in cui lo spazio geografico e il tempo storico si confondono; le poesie diventano come fucilli sospesi in aria, di volta in volta casualmente afferrati dal passante: non si tiene più conto di chi le ha scritte, né dei sistemi letterari in cui si inseriscono o dei modelli che si sono sedimentati nella memoria dell'autore. Non illudiamoci: la poesia, almeno quella del passato, da noi distante linguisticamente e ideologicamente, non parla per forza propria se non a quelli che sono a parte del suo codice; e tra questi non ci sono, né possono esserci, gli studenti.

Viene a proposito un'ode barbara di Carducci, *Presso l'urna di Percy Bisshé Shelley*. Come si ricorderà, con una certa dose di esibizione professorale Carducci immagina riuniti nell'isola dei Beati i grandi personaggi delle opere letterarie occidentali: «Ivi poggiate a l'aste Sigfrido ed Achille alti e biondi Erran cantando lungo il risonante mare», «Sotto una verde quercia Rolando con Ettore parla, Sfolgora Durendala d'oro e di gemme al sole», e via discorrendo. Per i (pochi) lettori ottocenteschi di Carducci questi nomi volevano dir qualcosa e potevano prestarsi a rappresentare l'universalità della poesia; per i (molti) adolescenti scolarizzati di oggi ammannire temi e testi eterogenei come questi può comportare la perdita del senso storico e il precipizio in una notte in cui tutte le vacche sono nere.

Un possibile rimedio? Se non mi fa velo il mestiere che faccio, ne vedo uno a portata di mano: l'attenzione alla lingua con cui il poeta si esprime, senza paura di gravare il testo di commenti minuziosi e di confrontarlo da un lato con la lingua corrente attuale, dall'altro con quella della tradizione letteraria.

## **Riferimenti bibliografici**

### ***Fonti***

Carducci, G. *Rime nuove*. Ed. Trompeo, P.P. e Salinari, G. Bologna: Zanichelli. 1961.

Della Casa, G. *Rime*. Ed. Fedi, R. Torino: Einaudi. 1993.

Leopardi, G. *Appressamento della morte*. Ed. Delcò-Toschini, S. Roma-Padova: Antenore. 2002.

Leopardi, G. *Canti*. Ed. Fubini, M. e Bigi, E. Torino: Loescher. 1968.

Manzoni, A. *Inni sacri*. Ed. Gavazzeni, F. Parma: Guanda. 1997.

### ***Studi***

De Mauro, T. 1976. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.

*LIZ 4.0 (Letteratura italiana Zanichelli)*. 2001. Ed. Stoppelli, P. e Picchi, E. Bologna: Zanichelli.

Serianni, L. 2002. *Viaggiatori, musicisti, poeti*. Milano: Garzanti.

Serianni, L. 2009. *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*. Roma: Carocci.