

OSSE R V A Z I O N I S U L ' I N F I N I T O D E L L E O P A R D I

JOSEPH TUSIANI

Di tutti i “Canti” di Giacomo Leopardi, *L'infinito* è la lirica meno leopardiana, anzi non affatto leopardiana. Se non ne conoscessimo l'autore, nessuno lo attribuirebbe al Leopardi a noi noto, al poeta, cioè, che in “A se stesso” ha elencato, ragionando più che cantando, i temi essenziali della sua poetica: “(...) né di sospiri è degna la terra. Amaro e noia la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. (...) Al gener nostro il fato non donò che il morire. Omai disprezza te, la natura, il brutto poter che, ascoso, a comun danno impera, e l'infinita vanità del tutto.”

Nessuna eco di questi temi, rintracciabili in ogni altro “canto”, è percepibile ne *L'infinito*, che giustamente l'autore, in un momento di grazia poetica mai prima goduto, chiama “idillio”, una poesia, cioè, di argomento campestre (“colle” e “sieve” e “queste piante”) ma, soprattutto, un istante, che si vorrebbe eterno, di dolcezza e felice oblio. È proprio questa totale assenza della “leopardianità” con cui siamo familiari (una “leopardianità” che più volte mette a repentaglio la poesia tenendola sul ciglio del ragionamento) che fa de *L'infinito* una lirica irripetibile e quasi estranea allo stesso Leopardi. Ma vediamo come nasce e come è strutturato l'idillio.

Il primo verso, “Sempre caro mi fu quest'ermo colle”, sembra talmente preciso e definito da escludere ogni altra possibilità di dizione ed esecuzione. Ma da quali altri registri musicali lo elimina ed estrae il subconscio del poeta? Leopardi avrebbe potuto scrivere “Caro sempre mi fu quest'ermo colle”. Avremmo un altro perfetto endecasillabo, sì, ma l'enfasi cadrebbe sull'idea del tempo e non preannuncerebbe un'atmosfera di “caritas”, di cordialità. Avrebbe potuto scrivere “Quest'ermo colle mi fu sempre caro”, ancora un preciso endecasillabo, ma prosa e soltanto prosa, piattezza e non di più. Avrebbe potuto scrivere “Mi fu quest'ermo colle sempre caro” o “caro sempre”, ma avremmo l'impressione di un verso forzato e quasi costretto dal poeta a raggiungere il posto giusto nelle sue stesse sillabe. Quel primo verso, dunque, “Sempre caro mi fu quest'ermo colle”, con quel suo primo accento sulla terza sillaba (ed è bella coincidenza che il primo simile verso della *Commedia*, “esta selva selvaggia ed aspra e forte”, abbia a che vedere con una foresta) ci immette di colpo in un clima, abbiamo detto, di cordialità. Se mi fermo dopo “sempre caro mi fu”, so che qualcosa ha già conquiso il mio sentimento, anche se non so ancora che cosa

sia quel qualcosa, nel nostro caso il colle. Ed è così enfatico l'aggettivo "caro" che, in un primo momento, non si presta molta attenzione al secondo aggettivo, "ermo". Qualche critico, a proposito, ha fatto notare la singolare novità del termine che qualifica il colle dell'idillio; ma lo stesso aggettivo lo aveva già usato, nel primo Cinquecento, Galeazzo di Tarsia, il poeta calabrese, ucciso giovanissimo, autore di sonetti dal piglio michelangiolesco. Non novità, dunque, ma rarità, quella rarità che porterà alle sfumature stilistiche (vedi "giovanezza") che daranno una singolare impronta al vocabolario leopardiano.

È la "sieve" del secondo verso che creerebbe un primo piccolo problema. Il "caro" iniziale, aggettivo maschile, non può qualificare un sostantivo femminile; non dovrebbe. Eppure lo accettiamo, anzi non lo notiamo: è comune al linguaggio parlato, e, se io lo considerassi un neo, come altri su cui ci fermeremo, sarei ben "meschino e pettegolo", per usare l'espressione del Croce a proposito del De Sanctis che, per non apparir tale, sorvolò sul "frammentismo" rimproverato all'autore del *Cinque maggio*. Ben altro qui conta.

Sono del parere che ogni poesia (se la poesia è musica e la musica è la prima delle arti) nasca da un suo imperioso DNA musicale. Chi non si è accorto della vocale *e* che invade e pervade l'intero sonetto dantesco "Vede perfettamente onne salute"? È questo un sonetto in cui ogni verso termina con una *e*. Se ne era accorto lo stesso Dante? Certamente no, perché il creatore non si rende conto dei misteriosi ingredienti che dan vita alla sua creazione. È il DNA, appunto, che regola l'atto creativo; è quel che "ditta dentro". Orbene, partendo dal sonetto della *Vita Nuova*, vediamo che ogni poesia risponde a un intimo dettato musicale che si manifesta, per così dire, attraverso un corso e ricorso di una o più vocali, per cui orecchiabile e trasferibile diventa il canto di quella data poesia. Valga qualche esempio.

Il sonetto *Alla sera* del Foscolo altro non è, da un punto di vista di partitura, se non un contesto di *e* ed *u*. Nella prima parte, che descrive la serenità della sera, predomina la *e* tonica fino a creare un senso di dolcissima ipnosi: perché, fatal quiete, a me, vieni, o sera, ti corteggian liete, nubi estive, zefiri sereni, sempre, scendi, segrete, soavemente, tieni, universo, meni. Nella seconda parte, invece, si afferma, cupa, la *u*, preparandoci, così all'esplosione del ruggito di un uomo che in tutta quella serenità non trova pace né posto: nulla, cure, strugge, rugge. Ma anche in questo sonetto ogni verso termina con una *e*.

Nella lirica di San Giovanni della Croce *Cancion de la subida del Monte Carmelo*, la celebre poesia della "notte oscura dell'anima", il maggior poeta mistico della letteratura spagnola esprime l'inesprimibile trasformazione e fusione di Amante e Amato servendosi, senza accorgersene, di due vocali che, nel caso di questa lirica, costituiscono la "secreta escala" dell'ascensione dell'umano al divino: la *a* e la *i*. Anche qui un'ipnosi che annulla i sensi:

inflamada, sosegada, disfrazada, alborada, transformada, cuidado, olvidado, e poi *veía, ardía, florido, dormido, esparcía, hería, suspendía*. Vorremmo chiederci, a questo punto, sempre alla ricerca di quello che abbiamo chiamato DNA musicale, a quali vocali o consonanti preferite abbia questo o quel poeta associato le sue emozioni. Se lo chiesero, affascinati, Rimbaud e Verlaine.

È una consonante, non una vocale, che genera e sostiene la vita sull'ermo colle del Leopardi: la *s*. La spirante alveolare impura si annuncia come suono costante fin dal primo verso: *quest'* ermo colle; si rafforza col secondo verso: *questa* siepe; si affievolisce un attimo con *esclude*, con *spazi* e *spaura*; si riprende e si autodefinisce con *stormir* e *queste* piante; insiste con *questa* voce e con morte *stagioni*; si allontana con un battito sordo: *questa* immensità, e ricompare, per rimanere con noi e in noi per sempre, con *questo* mare, che è poi la conclusione dell'idillio. Ma che cosa ha creato questo molteplice suono di vento? Ha creato un mondo in cui lo stesso poeta resta attonito, un mondo distante da un altro mondo infinito, intraveduto soltanto attraverso un facile divario costituito da *questo* in opposizione a *quello*: spazi di là da *quella* e *quello* infinito silenzio. Come per incanto nasce così il ricordo (*mi sovvien*) di una eternità per la prima volta, e solo in questo momento, raggiunta e posseduta. Ma come si può "ricordare" una cosa che solo in quest'attimo vediamo o sentiamo? È possibile solo nell'assurdo del passato che diventa presente. Il pensiero si smarrisce, anzi si è già smarrito da quando lo sguardo si è visto escluso da tanta parte dell'ultimo orizzonte.

Ma qui l'artista non va di pari passo col poeta. Quel *suon di lei*, riferito alla stagione *presente e viva*, ci lascia perplessi. Sembra bello ma non lo è: è artefatto, letterario, prezioso. Quale altra scelta aveva il povero Leopardi? Intendeva dire "la presente e viva e il suo suono". Ma "suo suono" era veramente orrido, e perfino un orecchio non avvezzo a blandimenti musicali lo avrebbe immediatamente ripudiato. Il "suon di essa" sarebbe stato più logico e più rispettoso della grammatica italiana, ma era egualmente ostico e non affatto poetico. Bisognava per forza optare per "il suon di lei" che, pur contrastando il tono di colloquialità creatosi con l'inatteso ma accettabile sostantivo femminile del secondo endecasillabo, se non altro salvava il tutto dallo scadere in umile prosa.

Si arriva, così, alla metafora conclusiva, che è la parte più famosa e citata dell'idillio. Esaminiamola insieme.

La lirica è cominciata con un colle e termina con il mare. Cosa c'entra, potrebbe dir qualcuno, il mare, che qui ci sembra quasi un *deus ex machina*, un colossale intruso che nessuno si aspettava di trovarsi davanti? Gli ultimi due versi, a sé stanti, possono creare una nuova poesia, una poesia del tutto diversa, ma sarebbero una poesia nella poesia. E allora, che cosa congiunge

l'immagine montana con l'immagine marinaresca di questo idillio? È un aggettivo centrale la cui assenza avrebbe compromesso, anzi distrutto, l'intera bellezza della lirica. Il nesso è *profondissima* quiete. Se, invece di *profondissima*, Leopardi avesse scritto *amplissima* quiete, il poeta avrebbe dato un'idea, un senso di spazialità in perfetta armonia con la orizzontalità iniziale esplicitamente menzionata, ma non avrebbe suggerito l'idea e il senso della verticalità in cui si può sprofondare e annegare:

(...) *Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

L'*annegare* del pensiero lo comprendiamo; è il *naufragare* del poeta che stentiamo a comprendere. Il verbo "naufragare", che significa "frangersi di nave", non può applicarsi a un individuo che stia annegando. Un uomo sul punto di annegare non grida "Aiuto! Naufrago!" ma "Aiuto! Annego!". Naufrago è il superstita di un naufragio, e naufrago, certo, non è uno che per la prima volta entra, per così dire, nella dolce esperienza del mare che lo accoglie benevolo. Ma sì, sappiamo benissimo che il Leopardi voleva qui dare al verbo il significato di "perdersi", "annullarsi", quasi a se stesso mormorando (e assaporando) il paolino *cupio dissolvi*; ma rimane la inquietante imprecisione del termine, che una rilettura, da parte del poeta, dei due versi conclusivi avrebbe forse eliminato. In effetti, il Leopardi intendeva dire: "annego e mi piace annegare". La ripetizione del verbo era scontata e avrebbe posto tutta l'enfasi sul concetto voluto. Probabilmente desideroso di evitare una reiterazione di vocabolo in quel momento apparsa come bisognosa di "lima" (la lima del suo *Scherzo*), il poeta si sentì pienamente soddisfatto dalla sostituzione. Mi rendo conto di aver messo piede su terreno sacro. Quel "naufragar" non si tocca o si commette inassolvibile sacrilegio. È solo un'osservazione, la mia, e come tale va presa.

Un'altra osservazione concerne la possibile fonte della metafora conclusiva de *L'infinito*.

Nella lirica di Fray Luis de León, *Oda a Francisco Salinas, Catedrático de Música de la Universidad de Salamanca*, leggiamo la seguente strofa:

*Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningun accidente
extraño o peregrino oye o siente.*

In questi cinque versi abbiamo non solo la conclusione ma, *in nuce*, l'intero idillio leopardiano se per “accidente extraño” intendiamo ciò che è al di là dell'ultimo orizzonte e per “ accidente peregrino” ciò che è in cima e ai piedi dell'ermo colle. Ma il Leopardi conosceva il grande Fray Luis de León? Prodigioso lettore qual era stato dai primissimi anni, il giovane Conte recanatese con molta probabilità era al corrente di ogni movimento letterario spagnolo. Si tratterebbe, così, di un concetto assorbito e poi rifiltrato nella propria opera. O potrebbe — perché no? — trattarsi di mera coincidenza, tanto più che, come ben sappiamo, non c'è nulla di nuovo sotto il sole. Lo stesso pessimismo (diciamo dolorosità) del Leopardi è già annunciato e perfin superato nella poesia persiana di Omar Khayyàm, sì che, per fare un solo esempio, il tema della “natura matrigna” impallidisce e addirittura svanisce dinanzi a quello del vasaio che, prima di distruggere un suo vaso appena creato, gli dà un'anima affinché esso si accorga della mano che sta per scagliarlo a terra e ridurlo in mille frammenti, e sappia che cosa vuol dire soffrire e morire.

Tutto quanto è stato detto, anche se sembri pignoleria di studioso, è, invece, totale ed eccessivo amore per l'opera discussa. *L'infinito*, pur con qualche minuscolo neo, rimane l'idillio più bello della letteratura italiana. In soli quindici endecasillabi sciolti, che hanno la parvenza e la rapidità di un sonetto, Leopardi riesce a mutare in purissima vita fantastica l'immobilità di un piccolo punto geografico, riesce a congiungere in sé quello che è fuori di sé, addirittura l'eterno; ed il finito terrestre, che pur tale rimane, si fa nel suo pensiero spazio sovrumano, celeste infinito. In tutta questa inattesa e pur sospirata stasi del tempo è naturale che il cuore per poco si spaurisca, perché il sentimento, per così dire, essendo breve e variabile, quasi non ha più il diritto di esistere in un cosmo in cui il piccolo essere mortale si è annegato non per finire ma per ricominciare a vivere, parte dello stesso cosmo, onda dello stesso mare.

E allora dimentichiamo la parola “neo”, tanto più che non v'è letteratura che non abbia poesie anche stupende ma non prive di qualche discutibile singolo vocabolo o frase intera. Per molti anni si continuerà a discutere se avrebbe fatto meglio il Manzoni a sopprimere l'ultima strofa (Bella immortal benefica) del suo *Cinque Maggio*; se il Pascoli ha rovinato i suoi *Due Fanciulli* con quella inutile moraleggiante e prolissa conclusione che fa quasi dimenticare la tenerezza della madre che al lume della sua lampada notturna scorge i due fratellini rappacificati nella paura del buio dopo la rissa nel giorno pieno di sole; se non sciupò l'Ungaretti quella sua lirica, bella e rapida, che ci mostra un soldato in trincea che scrive lettere piene d'amore dinanzi alla bocca digrignata di un cadavere vicino, con quella vana lezione moralistica che dall'orrore della guerra ci porta al “non ho amato mai tanto la vita” della *Tosca* pucciniana; e così via.

Ma de *L'infinito*, anzi del Leopardi, cosa pensa il mondo anglosassone? La domanda è fuori posto, ma me la si consenta, dopo i miei sessant'anni di America, come punto di arrivo di queste mie osservazioni.

Anzitutto, il Leopardi, noto qui ai soli specialisti di letteratura comparata, non è circondato dalla venerazione che hanno per lui gli italiani. È considerato paragonabile, ma non superiore, ai poeti romantici dell'Ottocento inglese, quali Byron, Shelley e, soprattutto, Keats. La sceltrezza, per così dire, del suo vocabolario rimane peculiarità esclusivamente italiana, ovvero merce locale non esportabile. Vezzi linguistici come "giovanezza", "ermo", "verecondo" sono gioielli di casa cari ai soli famigliari ma di nessun valore universale. Per cui, di Leopardi resta e si conserva l'immagine poetica. Purtroppo, però, nella poesia di Leopardi l'immagine poetica è molte volte offuscata dal freddo ragionamento o messa in pericolo dalla retorica delle frasi interrogative, eccessive soprattutto ne *La ginestra*. Di conseguenza, è immensamente apprezzata e amata la lirica *Tiger* di William Blake, in cui è proprio la frase interrogativa (l'intera poesia è fatta di interrogativi) che dà risalto all'immagine poetica.

Ho detto prima "freddo ragionamento", e questo non raccomanda il poeta italiano al lettore inglese, ed a ragione. Il Leopardi che filosofeggia, e vero filosofo non è, è ragionatore monocorde che vuol convincere il mondo che la vita è un male, soltanto un male, il che non è vero: la vita è anche un bene, è anche "bellezza" e non solamente un soggiacere al "brutto poter" del fato. Ecco perché un Keats che dice "Beauty is Truth, Truth Beauty" tocca nel lettore inglese una corda più vera e vibrante. Al passero leopardiano, a cui sono inflitti gli stessi connotati di un uomo infelice e disperato, il lettore anglosassone sembra preferire l'allodola di Percy Bisshe Shelley, il poeta che concepì la vita "come una cupola dai vetri multicolori che macchia il candido fulgore dell'eterno" (Adonis), un fulgore in cui c'è posto anche per l'uccello ebbro di luce, della luce di cui è priva la terra. C'è ancora il motivo della dolorosità, una dolorosità che intride di pianto le cose destinate a morte; ma c'è anche un istintivo anelito di libertà dal dolore umano. La mortalità delle cose (non di un solo uomo sofferente) contagia il pensiero (il "mentem mortalia tangunt" di Virgilio) ma, ciò nonostante, il pensiero si ribella alla sua stessa morte con un sogno di vita forse impossibile ma certamente preferibile all'infinita vanità del tutto. Il sublime esametro di Ovidio, "Est deus in nobis et sunt commercia caeli" potrebbe definire l'antidoto del pessimismo romantico inglese, diametralmente opposto a quello leopardiano perché completamente e definitivamente permeato dall'ottimismo di William Wordshorth. Non "dispera", dunque, ma spera l'ultima volta.