

**Fabrizio Scrivano**  
**Giacomo Leopardi e la forma breve**

«ITALIANISTICA. *Rivista di letteratura italiana*», ANNO XLVI · N. 2 MAGGIO/AGOSTO 2017.  
(issn 0391-3368 issn elettronico 1724-1677 isbn 978-88-6227-958-1)  
Preprint, green open access

*Il saggio esamina alcuni momenti della riflessione poetica di Giacomo Leopardi che possano suggerire una risposta al motivo per cui egli praticò esclusivamente forme testuali brevi. Si privilegiano gli argomenti sviluppati nel Discorso del 1818 contro il Romanticismo e si valutano le predilezioni che emergono dalla selezione di prose della Crestomazia (1827), rilevando una costanza di pensiero nell'arco del decennio in cui Leopardi progetta e realizza le sue opere principali, cioè la raccolta poetica dei Versi e dei Canti e quella di racconti e dialoghi delle Operette.*

*Giacomo Leopardi's work is characterized by brief texts. This paper highlights and examines some relevant moments of his thinking on the subject of literary brevity and short forms, with particular attention to the decade between the Discorso (1818) against Romanticism and the Crestomazia (1827) dedicated to prose. The objective of the essay is to point out the material to test the consistency, the relationship between Leopardi's poetic ideas and the production of the Versi and the Canti, and the short tales and dialogues of the Operette.*

«Leopardi per primo ha fondato criticamente e di fatto questa esigenza di situare la poesia nella coscienza che essa ha di se stessa»<sup>1</sup>

Le motivazioni di questo saggio partono da un'osservazione molto semplice. Leopardi ha puntato la sua visibilità pubblica su due testi, *Canti* e *Operette morali*, che sono silloge e collazione di componimenti brevi. Solo i *Paralipomeni* sono pensati come opera unitaria, non certo imponente per dimensione. L'altra opera, postuma, che probabilmente ebbe modo di architettare, *I pensieri*, è anch'essa raccolta e selezione di prose brevi, a volte appena delle frasi. L'*opus magnum*, nonché *postumum*, certo di mole ragguardevolissima e composto da molte parti tra loro in stretto collegamento, nonostante un'indubbia intensità, risente anch'esso di un lavoro sincopato, mai smembrato e riordinato davvero in singole opere (per quanto gli indici d'autore mostrino chiare intenzioni di accorpamento); raccoglie spesso testi sufficientemente compiuti, forse frutto della riunione di altri *pizzini*, che assomigliano a saggi, discorsi, riflessioni,

---

<sup>1</sup> MARIO LUZI, *Leopardi nel secolo che gli succede*, in *Dante e Leopardi*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 105-124.

sempre di misura contenuta; e comunque, lo *Zibaldone* rischierebbe di portarci in parte fuori dalla scrittura letteraria. E non va neppure perso di vista questa agilità nel lavorare su una misura breve anche nei lavori antologici, non per questo meno d'autore, delle due *Crestomazie*. Cosa ha motivato queste scelte?

Due risposte immediate, di ordine completamente diverso.

La prima, che va presto accantonata, ha a che fare con la convinzione leopardiana che un'opera dovesse essere il prodotto di una lunghissima preparazione. Improvvisata mai, e mai abbandonata una volta compiuta ma migliorata. Questa etica d'autore è riscontrabile e anzi è il presupposto di certa presunta rapidità di alcune sue operazioni (come nel caso della *Crestomazia*). In quest'ottica, un insieme di testi brevi che formano un macro/ipertesto potrebbero essere più facili da controllare. Plausibile ma certo riduttiva.

Un'altra risposta, che invece merita un approfondimento, è più astratta; ha quasi un carattere filosofico; potrebbe risultare efficace e affascinante. Leopardi ebbe un senso vivo del legame tra il lavoro di scrittura e la sua adesione, variamente emozionale e razionale senza soluzione di continuità, al fluire dell'esperienza. Un atteggiamento esistenziale e addirittura esistenzialista, entro cui un'architettura complessa nella forma della continuità narrativa avrebbe comportato l'orchestrazione di tempi e movimenti assai superiori a quelli di reale svolgimento dei moti d'animo e di pensiero. L'ipotesi ha un tratto fantasioso, nel senso di porsi come fantasia intellettuale (atteggiamento che forse non sarebbe dispiaciuto a Leopardi). Può tuttavia essere rinsaldata e ridotta a certi momenti dei ragionamenti poetici leopardiani, che in questo scritto ci si limita a verificare intorno ai due poli di un decennale intervallo cronologico che inizia nel 1818, con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, e culmina nel 1827 con la preparazione della *Crestomazia italiana* della prosa.

Il filtro di questo esame non sarà l'utilizzo letterario della forma breve da parte di Leopardi né davvero le sue posizioni poetiche su questo aspetto ma invece le riflessioni sulle attese del pubblico e sulle scelte di comunicazione letteraria da lui operate più o meno volontariamente.

**1. Una messa a punto teorica: contro il romanticismo.** Va pertanto formulata una domanda più circostanziata e prudente rispetto al “perché è accaduto?”: cioè, quanto può la «foga della fantasia» perdurare, nelle abitudini del lettore moderno, accesa e fervente? La domanda la si ritrova implicitamente formulata nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, da cui s'è presa quell'espressione, quindi in anni precoci se non proprio acerbi<sup>2</sup>; la risposta stizzita all'idea, attribuita a Ludovico di Breme, che

---

2 Il *Discorso*, immediata reazione agli articoli di Ludovico di Breme apparsi nel mese di gennaio del 1818 sullo «Spettatore», rimase nei cassetti dell'autore e nel cestino dell'editore. Mentre Breme li riunì, altrettanto rapidamente: LUDOVICO DI BREME, *Il Giaurro. Frammento di*

gli antichi fossero della brava gente ingenua nel prendere per vere le fantasie delle storie, si pone immediatamente come una questione di corruzione del gusto tra i moderni. Non è, cioè, solo la questione filosofico-antropologica se mai possa ipotizzarsi un'umanità priva di intelletto (cosa che Leopardi sembra negare) a entrare in gioco. Più importante è l'insieme di opinioni o di pregiudizi che regolano il rapporto tra ragione e immaginazione. Leopardi si ribella all'idea che la vita dell'uomo moderno debba essere sottomessa alle funzioni dell'intelletto e che la fantasia debba essere rinchiusa in un angusto recinto. Mortificare l'immaginazione per affermare la supremazia del vero è un effetto automatico del tutto ingiustificato. L'umanità può vivere generosamente l'una e l'altra dimensione. E sarebbe compito della poesia ricreare gli spazi in cui la fantasia possa muoversi liberamente, in modo illimitato, senza mai rischiare di cadere nell'inganno (giudizio che appartiene al solo intelletto) pur muovendosi nella finzione. Per molte pagine Leopardi insiste nell'utilizzazione di un lessico che nel riferirsi a recinti, a terreni limitati e a spazi angusti, suggerisce e paventa l'addomesticamento degli individui. Bisogna ridare a ciascuno la libertà di errare come, dove e quanto desidera, fino all'appagamento. La poesia può e deve svolgere questo compito.

Leopardi però sembra anche avvertito o solo timoroso del fatto che il lettore non è più in grado di apprezzare questo senso della vita interiore, tanto da non aspettarsi più neppure dalla poesia alcuno stimolo all'immaginare. Il poeta moderno non fa che sfruttare questa freddezza ma il vero poeta dovrebbe invece sforzarsi di liberare il lettore dal gelo dell'anima. Il fatto davvero importante è che Leopardi, mentre per ora a favore della liberazione della mente tramite la fantasia e l'immaginazione, mostra di essere estremamente avveduto del fatto che la teoria sullo spirito umano deve confrontarsi con un problema di ricezione da parte del lettore. Se c'è un poeta moderno, sdegnoso della fantasia, c'è anche un lettore disabituato (cioè poco «esercitato», che sarebbe parola preferita da Leopardi) all'immaginazione.

Questa attenzione ai comportamenti dei lettori, che pur frequentemente esortati ad unirsi alle opinioni qui elaborate non sembrano essere depositari di una fiducia incondizionata da parte di Leopardi, si possono davvero risolvere in un interrogativo molto simile al precedente, che per l'autore poteva avere un potenziale pragmatico: oggi, quanto può durare un sogno?

Dato che una risposta viene data assai più avanti nel *Discorso*, prima di continuare è possibile precisare un aspetto del carattere di Leopardi. Il modo con cui Leopardi costruì la sua immagine di scrittore non si deve al caso. Addirittura fu sin troppo scrupoloso e timoroso nel delineare la propria traiettoria pubblica, così come più del passaggio di certo maggiore è stata la sua scia luminosa. Anche per questo si trovò nella necessità di

---

*novella turca scritto da Lord Byron*, Milano, Pirotta, 1818. Naturalmente, non vanno dimenticate le pagine dello *Zibaldone*, [15-21] che raccolgono un ancor più spontaneo dissenso contro «l'angustia del metafisico» [18].

ridefinire frequentemente gli impegni letterari, le priorità di lavoro e di approfondimento; i suoi campi di intervento e le modalità di invenzione e comunicazione, le intenzioni e i convincimenti poetici non disgiunti da preoccupazioni connesse alla propria visibilità. Tutto entro un contesto lavorativo intenso, che oggi diremmo di ricerca, o addirittura di *autodefinizione* poetica, dove ben poco è dato per scontato, sia per ciò che riguarda il sé sia per il contesto in cui opera il soggetto, non solo per la brama di visibilità e successo ma anche come persuasa fiducia di poter fare qualcosa di nuovo e importante. Lontano da una logica prettamente militare, il comportamento di Leopardi sembra insomma incline e aperto a rettificare il livello strategico man mano che le scelte tattiche vengono compiute. Del resto, a che servirebbe dare un limite? Non c'è un obiettivo determinato, perché esso è posto consapevolmente ben al di là del proprio sguardo, più o meno immediato, benché non manchino alcuni fortissimi principi e progetti. Non c'è neppure un nemico, forse, se non il tempo.

Sarebbe, dunque, necessario riuscire a comprendere alcuni aspetti della scrittura leopardiana e della sua risoluzione a servirsi di tipologie testuali di forma breve attraverso un esame delle sue scelte e dei suoi programmi letterari. Cosa che certo non sostituisce la mancanza di un approccio teorico mai compiuto da Leopardi e che tuttavia permette di vedere alcune maglie del suo pensiero nonché, ed è la cosa che più conta, di dare strumenti di accesso alla lettura dei testi.

Dunque, ben più avanti nel saggio, determinato a dimostrare che lo stile romantico o moderno è sostanzialmente grossolano, Leopardi avvia una lunga argomentazione, forse quella che per vari motivi si può considerare la parte storicamente più interessante di tutto il *Discorso*. La trattazione si articola su due principali argomenti, dal cui collegamento se ne generano altri che sono proprio quelli che riguardano la questione della forma breve.

Da una parte Leopardi si occupa della possibilità e delle modalità in cui un'immagine può essere trasferita (o tradotta) dall'esperienza sensibile a quella verbale e come l'immagine e il trasferimento stesso possano essere riconosciuti dal lettore. Il secondo è una vera e propria arringa contro lo stile «sentimentale», al quale senza tanti riguardi viene ricondotto ciò che Ludovico di Breme scrive a proposito del «patetico». Entrambi gli argomenti sono tratti dall'*Ars poetica* oraziana; sia per quel che riguarda la manifesta antipatia verso la stravaganza ostentata, così a rischio di ridicolo in Orazio, semplicemente stucchevole per Leopardi; sia per il concorrere cognitivo del rapporto tra l'immagine e la parola. Ovviamente con modificazioni sostanziali.

Va però ricordato subito un breve passaggio dell'*Ars*, molto sintetico e non privo di qualche ambiguità testuale e interpretativa. Si tratta del verso 108, che continua nel 109, tramandato con una piccola variante *nos/non*, in grado di dare una diversa intensità alla

frase, se non a cambiarne il senso:

Format enim natura prius nos/non intus ad omnem  
fortunarum habitum

Che la natura, infatti, *ci* predisponga prima a ogni tipo di sorte oppure che il soggetto implicito, l'uomo, *non* acquisisca i propri caratteri dal caso ma primariamente dalla natura, non modifica il senso profondo della frase. Però quel non, quell'opposizione tra natura e disposizione del caso (come traduceva *habitum fortunarum* l'antico *Dictionarium Latinumgallicum*, Parigi, Dupuys, 1620) conferirebbe una sfumatura preziosa, soprattutto nel contesto leopardiano che è tanto accesamente polemico quanto quello oraziano: *per quanto le circostanze dell'esperienza cambino, le risposte agli stimoli, le reazioni, non cambiano, sono naturali*.

Immagine e parola. Da questa venerabile teoria dell'imitazione, Leopardi preleva un tema che gli sembra appropriato per svelare la più grave mistificazione dei romantici e del loro rappresentante italiano. L'obiezione più radicale, che solleva loro, è che avrebbero confuso l'oggetto che si rappresenta con i modi della rappresentazione. Ragiona Leopardi: certo che le cose strane e inusuali, le cose «singolari», lasciano nel lettore una sensazione di inafferrabilità, perché non possono essere riconosciute completamente; ma la cosa ha poco a che fare con l'arte di sollecitare nel lettore quello che non è rappresentato, in modo da poter completare la figura. E fa ricorso a un esempio che si potrebbe essere tentati di attribuire ad una teoria *gestaltica* in erba: quando il pittore mette più corpi sovrapposti in un quadro è naturale che l'occhio completi ciò che dei singoli oggetti sovrapposti non è mostrabile. Ciò accade perché si tende, *in base alle proprie conoscenze*, a ricongiungere la parte visibile al tutto, e quindi a produrre la «fantasia» di quel che visibile non è. La stessa cosa deve avvenire nella poesia (qui non tanto intesa come lirica bensì come sinonimo di invenzione letteraria), che per poter conservare la spontaneità della percezione visiva deve riproporre quest'arte del non dire tutto e di lasciare al lettore la libertà di ricreare con la propria fantasia l'interezza concettuale o logica della rappresentazione<sup>3</sup>. Questo è lo stile classico, o antico, che praticano i moderni e che i moderni conservano, o sarebbe meglio che si sforzassero di conservare, soprattutto in Italia. Su questo punto Leopardi mostra più volte la tentazione di marcare una linea geografica tra il gusto nordico e il gusto mediterraneo.

---

3 E bisognerà ricordare l'analoga utilizzazione di una similitudine “visiva” da parte di Dante nella Terza canzone del *Convivio*, vv. 52-55: «poi chi pinge figura, / se non può esser lei, non la può porre, / né la diritta torre / fa piegar rivo che da lungi corre». Il valore è ben diverso ma in entrambi i casi la similitudine ottica rivendica una condizione di natura della percezione e della sua resa artistica.

E siamo al secondo argomento: contro il sentimentale. Lo stile moderno e nordico, cioè il romantico, invece non sa proprio lasciare il lettore libero di ricorrere alla spontaneità dell'esperienza percettiva. Infatti, in quello stile poetico si costruisce una finzione basata sulla sovrabbondanza di linguaggio, dilungandosi inutilmente su una inverosimile quantità di particolari che nell'esperienza comune non sono per nulla necessari per potersi orientare con efficacia e presenza cognitiva. Per saper restare, senza smarrirsi, in un contesto, visuale o verbale che sia, sono sufficienti pochi segnali e anzi la ridondanza non aiuta l'orientamento ma lo rallenta soltanto. Un ben triste effetto, più vicino alla pedanteria che all'utilità.

Si potrebbe scambiare questa censura per impazienza, per fretta, per ostilità verso un intrattenimento puro. Certo fu per antipatia verso maestri della divagazione che Leopardi non amava, come Giambattista Marino, citato nel *Discorso* come Marini e seguaci, dei quali sentenzia, facendosi schermo con Ovidio:

«Anche Marini imitò la natura, anche i seguaci di Marini, anche i più barbari poetastri del seicento; e per proporre un esempio determinato e piano, imitò la natura Ovidio: chi ne dubita? e le imitazioni sue paiono quadri, paiono cose vive e vere. Ma in che modo la imitò? Mostrando prima una parte e poi un'altra e dopo un'altra, disegnando colorando ritoccando, lasciando vedere molto agevolmente e chiaramente com'egli faceva colle parole quella cosa difficile e non ordinaria né propria di esse, ch'è il dipingere, manifestando l'arte e la diligenza e il proposito, che scoperto, fa tanto guasto; brevemente imitò la natura con poca naturalezza, parte per quel tristissimo vizio della intemperanza, parte perché non seppe far molto con poco, né sarebbe evidente se non fosse lungo e minuto».

Questa antipatia è comunque motivata da un'idea di arte che non è semplicemente legata al gusto. Si aggrappa invece a una ragione motivata da una teoria della conoscenza sensibile che supera, o vorrebbe superare, la vituperata «*psicologia*» (in corsivo nel testo) sbandierata dai romantici.

*Fare molto in poco*, infatti, si addice al carattere dell'esperienza, che si comporta, e funziona, sempre con la massima spontaneità e con il minore dispendio di energia. Qui non è neppure completamente in gioco l'idea, sviluppata da Emanuele Tesauro, di un ingegno appagato dalla rapidità quando è costretto, per il tramite della metafora (*imago/figura*), a riconoscere l'oggetto della metalessi, almeno per quanto non si accordi con quella esplicita (in Orazio come in Leopardi) richiesta di temperanza, mancata virtù rimproverata a Ovidio (e a Marino). Leopardi scava un motivo diverso e inaspettato, che si può scorgere in quella così precisa critica a Ludovico di Breme di aver confuso l'oggetto con l'azione che permette il riconoscimento dell'oggetto, di aver confuso la cosa con l'immagine, la materia con la sensazione.

Ciò che, infatti, l'uomo riceve dalla natura e che è identico in ciascuno non è la sapienza delle cose ma il modo di conoscerle. Per tutti valgono le medesime regole

dell'esperienza, e l'uomo ripete gli stessi gesti, gli stessi successi e gli stessi errori. Il modo con cui si conosce non cambia a seconda degli oggetti di cui si fa esperienza.

Leopardi aveva capito che la forza dell'immagine non sta nella riproposizione o duplicazione dell'oggetto. L'arte è imitazione della natura, certo, ma non è l'arte scimmiettatrice della natura. *Ars simia naturae*, che si potrebbe rivedere in forma sarcastica nell'incisione attribuita a Nicolò Boldrini (1500-1566), per Leopardi è la riduzione e l'impovertimento di un processo di *poiesis* (s'è detto dell'interpretazione dell'*ut pictura*) che non ripete e copia ma fa e sfida il destinatario a rifare interiormente forma, figura e gesto.



La poetica leopardiana dell'immagine si configurerebbe, insomma, come una teoria del suscitamento, dello stimolo, del suggerimento, dello sprone allo spettatore e al lettore a *risentire* e a *riprodurre interiormente* la naturalità dell'azione fisica e psicologica.

In questa teoria rientra e si rende comprensibile l'opposizione tra spontaneità e artificiosità che Leopardi riscontra tra classici e moderni:

« [...] dico che gli effetti della sensibilità. Come gl'imitavano gli antichi naturalmente, così gl'imitano i romantici e i pari loro snaturatissimamente. Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente, e possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi scrive il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo».

E in modo tale, continuava Leopardi, che il lettore non sentisse la voce dell'esperto, «scienziato» o «filosofo», «ma la sensibilità in persona». I romantici fanno tutto l'opposto:

[in loro è sempre] «manifesto il proposito di descrivere, manifesto il congegnamento studiato di cose formanti il composto sentimentale [...] manifesta la scienza, manifestissima l'arte per cagione ch'è pochissima: e in questo modo che naturalezza può essere in quelle imitazioni dove il patetico non ha nessuna sembianza di casuale né di negletto né di spontaneo, ma è nudo e palese l'intendimento risoluto dello scrittore, di fare un libro o una novella o una canzone o un passo sentimentale».

Per Leopardi il «sentimentale» ha invaso tutti i generi, si è impossessato dei vari modi della comunicazione letteraria, ha monopolizzato le attenzioni e il gusto. La sua reazione è violenta e derisoria, tanto forte è lo sdegno per l'imperversare della moda che riduce «pressoché tutta la poesia [...] al sentimentale, come se la natura non si potesse imitare altrimenti che in maniera patetica; come se tutte le cose rispetto agli animi nostri fossero sempre patetiche»; come se scomparisse ogni altra emozione umana. «Dunque le cetre dei poeti avranno per l'avvenire una corda sola?». La monotonia è quindi la temuta condanna contro la quale Leopardi risveglia e reinterpreta i classici, dai quali prende anche una lezione di varietà.

Va però focalizzata l'attenzione su un preciso disgusto per l'omologazione delle abitudini del pubblico, che riguarda la disconnessione tra gli stili e i generi. Nel montante sentimentalismo, ogni distinzione stilistica che si richiami a un principio di adeguatezza tra forma e messaggio sembra annacquarsi, anzi scomparire nell'oblio più profondo. La riduzione a una litania monocorde, per Leopardi segna anche la scomparsa di intere aree letterarie e la perdita di specificità comunicativa e funzionale delle diverse forme testuali, letterarie o non. Queste le modalità della sua condanna, che rasenta l'insulto:

«[...] possiamo vedere non so se io dica senza pianto o senza riso o senza sdegno, scialacquarsi il sentimentale così disperatamente come s'usa ai tempi nostri, gittarsi a manate, venderli a staia; persone e libri innumerevoli far professione aperta di sensibilità; ridondare le botteghe di Lettere sentimentali, e Drammi sentimentali, e Romanzi sentimentali e Biblioteche sentimentali intitolate così, risplendere questi titoli nelle piazze; tanta pudicizia strascicata a civettare sulla stessa fronte de' libri; fatta verissima baldracca quella celeste e divina vergine, bellezza degli animi che l'albergano.

L'atteggiamento di Leopardi non è molto dissimile, anche nel lessico, da quello con cui Ugo Foscolo aveva argomentato il suo distacco dal romanzo epistolare di Rousseau e di Goethe (e per farlo aveva ragioni assai concrete e direttamente legate al mantenimento della stima pubblica). Al primo rimproverava «quel non so che di *romanzesco incredibile*» generato da «inopportuno desiderio di sfoggiare la sua facondia», e di non sapersi limitare, a differenza degli antichi, a manifestare gli effetti degli oggetti «bensì



esagerandoli affinché i lettori infastiditi d'indigestione di libri, ne siano, volere o non volere, potere o non potere, commossi». Al secondo imputava l'errore di aver dato a tutti personaggi la stessa voce e lo stesso sentimento, creando in questo modo un'immagine non plausibile e monotona, capace solo di allontanare il lettore dalla realtà<sup>4</sup>.

Dispiace dover affidare questa consonanza ad un così breve accenno ma non ci si vorrebbe allontanare dall'esposizione delle ragioni che possono aver spinto Leopardi a praticare ragioni e misure di brevità. Basti, al momento, mettere in chiaro che per Leopardi uno dei principali strumenti di proliferazione del romantico è l'occupazione degli spazi letterari ma anche la colonizzazione del tempo dell'intrattenimento. La finzione romantica è prima di tutto sovrabbondanza di linguaggio e lungaggine, che stanno all'opposto della rapidità e dell'essenzialità dell'esperienza spontanea.

**2. Dalla poetica all'officina: il *che fare?*** Una lettura dei fogli leopardiani che Francesco Flora raggruppò con il titolo *Disegni letterari*<sup>5</sup>, e in particolare di quelli che sono attribuiti agli anni 1819/1821, mostra come non si fosse ancora affermata alcuna particolare predilezione di forma testuale né di genere. Anzi, il fatto che Leopardi ne prendesse in considerazione alcune molto diverse tra loro, indurrebbe a supporre in lui una fiducia incondizionata sulle proprie forze e un'accesa fantasia progettuale, oppure una certa irrisolutezza o qualche idea velleitaria. Come sia, tramite i *Disegni* scrutiamo un autore ancora indeciso sulla sua opera, aperto a vagliare le più diverse possibilità. Prima c'è la storia della sventurata monaca di Osimo, che separata dalla amatissima consorella, alla quale viene data licenza di smonacarsi mentre lei viene obbligata a rimanere in convento, cerca ripetutamente di suicidarsi, fino a riuscirci con un volo dalla finestra (un tema molto coraggioso se venisse avvertita l'impronta lievemente *queer* dell'intera vicenda). Abbastanza coevo è il progetto *Della condizione presente delle lettere italiane*, «opera magistrale» (la definisce Leopardi) di cui viene pensato l'indice in otto libri: l'intenzione è quella di favorire una letteratura nazionale che sia in grado di riallacciare i fili recisi tra antichità e modernità, tra carattere nazionale e europeo, tra stile letterario e conoscenza filosofica, scientifica e tecnica (un palese allargamento sistematico del *Discorso sul romanticismo*). L'encomio dell'eroe nazionale polacco Tadeusz Kościuszko (già che c'era l'occasione di un premio dell'Accademia di Varsavia) sempre riciclabile con una bella biografia dell'eroe corso Pascal Paoli, «che sarebbe un bel soggetto». Oppure un romanzo storico «contenete la storia di qualche nazione», e la sua alterna fortuna, basato sulla finzione di un antico manoscritto greco.

---

4 Si legge e si cita la *Notizia bibliografica* che UGO FOSCOLO aggiunse all'edizione zurighese (1816) delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, dalla edizione a cura di M. A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012, pp. 289-291.

5 *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1940, vol. I, pp.691-707 e note, pp. 1140-1141.

Come il precedente, questo progetto romanzesco dovrebbe essere capace di stimolare il patriottismo italiano. E nella medesima predisposizione a porsi come il propiziatore di spiriti patriottici ed eroici, si presenta il progetto «de' più eccellenti Capitani e cittadini italiani», pensato come strumento di militanza. Infine, l'ipotesi di un grande poema didascalico sembra sfiorare la fantasia leopardiana: si tratterebbe di un grande quadro mitologico, storico, scientifico del rapporto dell'uomo con le «selve e le foreste», che non trascura un aggiornamento geografico al continente Nordamericano e tecnologico sull'uso del legname.

I vari “disegni” narrativi (uno solo è di tipo saggistico) si presentano in genere come opere composte da un solo modulo (ad eccezione delle vite degli italiani) e certamente non sono concepibili come brevi composizioni. Tra questi, che certo non brillano per originalità, non ne ho ricordato solo uno che è invece totalmente diverso dagli altri, quello dei *Dialoghi satirici*, abbozzo nel quale va riconosciuta una prima concezione delle *Operette morali*. Questi dialoghi, pensati come «piccole commedie», nelle intenzioni di Leopardi dovrebbero dare all'Italia il linguaggio comico di cui è tragicamente priva: una mancanza innaturale perché essa è invece ricca di casi realmente comici ed è immensamente comica in ogni condotta, scrive Leopardi. Ma all'Italia «manca affatto il particolare cioè lo stile», e una lingua realmente comica che sappia essere insieme «popolare e pura».

Non c'è quasi motivo di dubitare che questo fosse e questo rimase il progetto di fondo delle *Operette*, anche se la loro composizione portò nel tempo l'autore ad allargare e a trasferire l'insieme dei tanti valori comunicativi di questo insieme di prose, principalmente le tematiche filosofiche ed etiche ma anche una diversa disciplina dell'intrattenimento. Il tratto originario e originale è comunque l'affermazione di una modalità comica in letteratura. E quando Leopardi pensa alla letteratura pensa alla cultura letteraria nel suo complesso, al vario insieme di funzioni argomentative e comunicative che ricorrono alla scrittura come principale strumento e luogo con il quale e nel quale organizzare la conoscenza e lo scambio di conoscenza.

In cosa coincidono o più vagamente si associano il progetto di riforma del linguaggio comico e la questione della forma breve in Leopardi? In modo consistente, a questo legame contribuisce una sorta di valutazione, a tratti pregiudiziale, sulla qualità dell'intrattenimento letterario. Si è già visto nel precedente capitolo quanto questo genere di considerazioni pesasse nel giudizio sul romanticismo e ci si può anche aspettare che si andasse affinando. Quindi partiamo da qui.

In una nota dello *Zibaldone* del giorno di San Silvestro del 1821 [2313-2315], Leopardi sostiene che la complicazione dell'intreccio non faccia che stimolare un sentimento mediocre, quello della curiosità. Che distrarrebbe dalle passioni forti, siano tragiche siano comiche. Questa capacità di coinvolgimento a basso tenore emotivo e

cognitivo, è tipico del racconto, cui si confà in modo specifico, ed è invece del tutto aliena dalla vera finalità della rappresentazione drammatica. Con la curiosità non ci si concentra sulla materia rappresentata ma ci si invaghisce dello scioglimento. Se nel dramma si spinge troppo l'uditore verso la complicazione dell'intreccio gli si fa perdere la mordacità e la potenza del dettaglio e la vivezza delle azioni dei caratteri:

«[...] in questo caso, l'azione drammatica viene ad esser come quella di una novella, il dramma produce lo stesso effetto di una novella, ed è indifferente per l'uditore o lettore che quell'azione accada sotto gli occhi suoi, o gli venga fatta sapere per mezzo di parlate, ovvero che se gli racconti semplicemente il caso come in un romanzo, o in una storia curiosa e complicata».

Come si vede, la definizione di presenza e mimesi drammatica è tutta al negativo, cioè rimane poco definita mentre è chiaro il disfavore verso il racconto o il romanzo o la novella, verso tutte quelle narrazioni in cui il solo scopo è quello di condurre l'azione da un'inizio a una fine (*fabula*) e non quella di produrre delle situazioni specifiche (o puntuali) di alta intensità emotiva e cognitiva. L'antipatia per la narrazione è una costante nel gusto leopardiano e andrà chiaramente registrata a lungo nelle pagine dello *Zibaldone*, fino a quando la narrazione verrà definita esplicitamente come un fenomeno antipoetico, cioè qualcosa del tutto opposto alla poesia. Si vada per esempio a queste righe del 1828:

*Il Furioso è una successione di argomenti diversi, e quasi di diverse poesie; non è fatto sopra un piano concepito e coordinato in principio; il poeta si sentiva libero di terminare quando voleva; continuava di spontanea volontà, e con una elezione, impulso, ὁρμή primitiva ad ogni canto; e certo in principio non ebbe punto d'intenzione a quella lunghezza. - I lavori di poesia vogliono per natura esser corti. E tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere), di qualunque genere, [4357] presso tutti i popoli.*

Leopardi naturalmente sta difendendo la poeticità dell'*Orlando furioso*, curiosamente negandone il meccanismo fabulistico e romanzesco, cioè l'efficacia del modulo continuo che, sia pur non preordinato e magari anche, come sostiene, largamente casuale per le sue possibilità di estensione e digressione, costituisce uno degli elementi centrali della fantasia epica ariostesca.

Questa idea è già sufficiente a far comprendere almeno due motivi per i quali tra i *Disegni letterari* Leopardi volle scartare tutti quelli che necessitavano di una estensione narrativa: la superficialità della fruizione, cioè la semplicità dell'intrattenimento, e la mancanza di una dimensione lirica efficacemente empatica.

Si sarà anche notato che tra i vari progetti manca totalmente la scrittura teatrale, se non nella forma minuta e quasi metaforica contemplata per i *Dialoghi satirici*. Se ci si affida alle pagine dello *Zibaldone* appena citate, quelle del 1828, l'esclusione del teatro da ogni orizzonte lirico è spiegata con molta durezza: per il poeta è impossibile

immedesimarsi nella mente di un personaggio che non lo rappresenti; potrebbe solo «fingere di avere una passione», perché «è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente dei caratteri e passioni altrui». L'unica cosa che stupisce davvero è che Leopardi ancora si arroveli sulla genesi delle forme letterarie, o almeno cerchi argomenti che riescano a rendere più fondate, storicamente e filologicamente, scelte ormai compiute; anzi una scelta particolare tra tutte, quella di essere autore di cose caratterizzate dalla brevità. Ma certo Leopardi, forse anche in considerazione del modesto successo avuto dalle *Opere morali* – che più dei *Canti* erano sentite come un lavoro di sovversione dei generi letterari, capace cioè di sintetizzare le varie priorità stilistiche che era andato concependo per sé, per la propria immagine di letterato –, non poteva pensare, nel 1828, che la partita fosse chiusa. E non mi riferisco tanto a un successo di vendite, all'approvazione e all'ovazioni dei lettori che pure avrebbero giovato al suo umore e alla sua fiducia, quanto alla difficoltà che la sua opera ebbe di farsi riconoscere come un genere totalmente nuovo, senza precedenti nella letteratura italiana, perfetta realizzazione di quella fusione tra antico e moderno, che tante volte si palesano essere le massime aspirazioni di Leopardi.

La scelta di una serie di narrazioni brevi, già chiara nei primi anni del terzo decennio, va letta in controtendenza alla tendenza europea e presto italiana di concentrare sul romanzo gli sforzi di innovazione letteraria nel campo dell'intrattenimento; tendenza che anche in Italia si sarebbe trasformata in una moda inarrestabile, e in una quasi totale conversione ad essa di scrittori e lettori. In Leopardi l'inclinazione a non arrendersi né attenersi alle mode dei “costumi civili” (cioè, nel suo lessico, quasi frivoli benché eleganti) è consapevole; e se nella sua età di letterato acerbo può ancora sembrare un pervicace segnale di conservatorismo, più avanti si trasforma in un progetto che ambisce a trovare una propria originale capacità di rinnovamento.

Qui vanno forse ricordate alcune considerazioni di Giulio Bollati a proposito della *Crestomazia italiana* della prosa. Gli sembrava di poter registrare che Leopardi vedesse nel romanzo e nel linguaggio romanzesco, specialmente in quello di Manzoni che poteva aver percepito come rivale (a tal proposito indicava nella lettera del 31 dicembre 1827 a Gian Pietro Vieusseux una traccia abbastanza evidente di questa competizione a distanza, che veniva acuita dalla recensione di Tommaseo trovata nell'*Antologia*<sup>6</sup>) una decadenza dalla «zona alta della gerarchia retorica»<sup>7</sup>, quella che Leopardi non

---

6 «L'articolo sul Manzoni potrà trovar molti che abbiano opinioni diverse, ma certo non potrà ragionevolmente essere disprezzato. Solo quella *divinizzazione* che vi si fa del Manzoni, mi è dispiaciuta, perché ha dell'adulatorio, e gli eccessi non sono mai lodevoli», GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, vol. II, pp. 1441-1442. la recensione ai *Promessi sposi*, compare a firma K.X.Y., «Antologia», n. 38, ottobre 1827, pp. 101-119.

7 GIULIO BOLLATI, *Introduzione*, in GIACOMO LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, Torino, Einaudi, 1968, p. XXXV.

abbandonava neppure nella scrittura personale. L'ambigua recensione di Tommaseo si muoveva in una lunga elencazione di «difetti» dai quali il «genio» di Manzoni avrebbe tratto la maggior forza e originalità. Primo tra tutti l'aver scelto un genere «modesto»:

Ma una qualità più mirabile ancora, propria ai difetti di questo libro, si è invece di accusare l'imperfezione del libro, essi accusano l'imperfezione del genere: sicché quando credi di aver censurato il romanzo di Manzoni, t'accorgi di non aver preso di mira la degnazione con ch'egli si è abbassato a voler fare il romanzo.

Un genere, il romanzo, che per sua natura non apparterebbe alla letteratura alta, colta, parnassiana, e che non si saprebbe ancora se debba considerarsi rivolto a lettori colti o popolari: lo stile narrativo di Manzoni non arriverebbe, secondo Tommaseo, né agli uni né agli altri. I motivi, oltre che nella dismisura tra le azioni dei personaggi e la loro simbolicità etica (che Tommaseo analizza uno per uno) andrebbero individuati nelle troppo tediose parti descrittive e nell'eccessiva prolissità e lentezza nel soffermarsi sui particolari. La recensione finisce proprio sul rilievo di questi due difetti: mancanza di rapidità e prolissità, caratteristiche che inibirebbero soprattutto l'immaginazione del lettore, e che tuttavia usate da Manzoni si rivolgerebbero ugualmente in bellezza. Il fatto che Tommaseo spieghi assai poco i motivi di questa magica inversione di valore, induce a credere che la «divinizzazione» registrata e criticata da Leopardi andasse interpretata in senso ironico, conseguente all'iperbole ironica usata dal recensore.

Leopardi, infatti, sembra accettare se non condividere le osservazioni di Tommaseo avallate da Vieusseux. Che una certa tendenza della prosa tendesse a scadere in una lungaggine pedante senza capacità di risvegliare le immagini che il linguaggio dovrebbe saper suscitare, era una riflessione che si andava portando dentro sin da ragazzo, dal tempo in cui aveva scritta e abbandonata in un cassetto la sua polemica sul romanticismo.

Ma secondo Bollati in quegli stessi anni, o mesi, che andava assemblando per l'editore Stella la *Crestomazia italiana poetica*, era necessario registrare che per Leopardi le *Operette*, su cui aveva puntato la sua idea di rinnovamento della prosa, cominciano ad apparire allo stesso autore perdenti. E mentre evidentemente si era affaticato attraverso la compilazione della *Crestomazia italiana* della prosa ad assegnare a quell'opera sua un posto conseguente e originalissimo agli stili e all'etica letteraria delle pratiche di scrittura italiane, si andava rendendo conto, causa lo scarso successo che l'antologia trovò tra il pubblico, che «il suo lavoro intorno alla “prosa” [...] aveva fallito il bersaglio» (*ibidem*). Bollati nel registrare questa emergente amarezza sembra voler intendere che Leopardi non aveva proprio capito l'orientamento che andava prendendo il gusto dei lettori italiani, che forse si muoveva davvero verso un intrattenimento intellettualmente mediocre, cioè scarsamente impegnativo, insomma

accessibile<sup>8</sup>. La riforma del linguaggio comico, quindi, che certamente ispirava almeno parte del progetto leopardiano attraverso le *Operette*, (come si è visto dai *Disegni letterari*) non sarebbe bastato a sfondare tra il pubblico, essendo di per sé esercizio ricercatissimo e più adatto, nei temi, alla riflessione (pur non necessariamente filosofica) che all'intrattenimento (pur non necessariamente vacuo).

Tuttavia nel compilare la *Crestomazia italiana* della prosa Leopardi non sembra aver gettato la spugna. Prima di tutto la stessa opera antologica serve a fornire pillole di rapidità stilistica, pagine cioè capaci di riferire con sveltezza e intensità le tante tipologie di scrittura prosastica della storia letteraria italiana. Non si tratta semplicemente di un registro di autori, un'estrazione dalle opere delle pagine migliori: la *Crestomazia* svolge anche il compito di modello di lettura, di impiego dell'intrattenimento intellettuale, di modalità di misura e durata del testo.

Intanto la tipologia delle sezioni rivela una scelta non casuale rispetto a questa preferenza: *Narrazioni, Descrizione e Immagini, Apologhi, Definizioni e Lettere*. Fermiamoci qui. Come non riconoscere una selezione che privilegia ora la rapidità, l'acutezza, la sinteticità della scrittura quando la brevità non sia direttamente condizione del tipo di testo?

Sono anche molte le pagine di questa raccolta tramite le quali Leopardi, con la voce di altri autori, argomenta intorno alla brevità della prosa. Nella sezione *Filologia*, le pagine dell'*Ercolano* di Benedetto Varchi affrontano il tema *Dello scriver bene e del proliisso* (XIII). Leopardi omette la domanda (che qui includerò nella citazione che segue) che produce la breve risposta di Varchi:

[C. Qual credete voi che sia migliore negli scrittori d'una medesima lingua, l'esser breve, o l'esser proliisso?]

V. La brevità genera il più delle volte oscurità, e la lunghezza fastidio. Ma perché la prima e principal virtù del parlare è la chiarezza, par che n'apporti men danno l'esser fastidioso [che oscuro,]; e perciò disse Quintiliano che la brevità che in Salustio si loda, altrove sarebbe vizio, e Cicerone, che la brevità si può in alcuna parte lodare, ma non in tutto, e universalmente no. Ma vi conviene avvertire che altro è non dire le cose soverchie, e altro il tacere le necessarie. La buona, e vera brevità consiste, non in dir meno, ma in non dir più di quello che bisogna. E a ogni modo è, se non maggior bene, minor male pendere in questo caso anzi nel troppo che nel poco, acciò avanzi piuttosto alcuna cosa, che ne manchi nessuna. Chi dice più di quello che bisogna, arreca per avventura fastidio ad altri; ma chi tace quello che tacere non dee, apporta danno a se stesso. E per conchiudere, come in tutte l'altre virtù, così in questa si dee eleggere il mezzo, cioè narrare tutto quello che è necessario, e quello il quale è soverchio, tacere; ma dovendosi peccare in una di queste due cose, è men dannoso peccare nella lunghezza; non intendendo però di quella asiana, ovvero asiatica fastidiosa, della quale fu ripreso Galeno, ma di quella di Cicerone, al quale non si poteva aggiugnere cosa nessuna, come a Demostene cosa

---

8 Un orientamento studiato e individuato come una delle maggiori novità del secolo da FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.

nessuna levare si poteva. E brevemente, come i giganti non si possono chiamare troppo grandi, così i pigmei troppo piccoli appellare non si deono.

La posizione di Varchi solo nella forma di proporsi è moderata: in realtà, pur negando l'oscurità come valore poetico, lascia trasparire un disprezzo per ogni prolissità, ribadendo la sua idea di lingua per cui parole e cose devono essere sempre proporzionate e mai eccedere di misura né nella grandezza né nella miniatura<sup>9</sup>.

Certamente è vero che non bisogna pensare né tanto meno pretendere che Leopardi facesse propria ogni idea antologizzata: ma non c'è dubbio che il capitolo che va sotto il nome di *Filologia* sia una 'metasezione', dove cioè vengono date istruzioni per il gioco della *Crestomazia italiana*.

Ugualmente interessante è un brano successivo, *Il poema dell'Ariosto*, (XXII) che compare tra i brani dedicati alla poesia epica, sul quale vale la pena di soffermarsi. Osservando che naturalmente non poteva mancare Torquato Tasso, del quale presceglie un passo dai *Discorsi del poema eroico*, chiamato *Avvertimenti proposti al poeta eroico*, (XX), in cui Tasso mentre esorta a scegliere argomenti grandi e forti e bellezze superlative allo stesso tempo invita ad alcune moderazioni: non essere eccessivamente cavillosi, sprezzare le minute descrizioni e non eccedere il lunghezza nella narrazione delle azioni, degli eventi naturali e del paesaggio, nelle lamentazioni e nelle scene di dolore e, infine, nel raccontare gli atti umani necessari come il mangiare. Ma quando si tratta di commentare Ariosto, evidentemente non corrispondendo il noto giudizio di Tasso che amava poco la digressione ariostesca, perché frammentava la favola in episodi (per cui meritava il ferrarese l'epiteto di romanziere mentre non meritava quello di poeta eroico), Leopardi prende pagine tratte da *Della ragion poetica* di Gian Vincenzo Gravina, nelle quali riscontra un giudizio assai più corrispondente al suo proprio, e che possiamo confrontare facilmente con quello precedentemente citato dallo *Zibaldone*. Gravina, infatti, loda la varietà dello stile ariostesco, trovando ciceronianamente corretto cambiar tono a secondo della circostanza, umile con l'umile sublime col sublime. E trova rara, nel contesto dell'epica, la sapienza di Ariosto:

Per la qual virtù l'Ariosto, siccome non cede ad alcuno, così a molti è superiore. La medesima ragione e misura, che si dee secondo la natura delle cose distribuire, usò l'Ariosto anche nel numero de' versi; il qual numero da lui a proporzione della materia o s'innalza o si piega o pur si deprime; dovendo il numero al pari della locuzion poetica consentire alle cose.

L'ipertesto leopardiano, che nella *Crestomazia italiana* non è certo casuale, sembra funzionare a questo proposito anche oltre il contesto letterario: dal *Trattato di prospettiva* (1766) di Eustachio Zanotti, infatti, Leopardi trascoglie, sempre nella stessa

---

9 In una ricognizione delle motivazioni che avrebbero spinto Leopardi alla compilazione della *Crestomazia italiana*, Matteo Palumbo, *La crestomazia della prosa e un modello di lettura*, in *Giacomo dei libri. La biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, a cura di F. Cacciapuoti, Milano, Electa, 2012, pp. 241-249, faceva riferimento all'ambizione di far convergere parole e cose, in un bisogno di convergenza della scrittura filosofica con quella letteraria, pensiero e immaginazione.

sezione *Filologia*, (XXX), un brano in cui l'architetto bolognese deplora la tendenza a fare gli edifici grandi e maestosi. Ampiezza e abbondanza finiscono per nuocere al diletto, perché non riescono essere proporzionate ai sensi umani, accordo dal quale deriva ogni soddisfazione.

Lasciando da parte qualunque altro motivo che induce gli uomini a costruire grandi gli edifici, parmi che per conto del piacere che si ha in vederli, siano in parte inutili se oltrepassano quelle grandezze se oltrepassano quelle grandezze che i nostri sensi ponno comprendere [...] Io per me rimarrei più pago se una fabbrica, di qualunque genere ella sia, mi comparisse maggior del vero. Perché allora, in vece di applaudire al numero dei marmi e delle pietre che lo compongono, sarei tenuto a fare applauso allo ingegno e all'arte meravigliosa dell'architettura. Non è da dubitare che non s'abbiano ancora ad assegnare certi limiti, entro i quali debba il pittore contenersi nelle misure de' suoi quadri.

Anche in questo caso, il problema di una risposta sensoriale a un fatto costruttivo non è data dalla quantità: non si tratta di determinare il numero (delle pietre e delle parole) ma di considerare l'impegno psicologico che comporta un certo tipo di fruizione e se il fruitore riesca a riconoscere entro le sue possibilità sensoriali un certo 'gesto' della materia di cui fa esperienza.

**Conclusioni.** Naturalmente, al centro del decennio 1818-1827 c'è la pratica della forma breve, cioè la realizzazione dei *Versi* e delle *Operette morali*. Una verifica delle modalità di scrittura e immaginazione di quelle opere che tenesse conto, prima e dopo il 1828, degli elementi emersi nel corso di questo breve studio esula dai limiti materiali e tematici ora adottati. Ma se ne possono indicare i due elementi principali o più vistosi. La necessità di conservare nel verso lo spazio per l'immaginazione del lettore è, sia nella forma del completamento del gesto cognitivo sia nella forma dall'allusione e del vago, un sicuro elemento di ripensamento dell'azione poetica che sfocerà nei *Canti* del 1831. Mentre sul piano della prosa, la rapidità della favola e/o la struttura dialogica di ciascuna '*Operetta*' sono quei margini che permettono la giusta dose di ironia, che a sua volta assicura la necessità da parte del lettore di impiegare le proprie risorse cognitive nell'interpretazione. Si tratterebbe di guardare come questi elementi di fondo interferiscano e interagiscano con scelte di volta in volta specifiche, sia di produzione del singolo componimento/prosa sia nel suo posizionamento del macro sistema testuale.

Per concludere, non resta che riaffermare un aspetto solo generale, e cioè il valore della forma breve per Leopardi non sta nella risposta a una richiesta del pubblico dei lettori né a un qualche gusto formale. Si pone invece come parte di una sfida di stile e di pensiero più ampia, alla ricerca di un lettore inesistente, forse, ma comunque ammirato e coinvolto nella costruzione in autonomia del tempo della lettura e non preso nella rete temporale dell'autore.