

dimostra infine il rapido ma preciso esame che il Luciani consacra alle cosiddette opere minori; pur standosi in un arco di tempo di quasi sessant'anni, è facile ritrovare in esse gli stessi temi e le stesse preoccupazioni che avevano informato le sue opere di più vasto respiro ed ambizione.

Certo, non tutto nel lavoro del Luciani è perfetto. Talvolta ci sembra che egli passi sopra un po' troppo rapidamente a fatti che, forse, avrebbero meritato di essere meglio elucidati (cfr. l'episodio della cabala che tentò di far cadere la *Figlia dell'aria*, pp. 326-327); talaltra, invece, che s'attardi su personaggi, di per sé certo molto interessanti, ma insomma un po' marginali, come ad esempio P. Grataro. Altre volte c'è qualche « redite » non proprio indispensabile (cfr. pp. 1025 e 1032, n. 9), oppure qualche svista, per cui l'abate Fortis acquista il nome di Agostino invece di Alberto (p. 938). Insistere su queste lacune sarebbe tuttavia ingeneroso ed ingiusto; sono piccoli nei in un lavoro poderoso, condotto con rigore metodologico esemplare e con intelligenza critica non comune. Ci sembra, invece, che dobbiamo essere oltremodo riconoscenti a questo studioso il quale, grazie alla sua lunga familiarità con C. Gozzi ed alle sue pazienti ed oculare ricerche, dello scrittore veneziano ci ha finalmente restituito un'immagine degna della considerazione e del rispetto di tutti; e, nello stesso tempo, ci ha offerto, della vita e della cultura veneziana del Settecento, uno spaccato da cui tutti potranno, d'ora in poi, trarre utilissime indicazioni.

FRANCO PIVA

AUTORI VARI, *Leopardi e la Letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, « Atti del IV Convegno Internazionale di Studi leopardiani », Recanati, 13-16 settembre 1976, Olschki, Firenze 1978. Un volume di pp. 852.

Quando ci si risolve di non considerare l'opera di un autore secondo una sua, soltanto presunta, assolutezza affrancata dal tempo, per collocarla, invece, dentro il tracciato diacronico della storia, o quanto meno del complesso viluppo dei suoi fatti letterari, si aprono ovviamente due piste complementari: o cogliere la portata di quell'opera attraverso le generazioni letterarie susseguenti, saggiandone ai vari livelli le qualità di resistenza all'inarrestabile processo di datazione e di logoramento cui diversamente soggiacciono i segni dell'uomo; oppure, all'opposto, indagare in essa la molteplice presenza di una prescelta tradizione, in qualche modo assorbita e rielaborata, e tale comunque da ravvisarsi, in senso cronologico e insieme causale, come suo imprescindibile precedente.

Il convegno recanatense, di cui è uscito per Olschki il nutrito volume degli « Atti », ha inteso conseguire proprio quest'ultimo obiettivo, comple-

tando, peraltro, un « ciclo » avviato nelle tre precedenti assisi. Leopardi è stato così avvicinato, secondo le « Parole introduttive » del direttore del Centro, professor Umberto Bosco, sotto il duplice profilo della « posizione critica » assunta « rispetto ai principali momenti e autori della letteratura italiana dal Duecento al Seicento, e degli echi che questi momenti e autori hanno avuto nelle opere sue ».

È addirittura superfluo sottolineare la distanza che ha separato questo tipo di ricognizione storiografica da certo eruditismo ottocentesco cresciuto in area positivistica: tanto sembra remoto, ormai, l'intento, per la verità un poco cinico, di scorporare e smembrare l'opera nell'infinita serie dei suoi rimandi, quasi che il valore dell'edificio fosse misurabile sulla semplice scorta dei suoi laterizi, e che insomma l'unico attendibile metro di giudizio fosse quello dell'originalità. Buon per il Leopardi, questa volta si è trattato invece di un assedio di gran lunga più riguardoso, senza esitazioni proteso al traguardo di una migliore e più profonda comprensione dell'uomo e dell'opera. In questo senso, il rinvenimento della fitta trama delle relazioni leopardiane col passato, intrecciate nei suoi scritti, lungi dal generare un'immagine riduttiva, è servita o ha comunque largamente contribuito a ricostruire il complesso terreno delle suggestioni delle conferme e anche dei ripensamenti che perennemente hanno accompagnato l'elaborazione sempre « in corso » della poetica e della poesia leopardiane.

Il confronto con la tradizione ha così consentito di gettare una luce significativa sul farsi stesso di un'opera pregiudizialmente preclusa alla « spontaneità » della creazione anche quando attorno agli « antichi » il giovane Leopardi era andato costruendo il mito della naturalezza espressiva. Di questo confronto, gli studi qui raccolti restituiscono il molteplice gioco delle funzioni che Leopardi stesso ebbe necessità di assegnargli, ora guardando al passato come luogo su cui proiettare concezioni personali già teorizzate, anche a costo di stravolgerne il senso o comunque piegarlo alle sue momentanee esigenze sistematiche; ora attingendo da esso quei puntelli, quelle verifiche, quelle basi fondanti, e insomma quelle *auctoritates*, di cui aveva man mano bisogno per convalidare le proprie teorie e le proprie scelte in fatto di stile e di gusto; ora, infine, — ed è il caso più significativo — traendo dall'enorme edificio secolare spunti e indicazioni originariamente estranei alla sua parallela riflessione, e dunque capaci di arricchirla di nuovi elementi e di nuovi argomenti, ma anche, se del caso, di metterla in discussione, presentandosi rispetto ad essa contraddittori; ed orientare di qui la teoresi leopardiana verso nuove, più solide, soluzioni.

Certamente, una ricognizione come quella esperita attorno al caso, singolarmente poliedrico, di Leopardi risulta di una complessità estrema. Ciò sia detto a elogio degli studiosi che vi si sono cimentati, andando incontro, nell'ambito di una ricerca in apparenza delle più pacifiche, ad una vera foresta di questioni storiografiche esegetiche

e metodologiche irta quant'altre mai di ostacoli: anzitutto, nel « raffronto testuale » dell'opera leopardiana col fitto materiale di una letteratura semi-millennaria, si è dovuto procedere con sistematica cautela prima di identificare in un testo piuttosto che in un altro la fonte accreditabile di un « prestito », perché (come ha ricordato lo stesso Consoli a proposito di Dante, p. 60), a parte le circostanze tutt'altro che impossibili di « coincidenze scarsamente attendibili o casuali », nel lasso di tempo che separa la fonte presunta dal suo utilizzatore può essere intervenuta la « diffusione » della fonte stessa a livello di « lingua corrente », come possono ugualmente essersi insinuati « mediatori diversamente attivi, ciascuno dei quali, tuttavia, nella condizione di essere sospettato portatore del suggerimento ». Ma, di più, e quasi a monte di queste precauzioni, si situa l'altro intricato problema dei diversi livelli di assimilazione e di incontro con la tradizione riscontrabili in quell'opera, dal momento che la consonanza si verifica di volta in volta sul piano metrico, ritmico, semantico, stilistico, tematico, fino a coinvolgere, all'occorrenza, le alte sfere della simpatia ideologica o dell'identificazione biografica. Analogamente, i molteplici modi d'uso del « plagio » leopardiano impongono una ricca classificazione di casi e di gradi, seguendo l'intera gamma gerarchica delle sfumature che vanno dall'utilizzo pedissequo di un determinato materiale fino alla sua manipolazione attiva.

Né gli ostacoli si presentano minori nel versante del giudizio critico che Leopardi venne elaborando attorno a figure e periodi del suo passato remoto; perché, anche qui, intanto l'idea fatta propria dal Leopardi poteva essere la semplice ripetizione e accettazione, magari neanche personalmente verificata, di un luogo comune, di una convinzione diffusa nella storiografia contemporanea o settecentesca cui, ben sappiamo, egli attingeva largamente. In secondo luogo bisogna fare i conti con il processo di continuo assestamento poetico-ideologico che caratterizza l'evolversi del pensiero leopardiano, processo dal quale è lecito attendersi, quanto meno, una parimenti continua revisione del giudizio sopra i vari aspetti della trascorsa produzione letteraria. Infine, non si può trascurare l'ambito contestuale in cui, come tessera di un più ampio mosaico, il pronunciamento leopardiano su un aspetto particolare di quella tradizione si trova geneticamente e funzionalmente collocato; per cui ogni singolo approccio, considerato secondo l'asse trasversale di un determinato momento, può essere esattamente colto e valutato soltanto quando sia riferito alla struttura globale in cui avviene la ricostruzione e rappresentazione dell'intero passato. In tal senso, risultano significativi perfino i vuoti e i pieni, le alterne vicende dell'attenzione rivolta a ciascun versante dell'edificio plurisecolare.

Paradossalmente, rispetto ai tracciati monografici delle relazioni, la lettura che gli « Atti » suggeriscono è proprio una sorta di cammino a ritroso, una tattica operativa di ricomposizione dei testi leopardiani e del complesso sistema ideo-

logico-poetico che via via in essi veniva, sia pur in linea provvisoria, sintetizzandosi: insomma, se così si può dire, una lettura sinottica delle interrelazioni leopardiane con i dati svariati della tradizione letteraria.

Una segnalazione particolare merita, al riguardo, la relazione tenuta da Mario Martelli attorno a *Leopardi e la prosa Cinquecentesca* (pp. 261-290): non solo per la centralità di un riferimento che, come il Cinquecento, fin dall'inizio ha conteso e da un certo momento in avanti strappato, nella prospettiva leopardiana, la palma del primato al Trecento, secolo « dell'arte bambina e dell'infanzia della prosa » (Marti, p. 23); ma altresì perché questa relazione ci consente forse come nessun'altra di calarci esattamente nel mezzo dell'officina speculativa leopardiana, nel centro operativo di un pensiero il cui continuo farsi e disfarsi resta peraltro scandito dalla psicologia stessa dello *Zibaldone*. Il Martelli, infatti, coglie non solo il vincolo di discendenza che lega le posizioni leopardiane in materia di tradizione letteraria al sistema generale che via via Leopardi andava elaborando; ma altresì la provvisorietà di ogni parziale risultato, le cui contraddizioni interne ponevano l'esigenza di continue riformulazioni e superamenti. Così, ad esempio, il passaggio, riconosciuto all'inizio del 1821, dal trecentismo al cinquecentismo viene ricondotto ad un decisivo, se non ancora definitivo, corto circuito della sistemazione precedentemente messa a punto da Leopardi, che lo forza a mettere in discussione il primato della natura e a recuperare, per contro, l'essenziale importanza della codificazione linguistica e di uno stile.

Da questa relazione dunque, in particolare, esce un'iconografia di Leopardi se vogliamo un po' trascurata, se non proprio inedita, e certamente eretica rispetto all'immagine, pur nobilissima, del poeta dell'*Infinito*: quella, perfettamente restituita, dell'« apprendista filosofo », inseguita nella sequenza cinematografica dei suoi movimenti sistematici, e anzi non di rado a tal punto « tiranneggiata » da un bisogno di perfetta quadratura delle asserzioni, da dispensare in qualche caso il Leopardi da una verifica puntuale e personale dei testi del passato. Il che nulla toglie alla vastità delle conoscenze e alla profonda erudizione del recanatese, se non, appunto, quell'aura mitica, un po' convenzionale, che al seguito dei sette anni di « studio matto e disperatissimo » era diventata una sorta di cliché: un Leopardi, insomma, più autentico, che non disdegnava di appoggiarsi, all'occasione, anche a conoscenze parziali e a giudizi di seconda mano; e in questo senso, l'*Elenco di letture* redatto da Leopardi nei primi mesi del 1824 è un documento di per sé abbastanza convincente di come egli lavorasse, confessando letture a volte affrettate, o non meditate abbastanza, quando non addirittura ridotte a « rapide scorriere ».

Fatte salve queste ragioni, che hanno il merito non secondario di restituire il profilo storico di Leopardi alla propria verità biografica, certamente il minuzioso lavoro documentato negli « Atti » atte-

sta il carattere « culto », anche se tutt'altro che scolastico, della poesia leopardiana. Né questo assiduo confronto con la tradizione letteraria per assumerne canoni stilistici, materiali da costruzione, soluzioni poetiche, ampiamente appurato nel corpo di una scrittura ricca di citazioni e di riecheggiamenti, deve stupire lo studioso di oggi abituato a cent'anni di avanguardie. La « spontaneità », per Leopardi, vale a dire la felice soluzione di una poesia improntata a originalità e naturalezza, secondo una linea che nessuna successiva riflessione intaccherà, si può raggiungere soltanto attraverso l'« arte » e lo « studio ».

Era, questa, la condizione di « moderni » che, appunto come Leopardi, avevano alle spalle decenni di purismo e di classicismo, una biblioteca del tipo di quella messa insieme dal conte Monaldo, un maestro scopritore di talenti dell'orientamento di Pietro Giordani, un costume, insomma, — secondo la nota di Leopardi all'VIII stanza della canzone *Sopra il monumento di Dante* stampata, con altre nove, nel 1824 a Bologna — in cui « per l'ordinario (e singolarmente nelle lettere) si fa molto più stima delle cose imitate che delle trovate ». L'opera leopardiana reca per questo i segni della tradizione; e tutta la fatica del poeta, la sua mirabile linea evolutiva, marcerà non tanto nel senso dell'affrancamento, quanto nell'altro di una singolare in-imitabile rielaborazione.

GIUSEPPE LANGELLA

CHARLES BAUDELAIRE, *Cinquanta poesie da « Les Fleurs du Mal »*, trad. di G. MUCCHI, Prefazione di S. Solmi, « Collezione di poesia », 151, Einaudi, Torino 1979. Un volume di pp. 130.

Confrontarsi con Baudelaire sembra essere ormai un passo obbligato per chi coltiva quella forma mediata di creazione letteraria che è la traduzione del testo poetico, dato che non passa anno, o quasi, senza che esca una nuova (e più o meno ambiziosa) traduzione della raccolta baudelaيرية. Questa che segnaliamo è, crediamo, ancorché parziale, l'ultima in data. L'autore, che è pittore di professione, oltre che persona di gusto e traduttore già affermato (ha tradotto da Góngora, Juan de la Cruz, Goethe, Mallarmé e Eluard) si è lasciato guidare nella selezione, da quel che pare di capire dalla sua naturale inclinazione ai valori plastici e cromatici ed ha sostanzialmente ritagliato in questo volumetto l'ampia vena della poesia esotico-erotica del libro di Baudelaire.

Certo, se tradurre Baudelaire stimola e in un certo senso provoca chi si diletta di traduzione, l'impresa si rivela anche irta di difficoltà per chi la voglia condurre in porto con un minimo di originalità, proprio in ragione dell'imponente fortuna divulgativa e interpretativa che caratterizza la storia italiana di questo autore. Dalla prima traduzione (in prosa), curata da Riccardo Sonzogno nel lontano 1893, fino ad oggi, *Les Fleurs du Mal*

sono state oggetto dei più svariati tentativi di interpretazione, nonché luogo di applicazione delle più diverse e contrastanti « scritture poetiche ». Attualmente, messe da parte le traduzioni in prosa, sempre legittime purché non accampino, com'è accaduto di recente in qualche caso, goffe pretese di novità, le sponde di questa dialettica del tradur Baudelaire vanno da un polo che si potrebbe definire dell'antiretorica, di generica derivazione ermetica (uso degli endecasillabi sciolti per rendere l'alessandrino francese, dislocazione della sintassi e del ritmo, smorzature tonali) a un polo opposto, retoricamente impostato, in cui l'alessandrino è reso con il suo esatto corrispondente italiano, il doppio settenario. Verso questo polo sono orientate, con ragione, crediamo, le traduzioni di Gabriele Mucchi. Preoccupato tuttavia di evitare i rischi della dilatazione e dell'enfasi, che solitamente coronano coloro che si affidano ad un verso di difficile governo come il verso martelliano<sup>1</sup>, il Mucchi procede ad una soluzione di compromesso, adottando per tradurre gli alessandrini baudelaيرية un *tridecasillabo* che è sostanzialmente una sua invenzione. e che ha anche teorizzato a parte in alcune sue note. A documento dei risultati raggiunti, ecco alcuni frammenti delle sue traduzioni:

« Mi sembra che il tuo sguardo lo ricopra un velo; / il tuo occhio misterioso (azzurro grigio o verde?) / pensoso a volte, a volte tenero, crudele, / riflette l'indolenza del pallido cielo » (*Ciel nrouillé*).

« Or presto affonderemo nelle fredde tenebre; / addio, chiarezza delle estati troppo corte! / Io sento già cadere con un tonfo funebre / a terra i risonanti legni nella corte. / L'inverno mi riprenderà; è odio e collera, / brividi e orrore, e un operar duro e forzato; / rassomigliante al sole nell'inferno artico / il mio cuore sarà un blocco rosso e ghiacciato » (*Chant d'automne*).

« Al paese odoroso che il sole accarezza, / sotto una volta d'alberi tutta arrossata, / di palme da cui piove agli occhi svogliatezza, / conobbi una creola, una grazia ignorata. / Pallido e caldo il viso, bruna incantatrice, / con nobili e manierate arie il collo erge, / grande e svelta nel muovere, come una cacciatrice, / fermi e sicuri gli occhi e tranquillo il sorridere » / (*À une dame créole*).

Della voce di Baudelaire, ci pare, molto è conservato. Certo, come ogni traduzione metrica, anche questa non evita qua e là le cadute quasi sconstate in esercizi di questo tipo (nel suo caso, qualche inversione faticosa, qualche ellissi fuori registro, qualche travisamento o indebita estensione dell'originale non sempre sostenuta da ragioni metriche)<sup>2</sup>, ma nel complesso siamo di fronte ad un

<sup>1</sup> Il che non impedisce tuttavia a chi lo usa con perizia di ottenere lusinghieri risultati. È il caso, ad es., della traduzione di alcuni anni fa di B. DELMAY, *I Fiori del Male e altri versi*, Sansoni, Firenze 1972.

<sup>2</sup> Si veda il v. 9 del primo *Spleen* (« Pluviôse, irrité... »), « Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée » tradotto con « L'organo si lamenta, e il