



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

L'EDIZIONE PIATTI DEI *CANTI* – Stile, strutture, fonti, analisi testuali

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne
Dottorato di ricerca in Italianistica
XXXIII ciclo

Paolo Marati
Matricola 599825

Relatore
Mirko Bevilacqua

A.A. 2019-2020

INDICE

Introduzione	p. 7
L'edizione Piatti dei <i>Canti</i>	p. 9
Parte prima	p. 12
Struttura dell'opera	p. 13
Primo blocco: simmetrie dispositive	p. 17
Primo blocco: il tortuoso sentiero verso la scoperta dell'infelicità umana	
1) Da <i>All'Italia</i> ad <i>A un vincitore nel pallone</i> , ossia dall'azione all'educazione	
.....	p. 20
2) Dal <i>Bruto minore</i> all' <i>Ultimo canto di Saffo</i> , ossia la <i>Stolta virtù</i> e la <i>negletta prole</i> .	
.....	p. 22
Il <i>Primo amore</i>, cerniera singolare e preludio organico	
1) L' <i>Ultimo</i> e il <i>Primo</i> , lo struggente dittico connettivo dell'amore inesaudito	
.....	p. 28
2) Meccanismo autonomo e fondamentale punto di snodo temporale	p. 30
3) Datazione	p. 30
4) Funzionale preambolo della disarmonia soggettiva	p. 32
Secondo blocco: simmetrie dispositive	p. 38
Secondo blocco: l'apparente diletto dell'immaginazione e del ricordo ...	p. 39
Confutazione riassuntiva e conclusiva del secondo blocco: <i>Alla sua Donna</i> ...	
.....	p. 41
Morte e risurrezione dei <i>dolci inganni</i>. Un duplice raccordo palinodico tra il secondo e il terzo blocco	
1) <i>Al Conte Carlo Pepoli: l'addio al canto</i>	p. 44

2) Il <i>Risorgimento</i> : l'addio confutato	p. 45
Simmetrie dispositive del terzo blocco e di tutta l'opera	p. 49
Rapporti dialogici	
1) Il dialogo tra il <i>Risorgimento</i> e <i>A Silvia</i>	p. 52
2) Il dialogo tra il <i>Risorgimento</i> , <i>A Silvia</i> e le <i>Ricordanze</i>	p. 53
3) Il dialogo critico tra le <i>Ricordanze</i> e gli <i>Idilli</i>	p. 54
La conferma esotica	
1) Gli ultimi canti: qualche annotazione dispositiva	p. 56
2) Il <i>Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia</i> , ossia il punto terminale della filosofia leopardiana	p. 57
<i>Altro dirti non vo'</i>	p. 59
Parte seconda	p. 61
Tripartizione stilistica e lessicale. Riferimenti costanti ed esclusivi	p. 62
Il passato proiettato nel presente. La prima parte, tripartita, del primo blocco	
1) Eloquenza antica e moderna per la creazione di una nuova lirica patriottica	p. 64
2) Un carne sfiduciato travestito da canzone	p. 70
3) L'orazismo perfezionato: le canzoni civili	p. 72
Il presente proiettato nel passato. La seconda parte, bipartita, del primo blocco	
1) Rievocazione di un'elegante antichità aspra. L'esclusione parziale degli autori minori	p. 77
2) Antichi e disperati monologhi suicidari in bilico fra poeti classici e poeti classicisti	p. 78

3) Omogeneità e differenze. Parziale felicità antica tra sinfonia pastorale e innografia	p. 82
Indicazioni d'autore: Presentazioni delle Canzoni	p. 85
Passaggio dal primo al secondo blocco: dall'attualizzazione all'esplosione delle forme metriche	p. 88
Secondo blocco: la dissoluzione dissacrante degli idilli	
1) Il sonetto, la canzone, l'elegia	p. 90
2) E il sonetto canonico?	p. 92
Inizio e fine del secondo blocco: letterarietà, semplicità, collegamenti	p. 94
La sezione centrale del secondo blocco: origine letteraria del lessico colloquiale	p. 98
Tra il secondo e il terzo blocco: l'epistola non innovativa del commiato provvisorio	p. 100
Il <i>redde rationem</i>, il passato valutato dal presente e l'atemporale esotico e domestico: il terzo blocco, quadripartito, tra canti apparentemente isolati e dittici	
1) Il ripiegamento riassuntivo non ardito	p. 103
2) Cinque canti dell'età matura si confrontano con cinque canti della prima età, ossia i «Colloqui dell'io antico e dell'io nuovo»: riverberi sintattici e lessicali	p. 104
3) Il codice confermato	p. 107
Esempi di selezione di stampo arcadico del linguaggio lirico tradizionale	p. 113
Werther e l'io lirico	p. 115

Echi letterari prevalentemente allusivi o emulativi o cogenti. Dialoghi pacati e diatribe rispettose con le fonti	p. 119
Parte terza	p. 123
Peculiarità, autonomie e dipendenze di sette canti nella loro identità e nella loro collocazione. Alcune riflessioni sparse	p. 124
Canti I e II	p. 125
Ipertrofia dell'io lirico: <i>All'Italia</i>	p. 127
<i>All'Italia</i>	p. 129
Analisi metrica	p. 134
Analisi testuale	p. 136
Varianti	p. 159
<i>Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze</i>	p. 162
Analisi metrica	p. 169
Analisi testuale	p. 171
Varianti	p. 209
Canto IX	p. 214
Il noi e il nostro aggregativi e collettivi	p. 217
Saffo, greca e blasfema	p. 220
<i>L'ultimo canto di Saffo</i>	p. 224
Analisi metrica	p. 227
Analisi testuale	p. 228
Varianti	p. 266
Canto X	p. 270

<i>Il primo amore</i>	p. 272
Analisi metrica	p. 275
Analisi testuale	p. 276
Varianti	p. 288
Canto XIII	p. 291
<i>Alla Luna</i>	p. 293
Analisi metrica	p. 293
Analisi testuale	p. 294
Varianti	p. 300
Canti XXII e XXIII	p. 301
<i>Odo e Odi. Impostazione allocutiva della Quiete e del Sabato</i>	p. 303
<i>Donzelletta, vecchierella, artigiano, zappatore, legnaiuol. Morte e coscienza di un destino comune. Dalla Sera al Sabato</i>	p. 307
<i>La quiete dopo la tempesta</i>	p. 307
Analisi metrica	p. 311
Analisi testuale	p. 313
Varianti	p. 330
<i>Il sabato del villaggio</i>	p. 332
Analisi metrica	p. 334
Analisi testuale	p. 337
Edizioni critiche di riferimento	p. 353
Edizioni commentate dei Canti	p. 354
Bibliografia	p. 355

Introduzione

Per evitare fraintendimenti, si dirà subito che questo lavoro non intende analizzare l'edizione del '31 dei *Canti* come l'inizio di un percorso evolutivo che approda all'edizione postuma del '45, né intende soffermarsi sulla sua genesi, sulla sua presunta identità di sintesi selettiva di precedenti pubblicazioni arricchita da contributi inediti, ma si propone di studiarla come un'opera a sé, nelle sue strategie strutturali, nelle scelte stilistiche, nel nuovo dialogo con le fonti che si instaura in un differente sistema poetico e narrativo.

In altri termini, questo lavoro si prefigge di esaminare l'edizione Piatti come il libro che, nel dicembre del 1831, i circa settecento sottoscrittori si trovarono tra le mani. Un libro che risulta compatto, fondato su strutture finemente ponderate che ruotano attorno a simmetrie, a collocazioni precise, a dislocazioni ben definite, che lo rendono indipendente sia da costruzioni passate, sia da perfezionamenti futuri. Tanto più che questa indipendenza, questo suo non volersi presentare nemmeno come un *work in progress*, si coglie ineccepibilmente nella dichiarata volontà testamentaria che denota il libro a partire dalla dedica *Agli amici suoi di Toscana* e dalla citazione petrarchesca in epigrafe (*La mia favola breve è già compita, / E fornito il mio tempo a mezzo gli anni*), fino all'addio alla poesia (*altro dirti non vo*), reperibile nell'ultimo canto, *Il sabato del villaggio*, che non lascia spazio a possibili sviluppi.

Questo lavoro, pertanto, segue il percorso narrativamente ben definito dell'io lirico-personaggio e si diffonde sulla ripartizione del libro in tre blocchi che, integrando dei componimenti di raccolte diverse con altri mai pubblicati, conferisce ai canti già editi un nuovo senso strutturale, una significazione diversa nel loro relazionarsi con la tradizione letteraria, e li include in una calibrata differenziazione stilistico-lessicale.

Lo studio dell'intera raccolta, attuata nelle prime due parti, rappresenta anche la base imprescindibile per la terza parte, necessariamente la più ampia, in cui appaiono le analisi testuali di sette canti: *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *Ultimo canto di Saffo*, *Alla luna*, *Il primo amore*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*. I motivi sostanziali della scelta di tali canti, tra i complessivi ventitré dell'edizione Piatti, è chiarita nel capitolo *Peculiarità, autonomie e dipendenze di sette canti nelle loro identità e nella loro collocazione. Alcune riflessioni sparse*.

Si è ritenuto superfluo spiegare come la terza parte, pur nella sua impostazione distinta e nel suo svolgimento dissimile, sia saldamente correlata alle prime due in quanto ne esemplifica e ne verifica le tesi.

Si è, infine, valutato pleonastico aggiungere una conclusione che sintetizzi le diversificazioni diacroniche, pur all'interno di un organismo unitario, delle strategie compositive e delle scelte metriche e prosodiche. Pleonastico perché tutti questi aspetti risultano già essere approfonditi nelle singole analisi testuali.

L'edizione Piatti dei *Canti*

Nel n. 114 dell'*Antologia*, pubblicata nel giugno 1830 ma datata il mese successivo, comparve il celebre manifesto che annunciava la prossima pubblicazione dei *Canti di Giacomo Leopardi*¹. Lo scopo era quello di trovare un numero adeguato di sottoscrittori da proporre a un editore non ancora individuato. Soltanto dopo avere superato le seicento sottoscrizioni, nel dicembre dello stesso anno, soprattutto per l'interessamento di Pietro Colletta, l'impresa della pubblicazione andò in porto². Si rintracciò, come editore, Guglielmo Piatti, nonostante le riserve sull'affidabilità professionale di costui espresse da Giovan Pietro Vieusseux³. I *Canti* furono stampati in mille copie nell'aprile del 1831. Leopardi si accontentò di ricevere da Piatti una somma di ottanta zecchini, a monte della

¹ «Si pubblicherà in breve un volume intitolato *Canti di Giacomo Leopardi*. Saranno parte ristampati, parte nuovi: gli stampati si troveranno riformati molto dall'autore. Tutte le poesie pubblicate dal medesimo per lo passato, che non si leggeranno in questo volume, e così le altre edizioni fatte, sono rifiutate. Le prose, che nelle altre edizioni andavano colle poesie, parimenti essendo rifiutate, non si stamperanno: ma in quella vece si darà una lunga prosa nuova, di argomento compagno a quello di uno di questi *Canti*. Alcune poche note si troveranno appiè di ciaschedun canto, a cui fossero a proposito. La valuta d'ogni esemplare ordinario, per quelli che non saranno associati alla stampa, la quale sarà nitida di caratteri e di carta, consisterà in paoli cinque di moneta toscana, cioè in franchi 2.80».

La *lunga prosa nuova*, di cui si accenna nel manifesto, secondo Mestica scritto dallo stesso L. (G. MESTICA, *Scritti letterari di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1899, p. 424), sarebbe tradizionalmente da individuarsi nel *Dialogo di Plotinio e di Porfirio*, ancora inedito. Tuttavia tale congettura si fonda su un passo di una lettera di L. a De Sinner del 21 giugno 1832, che parrebbe per nulla connesso, anche dal punto di vista temporale, con il testo del 1830. Cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1987, pp. 180-1.

² Sulla trattativa tra Colletta e Piatti, cfr. E. BENUCCI, *Documenti sull'edizione fiorentina dei Canti di Leopardi*, in «Il Vieusseux», 13, 1992, pp. 84-90 e A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* a cura di R. Bertazzoli, Milano, Mursia, pp. 36-7.

³ «Io non so, caro amico, fino a qual segno si possa prestar fede alle parole di questo libraio, vero usuraio, ciò nondimeno, voglio sperare che è suscettivo di qualche sentimento generoso». Lettera a Pietro Brighenti del 24 aprile 1824.

sua richiesta di 108⁴, e rimase soddisfatto per l'eleganza del prodotto librario⁵. Nondimeno restò deluso per la negligenza dell'editore, tanto da lamentarsi in più occasioni di consegne non avvenute dopo mesi dalla pubblicazione⁶.

L'edizione Piatti dei *Canti* (in seguito F) è composta da ventitré componimenti preceduti da una citazione petrarchesca⁷ e dalla dedica in prosa *Agli amici suoi di Toscana*. Le varie liriche sono introdotte da un numero romano e sono eventualmente seguite da una o più note. Le prime diciassette non sono inedite, perché le prime nove e la sedicesima sono tratte dal volume *Canzoni*, stampato a Bologna, per i tipi del Nobili, nel 1824 (in seguito B24), mentre il gruppo di liriche che va dalla decima alla quindicesima nonché la diciassettesima provengono dai *Versi*, editi sempre a Bologna, dalla stamperia delle Muse, nel 1826 (in seguito B26). Si scorgono rispetto a B24 e B26, tuttavia, delle numerose varianti nei singoli componimenti, la modifica di due titoli (*La Ricordanza* diviene *Alla Luna*; *L'elegia I* diviene *Il primo amore*) e delle leggere modificazioni dispositive. Le ultime sei canzoni sono, viceversa, inedite.

Ecco l'indice:

- I. *All'Italia*;
- II. *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*;
- III. *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*;
- IV. *Nelle nozze della sorella Paolina*;

⁴ «Ho venduto il ms. de' miei versi, con 700 associazioni, per 80 zecchini: nello stato attuale sì problematico del commercio, non è stato possibile ottenere di più». Lettera a Monaldo Leopardi del 23 dicembre 1830. Risulta, da una lettera indirizzata a Vieusseux, che Colletta puntasse a un compenso per l'autore di centootto zecchini, Cfr. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, cit., pp. 181-182.

⁵ «I miei versi sono stampati da un pezzo; l'edizione è molto pulita, legata in cartoncino alla bodoniana; ma lo stampatore ancora non mi manda le copie che mi deve, e io non ho cuore di spendere cinque paoli l'una per comperarne». Lettera a Paolina Leopardi del 14 giugno 1831.

⁶ «Voi avete ragione quanto alla negligenza del Piatti: questa è così estrema, che non solo a Parigi, ma a Siena, 13 leghe da Firenze, egli non ha mandato ancora un esemplare de' miei *Canti*, avendo in quella città più di 60 associati». Lettera a Louis de Sinner del 24 dicembre 1831.

⁷ *La mia favola breve è già compita, / E fornito il mio tempo a mezzo gli anni*. RVF, CCLIV, vv. 13-14.

- V. *A un vincitore nel pallone;*
- VI. *Bruto minore;*
- VII. *Alla Primavera, o delle favole antiche;*
- VIII. *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano;*
- IX. *Ultimo canto di Saffo;*
- X. *Il primo amore;*
- XI. *L'infinito;*
- XII. *La sera del giorno festivo;*
- XIII. *Alla Luna;*
- XIV. *Il sogno;*
- XV. *La vita solitaria;*
- XVI. *Alla sua Donna;*
- XVII. *Al Conte Carlo Pepoli;*
- XVIII. *Il risorgimento;*
- XIX. *A Silvia;*
- XX. *Le ricordanze;*
- XXI. *Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia;*
- XXII. *La quiete dopo la tempesta;*
- XXIII. *Il sabato del villaggio.*

Parte prima

Struttura dell'opera

Già a una prima lettura emerge un interesse meticoloso nella disposizione dei canti che svela la volontà di procedere per lo più attraverso coppie di componimenti strettamente collegati.

La raccolta comincia con due canzoni di argomento patriottico, in cui domina la contrapposizione tra un presente sciatto e un passato glorioso (*All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*).

Continua con una canzone-carme che dall'angosciato scoramamento prodotto dall'attualità politica passa a delle invettive, al fin dei conti, letterarie e ad elogi accorati, ma privi di reali entusiasmi primigeni, dei grandi italiani del passato, delle *anime prodi* che non provarono il tedio ma che furono anch'esse tormentate dal dolore, che ebbero il privilegio di vivere in un'età non felice, si badi, *ma della nostra assai men trista* (*Ad Angelo Mai*).

In seguito a un dittico incentrato sul dover essere dell'educazione dei giovani (che si concreta in due canzoni entrambe collegate a eventi non solenni, come un matrimonio – *Nelle nozze della sorella Paolina* – e un'impresa sportiva – *A un vincitore nel pallone*), figura un canto suicidario, tragico dal punto di vista storico-morale (*Bruto Minore*), che mette in discussione qualsiasi certezza sulla realtà di un passato glorioso in cui vige la virtù (nonostante la previsione dei *putridi nepoti*), e, separato da un altro dittico, per così dire, nostalgico ma non mitopoietico (*Alla Primavera* e *Inno ai patriarchi*), appare un secondo canto suicidario, tragico dal punto di vista antropologico-esistenziale (*L'ultimo canto di Saffo*), che distrugge qualsiasi possibilità di permanenza degli ideali fallaci radicati nella tradizione letteraria⁸.

⁸ Si vedano, per es., i vv. 52-4: *E per virili imprese / Per dotta lira o canto / Virtù non luce in disadorno ammanto*. Secondo Blasucci, «la denuncia di Bruto si svolge in un ambito essenzialmente etico-storico: è la denuncia della fine di una civiltà e dei suoi valori [...]; la denuncia di Saffo si svolge in

L'ultimo canto inaugura, inoltre, un io lirico lievemente diverso, sempre austero ma, al contempo, per così dire, più languido, che in parte converge, in maniera singolare, con l'io lirico inesperto del canto successivo (*Il primo amore*).

Ed è proprio dal *Primo amore* che si avvia un altro percorso non più titanico e sentenzioso, ma più intimo e sentimentale, che porta alla progressiva presa d'atto dell'inesistenza di una donna meritevole di essere amata, giacché una donna simile non esiste, o, se pare esistere, si rivela il frutto di una mera, illusoria elaborazione mentale.

Un abbaglio simile svanisce razionalmente in *Alla sua Donna*, dopo lo sfumato approfondimento degli idilli pari (*La sera del giorno festivo* e *Il sogno*), e cioè dopo un vago, quasi involontario, processo inferenziale, intervallato, negli idilli dispari (*L'infinto*, *Alla Luna* e *La vita solitaria*), da considerazioni sulla solitudine dell'io lirico e su alcune sensazioni conseguenti a tale stato sgradevole.

Dopo il momentaneo stallo, dalle intenzioni riassuntive e conclusive, di *Al Conte Carlo Pepoli*, ecco spuntare, dopo tanta prosa – quasi a formare un dittico con il canto che lo precede, in quanto lo conferma distinguendo e mutando⁹ –, *Il risorgimento* poetico che si svolge sotto l'insegna – quasi scanzonata e al contempo disperata – della trasformazione decisiva dell'io lirico che ha finora invaso i *Canti*, pur nelle sue sfumature transitorie.

L'io lirico diventa più adulto, tende a relazionarsi con il sé di prima, con l'ostentata ingenuità giovanile, e a instaurare, da un'ottica più stabile, un rapporto dialogico con l'io lirico del passato, sì, svanito e soltanto ricordato, ma anche interiormente espressivo, ricettivo.

Rimane stabile, viceversa, la studiata simmetria dispositiva, che si fonda prevalentemente su coppie di canti congiunti e che permea anche la disposizione degli ultimi cinque componimenti: un dittico recanatese di intonazione autobiografica, ideale rivisitazione

un ambito atemporale ed esistenziale». ID., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 71.

⁹ Secondo D. De Robertis, «gli sciolti *Al conte Carlo Pepoli* », e cioè «il discorso della morte della poesia», fanno «da passaggio e contrasto ai canti del “risorgimento” ». G. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, p. 189.

matura degli idilli (*A Silvia* e *Le ricordanze*); un canto esotico che ribadisce l'infelicità universale, non scevro da ripensamenti di alcuni motivi giovanili (*Il canto notturno*)¹⁰; un secondo dittico recanatese ma non d'impronta autobiografica, che funge non solo da commiato (*altro dirti non vo'*) ma anche da postilla alla celebre "teoria del piacere" (*La quiete* e *Il sabato*).

Anche dopo queste rapide considerazioni preliminari, risulta piuttosto chiaro che F presenti una struttura ben articolata la quale segue un vero e proprio sviluppo narrativo dell'io lirico, una sua autentica evoluzione o, se si preferisce, involuzione esistenziale, non a caso a partire dai venticinque anni, da *Alla sua Donna* (settembre 1823) in poi, se si considera come tale età sia fondamentale secondo l'antropologia leopardiana¹¹.

Tale struttura raffinata si può suddividere in tre blocchi parzialmente autonomi, i primi due sincronici (dal '18 al '23) – fondati sull'alternanza tra pubblico e privato, tra esterno e

¹⁰ Si pensi, ad esempio, al tema della maggiore felicità degli animali che, a differenza degli uomini, non sarebbero angosciati dal tedio. Tema rintracciabile in *Al conte* (e nelle *belve [...] fortunate* del *Bruto*) che, nel *Canto notturno* è invece confutato. In proposito, scrive Paoletta: «Attraverso la maturazione della riflessione sulle relazioni instaurate tra umano e non-umano e in particolare tra uomo e natura, il recanatese lancia agli uomini un appello di solidarietà non limitabile alla sola cerchia umana. L'essere umano, *primus inter pares* perché conscio di una condizione che lo accomuna non solo agli animali ma anche alle piante, deve prendersi cura dell'ambiente circostante, in quanto luogo del vivente e dunque ricovero del sofferente». ID., «*mirando all'altrui sorte*». *Aspetti dell'animalità in Giacomo Leopardi*, in «*Appunti leopardiani*», (8) 2, 2014, pp. 50-1..

¹¹ «Il successivo cambiamento delle disposizioni dell'animo di ciascun uomo secondo l'età, è una fedele e costante immagine del cambiamento delle generazioni umane nel processo de' secoli. (E così viceversa). Eccetto che è sproporzionatamente rapido, massimamente oggidì, perchè il giovane di venticinque anni non serba più somiglianza alcuna col tempo antico, nè veruna qualità, opinione, disposizione, inclinazione antica, come l'immaginazione, la virtù ec. ec. ec. (13 luglio 1821) ». *Zib.* 1316. «Passati i venticinque anni, ogni uomo è conscio a se stesso di una sventura amarissima: della decadenza del suo corpo, dell'appassimento del fiore de' giorni suoi, della fuga e della perdita irrecuperabile della sua cara gioventù. (Firenze. 23. Lugl. 1827)». *Zib.*, 4288. «E già mi veggio vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale, ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustro in là, con un tristissimo declinare e perdere senza sua colpa: in modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi che ne seguono». *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

interno, tra austero e sentimentale –, il terzo posteriore (dal '28 al '30) – maturo ripensamento dei temi giovanili, scaturito dal *Risorgimento* poetico dopo l'addio transitorio alla poesia di *Al conte* (1826), epistola in versi che si può considerare come una sorta di spartiacque non solo tra il secondo e il terzo blocco, ma anche tra l'io lirico giovanile e l'io lirico adulto¹².

¹² Bigongiari rintraccia in *Al Conte Carlo Pepoli* un valore di bilancio conclusivo della prima parte dei *Canti*. ID., *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 19. D. De Robertis definisce, in maniera forse troppo sbrigativa, la struttura di F «chiusa, aperta solo alla rinascita della poesia». ID., *Leopardi-La poesia*, Bologna, Clueb, 1998, p. 340.

Primo blocco: simmetrie dispositive

Il primo blocco (canti I-IX) è formato dalle prime nove canzoni pubblicate in B24 insieme con *Alla sua Donna* – unica composizione d'impronta apparentemente sentimentale della raccolta che, anche per questo motivo, in F viene spostata a conclusione del ciclo degli idilli – secondo una rigorosa scansione cronologica che incontra una lieve trasgressione con il dislocamento dell'*Ultimo canto di Saffo* (maggio 1822) dietro all'*Inno ai Patriarchi* (luglio 1822). Dislocamento motivato soprattutto dalla volontà di creare un anello di congiunzione intimo, sebbene solenne, con il canto successivo: *Il primo amore*.

In questo primo blocco predominano, da un'ottica, per così dire, esterna, l'incalzare delle delusioni civili e delle disillusioni antropologiche e una graduale conquista di una visione meccanicistica della natura.

I canti dispari dal primo al settimo formano un gruppo compatto che esclude il nono, quasi a evidenziare il suo ruolo esterno, di passaggio. Le quattro canzoni che lo compongono recano tutte, nel titolo, una dedica (*All'Italia*, *Ad Angelo Mai*, *A un vincitore nel pallone*, *Alla Primavera*)¹³. La prima e la settima fungono da cornice alla terza e alla quinta per due motivi: 1) non sono indirizzate a persone specifiche, ma a entità astratte (a differenza della terza, rivolta ad Angelo Mai, e della quinta, a Carlo Didimi); 2) non sono congiunte, seppure in modo pretestuoso, ad avvenimenti reali, come il ritrovamento del *De republica* di Cicerone (*Ad Angelo Mai*) e una vittoria sportiva (*A un vincitore nel pallone*).

I canti pari non sono disposti in maniera chiastica, ma binaria. Il secondo e il quarto prendono spunto da delle celebrazioni legate all'attualità: la costruzione di una scultura commemorativa (*Sopra il monumento di Dante*) e un matrimonio (*Nelle nozze della sorella*

¹³ Da notare che il titolo originario di *All'Italia* è *Sull'Italia* (come si evince nella prima pubblicazione in *Canzoni di Giacomo Leopardi*, edite a Roma nel 1818 presso lo stampatore Bourliè). La tendenza a collocare i canti con dedica tra i canti dispari si può osservare anche nel tredicesimo (*Alla luna* che sostituisce *La Ricordanza* di B26), nel diciassettesimo (*Al Conte Carlo Pepoli*), nel diciannovesimo (*A Silvia*). Unica eccezione il canto sedicesimo (*Alla sua donna*).

Paolina), laddove la sesta e l'ottava si rivelano una sorta di esaltazione disillusa di un passato meno scialbo (*Bruto Minore, Inno ai Patriarchi*). La seconda e la quarta, inoltre, sono di ambientazione italiana, la sesta e l'ottava esotica. Il collegamento tra le due coppie di canti è garantito dai personaggi di Virginia, evocato nel canto quarto, e di Bruto, protagonista del sesto, vale a dire, come osserva Santagata, «l'eroina che, secondo Leopardi, col suo sacrificio schiude l'età repubblicana», e «l'ultimo eroe della repubblica»¹⁴.

Si può scorgere l'interesse di Leopardi per delle simmetrie esteriori nella disposizione dei canti anche dal punto di vista delle corrispondenze nel numero delle stanze. In questo caso, nei primi sette canti, Leopardi ricorre al chiasmo: sette-dodici-dodici-sette per i primi quattro; cinque-otto-cinque per i seguenti tre. L'ottavo, *l'Inno ai patriarchi*, esce da tale sequenza perché presenta degli endecasillabi sciolti divisi in sei lasse che preludono alle quattro stanze dell'*Ultimo canto*, formate da diciotto versi di sedici endecasillabi anarimi e un settenario e un endecasillabo a rima baciata. Uno schema, secondo Antognoni, che adombrerebbe l'endecasillabo sciolto, pur conservando «l'apparenza e una regolarità dell'antica» canzone¹⁵.

Inoltre, nelle scelte dispositive alla base di questo primo blocco, appare piuttosto evidente la suddivisione tra le prime cinque canzoni, che prendono avvio dal presente (sebbene confrontato sempre con il passato), e le seguenti quattro che si soffermano quasi esclusivamente sul passato.

Le prime cinque canzoni sono suddivise in tre parti: 1) un furente dittico patriottico rivolto ai pochi italiani virtuosi (*All'Italia, Sopra il monumento*), 2) una composizione cerniera che

¹⁴ M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 30. In un disegno letterario del 1821 L. si ripropone di scrivere due canzoni, una su Virginia, l'altra su Bruto: «A Virginia Romana Canzone dove si finga di vedere in sogno l'ombra di Lei, e di parlargli teneramente tanto sul suo fatto quanto sui mali presenti d'Italia. Parimente se ne potrebbe fare una. A Bruto come sopra, e notando e compiangendo l'abiura da lui fatta della virtù».

¹⁵ G. LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, Terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1912., p. 115. Si aggiunga, *en passant*, che forse si tratta solo di un caso se i versi delle canzoni dispari, dalla prima alla nona, risultano essere 552, e quelli delle pari, dalla seconda alla ottava, 542.

inserisce definitivamente i risultati filosofici raggiunti e ormai da considerare validi per tutto il resto della raccolta (*Ad Angelo Mai*), 3) un solenne dittico civile rivolto ai giovani di ambo i sessi (*Nelle nozze, A un vincitore*).

Le ultime quattro canzoni sono disposte in forma chiastica, dato che la prima, il *Bruto minore*, è strettamente connessa con l'ultima, *Ultimo canto*, giacché sono ambedue fondate sul suicidio di un personaggio eroico, inserito in un tempo ben definito, che svela l'inconsistenza dello stesso eroismo tramite un monologo, mentre le canzoni intermedie, *Alla Primavera* e *Inno ai patriarchi*, non possiedono protagonisti (nell'accezione greca del termine), né discorsi diretti, e risultano immerse in un lontano passato indefinito¹⁶. Infine, la disposizione in forma chiastica permette anche un'immersione nell'infelicità insita nell'uomo a prescindere dalla nascita della civiltà scientifico-razionale che si rispecchia nelle tragiche consapevolezza dei suicidi Bruto e Saffo inframezzate da una ricerca, soltanto poetica, di epoche mitiche in cui parte dell'umanità avrebbe conosciuto la felicità

¹⁶ Inoltre, come osserva A. Martini, nella nuova disposizione di F, con lo slittamento in nona posizione dell'*Ultimo canto*, «le due canzoni *Alla Primavera* e *ai Patriarchi* risultano contigue, così come sono apparentate dall'allocuzione alle due entità, ossia alla prima delle stagioni e alla primissima età dell'uomo. La congruenza è ancora meglio evidenziata dai due sottotitoli: *le favole antiche* e *pagane* da una parte e questi *principii biblici del genere umano* dall'altra». ID., *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di A. Martini*, a cura di C. Genetelli, Novara, Interlinea, 2013, p. 91.

Primo blocco: il tortuoso sentiero verso la scoperta dell'infelicità umana

1) Da *All'Italia* ad *A un vincitore nel pallone*, ossia dall'azione all'educazione

Blasucci ha parlato, per i primi nove canti, di «una sorta di romanzo ideologico»¹⁷, di un lucido percorso intimo che conduce il poeta verso un definitivo abbandono degli afflatti adolescenziali per approdare a una disincanta presa di coscienza dell'instirpabile negatività che regna sugli uomini e tra gli uomini.

La definizione di Blasucci parrebbe sostanzialmente accettabile, sebbene rientri nell'alveo delle innumerevoli interpretazioni fondate su un ingenuo autobiografismo, come se i *Canti* fossero una trascrizione poetica di una dinamica realtà personale, come se Leopardi immettesse direttamente sé stesso nella comunicazione letteraria creando un io-lirico adiacente se non convergente a un'interiorità inafferrabile da lui percepita distintamente.

Le canzoni patriottiche (*All'Italia* e *Sopra il monumento*) furono pubblicate nel 1818 a Roma dall'editore Bourliè (in seguito R) e dedicate a Monti (*Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti*).

Leopardi, giovane erudito di provincia, intende presentarsi al mondo letterario come un intellettuale impegnato che, da posizioni classicistiche ben delineate, ostenta un veemente desiderio di agire sulla realtà, senza tuttavia offrire nessuna seria analisi politica.

La brama di azione e l'ideologia propositiva si dimostrano solo un'enfatica, ma non per questo non sentita, conseguenza di continui rimandi agli *exempla* antichi, di un invadente bagaglio umanistico, di consistenti richiami ai maggiori poeti coevi di impronta classicistica, principalmente il dedicatario Monti e Foscolo.

L'accenno indignato agli italiani caduti in Russia, inoltre, parrebbe presentarsi sotto l'insegna della tradizione poetica. Il legame con l'attualità storica rappresenterebbe una

¹⁷ L. BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, p. 9.

sottintesa congiunzione non soltanto con il sirventese provenzale e con la lirica contemporanea (*Dei Sepolcri* in primo luogo), ma soprattutto con le odi classiche (si pensi al canto di Simonide).

A un incipit contraddistinto da due canti carichi di un'impetuosa tensione agonistica, segue la pacata riflessione del *Mai* (gennaio 1820). Leopardi passa dalla vaga fattibilità di un riscatto nazionale a un elusivo stallo dell'azione palingenica, da un'indignazione costruttiva a una sorta d'invettiva puramente letteraria la cui validità è negata, peraltro, da un contesto concettuale che ruota attorno all'impossibilità del recupero delle illusioni antiche a causa dell'incrollabile antinomia tra natura e civilizzazione – già teorizzato nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*¹⁸ – che cancella anche ogni valore effettivo al culto umanistico degli *exempla*.

Sulla falsariga dell'abbozzo in prosa per un'ode *Dell'educare la gioventù italiana*, scritta prima della delusione provocata dalla crisi politica del '21 causata dal fallimento dei moti di Napoli e di Torino¹⁹, Leopardi, in *Nelle nozze della sorella Paolina* (ottobre-novembre 1821) e in *A un vincitore nel pallone* (novembre 1821), abbandona l'atteggiamento combattivo delle canzoni patriottiche e sposta l'attenzione sulla pedagogia eroica e laica che dovrebbe essere alla base di ogni sana educazione civile. Il punto di partenza permangono, pur sempre, gli *exempla* antichi e l'elogio della virtù pagana contrapposta, implicitamente, all'inerte rassegnazione cristiana che produce uomini «incapaci di quei grandi stimoli che producono le grandi azioni»²⁰.

¹⁸ Poiché il *Discorso* è anteriore alla stesura delle prime due canzoni, Santagata ha scritto non a torto che Leopardi, in tali canti, «si autocensura, [...] sapendo che la sua “filosofia della storia” avrebbe soffocato sul nascere gli slanci ottimistici della perorazione patriottica». ID., *Quella celeste...* cit., p. 23.

¹⁹ S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, 1965, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 164.

²⁰ «Il Cristianesimo» ha «reso l'uomo inattivo» e lo ha ridotto «invece a esser contemplativo, e per conseguenza com'egli sia favorevole al dispotismo, non per principio (perchè il Cristianesimo non loda la tirannia, né vieta di combatterla, o di fuggirla o d'impedirla), ma per conseguenza naturale, perchè se l'uomo considera questa terra come un esilio, e non ha cura se non di una patria situata in un altro mondo, che gl'importa della tirannia? Ed i popoli abituati (massime il volgo) alla speranza di beni d'un'altra vita, divengono inetti per questa, o se non altro, incapaci di quei grandi

Leopardi termina la serie dei primi cinque canti creando delle correlazioni tra il primo e il quinto canto e tra il secondo e il quarto. E così, mentre la Maratona del *Vincitore* richiama le Termopili di *All'Italia*, *Nelle nozze* compaiono delle tematiche di *Sopra il monumento*, come il valore che potrebbe rinascere negli italiani *sonnacchiosi* grazie agli *exempla* degli avi (vv. 86-90 e 39-45) o l'imprecazione di essere nati in *sì perversi tempi* (vv. 120-3 e 19-21).

2) Dal *Bruto minore* all'*Ultimo canto di Saffo*, ossia la *Stolta virtù* e la *negletta prole*

Il *Bruto minore* (dicembre '21), in B24, è preceduto dalla prosa *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* (marzo '22), nella quale Leopardi riporta e traduce le parole che, secondo Dione Cassio, Giunio Bruto avrebbe proferito poco prima di morire: *O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguivo come tu fossi una cosa: ma tu sottostavi alla fortuna*. Concetto già espresso in una pagina dello Zibaldone (523), datata 18 gennaio 1821, nella quale è inserito un passo di Floro: *Sed quanto efficacior est fortuna quam virtus! Et quam verum est quod moriens (Brutus) efflavit: "non in re, sed in verbo tantum esse virtutem"*.

La negazione dell'esistenza effettiva della virtù, tuttavia, nella *Comparazione* presenta delle motivazioni storiche che si associano alla fine della repubblica romana e all'avvento di un dispotismo fondato sulla «scienza» e sull'«esperienza del vero». In altri termini, prima del colpo di stato cesariano la virtù possedeva, per tutti, un valore reale. Bruto morente, nel canto, straccia il velo dell'illusione in una sorta di un'epifania inconvertibile. Il che

stimoli che producono le grandi azioni. Laonde si può dire generalmente anche astraendo dal dispotismo, che il Cristianesimo ha contribuito non poco a distruggere il bello il grande il vivo il vario di questo mondo, riducendo gli uomini dall'operare al pensare e al pregare, o vero all'operar solamente cose dirette alla propria santificazione ec. Sopra la quale specie di uomini è impossibile che non sorga immediatamente un padrone.». Poiché il Cristianesimo porta gli uomini «alla noncuranza di questa terra, se essi sono conseguenti, debbono tendere necessariamente ad essere inattivi in tutto ciò che spetta a questa vita e così il mondo divenir monotono e morto. Paragonate ora queste conseguenze, a quelle della religione antica, secondo cui questa era la patria, e l'altro mondo l'esilio (29 settembre 1820)». *Zib.*, 253-254.

comporta il passaggio dalla *virtù miserabile* della prosa, e cioè di una virtù soggetta a delle infauste contingenze storiche che la rendono una parola nuda, alla *stolta virtù* della canzone, e cioè di una virtù perennemente *in verbo tantum* a cui credono solo i folli. Giustamente scrive Getto che «non si tratta più soltanto della ruina immensa dell'italica virtute, ma della negazione della virtù stessa in assoluto [...]. Per la prima volta la virtù è rinnegata, ed è messa in dubbio la giustizia, e l'esistenza stessa dei "marmorei numi"»²¹.

L'inesistenza della virtù all'infuori della sua idealizzazione è ormai, nei *Canti*, un dato di fatto su cui è inutile speculare ulteriormente se non per confermarla, nell'*Ultimo canto*, dal punto di vista femminile, e per definire da ogni prospettiva umana una dimostrazione non più solo induttiva, ma anche esperienziale.

Eppure Leopardi, nello *Zibaldone*, torna più volte a meditare sulla virtù antica. Per riportare un solo esempio, tratto da un passo del novembre 1823, il poeta continua a riflettere sulla «differenza di virtù tra gli antichi e i moderni»²².

Tale antinomia è solo apparente, è solo un'indebita conseguenza di una fusione erronea tra l'io lirico e l'uomo vero e proprio nel suo divenire concreto.

Si tratta, nel caso dell'uomo, dello sviluppo di una ricerca antropologica sempre in cerca di un perfezionamento dinamico, nella certezza statica che un possibile punto di arrivo sia un'inconsistente oasi mentale. La speculazione leopardiana, si sa, ruota intorno a un continuo divenire problematico, ed è pronta a mettere razionalmente in discussione qualsiasi parte di un sistema che tale non è, ma che si rivela, in realtà, una sistemazione sperimentale di uno sviluppo dialogico che respinge sia qualsiasi stasi, sia qualsiasi certezza se non quella relativa all'insussistenza di un consolante approdo trascendente.

Si tratta, viceversa, nel caso dell'io lirico, di un punto stabile di una raccolta poetica dall'ideologia coerente e dallo sviluppo narrativo ben definito che conduce, dopo l'estrema ricerca di un'improbabile felicità primigenia (*Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi*), a un ripiegamento su sé stesso e sulle piccole cose a partire dal *Primo amore* (se non dal

²¹ G. GETTO, *Saggi leopardiani*, Vallecchi, Firenze, 1966, p. 32.

²² *Zib.*, 3846.

dittico paradossale *Ultimo canto-Primo amore*), un ripiegamento che si fonda, nondimeno, su una lucida speculazione filosofica che mostra e dimostra l'inconsistenza delle illusioni, la fragilità del vivere, la negatività delle speranze, la meschina crudeltà dei rapporti umani, l'atroce incedere distruttivo di una natura indifferente.

Tramontato definitivamente il mito della virtù eroica, Leopardi sonda il passato lontano, quel passato in cui le favole sarebbero state ritenute mistiche storie reali e che avrebbe fuso armonicamente, in maniera prelogica, l'uomo e la natura.

In *Alla Primavera, o delle favole antiche* (gennaio 1822), tuttavia, il felice passato remoto risulta una mera tradizione illusiva che non si fonda su tutti gli individui ma soltanto sulle singole individualità refrattarie alla razionalizzazione.

Leopardi opera una sorte di regressione nell'immaginario infantile, popolato da favole ritenute certezze storiche, che si attua tramite la parallela esaltazione, poetica più che reale, di un lungo periodo fantastico in cui i *pastorelli* e i *viatori* si sono salvati dall'*affanno* grazie alla loro semplicità. Esaltazione poetica, pertanto, di una salvezza riservata non tanto ai poeti, creatori pensanti di miti, e nemmeno ai loro fruitori diretti, quanto piuttosto a chi ha accettato passivamente delle credenze radicate nella tradizione senza avere nemmeno la volontà o la capacità di rielaborarle, di soppesarle razionalmente.

Leopardi, in altri termini, con *Alla Primavera*, non abbandona la conquista definitiva del male radicato nella vita teorizzata da Bruto moribondo, ma guarda la realtà secondo un'altra prospettiva. Il punto di vista si sposta dall'eroe infelice e perdente, conscio che la virtù sia solo una parola, allo sprovveduto illetterato felice, oppure, *mutatis mutandis*, dall'adulto consapevole al bambino incosciente. Il punto di vista ingenuo scelto per alleggerire la corposa tensione del canto precedente, nondimeno, non vuole poggiarsi su nessuna visione illusoria dell'esistenza umana che potrebbe, potenzialmente, non essere invasa dalla negatività. La vita umana vessata dalla noia e dal dolore non è il risultato di una maggiore conoscenza scientifica, ma è endogena, è connaturata nell'essenza umana a partire, almeno per quel che concerne il *taedium vitae*, dalla fine della primavera, ossia dalla fine dell'infanzia. Se i candidi personaggi della canzone riuscirono ad avere un

rapporto armonico con una natura fatata, non accadde soltanto perché la scienza non avesse già sgretolato le belle illusioni, ma accadde soprattutto in virtù della loro lontananza *dagli impuri / Cittadini consorzi* (vv. 47-8).

La distanza con i Romantici è netta. Sia perché è esclusa qualsiasi prospettiva di ritorno alla sensibilità dei primitivi, a cui credevano poeti come Schiller, Shelley e Keats²³, sia perché quella sensibilità è considerata non come un segno distintivo di tutti gli uomini, ma solamente dei più semplici, di coloro che, in un lontano passato, non contaminati dall'inevitabile sofferenza che sorge nei rapporti umani, dalle storture tipiche della convivenza civile, riuscirono involontariamente a non lasciare l'originario rapporto istintuale con il mondo²⁴.

Nel successivo *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano* (luglio 1822) Leopardi sposta la ricerca fallimentare di una felicità mitica più indietro, ai primordi. Sennonché

²³ Cfr., in proposito, G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Campana, 2014, Roma, Carocci, p. 166. Da ricordare, inoltre, un passo dello *Zib.* (2431-2), polemico verso i romantici tedeschi, scritto l'8 maggio 1822, circa quattro mesi dopo di *Alla primavera*: «Che giova alla tua immaginazione e a la tua sensibilità di figurarti che la natura viva? Che relazione può la tua fantasia fabbricarsi colla natura per questo? Ella è cieca e sorda verso te, e tu verso lei. Non basta al sentimento e al desiderio innato di quasi tutti i viventi che lo porta verso il loro simile, il figurarsi che le cose vivano, ma solamente che vivano di vita *simile* per natura alla propria».

²⁴ Italia - convinta, sulla stregua di U. CARPI, *Alla primavera, o delle favole antiche* di Giacomo Leopardi in "Per leggere", VIII, 2005, pp. 23-85, che *Alla primavera*, per Leopardi del 1822, si delinea come una "canzone manifesto" - scrive che «se la primavera [...] è un pretesto letterario per ribadire l'impossibilità di fare poesia nell'età presente (ora che l'uomo non può più credere alle favole antiche, ai miti che spiegavano i fenomeni naturali [...]), le favole antiche sono un pretesto letterario per dichiarare l'impossibilità di fare poesia alla maniera dei classicisti, anche quella poesia - che aveva il suo principale rappresentante in Monti - che Leopardi aveva riconosciuto come unica possibile». Nonostante il permanere della dedica a Monti per le prime due canzoni in B24, la studiosa aggiunge che per un fantomatico libro delle canzoni del 1822, che corrisponde a una "seconda forma" e che si concluderebbe, appunto, con *Alla primavera*, «si possa parlare di un libro "antimontiano"». EA., *Il metodo di Leopardi. Variante e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 40-1. Sembrerebbe non condivisibile questa lettura di Italia perché non coglie il punto essenziale della canzone, e cioè che a credere nella veridicità di siffatte favole nei tempi antichi, per L., erano soltanto coloro che, lontani da qualsiasi agglomerato urbano, o per ignoranza o per mera ingenuità, non erano in grado di razionalizzare, coloro che vivevano la realtà in modo prelogico, come i bambini. Ancora meno condivisibile risulta la posizione anticlassicistica e quindi "antimontiana" intravista dalla studiosa in L. nel 1822, tanto più che Monti (e altri classicisti più o meno coevi) rimarrà, anche dopo quell'anno, un modello dal quale trarre inesauribilmente versi, locuzioni, vocaboli, figure.

neppure Adamo, *padre / dell'umana famiglia*, si dimostra un esempio di quella felicità incontaminata, prodotta anche della pace che regnava prima delle *cittadi rumorose*, a causa del delitto del figlio – esempio a sua volta emblematico dell'assenza della virtù insito nella natura umana teorizzata nel *Bruto* –, delitto che comportò, per Adamo, la trasformazione in *padre infelice*, e, per l'umanità, la corruzione della vita associata mediante la fondazione, da parte di Caino, di Enoch, città, secondo la *Genesi* (VI, 5), in cui «*cuncta cogitatio cordis hominum* «intenta» erat «*nisi ad malum omni tempore*»²⁵. D'altro canto, come osserva Leopardi sempre nel luglio del 1822, in *Zib.* 2563, «L'uomo non è perfettibile ma corrottibile. Non è più perfettibile ma più corrottibile degli altri animali»²⁶.

Eppure si affaccia il mito di un popolo incontaminato dalla civiltà, ossia di un coevo popolo bambino. Leopardi lo individua nelle popolazioni autoctone del Messico settentrionale – sulla scorta, tra gli altri, dalla lettura del *Grand dictionnaire historique* di Louis Moréri, pubblicato fra 1674 e 1759²⁷ – partendo dal presupposto, che sarà teorizzato il 21 maggio 1823, in *Zib.* 2712, per il quale «chi non ragiona, non erra. Dunque chi non ragiona o, per dirlo alla francese, non pensa, è sapientissimo. Dunque sapientissimi furono

²⁵ In F. L. aggiunge una citazione biblica come nota ai vv. 43-50: «Egressusque Cain a facie Domini, habitavit profugus in terram ad orientalem plagam eden. Et aedificavit civitatem. Genes.c.4.vers.16». La fonte di Leopardi è la *Biblia Sacra Polyglotta* curata da Brian Walton a Londra (editore Thomas Roycroft), tra il 1655 e il 1657.

²⁶ Parrebbe una contraddizione insanabile il passaggio dall'assenza di virtù e dalla crudeltà insite nell'uomo, dimostrate dal delitto di Caino, e la successiva affermazione della reale esistenza dell'età dell'oro, vv. 87-103. Forse L. intende, come propone Santagata, semplicemente aprire una seconda linea esegetica per spiegare la pena insita in tutti gli uomini adulti, la linea «che contempla un incremento di infelicità in parallelo con l'incremento del sapere» che si sovrappone alla brutalità innata nei rapporti umani. ID., *Quella celeste...* cit., pp. 40-2. Del resto L., nell'*Abbozzo all'Inno*, definisce questi versi «digressione o conversione lirica» e prende come fonte primaria il coro di fine atto I dell'*Aminta*. Cfr. MARTINI, *Inno ai patriarchi...* cit., pp. 101-2. In tale aperta ripresa sembra inverarsi una congiunzione meramente poetica tra la lontana serenità di un'*umana stirpe* [...] *vòta d'affanno* e la *beata prole* dei selvaggi californiani.

²⁷ Sui libri della biblioteca paterna nei quali L. trovava delle descrizioni utopiche della vita dei californiani (cioè dei nativi del Messico settentrionale), cfr. L. SOZZI, *Le californie selve: un'utopia leopardiana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere e Filosofia», S, III, XV, 1985, pp. 187-232; M. BALZANO, *Il selvaggio americano e le sue fonti nell'opera di Leopardi*, in «Rivista di storia della filosofia», LX, 2, 2005, pp. 225-67; ID., *I confini del sole*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 35-96, e S. NEUMESTEIR, *Leopardi in California* in «Babel, littérature plurielles», XXXII, 2015, pp. 177-94.

gli uomini prima della nascita della sapienza e del raziocinio sulle cose: e sapientissimo è il fanciullo e il selvaggio della California che non conosce *il pensare*».

La disperazione di una poetessa perfettamente consapevole non solo dell'indifferenza spietata della natura ma anche della crudeltà superficiale che sovrasta i rapporti interpersonali chiude la serie dei primi nove canti. Tuttavia, come si è già accennato, *L'ultimo canto* fu composto nel maggio 1822, un mese prima dell'*Inno*, ma in F viene posticipato, in parte per creare quella struttura chiastica che si è notata tra i canti che vanno dal quinto al nono, in parte per chiudere in maniera lapidaria il primo blocco, che si apre con l'anelito verso il sacrificio eroico per la patria e si chiude con un suicidio che nega ogni possibilità di reale eroismo, ma soprattutto per raccordare, quasi paradossalmente, il lamento tragico di una grande donna greca con quello sentimentale dell'io lirico-personaggio del preludio organico alla serie degli idilli, *Il primo amore*²⁸.

²⁸ Secondo Fubini «In F [...] il Leopardi preferì collocare l'*Inno* all'ottavo posto, subito dopo *Alla primavera* e prima dell'*Ultimo canto di Saffo*, spinto forse dal proposito di sottolineare in tal modo le analogie tra l'inno e la canzone». G. LEOPARDI, *Opere*, a cura di M. Fubini, Torino, Utet, 1977, p. 71. Tuttavia si potrebbe obiettare che, per rendere più compatta la struttura del *liber*, che procede spesso per coppie di canti associati, L. avrebbe potuto, più coerentemente, preporre l'*Ultimo canto* alla *Primavera*.

Blasucci trova che «il motivo della collocazione finale dell'*Ultimo canto* nella schiera delle canzoni sia da ricercare nello stesso carattere cosmico e atemporale della protesta di Saffo». Con la nuova posizione, «il diagramma ideologico delle canzoni venne [...] a riflettere lo stesso diagramma del pessimismo leopardiano, dalla fase patriottica a quella etico-civile a quella più propriamente 'storico-filosofica'». ID., *I titoli dei «Canti»...* cit., p. 79. La tesi di Blasucci, nondimeno, pur essendo valida per la disposizione dei primi nove canti, dimentica che le canzoni, da F in poi, sono inserite in una raccolta ben strutturata nel complesso, non solo nei singoli blocchi che la compongono.

Il *Primo amore*, cerniera singolare e preludio organico

1) L'*Ultimo* e il *Primo*, lo struggente dittico connettivo dell'amore inesaudito

Il primo amore, la cui datazione tradizionale al 1817, come si vedrà, dovrebbe essere spostata o a fine 1818 o a inizio 1819, funge da cerniera tra il tono solenne delle prime canzoni e quello più dimesso degli idilli, tra l'esterno e un interno letterario. Tale funzione è assicurata da almeno tre fattori: 1) dall'emergere di continue allusioni con la tradizione letteraria in un ambito non più unicamente aulico; 2) dall'addio alla forma metrica dell'elegia in terza rima (forma metrica non a caso dissolta e, per così dire, parodiata dal *Sogno* e dalla *Vita solitaria*); 3) dal già citato dittico originale che si crea con *L'ultimo canto di Saffo*²⁹.

Soffermiamoci sul terzo punto.

Già i titoli dei due canti presentano un richiamo palese: *Ultimo* e *Primo*. Richiamo che indica un'ideale continuità nel tempo dell'impossibilità reale, dell'esclusione che va oltre i limiti del mito, dell'eccezionalità che si ravvisa nello stordimento – sempre avvertito – «di vedere verificata nel caso proprio la regola generale» (*Zib.*, 4525-6)³⁰.

L'ordine di questi due canti comporta, inoltre, la connessione dell'eventuale con la realtà della sofferenza in agguato e la proietta su due stilizzati personaggi letterari, emblemi singolari il primo dell'energico passato remoto – il cui stile non può non esibirsi attraverso

²⁹ Gavazzeni dà un'interpretazione che appare riduttiva della collocazione dell'elegia nell'assetto della raccolta. Scrive: «tanto la stagione delle canzoni [...] che quella degli idilli sono esperienze omogenee e in sé concluse, come prova, più del *Primo amore*, adibita a fare da cuscinetto tra l'una e l'altra, la posticipazione di *Alla sua donna*» (G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998, p. 22).

³⁰ Ultima frase dello *Zib.*, scritta il 4 dicembre 1832, che però riflette una convinzione costante di L. Per la misura esemplare, sia per sé nel tempo che per tutta l'umanità, del primo turbamento sentimentale dell'io lirico, cfr. M. PALUMBO, «*Il primo amore di Giacomo Leopardi. Donna reale, donna sognata*, «*Italies. Revue d'études italiennes. Université de Provence*», 3, 1999, pp. 215-29.

una sintassi tortuosa e un lessico aulico – il secondo dell'esangue presente – il cui stile si modera in una rarefatta atmosfera petrarchesca-tassiana che si dissolve in un lessico eterogeneo che vorrebbe per l'appunto verificare la regola.

Come raccordare tale continuità, tale convergenza impensabile che rende dei casi particolari, modelli atemporali? Con il tormento dell'emarginazione dalla bellezza del tutto esteriore che denota la falsità, l'abbaglio di ciò che si coglie visivamente (*le pupille, gli occhi*); con la conseguente sensazione gravosa di disarmonia³¹; con la volubilità delle determinazioni eroiche – la *dotta lira o canto*, non meno fragili del *tanto amore* di fronte a *un altro amore*, e pur sempre finalizzati al raggiungimento di un'inafferrabile *virtù* riconosciuta –; con la coscienza dell'illusione per nulla sublimante dell'infattibilità di concretare il desiderio trasfigurato, al di là dei limiti imposti dalla casualità dei destini, dalla contingenza peculiare, giacché si rivela il dolore un dato di fatto incontrovertibile dell'essenza umana. *La regola generale: Nascemmo al pianto* (con un forte richiamo al *nascere al pianto* dell'*Inno*); il *caso proprio*, e circoscritto al tormento dell'estromissione: *a pianger nato* (con un'eco petrarchesca e un rimando alla *Sera del giorno festivo*, al *Sogno* e alla *Vita solitaria*); con la decisione comune dell'emancipazione dallo sconforto opprimente provocato dall'inganno generalizzato tramite la rinuncia arditamente radicale – adatta ai tempi lontani e al personaggio reso superiore dalla sua letterarietà millenaria – e dal rifiuto verso la fallimentare prova futura attuato tramite lo stallo dell'immaginazione confortante per quanto fondata su una debolezza evidente – adatta ai limiti dell'azione, all'estraneità da ogni scelta drastica del personaggio moderno³².

³¹ *Il primo amore*, vv. 70-72: *Quando in ispregio ogni piacer, né grato / M'era degli astri il riso, o dell'aurora / Queta il silenzio, o il verdeggiar del prato.*

³² A proposito del rapporto fra i due canti, Muñiz Muñiz, dando però un peso eccessivo alla veridicità degli spunti autobiografici sbandierati nell'elegia, afferma con acutezza: «Si bien desde el título mismo, alusivo a una íntima experiencia autobiográfica del poeta, se marca la fractura entre este 'primer' canto de amor y el 'último' canto dirigido a la naturaleza por la antigua Safo, el salto queda hábilmente atenuado por la común temática (la desdicha amorosa en un sujeto 'nacido para el llanto') y el recurso en ambos casos a la primera persona. Logra así L. conjugar continuidad y discontinuidad en un claroscuro cuya clave reside en los matices, es decir, en el modo de expresar y padecer la pasión: trágico para la poetisa griega que corta abruptamente el hilo de su 'ingenio' al

Per evitare che tali congiunzioni sfuggano al lettore meno accorto, si insinuano dei richiami ancora più espliciti: *tacita selva-antica selva, occhi, onda, core, ciel, amore, indarno*. E parrebbe banale rimarcare che *occhio-occhi* risulti una delle parole fondanti del *Primo amore* (sette occorrenze) – insieme con *amor-amore* (nove) e a *cor-core* (dodici) – dal momento che viene narrata, in un contesto poetico-iperbolico, la storia di un'infatuazione, presumibilmente soltanto letteraria, fondata sulla vista e sulla memoria visiva. Meno banale parrebbe, viceversa, osservare come tali parole risultino implicite e non meno essenziali nella tragedia dell'eroina antica, ma quasi impronunciabili (o parcamente pronunciabili) data l'altezza del personaggio.

2) Meccanismo autonomo e fondamentale punto di snodo temporale

Il dittico *Ultimo canto-Primo Amore* si caratterizza anche per un ostentato rapporto dialogico con gli idilli i quali, in virtù anche dei nessi unificanti tra passato e presente, si dimostrano intimamente congiunti con i deliri antichi del primo canto e le contemporanee ossessioni del secondo.

Il primo amore deve risultare un meccanismo autonomo e, al contempo, un fondamentale punto di snodo tra il lontano sublimato e il vicino che ingloba il passato convalidandolo, tra stili incompatibili e considerazioni problematicamente omogenee. Altrimenti sarebbe arduo spiegare la presenza notevole di *hapax*³³ e di corrispondenze lessicali e situazionali con i canti che, in F, sono posti immediatamente dopo.

3) Datazione

descubrir el misterio de la infelicidad; melancólico para el moderno lirico que funda en ella – *amour de loin* y dolorosa introspección – su nueva vena 'sentimental». G. LEOPARDI, *Cantos*, edición bilingüe de M. de las Nieves Muñiz Muñiz; traducción y notas de M.a de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998, p. 205. Per *poesia sentimentale* cfr. *Zibaldone*, 734-5.

³³ Ben ventuno: *battaglia, schietto, lusinghiero, emisfero, inquieto, tenebre, palpebre, prome, vampa, orbo, rannicchiai, locommosi, malinconicamente, verdeggiar, nui, chino, illibata, pinta, stimolava, intaminata, giuro*.

Prima di esaminare le corrispondenze lessicali e situazionali tra l'elegia e gli idilli, conviene soffermarsi brevemente sul problema della datazione.

Malgrado le perplessità di Porena, la maggior parte degli studiosi si affida a una strana certezza cronologica fondata sull'individuazione del *Primo amore* con i versi scritti tra il 14 e il 16 dicembre del 1817 citati nelle cosiddette *Memorie*³⁴. Nonostante il ricordo che ritorna involontario nella mente, nonostante la descrizione della partenza della donna, nonostante il sovrabbondare di un sostrato letterario³⁵, nonostante il lucido, per quanto iperbolico, *redde rationem*, nondimeno la datazione del canto a tali giorni, nel pieno dell'ostentato sconvolgimento emotivo, viene data come una sicurezza indubitabile che si rafforza, *ad absurdum*, con l'evidenza di perfezionamenti posteriori che non inficiano tuttavia le credibilità dell'assunto cronologico.

In altri termini, se si desse maggior peso al testo nudo e crudo e si mettessero da parte le supposizioni, tale sicurezza parrebbe piuttosto eteroclita, o almeno discutibile sotto vari punti di vista. Tralasciando l'aspetto meramente contenutistico che non permetterebbe una congettura simile, sussistono vari segni interni che la smentirebbero. Basta soffermarsi su

³⁴ Sembrerebbero quasi del tutto condivisibili le osservazioni di Porena sia sull'impossibilità di una scrittura contemporanea delle *Memorie* e dell'*Elegia* sia la proposta di spostare la data di composizione alla seconda metà del 1818. ID., *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 215-49. Tuttavia i più ritengono che tale ipotesi sia stata «validamente ribattuta con un richiamo alla natura tutta letteraria di quella trasposizione temporale» (BLASUCCI, *I titoli...* cit., p. 18)

Ecco i passi delle *Memorie* su cui si fondano i fautori di una datazione contemporanea alle *Memorie*: «Ieri, avendo passata la seconda notte con sonno interrotto e delirante, durarono molto più intensi ch'io non credeva, e poco meno che il giorno innanzi, gli stessi affetti, i quali avendo cominciato a descrivere in versi ieri notte vegliando, continuai per tutto ieri, e ho terminato questa mattina stando in letto» (14 dicembre 1817). «Ieri dopo liberatomi dal peso dei versi» (16 dicembre 1817). Passi che farebbero, tuttavia, ritenere ad alcuni versi forse scritti da L. tra il 13 e il 15 dicembre.

³⁵ L., il 21 dicembre 1817, nelle cosiddette *Memorie del primo amore*, scrive: «sempre sincerissimamente detestando ogni ombra di romanzeria, non credo d'aver sentito affetto nè moto altro che spontaneo, e non ho in queste carte scritta cosa che non abbia effettivamente e spontaneamente sentita: nè ho pur mai voluto in questi giorni leggere niente d'amoroso, perchè, come ho notato, gli affetti altrui mi stomacavano, ancorchè non ci fosse punto d'affettazione; manco il Petrarca, comechè credessi che ci avrei trovato sentimenti somigliantissimi ai miei ». L'elegia, viceversa, sovrabbonda di rimandi letterari, soprattutto petrarcheschi.

alcuni temi in comune fra tale elegia e gli idilli per ipotizzare una contiguità temporale. Ipotesi, questa, che si rinsalda se si prende in considerazione il lessico formato da parole che, nell'ambito dell'intera raccolta, ricorrono solo in questo testo e negli idilli o soprattutto negli idilli³⁶. E la maggior parte di tali corrispondenze si trova già negli *Autografi Napoletani* (in seguito An). Come spiegare un fenomeno simile dal punto di vista diacronico? Forse proponendo il *Primo amore* come archetipo lessicale degli idilli? Ipotesi troppo labile. Sembrerebbe più credibile congetturare sia un'elaborazione sincronica con gli idilli del 1819, o di poco precedente, sia delle scelte lessicali che comportano dei rimandi voluti.

Inoltre, risale probabilmente a inizio 1819 la lettura del *Werther*, nella traduzione in italiano di Salom³⁷. E nelle due elegie si scorgono degli echeggiamenti difficilmente confutabili che più in là citeremo.

4) Funzionale preambolo della disarmonia soggettiva

Passiamo, adesso, ad analizzare i motivi per i quali il *Primo amore* si possa considerare, per così dire, un preludio organico alla serie degli idilli.

*

³⁶ Ricorrono solo nel *Primo amore* e negli idilli (compreso *Lo spavento notturno*): *Tornami a mente* (*Lo spavento: torna a mente*); *fragorio*, fino a N (*La sera*); *tocchi* (*Il sogno*); *palpitando* (*Il sogno*); *piume* (*La sera*); *prato* (*Lo spavento*); *lago* (*La vita*). Ricorrono soprattutto nel *Primo amore* e negli Idilli: *travaglio* (*Alla luna: travagliosa*), *dolore*, *spavento* (sei occorrenze di cui una si riscontra nel titolo dello *Spavento notturno*, due nell'*Elegia II*), *angoscia* (sei occorrenze, tra cui una in *Alla luna*, due nel *Sogno*, e, fuori dei canti, due nell'*Elegia II*), *balcone* (sei occorrenze, delle quali una nel *Sogno*, due nella *Vita*), *tremuli* (due occorrenze, in questa elegia e nella *Vita*, e altre due in poliptoto, di cui una, *tremulo*, in *Alla luna*) *ricordanza* (cinque occorrenze, di cui una in *Alla luna* – che, fino a B26 s'intitolava *La Ricordanza* – e una nel *Sogno*), *doglia* (quattro occorrenze di cui una nel *Sogno*), *aurora*, *silenzio* (cinque occorrenze di cui una nell'*Infinito* e una nella *Sera*), *pensier mio* (quattro occorrenze).

³⁷ *Verter / opera originale tedesca / del celebre signor / Goethe / D.M.S.* (Dottor Michiel Salom), presso Giuseppe Rosa, Venezia, 1796.

Come tutti sanno, il numero degli idilli non è cinque ma sei, senonché Leopardi espunge in F *Lo spavento notturno*, che compare come quinto componimento in B26 e che sarà accluso nell'appendice di N con il titolo di *Frammento*.

L'incipit petrarchesco (*Tornami a mente*)³⁸, in tutti i canti ha un riscontro solo con lo *Spavento notturno* (*mi torna a mente*). Un discorso analogo è valido – se si tralasciano le due occorrenze in *Spento il diurno raggio in occidente* – per l'altrettanto petrarchesco *spavento*³⁹ e per *prato* (tre occorrenze). La relazione tra l'elegia e l'idillio non finisce qui, giacché in ambedue si distingue l'oppressione del ricordo molesto che atterrisce – o quanto meno disorienta – e che squarcia – sebbene provvisoriamente – ogni frammento di illusione armonica con una spietata natura affascinante.

*

L'evidente collegamento con *L'infinito* si può notare anche tramite lo studio delle varianti. Il v. 103 e il primo emistichio del v. 104 di An, *Anche ne' sogni e ancor vegliando io miro / Talor così la santa vista*, sono in B26 espunti e sostituiti, nel v. 101, da *Spira nel pensier mio la bella imago* (*pensier mio* ripreso dall'*Infinito* e non più utilizzato in F, tornerà in *Aspasia* e nella *Ginestra*). Inoltre, nell'arco dei centodue versi dell'elegia, *pensier / pensiero* compare quattro volte, e nell'arco dei quindici versi dell'idillio, due.

Dal punto di vista situazionale si passa dalla deificata visione diuturna dell'elegia all'introspezione dell'idillio, da una realtà paranoica quanto si voglia, che conserva tuttavia un barlume di oggettività, a un'interiorizzazione meramente psicologica.

La vista e l'udito si rivelano i sensi su cui poggia lo scorrere delle sensazioni mentali che esaltano con estrema moderazione ma, allo stesso tempo, duramente affliggono l'io lirico perché si configurano come una sorta di generatori di spettri caduchi di una memoria destinata se non a dissolversi quanto meno a ottenebrarsi, a limare i contorni del reale

³⁸ RVF, CCCXXXVI, v. 1.

³⁹ RVF, CXXVI, v. 54.

ancora concepito come tale⁴⁰. L'immagine della donna rimane per il momento tenace nella sua inconsistenza. La voce perduta di lei si dimostra transitoria, come la voce del vento che stormisce tra le fronde, e rivela pertanto il crudo destino deterministico di un'ineluttabile trasfigurazione in un pallido ricordo nella consapevolezza che in ciò che è attuale sia già insito il passato.

*

Nella *Sera del giorno festivo*, forse l'idillio più vicino al *Primo amore*, prende avvio un notturno della disarmonia assoluta in cui ricorrono i temi della solitudine predestinata, dell'indifferenza dei *superbi regni* osservati con smaniosa trepidazione. La donna è lontana ed è ignara e, in quanto tale, non ricambia il pensiero dolente. L'affanno si traduce in disperazione antica. Quando si è soli, si disintegra il filtro oppressivo dell'incivilimento e, se le piume affaticano il fianco o sono premute insonni (*piume*, sineddoche che occorre solo in questi due canti), non si reagisce con la compostezza civilizzata di Della Casa che, sebbene angustiato da un'atroce sofferenza esistenziale, si limita a invocare il sonno-morte agitandosi sulle *piume d'asprezza colme*⁴¹, bensì si torna all'istinto primigenio, alla reazione consequenziale di alzarsi e vagare istupiditi avanti e indietro per la stanza con le gambe tremanti o di gettarsi per terra e gridare e fremere⁴².

L'inattuabilità del desiderio provato – cifra distintiva del personaggio *io* dei *Canti* – si definisce anche nella *Sera* mediante i percorsi paralleli tra gli occhi e gli orecchi.

I primi osservano l'irraggiungibile, la discrepanza tra l'io profondo e gli ingannevoli spettacoli naturali, e piangono, piangono sempre di fronte alla sproporzione tra il piacere

⁴⁰ Secondo Folin «Ciò che provoca dolore *non* è l'assenza dell'oggetto d'amore, ma il suo sbiadire agli occhi dell'immaginazione» (ID., *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 84).

⁴¹ Sugli influssi della poesia di Della Casa su quella leopardiana cfr. S. ALBONICO, *Verso lo stile magnifico. Leopardi e Giovanni Della Casa* in AA.VV., *Leopardi e il 500* a cura di P. Italia, Pisa, Pacini, 2010, p. 59-82.

⁴² «Dolore antico. Era frase usitata per esprimere le sventure ec. il dire che il tale *giaceva in terra*, cioè si voltolava tra la polvere. [...] Presso Omero (Il.σ26.) Achille udita la morte di Patroclo si getta in terra, e così Priamo per quella di Ettore; ed Ecuba (nell'Ecuba di Sofocle o di Euripide v. 486.496.) sta prostesa in terra piangendo le sventure sue e dei suoi, e Sisigambe madre di Dario, udita la morte di Alessandro, si gittò in terra» (*Zib.*, 4156).

appagante, sia infinito che delimitato, mentalmente realizzabile, e un'ostile realtà fattuale, foriera di un'esclusione perpetua.

I secondi accolgono le voci evanescenti di un'artefatta felicità fantasticata ma destinata a dissolversi nel momento stesso in cui il ricordo affiora, e ascoltano gli sgradevoli rumori reali – i quali consolidano l'isolamento forzato non scevro dallo sgomento dell'inarrestabile scorrere del tempo – che si manifestano sia tramite il *fragorio* delle ruote di una carrozza, sia tramite le stonature di un artigiano ubriaco che si perdono nel silenzio della notte.

Non sono molti i rimandi lessicali tra i due canti: *balcone-balconi, fragorio, silenzio, occhi, cor, piume*. Assai più consistenti appaiono i richiami tematici e situazionali, e versi simili come *Strinsi il cor con la mano, e sospirai* (v. 57) e *mi serrava/ Ad ogni voce il core* (vv. 62-3) del *Primo Amore* ed *E fieramente mi si stringe il core* (v. 28) e *Già similmente mi stringeva il core* (v. 46) – *Pur similmente mi stringeva il core* – della *Sera del giorno festivo*.

*

Alla Luna si delinea come un altro notturno fondato sul rapporto ieri-oggi da un punto di vista mnemonico, come dichiara apertamente il primo verso: *io mi rammento*, che riprende l'incipit del *Primo amore*, elegia scritta presumibilmente a ridosso di questo idillio, incipit che, prima di B26, era *Io mi rimembro*.

La memoria comporta un deciso tramite fra l'*angoscia* presente e quella passata che ragionevolmente si espande su un'inquietudine futura, un deciso tramite garantito da una vita travagliosa priva di sbocchi rigenerativi. Ma il ricordo in sé, sebbene di un dolore persistente, si prospetta come una sorta di scalpello che scava nel muro della prigione esistenziale e crea un varco momentaneo. Tra le angosce passate parrebbe ravvisabile quell'*angoscia* descritta nell'elegia che rendeva *noioso ogni contento* all'io lirico che esponeva i tormenti del primo innamoramento. Un amore simile parrebbe forse, al pari del ricordo gratificante, un altro varco agrodolce da sé in quanto, seppure *pien di travaglio e di lamento*, produce nel cuore un'ambigua sensazione di *diletto*.

Ipotesi, queste, che acquisiscono delle fondamenta più solide se ci si sofferma sui termini in comune tra i due canti, tutti manifestamente significativi: *travaglio-travagliosa, dolore, angoscia, tremulo, ricordanza, pianto*.

*

Uno dei punti caratterizzanti e unificanti tra il *Primo amore* e il *Sogno* si riscontra nell'ambientazione. Infatti, il dramma espresso nell'elegia e la tragedia evanescente dell'idillio-elegia si svolgono entrambi nella clausura della camera personale che, non solo in queste due liriche, assume la fisionomia di un simbolo costante della solitudine, del dominio del ricordo – di per sé fallace ma, al contempo, rassicurante –, della sofferenza ineluttabile, della consapevolezza che soltanto trasfigurando si ottenga un gracile punto di riferimento, che si vorrebbe stabile, su cui fondare l'arresto delle possibilità sentimentali.

Fondamentali appaiono il desiderio inesaudito chiuso in un idealizzato passato prossimo; le gioie non vissute ma rese impalpabilmente reali dal pensiero; gli occhi capaci di trattenere immagini nebulose di donne ormai irreali che, in qualche modo, hanno in comune l'atto della partenza e lo strazio dell'abbandono; le orecchie che ascoltano voci inconsistenti⁴³.

L'alba non ha neanche nel *Sogno* delle connotazioni di rinascita, di allontanamento da un passato doloroso verso un presente e un futuro ricco di potenzialità attuabili. L'alba è il momento del trionfo del passato o di oggi che ricorda già con nostalgia ieri. Non s'intravede nessuna salita salvifica verso una redenzione paradisiaca, ma solo una perenne catabasi in un limbo tedioso, ma solo il pianto come cifra distintiva di tutta un'esistenza stabilmente appartata, il cui unico sollievo parrebbe la speranza di un'ormai lontana simpatia corrisposta.

Il rapporto stretto fra il *Sogno* e *Il primo amore* è garantito anche dal lessico. L'aggettivo *incerto*, l'indicativo *tocchi* e il gerundio *palpitando* ricorrono solamente in questi due canti.

⁴³ Osserva acutamente Folin, alludendo ai vv. 91-96 del *Primo amore*: «desiderio e perdita sono strettamente intrecciati, e ritrovano il loro luogo più proprio nella temporalità » (FOLIN, *Leopardi e la notte...* cit., p. 89).

Ma ci sono altri riscontri lessicali: *angoscia* (due occorrenze), *balcone*, *ricordanza*, *doglia*, *occhi* (quattro occorrenze). E inoltre s'intravede uno dei *leitmotive* dei canti IX-XVI, con l'eccezione dell'*Infinito*: la predisposizione al pianto.

*

L'ultimo degli idilli, *La vita solitaria*, con il suo valore riassuntivo, non si rapporta solo con il *Primo amore*, ma anche con *L'ultimo canto*, di cui riprende sia l'ambientazione non recanatese sia il tema della natura e dell'umanità ostili verso la deformità fisica (cfr vv. 11-4)⁴⁴ sia la reazione più adatta di fronte a tale iniquità ravvisata nel suicidio.

Tra i temi ricorrenti di questo gruppo di canti (IX-XV) – come gli inganni della natura, la sua estrema ambiguità, la ricerca di una solitudine misantropica, la rinuncia a eventuali novità sentimentali – s'insinua l'estrema postilla alla pseudo infatuazione adolescenziale del *Primo amore* con annessa la ripresa dell'*a pianger nato*: *Ma non si tosto, / Amor, di te m'accorsi, e il viver mio / Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi / Non altro convenia che il pianger sempre* (vv.52-55).

Ma non solo *occhi* e *pianger* congiungono *Il primo amore* alla *Vita*, ma anche *balcone*, *tremulo*, *aurora*, *imago*, *lago* e il *fragor delle ruote* che richiama *delle ruote il fragorio*⁴⁵.

⁴⁴ *Poichè voi, cittadine infauste mura, / Vidi e conobbi assai, dove si prende / Lo sventurato a scherno; e sventurato / Io vivo, e tal morirò.*

⁴⁵ Sugli stretti rapporti tra *Il primo amore* e *La vita solitaria* cfr. le osservazioni puntuali di Centenari, che si fondano, tuttavia, sulla certezza che l'elegia sia stata composta a fine 1817 (EA., *Elegia I* in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»* a cura di P. Italia, in "L'ellisse", IX, 2, 2014, pp. 136-7).

Secondo blocco: simmetrie dispositive

Anche il secondo blocco (canti X-XVI), che vede l'ormai solida coscienza della negatività del reale irradiarsi nel privato, segue una disposizione accurata.

In tale disposizione si scorgono tre equilibrate alternanze.

La prima, tra i componimenti pari (*Il primo amore, La sera del giorno festivo, Il sogno*) fortemente sentimentali, incentrati sul pensiero di una stilizzata donna bramata che dilania il cuore perché polarizzato su un'assenza sempre differente, e i componimenti dispari (*L'infinito, Alla Luna, La vita solitaria*) decisamente riflessivi, incentrati su degli assunti filosofici d'impronta sensistica e su delle semplici considerazioni più o meno esistenziali che vengono proiettati in un ambito poeticamente autobiografico.

La seconda, nell'ambientazione, esterna nei canti dispari, e interna, nella camera dell'io lirico, nei canti pari. Alternanza che si perde nell'edizione Starita del 1835 (in seguito N) con l'intrusione del *Passero Solitario* tra *Il Primo amore* e *L'infinito*.

La terza, nella presenza di sensazioni gradevoli nei canti dispari, *m'è dolce – Oh come grato occorre – assai contento –*, e di stati d'animo unicamente disperati, e spesso scomposti, in quelli pari (ad esclusione di alcuni versi dell'elegia), *io tristo ed affannato e stanco – E qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi / In così verde etade – Allor d'angoscia / Gridar volendo, e spasimando, e pregne / Di sconsolato pianto le pupille*.

Oltre a ciò, si può notare che il quindicesimo canto (*La vita solitaria*), riconnettendosi con il nono (*Ultimo canto*), si allontana da Recanati, e crea, così, una vera e propria cornice tra il gruppo di canti dieci-quattordici di ambientazione recanatese⁴⁶.

⁴⁶ Tra le ipotesi riguardo l'ordine degli idilli sono da ricordare quella di Levi – accettata da Blasucci (L. BLASUCCI, *La svolta dell'idillio. E altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 38) – basata sull'alternanza tra componimenti brevi e lunghi (G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. A.

Secondo blocco: l'apparente diletto dell'immaginazione e del ricordo

S'intravede negli idilli lo svolgersi di una giornata, come fossero cinque atti di una tragedia teatrale.

Si parte dal giorno dell'*Infinito*, si passa alla sera dell'idillio successivo, alla notte di *Alla Luna*, al primo albore del *Sogno*, fino alla mattina (*la mattutina pioggia*) della *Vita*, canto che, nondimeno, possiede un valore riassuntivo perché contiene la varie parti del giorno⁴⁷.

Inoltre, anche per questi cinque canti si potrebbe parlare di una sorta di breve romanzo di formazione che va oltre il genere dell'idillio (tradizionalmente un componimento di carattere contemplativo a sé stante).

L'infinito corrisponde al momento dell'acquisizione della coscienza agrodolce della nullità, di fronte all'immensità dello spazio e allo scorrere incessante del tempo, da parte del singolo individuo a cui rimane, tuttavia, il piacere dell'immaginazione.

Nella *Sera* tale conquista si unisce all'angoscia dell'esclusione dal breve godimento delle gioie fugaci della gioventù, esclusione che si rivela un disperato *trait d'union* fra l'infanzia e la tarda adolescenza dell'io lirico.

Questo *trait d'union* è sviluppato in *Alla Luna*, idillio nel quale l'io lirico-personaggio risale, di notte e non di giorno, sopra *questo colle* non per abbandonarsi passivamente al flusso

Levi, Firenze, Battistelli, 1921, p. 112), e quella di Gavazzeni, basata sulla scansione temporale del trittico *La sera del giorno festivo – Alla luna – Il sogno*, incorniciata dall'*Infinito* (idillio in cui comparirebbe una dichiarazione di poetica) e dalla *Vita solitaria* (LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, cit., p. 28).

Si potrebbe notare, infine, per quanto riguarda i canti dall'undicesimo al quindicesimo, un numero quasi simile di versi tra gli idilli dispari e quelli pari, dacché *L'infinito*, *Alla luna*, e *La vita solitaria* totalizzano 136 versi, e *La sera* e *Il Sogno* 146.

⁴⁷ Antognoni ipotizza che «tutto il canto sembra ripetere la divisione del *Giorno* del Parini. Ha qui il mattino (vv. 1-22) e il meriggio (vv. 23-8). Non prosegue poi così schematicamente. Il terzo tratto è dedicato al ricordo dei giorni della passione amorosa. Pur il *vespro* è indicato nei vv. 57-59 e subito la *notte*, v. 60 e *sgg.*». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, Terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, cit., p. 69.

delle sensazioni e di pensieri causati da stimoli visivi e uditivi, bensì per contemplare la luna, e non solo per deprimersi scorgendo la tristezza del presente simile alla tristezza del passato, ma anche per accorgersi che il solo ricordare genera piacere.

Nel *Sogno* viene ripreso e sviluppato il tema della rimembranza per aprire una distinzione, rispetto al canto precedente, tra il ricordo di un dolore passato confermato nel presente, che contiene una vena di dolcezza, e il ricordo di un dolore passato slegato tragicamente dal presente, congiunto a ciò che è ineluttabilmente svanito per sempre, che genera soltanto disperazione.

La vita solitaria risulta una specie di punto di arrivo che conferma la negatività del vivere individuale e sociale, più volte affermato nelle ultime canzoni del primo blocco (anche in *Alla Primavera* e nell'*Inno*, scritte successivamente all'idillio), e immette in un tessuto narrativo *L'infinito* (di cui riprende molte parole)⁴⁸ in un contesto non più di astrazione, ma di una concretezza che si esplicita nel desiderio di una morte gradevole, in piena armonia con l'universo. La solitaria immersione nelle bellezze della natura, in attesa di una morte non disarmonica, parrebbe presentarsi come l'unico reale approdo gratificante che oltrepassi il fallace piacere transitorio dell'immaginazione e del ricordo⁴⁹.

⁴⁸ *Cara, erma, colli, parte, sedendo, silenzi, quiete, cor, spaura, vento, foglia, voce, sovvieni, dolce.*

⁴⁹ «La solitudine è lo stato naturale di gran parte, o piuttosto del più degli animali, e probabilmente dell'uomo ancora. Quindi non è maraviglia se nello stato naturale, egli ritrovava la sua maggior felicità nella solitudine, e neanche se ora ci trova un conforto, giacchè il maggior bene degli uomini deriva dall'ubbidire alla natura, e secondare quanto oggi si possa, il nostro primo destino. Ma anche per altra cagione la solitudine è oggi un conforto all'uomo nello stato sociale al quale è ridotto. Non mai per la cognizione del vero in quanto vero. Questa non sarà mai sorgente di felicità, nè oggi; nè era allora quando l'uomo primitivo se la passava in solitudine, ben lontano certamente dalle meditazioni filosofiche; nè agli animali la felicità della solitudine deriva dalla cognizione del vero. Ma anzi per lo contrario questa consolazione della solitudine deriva all'uomo oggi, e derivava primitivamente dalle illusioni.[...] La società manca affatto di cose che realizzino le illusioni per quanto sono realizzabili. Non così anticamente, e anticamente la vita solitaria fra le nazioni civili, o non esisteva, o era ben rara. [...] La presenza e l'atto della società spegne le illusioni, laddove anticamente le fomentava e accendeva, e la solitudine le fomenta o le risveglia, laddove non primitivamente, ma anticamente le sopiva. Il giovanetto ancora chiuso fra le mura domestiche, o in casa di educazione, o soggetto all'altrui comando, è felice nella solitudine per le illusioni, i disegni, le speranze di quelle cose che poi troverà vane o acerbe: e questo ancorchè egli sia d'ingegno penetrante, e istruito, ed anche, quanto alla ragione, persuaso della nullità del

Confutazione riassuntiva e conclusiva del secondo blocco: *Alla sua Donna*

Si è già accennato sul perché della collocazione di *Alla sua Donna* (settembre 1823) dopo la serie degli idilli – ossia di questa vera e propria pietra tombale posta su ogni idealizzazione romantica dell'esperienza amorosa – e su come tale canzone coincida, cronologicamente, con i venticinque anni, cioè con l'età del triste abbandono del *giovanile error*, con l'età della consapevolezza totale che comporta il rimpianto dei *perduti desiri* e della *perduta speme*.

Alla sua Donna, nella disposizione di F, vuole rappresentare, in altri termini, la conclusione fallimentare della *quête*, da parte dell'io lirico, della donna perfetta con la quale raggiungere un compiuto appagamento esistenziale.

Leopardi riprende i palpiti del cuore del *Primo amore* ma li trasferisce dal campo del presente al campo del ricordo di sé stesso adolescente. E se nell'elegia l'amore verso una donna reale produce una pausa trepidante nella ricerca della gloria, nella canzone lo stesso amore, se non fosse un mero frutto di un'astrazione sterile, spingerebbe l'io lirico a *Seguir l'òda e virtù*, ma ciò non avviene per colpa del sopraggiungere del disincanto, per colpa del riconoscimento dell'evanescenza mentale della prima infatuazione.

Che *Alla sua Donna* abbia poi una funzione di superamento riassuntivo dell'inconsistenza della donna ideale ritenuta, fino a quella lirica, reale, viene sottolineato anche dallo stesso poeta che in F, nella pagina seguente al canto, riporta una piccola postilla tratta dalla

mondo. L'uomo disingannato, stanco, esperto, esaurito di tutti i desideri, nella solitudine appoco appoco si rifà, recupera se stesso, ripiglia quasi carne e lena, e più o meno vivamente, a ogni modo risorge, ancorchè penetrantissimo d'ingegno, e sventuratissimo. Come questo? forse per la cognizione del vero? Anzi per la dimenticanza del vero, pel diverso e più vago aspetto che prendono per lui, quelle cose già sperimentate e vedute, ma che ora essendo lontane dai sensi e dall'intelletto, tornano a passare per la immaginazione sua, e quindi abbellirsi. Ed egli torna a sperare e desiderare, e vivere, per poi tutto riperdere, e morire di nuovo, ma più presto assai di prima, se rientra nel mondo». *Zib.*, 679-82, 20 febbraio 1821.

Presentazioni delle canzoni, pubblicata nel *Nuovo Ricoglitore* nel 1825: «La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di que' fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine è la donna che non si trova ».

Impropria parrebbe la lettura di Contini che definisce questa «autorecensione, [...] amaramente umoristica»⁵⁰. Impropria, non per la versione integrale del 1825, bensì per quella del 1831, quella di F, nella quale Leopardi inserisce a fine canto solo la parte iniziale del commento originario, tagliando non a caso tutte le successive allusioni alle idee platoniche e la battuta finale⁵¹. D'altra parte se in B24 *Alla sua Donna* si delinea come l'unica canzone di carattere, per così dire, intimistico, e pertanto quasi da isolare per giustificare la presenza, in F il canto possiede una forte valenza semantica e strutturale. In altri termini, in F la breve nota di Leopardi non sembra più una disinvolta e, al contempo, malinconica delucidazione di un contenuto non ermetico da difendere, per un fine meramente di coesione formale di B24, alleggerendone il peso di privata constatazione esistenziale, bensì appare un ostentato allacciamento strutturale tra il primo e l'ultimo canto del secondo blocco con un evidente intento conclusivo.

Un aiuto fondamentale per comprendere, inoltre, lo sviluppo narrativo e la parabola della disillusione da parte dell'io lirico viene offerto dal titolo, esattamente dall'uso non del possessivo alla prima persona singolare ma di quello alla terza, che indica estraneità. Non alla *mia* Donna, ma alla *sua* Donna, insomma.

Si potrebbe forse dedurre che Leopardi intenda rivolgersi alle fragili certezze adolescenziali in generale sull'amore? Interpretazione possibile. Sennonché sembra più

⁵⁰ G. CONTINI *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 50.

⁵¹ «L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può nè dare nè patir gelosia, perchè, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio».

probabile che con tale aggettivo Leopardi desideri produrre un distacco netto, uno straniamento con il locutore della *Sera*, generando una contrapposizione tra *O donna mia* e *Alla sua Donna*. Del resto, in F, il termine *donna* compare solo altre tre volte: due in *All'Italia*, ma nel primo caso è usato come personificazione della patria (v. 10) e nel secondo nell'accezione di *padrona* (v. 34); una in *Sopra il monumento*, ma sempre con il significato latino di *padrona* (v. 96).

Inoltre, *Alla sua Donna*, canto pari, si pone dialetticamente in contrasto anche con gli altri canti pari del secondo blocco, canti incentrati sulla disperazione per l'assenza o la lontananza struggente di una figura femminile, quasi per rimarcare la sua funzione terminale dello stesso blocco⁵².

Infatti, oltre ai già notati richiami con il decimo (*Il primo amore*) e il dodicesimo canto (*La sera*), appaiono evidenti anche dei rimandi con il quattordicesimo (*Il sogno*), se è vero che, nei versi iniziali troviamo dei riferimenti espliciti: *Cara beltà che amore / Lunge m'insegni o nascondendo il viso, / Fuor se nel sonno il core / Ombra diva mi scuoti*. Riferimenti espliciti non solo dal punto di vista circostanziale, ma anche lessicale e sintagmatico, visto che compaiono, nell'idillio, *cara beltà* (v. 14, sintagma che ricorre solo in questi due canti), *amore* (a fine v. 7), *viso* (a fine vv. 6 e 59), *sonno* (tre occorrenze), *core* (v. 27).

⁵² Secondo G. De Robertis «nella compagine dei Canti», senza questa canzone, «ci sarebbe come una frattura, il segno inesplicabile di un salto. [...] *Alla sua donna* non solo assorbe e unifica il classicismo delle Canzoni e il canto nuovo degli Idilli, ma supera il parlar per esempi di quelle, i motivare tutto interno di questi, quei modi scoperti, e a volte troppo scoperti, questi modi segreti». G. DE ROBERTIS, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 141-2.

Discutibile la tesi di Fubini per la quale *Alla sua Donna* sarebbe «quasi una sintesi di tutta la sua opera precedente, delle Canzoni come degli Idilli, di cui, delle une come degli altri,» sarebbero «qui discretamente rievocati modi, temi, voci». LEOPARDI, *Opere*, a cura di M. Fubini, cit., p. 151.

Morte e risurrezione dei *dolci inganni*. Un duplice raccordo palinodico tra il secondo e il terzo blocco

1) *Al Conte Carlo Pepoli*: l'addio al canto

B26 si chiude con *L'epistola al Conte Carlo Pepoli* (marzo 1826), proprio perché si tratta di un componimento che annuncia esplicitamente la fine della stagione poetica e che apre la strada alla stagione filosofica, o più precisamente, come ipotizza Fubini, alla «speculazione intorno ai grandi problemi “metafisici”[...] che avrebbe dovuto trovare la sua sistemazione in alcuni grandi trattati»⁵³.

In F, *Al Conte Carlo Pepoli*⁵⁴, diciassettesimo canto, si profila come una sorta di spartiacque che conclude la fase poetica del primo e del secondo blocco e la separa dalla fase del terzo che sarà avviata dal canto successivo, *Il Risorgimento*⁵⁵.

Nonostante la funzione sia di passaggio che di termine, tale epistola rientra nella serie dei canti dispari in cui, nel titolo, compare una dedica: *All'Italia, Ad Angelo Mai, A un vincitore, Alla Primavera, Alla Luna, A Silvia*. L'unico canto allocutivo pari è *Alla sua Donna*, forse lasciato in tale posizione anomala per evidenziare l'inconsistenza della figura femminile ideale e, di conseguenza, della dedica.

⁵³ LEOPARDI, *Opere*, a cura di M. Fubini, cit., p. 171. Fubini ricorda anche che tale progetto si scorge ancora «in una serie di “disegni letterari” del febbraio 1829 e in una lettera al Colletta del marzo dello stesso anno».

⁵⁴ Il mutamento del titolo tra B26 e F è dovuta «al passaggio [...] nel libro dei *Canti*, nella cui dicitura comprensiva si dissolsero le singole etichette di ‘genere’», BLASUCCI, *I titoli...* cit., p. 147.

⁵⁵ Diversa la funzione di *Al conte* in B26 e in F. Nella raccolta dei *Versi*, come spiega Piperno, «ha una precisa funzione; presentare i testi che accompagna come reperti di una stagione poetica precedente e chiusa. Mentre» in F «l'epistola sarà a sua volta contraddetta da un altro testo palinodico, *Il risorgimento* (1828), necessaria apertura alla successiva serie dei canti pisano-recanatesi». M. PIPERNO, *Epistola al conte Carlo Pepoli*, in “Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: poesie originali”, a cura di P.Italia, «L'Ellisse», IX/2, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, p. 190.

Al conte ribalta le posizioni ideologiche delle prime canzoni⁵⁶. Il *sonno* e l'*ozio* non sono più considerati, come nei prime cinque canti, delle caratteristiche proprie degli italiani coevi, ma connaturati nella condizione umana (*È tutta, / In ogni umano stato, ozio la vita*). La *gloria* (e il suo desiderio), punto fondamentale delle prime liriche, viene declassata, negli ultimi due versi (156-7), a *Vana Diva non pur, ma di Fortuna / E del Fato e d'Amor, Diva più cieca*. Scompare la convinzione di una felicità reale, che avrebbero goduto, nei tempi antichi, le persone più semplici (*Alla Primavera*) e, nella contemporaneità, gli indigeni californiani (*Inno ai patriarchi*): *i mortali / Già sempre infin dal dì che 'l mondo nacque / D'esser beati sospirano indarno* (27-9).

Sono, invece, riproposti e confermati alcuni temi del *Bruto* e dell'*Ultimo canto*, come quello del suicidio visto come accettabile scelta di sottrazione dalla crudeltà esistenziale o quello dell'inconsistenza della virtù. Compare la stessa citazione lucanea di *fraterno sangue* del *Bruto*⁵⁷. Dall'*Ultimo canto* è tratta, quasi alla lettera, la descrizione degli spettacoli naturali che "commuovono il core"⁵⁸.

La novità rispetto ai canti sesto e nono è riscontrabile nella decisione di lasciare la poesia per dedicarsi, appunto, allo studio dell'*acerbo vero* (il termine *vero* ricorre significativamente cinque volte nel canto), scelta dovuta anche da motivi anagrafici, o, in altri termini, dall'aver superato ormai da tre anni i cinque lustri.

2) Il *Risorgimento*: l'addio confutato

Il *Risorgimento* (7-13 aprile 1828) è spesso interpretato come un ritorno alla poesia dopo due anni di prosa, ritorno indotto dall'ebbrezza determinata dall'atmosfera vitale di Pisa e

⁵⁶ Cfr. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Campana, cit., p. 189.

⁵⁷ *Bellum civile*, I, v. 95: *fraterno primi maduerunt sanguine muri*. Ma cfr. nota 122.

⁵⁸ In all'*Ultimo canto* vv. 27-30 (*A me non ride / L'aprico margo, e da l'eterea porta / Il mattutino albòr; me non il canto / De' colorati augelli*); in *Al conte* i vv. 128-30 (*nè de gli aprichi / Campi il sereno e solitario riso, / Nè de gli augelli mattutini il canto*).

dagli stimoli offerti dalla compilazione della *Crestomazia italiana poetica*⁵⁹, libro in cui sono antologizzate anche delle celebri canzonette arcadiche come *La libertà* di Metastasio (con il titolo *Il cuor liberato dall'amore*) e *Il Brindisi* di Parini (con il titolo: *L'età provetta*).

Tuttavia, un'interpretazione simile dimentica la lettura, effettuata dal poeta, proprio nell'aprile 1828⁶⁰, degli *Inni sacri* e del *Cinque Maggio*, che forse stimolò uno spirito emulativo che si attuò tramite la contrapposizione tra il clima di moderato fervore religioso dell'io lirico manzoniano con quello di disincantato fervore laico dell'io lirico leopardiano, pronto non a esaltare il Dio cristiano, ma ad asserire, nei due versi finali, di non chiamare *spietato / Chi lo spirar mi dà*⁶¹. Spirito emulativo reso probabile se si prende anche in considerazione il metro simile, fondato soprattutto su un ritmo martellante, la ripresa, dal *Cinque Maggio*, a fine verso, di *tacito, immemore e misero*⁶², e della rimembranza, fin troppo esplicita, riscontrabile nel v. 37 che suona *Giacqui: insensato, attonito*⁶³.

La struttura metrica riprende più che la canzonetta metastasiana – struttura modificata da Frugoni che rese sdrucchioli i primi versi delle quartine – quella su citata di Parini, di cui Leopardi accoglie l'atmosfera di spensierato riassunto della propria esistenza. Nondimeno non sono rare le reminiscenze metastasiane, dai *moti del mio core* (*Palinodia*, v. 40), all'*antico ardore* (*Libertà*, v. 9 e *Palinodia*, v. 9), dalla *notte bruna* (*Morte di Catone*, v. 105), alla *rondinella* (*La Primavera*, v. 27)⁶⁴. Quasi per avvertire il lettore che da questo momento cruciale dei

⁵⁹ Pubblicata, nel gennaio 1828, dall'editore Antonio Fortunato Stella.

⁶⁰ Tra l'altro, come risulta dall'elenco delle letture del 1828, Manzoni fu l'unico autore italiano letto da L. in quell'anno. Nondimeno, non si può fare pieno affidamento sugli *Elenchi di letture*, perché non sono ritenuti con certezza esaustivi

⁶¹ Osserva Santagata che, «una volta constato come la parola “risorgimento” non ha radici nell'immaginario e nella sensibilità leopardiani e che gli *Inni* di Manzoni esercitano una così forte suggestione, si affaccia da sola l'ipotesi che il titolo del canto possa essere stato suggerito da quello del primo inno manzoniano, *La risurrezione*». ID., *La svolta del Risorgimento in Lezioni su Giacomo Leopardi, dall'ateneo alla città* a cura di M. Dondero, Roma, Fahrenheit 451, 2000, p. 53. Tuttavia, in *Ad Angelo Mai* ricorre, in evidenza a inizio v. 9, *Risorgimenti*.

⁶² *Immemore* è un *hapax*.

⁶³ Un'altra eco del *Cinque maggio* si rintraccia nel primo emistichio del v. 30 del *Canto notturno: Cade, risorge*.

⁶⁴ Altre rimembranze metastasiane: *palpiti usati*, *Il sogno*, v. 14; *Salutavan cantando il nuovo giorno*, *La morte di Catone*, v. 141; *Il tuo bel cor ferì*, *Parafrasi dal “Miserere”*, v. 188; *Ovunque il guardo giro*,

Canti fino alla fine l'archetipo sintagmatico e lessicale sarà soprattutto da ricercare nella tradizione poetica accolta dagli arcadi.

Il *Risorgimento* si può considerare una risposta al canto che lo precede, o meglio, come osserva Blasucci, «una vera e propria smentita alla conclusione del *Pepoli*», tanto da riacciarsi «anche verbalmente nell'inizio della nuova lirica alle dichiarazioni finali dell'epistola»⁶⁵: Inoltre, se *Al conte* riassume gli stati d'animo che denotano i vari periodi della vita dell'io lirico dal '19 al '26 (vv. 121 e sgg.), il *Risorgimento* espande i limiti cronologici al '28, confermando sostanzialmente le riflessioni dell'epistola, e lo fa seguendo un'attenta architettura simmetrica già notata da Straccali. Ossia, i primi trentadue versi corrispondono a uno spazio di tempo che va da inizio '19 a fine '22; i vv. 33-80 descrivono il periodo che va dall'inizio '23 ad aprile '28; e i vv. 81-160 si soffermano sul canto del risveglio dello spirito poetico (sicché la canzonetta mostra una struttura perfettamente simmetrica tra le prime dieci strofe, che descrivono il passato, e le seconde dieci, che si soffermano sul presente)⁶⁶.

Scaturisce, così, un dittico fondamentale: *Al conte*, che conclude il periodo giovanile all'insegna dell'aridità del sentimento e dell'addio alla poesia, e il *Risorgimento*, che riacquista l'entusiasmo della prima età – senza però misconoscere le conclusioni disperate sull'esistenza, sugli uomini e sulla natura – e che inaugura una nuova stagione poetica.

La rinascita appare sotto l'egida di un confronto dialogico tra il nuovo io lirico, più maturo e disilluso, e l'io lirico adolescente, amareggiato ma ancora pieno di attese. Il primo guarda con affetto il secondo e con lui si confronta e, confrontandosi, prova il piacere della

Parafrasi dal "Miserere", v. 21; i vv. 95-100 s'ispirano a Palinodia, vv. 45-8; l'anafora di Tutto dei vv. 95-6 ha una corrispondenza in L' Olimpiade, II, vv. 378-9.

⁶⁵ BLASUCCI, *I titoli...* cit., p. 107. *Al conte*, vv. 121-13: *Io tutti / De la prima stagione i dolci inganni / Mancàr già sento; Il risorgimento*, vv. 1-4: *Credei ch'al tutto fossero / In me, sul fior de gli anni, / Mancati i dolci affanni / De la mia prima età.*

⁶⁶ LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, Terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, cit., pp. 160-8.

rimembranza. Tale piacere, unito allo sconforto provocato dalla consapevolezza dell'arido vero, funge da sottofondo ai due canti successivi: *A Silvia* e le *Rimembranze*⁶⁷.

Lo stretto rapporto fra i canti diciassettesimo e diciottesimo è forse anche suggerito dal numero dei versi: il primo è composto da 158 versi, il secondo da 160.

⁶⁷ Scrive L., in *Zib.*, 4301-2 (il 15 febbraio 1828, lo stesso giorno in cui compone lo *Scherzo*): « Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri: oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui».

Simmetrie dispositive del terzo blocco e di tutta l'opera

Il terzo blocco (canti XVIII-XXIII), cronologicamente posteriore agli altri due, vede l'io lirico accomiarsi dalla poesia riflettendo su sé stesso, sulla fine della *prima età* e sul triste e incomprensibile *perché delle cose*.

Quest'ultimo blocco presenta un canto introduttivo (*Il Risorgimento*) seguito da cinque canti disposti in un gruppo tripartito: i primi due canti (*A Silvia, Le ricordanze*), poeticamente autobiografici, sono rivolti al passato ma da un'ottica presente; il terzo (*Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia*) è al di là di ogni collocazione temporale; il quarto e il quinto (*La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio*) ritornano al presente, ma tralasciano l'autobiografia, e osservano gli uomini per cogliere, a fine raccolta, i rari momenti di felicità che garantiscono delle interruzioni temporanee dell'infelicità ineluttabile che giunge con l'età adulta e del male insito nel vivere, considerazioni, queste ultime, su cui ruotano i tre canti precedenti.

Anche in questo gruppo di canti si scorge una struttura chiastica giacché il terzo (il ventunesimo nella raccolta), che si svolge in Kirghizistan, è incastonato tra due ambientati a Recanati.

Tuttavia, se non si considera il *Risorgimento* soltanto una composizione incipitaria slegata dai canti successivi, si potrebbe scorgere anche una struttura, per usare una terminologia musicale, di sincope regolare: uno-due-uno-due. Vale a dire un canto senza specificazioni geografiche, il diciottesimo; due canti recanatesi, il diciannovesimo e il ventesimo; un canto ambientato in Kirghizistan – il che significa, in buona sostanza, un'assenza di concreti dati geografici –, il ventunesimo; due canti recanatesi, il ventiduesimo e il ventitreesimo.

Ricapitolando.

Il primo blocco si conclude con *L'ultimo canto*, che si sofferma, tra gli altri temi, sulla volubilità della gloria e lo struggimento per un amore non ricambiato, mediante un monologo di una poetessa che presenterebbe un riflesso autobiografico per l'io lirico.

Il secondo blocco comincia con *Il primo amore*, elegia nella quale sono ripresi i temi della gloria e dell'amore non corrisposto da parte dell'io lirico che si esprime anche lui tramite un monologo, e si conclude con la lucida resa d'atto, in *Alla sua Donna*, dell'inutilità di elogiare la virtù una volta scoperta l'inconsistenza della donna perfetta, mera creazione mentale, e, di conseguenza, l'insussistenza dell'amore.

Tra il secondo e il terzo blocco, è posta l'epistola *Al conte*, epistola nella quale l'io lirico si dichiara ormai arido sia per la poesia civile – dato che l'ozio è connaturato nell'essenza umana – sia per la poesia sentimentale.

Il *Risorgimento* funge anche come una sorta di manifesto tematico e lessicale per il terzo blocco. Riprende le stesse posizioni di *Al conte* ma avverte che l'aridità è finita, che di nuovo uno spettacolo naturale riesce a scuotere l'animo dell'io lirico.

E come *Il primo amore* è connesso strettamente non soltanto con *L'ultimo canto*, tanto da creare un ponte tra il primo blocco e il secondo, ma anche con gli idilli e *Alla sua Donna* – che si configura come una sorta di confutazione della prima infatuazione giovanile –, così il *Risorgimento* è strettamente connesso sia con *Al conte* che con *A Silvia* e gli ultimi canti. Ultimi canti che, a loro volta, si rapportano dialogicamente con gli idilli ma dalla prospettiva del ricordo e, come gli idilli scelti per F, non a caso sono cinque⁶⁸.

Da notare, inoltre, che i primi componimenti del secondo e del terzo blocco (*Il primo amore* e il *Risorgimento*) sono costituiti da dei canti che seguono una precisa struttura metrica

⁶⁸ In F sono esclusi non solo, come già ricordato, *Lo spavento notturno*, ma anche *Il passero solitario*, verosimilmente scritto tra il '28 e il '30, secondo le acute congetture di P. REFFIENNA, *Sur la date du «Passero solitario»* in "Revue des études italiennes", VII, 1960, pp. 350-69; di GETTO, *Saggi leopardiani...* cit.; di B. BIRAL, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974. Per D. De Robertis, invece, la composizione del canto risalirebbe a un anno imprecisato tra il 1832 e il 1835 (ID., *Leopardi-La poesia...* cit., pp. 279-332). Tuttavia paiono ancora incontrovertibili le considerazioni metriche e linguistiche di Monteverdi un po' meno la sua perentorietà sulla composizione del canto alla primavera estate del 1831, data posteriore alla pubblicazione di F (ID., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1967).

settecentesca, un'elegia in terza rima e una canzonetta, plausibilmente per evidenziare, nella loro unicità, uno status di componimenti incipitari nella struttura elaboratissima di F.

Rapporti dialogici

1) Il dialogo tra il *Risorgimento* e *A Silvia*

Fin troppo espliciti appaiono i rapporti dialogici tra il *Risorgimento* e *A Silvia*, canzone scritta il 19 e il 20 aprile 1828, meno di una settimana dopo la canzonetta. Il nuovo canto, in molti punti, sembra quasi una narrativizzazione della *sorte*, della *natura*, del *mondo* (cioè dell'incapacità personale d'inserirsi in un'umanità ostile) e della *beltà* da sempre nemici a un grande poeta dall'animo nobile (da *l'anima / Alta, gentile e pura*), un poeta non dissimile dalla Saffo dell'*Ultimo canto*.

Gli *sguardi furtivi, erranti* da cui sgorga l'amore negato si raccolgono negli *occhi ridenti e fuggitivi* di una *beltà* fugace, inconsapevole di sé stessa, destinata al deterministico decadimento fisico. Il canto all'alba della *rondinella* non è più uno stimolo per delle fantasie piacevoli a differenza di quello perpetuo di una ragazza a lavoro di qualche anno addietro. *L'ignuda mano* che offre una possibile felicità non colta diviene una *mano* metaforica che indica una *tomba ignuda*. *Gli studi leggiadri e le sudate carte* dimostrano la loro inanità sociale, la loro dimensione solipsistica, se è vero *Che manca a i degni studi / L'ignuda gloria ancor*. I *pensieri soavi*, le *speranze*, i *cori* (i sentimenti), che sembravano fare da sottofondo alla *vita umana e al fato* si sono disintegrati, ed è pertanto inutile chiedersi se al cuore sono *per sempre negati i moti soavi, le immagini* (l'immaginazione gradevole), *i palpiti, l'error beato*. Intanto l'emozione suscitata dalla vista *da lungi* dell'Adriatico e della catena degli Appennini si è dissolta, e il *mondo* (nell'accezione di 'spettacoli naturali') appare irrimediabilmente *cangiato*. E per riprendere un tema centrale dell'adolescenza, la *speme* non sembra più rivolgere sorrisi, ma suscita *lagrime* per la coscienza della sua infondatezza. Tutto ciò comporta l'assunzione del vocativo *misero* per il cuore dell'io lirico e di *misera* per Silvia, vocativi di stampo petrarchesco e tassiano.

Riappaiono, in altri termini, le due età individuate da Straccali nei primi ottanta versi del *Risorgimento*. Leopardi sembra instaurare un dialogo tra i due testi saltando da un'età all'altra, fornendo delle risposte a degli interrogativi sospesi dall'alto dell'età matura, dall'età del vero. Nella canzone compare specialmente la prima età che si rapporta con la seconda, dal punto di vista, però, del presente. L'irrompere del vero (all'*apparir del vero*) provoca la dipartita di Silvia, e l'inevitabile sostituzione, come risulta nella versione di F del *Risorgimento*, con la coscienza che *Da le mie vaghe immagini / Ben so che il ver discorda: / So che natura è sorda, / Che miserar non sa* (vv. 117-20)⁶⁹.

2) Il dialogo tra il *Risorgimento*, *A Silvia* e le *Ricordanze*

Le *Ricordanze* (composte in diciotto giorni, dal 26 agosto al 12 settembre 1829) si rapportano saldamente con il *Risorgimento* e con *A Silvia*.

Del canto diciottesimo si scorgono *i dolci affanni / Della mia prima età* riecheggiare negli *ameni inganni della mia prima età*. Nerina, perduta per sempre, diventa, negli ultimi versi delle *Ricordanze*, *la compagna / D'ogni mio vago immaginar, di tutti / I miei teneri sensi, i tristi e cari / Moti del cor, la rimembranza acerba*, e così si configura come una vera e propria replica ai primi versi del *Risorgimento*, fondati sulla possibilità ipotetica del recupero di un rapporto adolescenziale con il mondo, dal punto di vista esclusivamente emotivo, espresso dal *Credei* incipitario: *Credei ch'al tutto fossero / In me, sul fior de gli anni, / Mancati i dolci affanni / De la mia prima età: / I dolci affanni, i teneri / Moti del cor profondo, / Qualunque cosa al mondo / Grato il sentir ci fa*.

Oltre a ciò, solo in questi due canti ricorre il sostantivo petrarchesco *errore*, prima *beato* poi *possente*, e l'attributo plurale, forse tassesco⁷⁰, *fugaci* per i *giorni* trascorsi in gioventù.

⁶⁹ In N, nel v. 118, L. sostituisce *ver* con *ella*, pron. collegato all'*Infausta verità* del v. 116.

⁷⁰ Tasso, *Rime*, 543, v. 3: *anni fugaci*. Nell'*Inno* ricorre negli ultimi due versi, v. 116 -7 : *la fugace, ignuda, / Felicità*.

Con il canto diciannovesimo i rimandi sono fin troppi espliciti, come il soffermarsi sia sulla memoria visiva che su quella uditiva, sul rimpianto per la fine della giovinezza e il dissolversi della speranza, sulla personificazione della fine della *prima età* attraverso due figure femminili dai nomi tratti dall'*Aminta*⁷¹. Il rapporto dialogico che s'instaura fra i due testi ruota soprattutto su Recanati, in *A Silvia* parte integrante del ricordo e del passato, nelle *Ricordanze* parte integrante di un presente ostile da cui prende avvio il ricordo. Nel primo caso rievocata senza astio, nel secondo vissuta sia con odio sia come fonte diretta per *les intermittences du cœur*.

Infine, è il *Risorgimento* a dare l'abbrivo a questi due canti fondati sulla memoria che rintraccia il vissuto non cancellato dal tempo. Tale recupero mnemonico conduce a due considerazioni esistenziali, diverse anche se strettamente congiunte: in *a Silvia*, alla «tragedia umana delle attese deluse», nelle *Ricordanze*, alla «giovinezza troppo rapidamente dileguata» (Tartaro)⁷².

3) Il dialogo critico tra le *Ricordanze* e gli Idilli

Non parrebbe un caso, inoltre, che Leopardi abbia scelto il titolo di *Ricordanze* che in B26 era riservato, al singolare, per *Alla Luna*. Non parrebbe un caso perché il canto del '29, per così dire, dialoga e si mette in contrasto con il canto scritto dieci anni prima. Tramite questo implicito rapporto dialogico Leopardi si sofferma sulla differenza tra il ricordo di un dolore ancora attuale che provoca anche piacere (*Alla Luna*) e il ricordo di un prolungato dolore giovanile che, visto da una prospettiva lontana nel tempo, determina soltanto amarezza e disperazione (*Le ricordanze*).

Come si è già notato, il canto ventesimo si relaziona con tutta l'esperienza esistenziale dell'io lirico e la termina, come fosse l'ultimo capitolo di un romanzo.

⁷¹ La differenza fondamentale tra Silvia e Nerina, come osserva Colaiacomo, è che della prima L. canta la presenza, della seconda l'assenza. ID., «Canti» di Giacomo Leopardi in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Vol. III, Torino, Einaudi, 1995.

⁷² G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Tartaro, Bari, Laterza, 1987, p. XI.

L'io lirico si rammenta di quando, da ragazzo, si sedeva e mirava, pensando e *fingendo* (latinismo presente solo nelle *Ricordanze* e nell'*Infinito*, con l'accezione di "creare") *arcani mondi, arcana / Felicità*, quando ancora era *Ignaro del [...] fato*.

Il *vento*, che rompe il silenzio o stormendo tra i rami della siepe o amplificando il rintocco dell'orologio della torre civica, comporta pur sempre uno spostamento diacronico che produce il riaffiorare del ricordo delle notti trascorse pieno di angoscia, la constatazione del cuore che si serra tuttora, in continuità con il tempo in cui si stringeva, e la coscienza di una letizia negata; in altri termini, implica uno spostamento diacronico che conduce alla *Sera del giorno festivo*.

E se nel *Sogno* già appare la piena consapevolezza dell'illusione del pieno recupero memoriale di qualsiasi situazione o esistenza ormai concluse, nella *Vita solitaria* non solo si affaccia già la coscienza, vv. 44-52, della breve durata della felicità del *garzoncello* che *già s'accinge a l'opra / Di questa vita come a danza o gioco*; ma anche l'invettiva contro i *recanatesi*, attenuata in N⁷³, nei vv. 11-4: *voi, cittadine infauste mura, / Vidi e conobbi assai, dove si prende / Lo sventurato a scherno; e sventurato / Io vivo, e tal morrò, deh tosto!* nonché il tema del suicidio (vv. 20-2)⁷⁴.

Le ricordanze, dunque, appaiono, per lo più, una conferma adulta della fondatezza delle inquietudini adolescenziali, una presa d'atto di una continuità nel dolore da parte di un io-lirico ormai rassegnato nella sua estrema cognizione del vero.

⁷³ *voi, cittadine infauste mura, / Vidi e conobbi assai, là dove segue / Odio al dolor compagno; e doloroso / Io vivo, e tal morrò, deh tosto!*

⁷⁴ Mengaldo osserva acutamente «l'isometria con gli *Idilli* di cui le *Ricordanze* appaiono per più di un aspetto la continuazione, specie della *Vita solitaria*, pure divisa in *lasse*». ID., *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011, p. 119.

La conferma esotica

1) Gli ultimi canti: qualche annotazione dispositiva

Le ricordanze possiedono una valenza conclusiva e riepilogativa per il “romanzo di formazione” dell’io lirico.

Fortemente legato agli idilli, anche per le svariate reminiscenze wertheriane, il canto rielabora e riassume tutto il senso di una vita ormai sterile e proiettata amaramente verso il passato.

Dopo tale lirica, segue il punto terminale e definitivo della filosofia della raccolta poetica, il *Canto notturno*, in cui, per conferire al discorso una patina oggettiva, Leopardi abbandona Recanati e qualsiasi riferimento autobiografico, e cede la parola a un pastore analfabeta di un paese lontano, quasi favoloso, che intuisce che lo *stato mortale* non sia *oscuro* solo per l’io lirico, ma per tutti gli esseri viventi⁷⁵.

Ma Leopardi non desidera terminare il libro in maniera disperata. Per questo pone, al termine di F, due canti filosofici scritti prima del *Canto notturno*, vere e proprie postille alla celebre “teoria del piacere”, i quali spiegano che si può essere se non felici almeno non turbati sia dopo la fine, momentanea, di un dolore acuto (*La quiete dopo la tempesta*) sia mentre si attende un piacere (*Il sabato del villaggio*).

È fondamentale notare che nel *Sabato*, «la lirica più serena dei canti»⁷⁶, i ragazzi non sono più visti come dei soggetti da plasmare ed educare, come *Nelle nozze* e in *A un vincitore*, ma sono osservati come dei soggetti ancora sereni – destinati, inevitabilmente, a una felicità fugace – che meritano di ricevere l’estremo saluto da parte di un autore che, come scrive

⁷⁵ *Ricordanze*, vv. 84-7: *E sebben vòti Son gli anni miei, sebben deserto, oscuro Il mio stato mortal, poco mi toglie La fortuna, ben veggo. Canto notturno*, vv. 142-3 : *Forse in qual forma, in quale Stato che sia, dentro covile o cuna, È funesto a chi nasce il dì natale.*

⁷⁶ MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 146.

Leopardi nella dedica *Agli amici di Toscana*, dedica fondamentale per comprendere F, prende «comiato dalle lettere e dagli studi»⁷⁷.

2) Il *Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia*, ossia il punto terminale della filosofia leopardiana

Il *Canto notturno d'un pastore vagante dell'Asia* (scritto tra il 22 ottobre 1829 e il 9 aprile 1830, successivamente alla *Quiete* e al *Sabato*) intende essere una sorta di riepilogo di tutta la ricerca filosofica di F, dalla concezione meccanicistica della natura all'infelicità congenita nell'esistenza⁷⁸.

L'io lirico regredisce in un pastore privo di cultura con lo scopo di confermare le proprie conclusioni per via empirica e induttiva ed esprimerle, così, in una maniera che acquista un tono perentorio proprio grazie alla studiata ingenuità del locutario. Leopardi, tuttavia, non rinuncia al bagaglio letterario a cui ricorre in tutte le sue composizioni e inserisce, sapientemente, nelle lamentazioni del pastore, varie reminiscenze letterarie, dall'*Ecclesiaste* al *Cinque maggio*, insistendo soprattutto sui richiami ai *Rerum vulgarium fragmenta*.

Leopardi riprende e trasforma molte pagine dello *Zibaldone* scritte in anni diversi, proprio per sottolineare il senso finale e riassuntivo delle varie affermazioni nel canto⁷⁹. Discorda,

⁷⁷ Anche Colaiacomo ritiene che in F la *Quiete* e il *Sabato* sembrino «avere più un valore di congedo (presto rivelatosi provvisorio), che non di un'ulteriore elaborazione del pensiero poetico leopardiano». ID., «*Canti*» di Giacomo Leopardi... cit., p. 65.

⁷⁸ Secondo Mengaldo il *Canto notturno* «sembra già proiettarsi, al di là del ciclo di Aspasia, verso le ricerche ultime e testamentarie del *Tramonto della luna* e della *Ginestra*». ID., *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 130. Tuttavia, la convinzione attorno alla consapevolezza di L., quando nel 1836 compose gli ultimi due canti dell'edizione postuma (Le Monnier, 1845), di essere sul punto di morire e attorno alla conseguente volontà di lasciare una sorta di testamento civile-poetico, non tiene conto della discordante testimonianza diretta di Ranieri dei *Sette anni di sodalizio*.

⁷⁹ Si consideri questa pagina dello *Zibaldone*, 2607, scritta il 13 agosto 1822: «Così tosto come il bambino è nato, conven che la madre che in quel punto lo mette al mondo, lo consoli, accheti il suo pianto, e gli alleggerisca il peso di quell'esistenza che gli dà. E l'uno de' principali uffizi de' buoni genitori nella fanciullezza e nella prima gioventù de' loro figliuoli, si è quello di consolarli, d'incoraggiarli alla vita; perciocchè i dolori e i mali e le passioni riescono in quell'età molto più gravi, che non a quelli che per lunga esperienza, o solamente per esser più lungo tempo vissuti,

tuttavia, sulla sicurezza attorno alla maggior infelicità degli uomini rispetto agli altri esseri viventi espressa nel *Bruto*, vv. 61-75, e in *Al conte*, vv. 37-43 La nuova convinzione – adombrata già in un'operetta del '24, precedente di due anni all'Epistola, *Il cantico del gallo silvestre*⁸⁰, e in molte pagine dello *Zibaldone* – è espressa in forma dubitativa dal pastore proprio per rafforzarne la validità⁸¹.

sono assuefatti a patire. E in verità conviene che il buon padre e la buona madre studiandosi di racconsolare i loro figliuoli, emendino alla meglio, ed alleggeriscano il danno che loro hanno fatto col procrearli. Per Dio! perchè dunque nasce l'uomo? e perchè genera? per poi racconsolar quelli che ha generati del medesimo essere stati generati?».

⁸⁰ «Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocchè niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte»

⁸¹ Cfr. MONTEVERDI, *Frammenti critici...* cit., p. 118.

Altro dirti non vo'

La *Quiete dopo la tempesta* (17-20 settembre 1829) si concentra soprattutto sulla tesi filosofica, più volte teorizzata da Leopardi⁸², per la quale «è più dolce guarir dai mali, che il vivere senza mali»⁸³, senza quasi rapportarsi dialogicamente con i canti che lo precedono⁸⁴.

Il *Sabato del villaggio* (terminato nove giorni dopo) non vuole essere soltanto una dimostrazione poetica di un assunto filosofico, ma vuole anche possedere una funzione di tenero congedo di quella che, per le intenzioni di Leopardi del dicembre 1830, doveva essere la prima e ultima edizione dei *Canti*.

La tesi sui cui ruota il *Sabato* è basata sulla constatazione che «la felicità [...] esiste solo nel desiderio del vivente, e nella speranza o aspettativa che ne segue»⁸⁵.

Risulta piuttosto evidente la relazione antitetica tra la giovane donna della *Sera* che si addormenta facilmente non angosciata da *cura nessuna* dopo i divertimenti della domenica e la giovane contadina del *Sabato* destinata, viceversa, all'angustia dei cupi pensieri domenicali.

Risulta anche evidente l'aperta relazione con la *Vita solitaria* in virtù dell'entusiasmo del *garzoncello* (vv. 48-50) e l'apparizione casuale di una *vaga donzelletta* (v. 59).

⁸² *Zib.*, 2600-2 (7 agosto 1822); 4074 (19 aprile 1824). Cfr. anche il *Dialogo di Federivo Ruysch e delle sue mummie* (16-23 agosto 1824): «la cessazione di qualunque dolore o disagio, è piacere per sé medesima».

⁸³ *Zib.*, 175 (luglio 1820).

⁸⁴ Notevoli sono i collegamenti, invece, con il *Sabato* tanto da formare, come si è detto, un vero e proprio dittico conclusivo. Sul rapporto tra i due canti cfr. P. V. MENGALDO, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 197-201.

⁸⁵ *Zib.*, 4145 (18 ottobre 1825). Ma cfr. anche 85, 532 (20 gennaio 1821), 3745-6 (21 ottobre 1823), e la citazione di Rousseau di 4492, di pochi mesi precedente alla stesura del canto (21 aprile 1829): «L'on n'est heureux qu'avant d'être heureux . Rousseau, *Pensées*, I. 204. Cioè per la speranza».

Risulta altrettanto evidente, infine, il rapporto stretto tra *Alla Primavera* e il *Sabato*, entrambi i canti convinti della reale felicità dei bambini che vivono nell'*età fiorita* la quale *È come un giorno d'allegrezza pieno*. Di fronte all'inevitabile incalzare di età aride, di stagioni meno liete e via via più tristi, l'io lirico si rivolge al *garzoncello scherzoso* e lo invita a vivere spensieratamente la propria infanzia tramite l'imperativo *Godi* che, tra l'altro, ricorda il *Goza* di Góngora del celebre sonetto *Mientras por competir con tu cabello*.

F si chiude con un'immagine leggera, quasi paterna, ossia con l'invito rivolto a un bambino di non dispiacersi se è ancora lontano dall'adolescenza, da quell'età in cui già si lavora e la domenica si degrada al giorno che precede il lunedì, cioè a un giorno di *tristezza e noia*.

Leopardi di fine 1830 non potrebbe concludere in maniera più solare l'attività di poeta se non soffermandosi sull'allegria dei più piccoli, dato che, come già scrive nel '18 nel *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*: «quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia».

Nonostante l'avversativa *ma* dell'ultima coordinata, l'ultima frase enunciativa di F, *Altro dirti non vo'*, si profila come un addio alla poesia dedicato alla felicità, breve ma pur sempre reale, dei bambini.

Parte seconda

Tripartizione stilistica e lessicale. Riferimenti costanti ed esclusivi

La tripartizione attuata da Leopardi in F non è soltanto narrativa, cioè relativa al percorso dolente dell'io lirico dall'adolescenza fino alla maturità, ma è anche stilistico-lessicale.

A ogni blocco corrisponde uno stile e un lessico sostanzialmente diversi nella loro uniformità poetica⁸⁶, secondo un principio saldamente emulativo che si calibra sul genere dei componimenti e che segue quel binomio "lingua" e "stile" sentito ancora quasi un'entità unica nella coscienza e nella prassi di molti poeti italiani del primo Ottocento⁸⁷.

Lo stile, nel primo blocco, si rivela sostenuto, sia quando risulta in bilico tra l'ipotassi e la brachilogia, sia quando si dimostra contraddistinto da un periodare convulso ma disteso.

Nel secondo si palesa più umile ma mai basso, fondato, per lo più, su un periodare coordinativo e paratattico. Nel terzo appare medio, oscillante tra la paratassi e l'ipotassi.

Costanti, in tutt'e tre i blocchi, permangono i riferimenti montiani, tassiani e classicheggianti, e i sintagmi e i vocaboli radicati nella tradizione poetica da Dante fino a Foscolo. Su questo sostrato comune mutano, viceversa, i modelli lessicali. Il primo blocco si sostiene su un vocabolario aulico tratto o dalla lirica italiana o direttamente dal latino. Il secondo su un linguaggio più colloquiale, ma di provenienza letteraria, che esclude ogni eccesso figurale o magniloquente. Il terzo su vocaboli raffinati ma non solenni che si

⁸⁶ Appare fondamentale ricordarsi, per non scivolare nell'anacronismo, che le varie grammatiche di inizio Ottocento ancora operano la distinzione tra parole poetiche e parole prosastiche (L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009,, pp-19-20). Sicché, ad esempio, in F compare solamente la forma poetica *augello* – parola che non ricorre nei canti posteriori al 1831 –, nelle *Operette morali* solamente la forma prosastica *uccello*.

⁸⁷ R. TESI, *Un'immensa molteplicità di lingue e stili. Studi sulla fine dell'italiano letterario della tradizione*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 85-94.

ispirano, forse, a un intento di selezione di stampo arcadico del linguaggio lirico tradizionale per raggiungere una decifrabilità subitanea.

Il passato proiettato nel presente. La prima parte, tripartita, del primo blocco

1) Eloquenza antica e moderna per la creazione di una nuova lirica patriottica

Il petrarchismo delle due canzoni patriottiche è più lessicale che metrico, giacché punta non a pedissequa riprese anacronistiche, ma a un'attualizzazione di uno spirito esemplare⁸⁸.

Il ricorso a Petrarca significa, per il Leopardi del 1818, vivificare la coeva produzione lirica tramite l'unico esempio di poesia eloquente nella tradizione nostrana, mediante le «sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome, cioè le tre Canzoni del Petrarca: *O aspettata, Spirto gentil, Italia mia*»⁸⁹.

La ricerca di Leopardi è rivolta verso la realizzazione di una poesia patriottica moderna, che recuperi l'eloquenza e tralasci il sentimentalismo romantico. Una ricerca erudita ma dinamica che trova in Petrarca non soltanto il punto di approdo ma anche di avvio nonché

⁸⁸ Per es., il primo e l'ultimo verso di *All'Italia* (*O patria mia, vedo le mura e gli archi - Tanto durar quanto la vostra duri*) sono due endecasillabi a minore dal modulo ritmico di 4a, 5a, 8a, 10a, modulo lontanissimo dalla tradizione petrarchesca, ma tipico della poesia montiana e foscoliana. Cfr. A. PELOSI, "Il corpo de' pensieri". *La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, Edizioni Ets, 2013, p. 158. Inoltre, l'inserimento di versi irrelati nelle stanze di una canzone è frequente a partire solamente dalla fine del XVI secolo. Come ricorda Beltrami, «Nell'ode-canzonetta, da Chiabrera in poi, gli schemi strofici prevedono frequentemente la presenza di versi piani senza rima in posizione fissa». ID., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 195.

⁸⁹ Lettera a Pietro Giordani del 19 febbraio 1819. Affermazione rintracciabile già in *Zib.*, 29. Due anni dopo, il 28 febbraio 1821, L. scrive nello *Zib.*, 706, che «la lingua», degli autori del Trecento «non era ancora formata nè stabilita, nè il suo corpo ordinato, e neppure la sua gramatica. Essi la formavano, ma per forza del tempo, e di circostanze accidentali ed estrinseche, non come Omero per forza del suo proprio ingegno formava l'Epopea. (eccettuo però Dante Petrarca e il Boccaccio: e nel secondo massimamente ritrovo una forma ammirabilmente stabile, completa, ordinata, adulta, uguale, e quasi perfetta di lingua, degnissima di servire di modello a tutti i secoli quasi in ogni parte)». Da Boccaccio deriva *lividor* di *All'Italia*, v. 9 (*Elegia di Madonna Fiammetta*, 5, 30: «né conosce il nero lividore dell'invidia divoratrice»).

una perfetta sintesi per il dinamismo di una poesia impegnata che non trascuri la soggettività dell'io lirico ma che anzi la stimoli costantemente fino a renderla il robusto filo portante di tutto il discorso retorico⁹⁰.

Ma la tavolozza dei riferimenti letterari di un poeta che, quasi senza nessun tirocinio nel campo della canzone⁹¹, irrompe nella tradizione di un genere metrico illustre con l'intenzione di rivitalizzarlo, di liberarlo dalle incrostazioni di un riuso automatico, non potrebbe presentare una monocromia da copista⁹², ma, gioco forza, si trova costretta a fondarsi su una varietà di colori tale da tendere a una vitalità indiscutibile che fuoriesca da un passato rielaborato ed eterogeneo. Quasi un procedimento che s'ispira all'immagine classica delle api che da molti fiori producono un solo miele, ricavabile sia dalla lettura delle *Familiare*s dello stesso Petrarca⁹³ che da Orazio e da Seneca.

⁹⁰ Se si considera, rapidamente, soltanto la prima patriottica, tra le molteplici citazioni petrarchesche, si potrebbero riportare, oltre agli esibiti collegamenti con RVE, CLLVIII (*Italia mia*), per quanto riguarda le rime: RVE, CXXVII, v. 18 *contrade* in rima con *spade* (anche nella seconda patriottica e nella *Vita solitaria*); LIII, v. 57 (*Spirto gentil*) e CCCXXXVIII, v. 2, *inerme* con *inferme*; XXXVII, v. 60 e CCCIX, v. 5, *mostri* con *nostri*; CV, v. 4 *veggio* con *peggio*; LIII, v. 16, *faccia* con *braccia*; *passim*, *velo* con *cielo*. Petrarchesche sono anche *sconsolata* (tre occorrenze in RVE), *parla o scrive* (*Triumphus mortis*, II, v. 60); *Ora estrema* (T.M., I, v. 103), *barbarico sangue* (CXXLII, v. 22 e CXXVIII, v. 22); *ignude ossa*, RVE, CCCXXVI, v. 8; *O di mano o d'ingegno*, RVE, CXXLIII, 108; *Agguagliar mai parlando*, *Triumphus Cupidinis*, III, 140; *cantando il duol si disacerba*, RVE, XXIII, 4; *l'opre / Divine*, RVE, CCCXXV, 6-7; *Vecchia, otiosa et lenta*, RVE, LIII, v. 12; *Non come fiamma che per forza è spenta*, *Triumphus Mortis*, I, v. 160; *L'anime degne intorno a lei fien sparte*, RVE, CXXVIII, v. 59; *Né sarò mentre ch'io viva*, RVE, LXXXII, v. 2.

Per ragioni di spazio e per non appesantire la lettura, non sono distinte le fonti individuate dal sottoscritto da quelle segnalate in alcuni importanti commenti dei *Canti* a cura di studiosi del calibro di Straccali, Fornaciari, Levi, G. e D. De Robertis, Gavazzeni e Lombardi, Muñiz Muñiz, Campana, Blasucci.

⁹¹ Cfr. SANTAGATA, *Quella celeste...*, cit., p. 54.

⁹² Credo sia valida anche per il 1818 la famosa affermazione leopardiana tratta dalla lettera a Giordani del 13 luglio 1821: «Dunque l'effetto ch'io vorrei principalmente conseguire, si è che gli scrittori italiani possano esser filosofi, inventivi e accomodati al tempo, che in somma è quanto dire scrittori e non copisti, nè perciò debbano quanto alla lingua esser barbari ma italiani».

⁹³ « *Vitam michi alienis dictis ac monitis ornare, fateor, est animus, non stilum; nisi vel prolato auctore vel mutatione insigni, ut imitatione apium e multis et variis unum fiat*». *Familiare*s, XXII, 2, 16.

La ricerca di modelli per una moderna produzione lirica va dunque oltre Petrarca, e si estende anche su punti di riferimento minori. Non a caso, a inizio *Zibaldone*⁹⁴, Leopardi analizza alcuni autori tra il Cinquecento e il Settecento che si avvicinarono all'eloquenza e ne stila una classifica, una sorta di codice personale, che vede al primo posto Gabriello Chiabrera, seguito da Fulvio Testi e, a distanza, appaiati, Alessandro Guidi e Vincenzo da Filicaja⁹⁵. Autori, tutti questi, che rientrano nell'alveo delle citazioni intrecciate delle due patriottiche⁹⁶.

⁹⁴ Risulta del tutto condivisibile l'ipotesi di G. Pacella per la quale L. avrebbe composto le prime 42 pagine dello *Zib.* dal luglio del 1817 a dicembre del 1818, e le pagine dalla 43 alla 99 nel 1819. ID., *Datazione delle prime cento pagine dello Zibaldone*, in "Italianistica, rivista di letteratura italiana", XVI, 3, 1987, pp. 401-2.

⁹⁵ «Dei quattro lirici ch'io ho mentovati di sopra oltre il Manfredi e il Zappi che sono di un'altra classe, mentre questi appartengono a quella de' Pindarici e Alcaici e Simonidei ed Oraziani, ossia Eroici e Morali principalmente, io do il primo luogo al Chiabrera, il secondo al Testi de' quali se avessero avuto più studio e più fino gusto, e giudizio più squisito quegli avrebbe potuto essere effettivamente il Pindaro, e questi effettivamente l'Orazio italiano. Tra il Filicaia e il Guidi non so a chi dare la preferenza; mi basta che tutti e due sieno gli ultimi e a gran distanza degli altri due, mentre, secondo me, quando anche fossero stati in tempi migliori, non aveano elementi di lirici più che mediocri anzi forse non si sarebbero levati a quella fama ch'ebbero e in parte hanno». *Zib.*, 28. Pochi mesi dopo, nella lettera a Pietro Giordani del 19 febbraio 1819, L. cambia idea sulla classifica dei quattro poeti, deprezzando fortemente Guidi, dal quale, tuttavia, continuerà a cogliere dei sintagmi o dei calchi: «Quanto alla lirica, io dopo essermi annoiato parecchi giorni colla lettura de' nostri lirici più famosi, mi sono certificato coll'esperienza di quello che parve al Parini, e pare a voi, secondo che mi diceste a voce, e credo che oramai sia divenuta sentenza comune, se non altro, degli intelligenti, che anche questo genere capitalissimo di componimento abbia tuttavia da nascere in Italia, e convenga crearlo. Ma fra i quattro principali che sono il Chiabrera il Testi il Filicaia il Guidi, io metto questi due molto ma molto sotto i due primi; e nominatamente del Guidi mi maraviglio come abbia potuto venire in tanta fama che anche presentemente si ristampi con diligenza e più volte. E perchè il Chiabrera con molti bellissimi pezzi, non ha solamente un'Ode che si possa lodare per ogni parte, anzi in gran parte non vada biasimata, perciò non dubito di dar la palma al Testi; il quale giudico che se fosse venuto in età meno barbara, e avesse avuto agio di coltivare l'ingegno suo più che non fece, sarebbe stato senza controversia il nostro Orazio, e forse più caldo e veemente e sublime del latino. Ma non è maraviglia che l'Italia non abbia lirica, non avendo eloquenza, la quale è necessaria alla lirica a segno che se alcuno m'interrogasse qual composizione mi paia la più eloquente fra le italiane, risponderai senza indugiare, le sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome, cioè le tre Canzoni del Petrarca, *O aspettata, Spirto gentil, Italia mia*».

⁹⁶ Riporto qualche esempio:

Tuttavia, il livello aulico dei due testi, e la volontà di non trascendere dal contesto poetico del proprio tempo, pretendono delle intrusioni massicce nella produzione contemporanea di stampo classicistico⁹⁷, che si concretano attraverso due prototipi inevitabili: Vincenzo Monti⁹⁸, a cui le due canzoni sono originariamente dedicate, e Ugo Foscolo⁹⁹.

Chiabrera: per quanto riguarda *All'Italia* si potrebbe citare *e di catene è carca, Cosmo sì lungo stuol lieto in sembianza*, v. 19; per quanto concerne *Sopra il monumento la dittologia bronzi, e marmi, Al Signor Riccardo Riccardi*, v. 16.

Testi: I primi versi di *All'Italia* s'ispirano, è noto, ai vv. 13-6 di *Sull'età corrotta dall'ozio* (antologizzata nella *Crestomazia* con il titolo *Sopra l'Italia*): *Ben molti archi e colonne in più di un segno / Serban del valor prisco alta memoria / Ma non si vede già per propria gloria / Chi di archi e colonne ora sia degno* (cfr. G. A. CESAREO, *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, «Nuova Antologia», a. III, vol. 22, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1889, pp. 4-5), ma risuonano anche i vv. 44-5 dell'abbozzo di un primo atto di una tragedia incompiuta (che Leopardi può avere letto nell'edizione delle *Poesie liriche* di Testi, Venezia, 1693, presente nella biblioteca paterna): *Archi e colonne / S'ergan in testimon de le tue glorie*. Sempre per quanto riguarda *All'Italia*: *Di barbare catene ha il collo onusto, / Il nudo seno, e 'l lacerato busto, All'Altezza del Duca di Savoia*, vv. 4-5.

Guidi: la rima *erme- inerme*, *Allor che il buon Chirone*, v. 42-44; *alma corona accesa, Chi me vedrà fra' chiari lampi ardenti*, v. 7.

Filicaja: *Fatta ludibrio, Per la Vittoria degl'Imperiali, e de' Polacchi, sopra l'Esercito Turchesco*, LI, v. 12 e *Alla Sacra Cesarea Maestà di Leopoldo I Imperatore*, v. 29.

⁹⁷ Giustamente afferma A. Bruni che per L. sia stata fondamentale «la poesia di Monti, quale prototipo generatore dell'allusività moderna: visto che l'interferente lezione di Foscolo è ricondotta per questa via verso il suo etimo culturale. Dunque il riuso di L. in ambito italiano [...] comporta [...] il recupero della forma più originale acquisita nell'eredità contemporanea: quella che individua nell'asse Monti-Foscolo la possibilità di saldare in modo autonomo conservazione e innovazione». ID., *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani, Leopardi 1998*, Atti del convegno nazionale di studi, Piacenza, 2-4 aprile 1998, a cura di R. Tissoni., Piacenza, Tip. Le.Co 2000, p. 160. Sul rapporto con Monti e Foscolo cfr. anche G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.

⁹⁸ Per es., in *All'Italia*, il motivo della «declinazione delle glorie patrie in funzione di un riscatto presente» (BRUNI, *Giordani, Leopardi*, cit., p. 159) riprende molti passi di *In morte di Lorenzo Mascheroni*. L'apparizione di Simonide parrebbe sia di derivazione foscoliana che montiana, se si considerano i vv. 16-21 – puntualmente citati da P. Italia (in EAD., *Il metodo di Leopardi. Variante e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58), a cura di G. Barbarisi e W. Spaggiari,, Milano, Cisalpino, 2 voll., vol. II, 2006, pp. 721-40) – del *Bardo della selva nera, Canto Primo, I vaticinij* (versi fin troppo cari a Leopardi se è vero che cominciano con *Sopra a una vetta*). Robuste sembrano le citazioni del *Canto Secondo*, nel quale si legge, a fine v. 10, *senza velo* (in rima con *cielo*), al v. 122: *Tal d'armi, di nitriti e di timballi* (quest'ultima parola in rima con *cavalli*); nei vv. 127-9 l'Italia è rappresentata così: *Levò la fronte Italia; e, in mezzo al pianto / Che amaro e largo gli scendea dal ciglio, / Carca di ferri e lacerato il manto*. Senza dimenticare, nei vv. 103-6 (*Come lion di tori entro una mandra...*) la ripresa della similitudine omerica (*Iliade*, V, vv. 160-4) mediante il filtro della

Ed è lo stesso livello aulico a esigere il ricorso alle irraggiungibili *auctoritates* classiche nel campo dell'eloquenza: Omero, Virgilio e Orazio; e ovviamente a Dante *per lo cui verso / Il meonio cantor non è più solo*¹⁰⁰.

traduzione di Monti (*Iliade*, V, vv. 176-84) che a sua volta s'ispira ad Ariosto (*Orlando furioso*, XXVI, 16) e forse anche a Filicaja (*Al Sobieski*, vv. 79-82) e a Boccaccio (*Decamerone*, III, 4). Inoltre: *Fatto inerme*, *La Musogonia*, 145; *chiome sparte*, *Dopo la battaglia di Marengo*, 53; *nel cupo / Tartaro*, *Iliade*, VIII, 660-1.

Per *Sopra il monumento* si potrebbero ricordare il *meonio cantor* (*Alla marchesa Anna Malaspina*, 122), il *fato scerbo* (*Matilde e Toledo*, V, *Currado*, 535), ma soprattutto il sonetto *All'Italia*, v. 9, *Vedova ti vedrei per le contrade*, al quale L. risponde sia, al v. 12, sostituendo il condizionale con un indicativo, visto che, a differenza di Monti, non crede alla difesa provvidenziale da parte di Pio VII (*Oggi vedove son le tue contrade*), sia attraverso un commento sintetico nell'ultimo verso della canzone (*Meglio l'è rimaner vedova e sola*). Inoltre: *De' più forti guerrier schiera infinita*, *Iliade*, II, 1093; *un sasso funebre*, *In morte di Lorenzo Mascheroni*, IV, 218; *Degli occhi al tremolo baleno*, *Iliade*, III, 522; *Prendendo incarco di celeste cosa*, *Musogonia*, 8; *il barbaro soldato*, *In morte di Ugo Bassville*, I, 227; *altrice*, latinismo non accolto dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, *Iliade*, II, vv. 657 e 774 e *passim*.

⁹⁹ In *All'Italia*: «Ove sono dunque i tuoi figli? Nulla ti manca se non la forza della concordia. Allora io spenderei gloriosamente la mia vita infelice per te: ma che può fare il solo mio braccio e la nuda mia voce? – Ov'è l'antico terrore della tua gloria?», Lettera da Ventimiglia del 19 e 20 febbraio 1799 dell'*Ortis*; *Vedea per l'ampia oscurità scintille Balenar d'elmi e di cozzanti brandi*, *Dei Sepolcri*, vv. 203-4; i vv. 68-73 richiamano i vv. 191-2 di *Dei Sepolcri*: *Gemeranno gli antri / Secreti, e tutta narrerà la tomba / Illo raso due volte*; nei vv. 125-7 riecheggiano i vv. 258-63 di *Dei Sepolcri*. Inoltre: *i campi e il cielo / Desioso mirando*, *Dei Sepolcri*, vv. 191-2.

In *Sopra il monumento*: *l'antico sopor* sembra una ripresa dell'*antico letargo* sempre della lettera da Ventimiglia dell'*Ortis*; il *sasso* con l'accezione di tomba ha un riscontro con i vv. 13 e 38 di *Dei Sepolcri* e tutto il v. 27 appare ricalcato sui vv. 73-6 del carme: *A lui non ombra pose / Tra le sue mura la città, / [...] Non pietra; Che stai?*, *Tieste*, III, 218 e *Ai novelli repubblicani*, 60-1; i vv. 160-2 si ispirano a *Dei Sepolcri*, 72-7.

Includibili, inoltre, i richiami a Cesarotti. Si pensi, a puro titolo esemplificativo, a *Ossian*, *Temora*, I, vv. 577-8, *La bella chioma nella polve*; III, v. 11, *Vedi di lance fluttuar sospeso*, e v. 158, *vile e feroce*.

¹⁰⁰ Oltre alla già ricordata similitudine omerica, si possono riportare le varie citazioni del secondo libro dell'*Eneide* rintracciabili nel saggio fondamentale di Blasucci, *Una fonte linguistica per i «Canti»: la traduzione del secondo libro dell'«Eneide»* (in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 9-30), oltre all'Orazio dei *Carmina* (il v. 73 di *All'Italia*, *De' corpi ch'a la Grecia eran devoti*, è ricalcato su *Devota morti pectora liberae* di IV, 14, 18; il v. 60 di *Sopra il monumento*, *Lunge sia, lunge alma profana. Oh quante sul proverbiale Odi profanum vulgus et arceo* di III, 1, 1).

Fin troppo ostentate le reminiscenze dantesche nella prima patriottica, a partire dalla personificazione dell'Italia in una figura femminile per arrivare a *che tu hai ben onde* (*Pur.*, VI, v. 136) *in basso loco* (*Inf.*, I, v. 61), alla rima *costanza-possanza* (*Par.*, III, vv. 118-20), all'*ultima sera* (*Pur.*, I, v. 58), *dilaceraro* (*Inf.*, XIII, v. 128) e a *scempio* (a fine verso in *Pur.*, X, v. 85 e XII, v. 55). Per la seconda patriottica si può notare *Qui vive la pietà quand'è ben morta*, *Inf.*, XX, v. 28; *anime care*, *Pur.*, XIV, v. 127; *Vedova e sola*, *Pur.*, VI, v. 113.

Inoltre, la volontà di attualizzare la lirica mediante la rinascita dell'eloquenza e attraverso la creazione di una poesia impegnata che affondi le radici nel passato e che si contrapponga ai languori romantici, comporta anche l'uso consistente di latinismi. La risposta leopardiana alla tendenza dei romantici di ricorrere a neologismi fondati sulle lingue straniere è essenzialmente classicistica. Si tratta di una risposta che fruga sia nel lessico latino che nell'etimologie delle singole parole e che non teme di rivitalizzare alcuni termini desueti¹⁰¹ pronta, com'è, ad aprire un contenzioso diuturno con la Crusca, come si evince dalle capillari *Annotazioni* di B24¹⁰².

¹⁰¹ Si pensi al fin troppo celebre *procomberò* (*All'Italia*, v. 89), che riprende il virgiliano *procumbit* (*Eneide*, II, v. 426) con l'avvallo, peraltro, di Cesarotti: *procombe / l'un degli eroi* (traduzione dell'*Iliade*, XVI, vv. 867-8). Scrive L. il 17 luglio nello *Zib.* (1334): «Potendo l'italiano esprimere facilissimamente e chiaramente, mille cose nuove con parole vecchie nuovamente modificate, ma modificate secondo il preciso gusto della lingua ec. Questa facoltà l'hanno e l'ebbero qual più qual meno tutte le lingue colte, essendo necessaria, ma la nostra lingua in ciò pure, non cede forse e senza forse nè alla greca nè alla latina, e vince tutte le moderne. E l'è tanto propria una decisa singolarità e preminenza in questa facoltà, che forma uno de' principali ed essenziali caratteri della lingua italiana formata e applicata alla letteratura. Come dunque vogliamo spogiarla di questo suo carattere proprissimo, e dell'utilità che ne risulta? Come vorremo negare agli scrittori italiani la facoltà di continuare a servirsene?».

L., fino al novembre 1825, quando cita il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, si riferisce all'edizione del 1697, reperibile nella biblioteca paterna. Dopodiché ottiene e consulta l'edizione veronese di Cesari del 1806. Cfr. D. DE ROBERTIS, *Leopardi – la poesia...* cit., pp. 129-30, e G. PANIZZA, *Una biblioteca per due. Giacomo Leopardi e la biblioteca di Monaldo*, in ID., F. LONGONI, C. VELA, *Ex libris (biblioteche di scrittori)*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 49-50.

¹⁰² Nencioni asserisce che tali «annotazioni linguistiche sono un duello col *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [...] volto a denunciare le lacune di quel dizionario e a integrarle coi testi canonici, a dimostrare la propria ortodossia alla tradizione sancita da quel dizionario stesso e insieme ad affermare la propria libertà e creatività». ID., *La lingua del Leopardi lirico*, in *Giacomo Leopardi. Le poesie, le idee, il contesto culturale*, a cura della Biblioteca Nazionale di Napoli, Napoli, Macchiaroli, 1987, p. 382.

Nello *Zib.*, 1334-5, 17 luglio 1821, L., polemizzando con il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, scrive: «Perchè una lingua viva dovrà perdere le sue facoltà, che sole in lei sono proprietà vive e feconde, e conservare solamente il materiale delle parole e modi già usati e registrati, che sono proprietà sterili, e rispetto alle dette facoltà, proprietà morte? Che matta pedanteria si è questa di giudicare di una parola o di un modo, non coll'orecchio nè coll'indole della lingua, ma col *Vocabolario*? vale a dire non coll'orecchio proprio, ma cogli altrui. Anzi colla pura norma del caso. Giacchè gli è mero caso che gli antichi abbiano usato o no tale o tal voce in tale o tal modo ec. e che avendola pure usata, sia stata o no registrata e avvertita da' *Vocabolaristi*. Ma non è caso ch'essi abbiano data o non data alla lingua la facoltà di usarla ec. e che quella voce, forma ec. convenga o

Se in F Leopardi non toglie alcuni arcaismi, nonostante l'avversione più volte dichiarata dopo il '18 nei loro confronti¹⁰³, è probabilmente perché non li ritiene tali, ma li considera dei vocaboli solenni e, al contempo, "peregrini"¹⁰⁴, degni di una poesia magniloquente.

2) Un carne sfiduciato travestito da canzone

In *Ad Angelo Mai*, a un impianto metrico più tradizionale, fa riscontro una diminuzione delle reminiscenze petrarchesche¹⁰⁵ a favore di sistematici richiami montiani e a foscoliani¹⁰⁶. Con il Foscolo *Dei Sepolcri*, inoltre, la canzone apre una sorta di rapporto

non convenga colle proprietà della lingua da loro formata, e col suo costume. ec. E questo non si può giudicare col Vocabolario, ma coll'orecchio formato dalla lunga ed assidua lettura e studio non del Vocabolario ma de' Classici, e pieno e pratico, e fedele interprete e testimonio dell'indole della lingua, sola solissima norma per giudicare di una voce o modo dal lato della purità e del poterlo usare ec. E questa fu l'unica guida di tutti quanti i Classici scrittori [...]. Io qui non intendo solamente difendere i nuovi usi delle parole [...] che si fa per sola utilità, ma quello pure che si fa per mera eleganza, senza necessità veruna, ma serve colla sua novità, a dare alla locuzione ec. ec. quell'aria di pellegrino, e quel non so che di temperatamente inusitato, e diviso dall'ordinario costume, da cui deriva l'eleganza».

¹⁰³ Per es., riferendosi «massime alla prosa», L. il 29 maggio 1821, in *Zib.*, 1098-9, afferma: «Odio gli arcaismi; e quelle parole antiche, ancorchè chiarissime, ancorchè espressivissime, bellissime, utilissime, riescono sempre affettate, ricercate, stentate». Tuttavia, in quel passo, L. intende le parole da lui ritenute "anticate" e non quelle "antiche", se è vero che, quattro mesi dopo, il 30 settembre 1821, scrive, sempre nello *Zib.*, 1806-7: «Le parole antiche (non anticcate) sogliono riuscire eleganti, perchè tanto remote dall'uso quotidiano, quanto basta perchè abbiano quello straordinario e peregrino che non pregiudica nè alla chiarezza, nè alla disinvoltura, e convenienza loro colle parole e frasi moderne».

¹⁰⁴ Blasucci offre un'esautiva e fine spiegazione su ciò che L. intende per «peregrino»: «Il "peregrino" o "pellegrino" è per Leopardi [...] la qualità per cui l'espressione poetica si apparta dall'uso comune; esso è prodotto sia dalla nobiltà delle "voci" e dei "modi", sia dall'originalità delle metafore. Se il pellegrino è tenuto in giusti limiti, ossia non trasmoda verso gli eccessi dell'arcaismo crudo o del metaforismo stravagante, diventa appunto un sicuro fattore di eleganza». In ID., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 76.

¹⁰⁵ Per es., *alto consiglio* del v. 16 ha un riscontro in *RVF*, CCLXXXIX, v. 9; il v. 21 si rifà a *RVF*, LIII, v. 43; *sogno e fola* del v. 37 richiama *Triumhus Cupidinis*, IV, v. 66 (*Sogno d'infermi, e fola di romanzi*); *fu vita il pianto* del v. 73 proviene da *RVF*, CCCXXXII, v. 9 (*mia vita in pianto*).

¹⁰⁶ Da Monti derivano: *Nebbia di tedio* del v. 5 (*Nebbia degli anni, Prometeo*, II, v. 301); *In un balen* del v. 9 (*Iliade*, XVII, v. 579); *alto consiglio*, citazione a sua volta petrarchesca, (*passim*); *maggior pianeta*

dialogico togliendo qualsiasi valore culturale alle tombe, rese quasi una metafora del *secol morto*¹⁰⁷.

Tuttavia, la rassegna funebre degli italiani illustri e il livello stilistico sostenuto non privo d'invettive condurrebbero a scorgere un fondamentale incunarsi cosciente nel nuovo genere del carme creato da Foscolo, nonostante l'assenza dell'endecasillabo sciolto.

Leopardi mostra, inoltre, la presumibile intenzione d'inserirsi nell'alveo della svalutazione dell'età contemporanea a favore di un'esaltazione di un passato glorioso, ma non felice, ricollegandosi non soltanto ai maggiori esponenti del classicismo coevo, ma anche a Tasso¹⁰⁸, e cioè all'eroe principale della canzone (insieme con Colombo), al primo poeta moderno che l'io lirico percepisce simile a sé.

L'uso di vocaboli radicati nella tradizione letteraria, nonché di neologismi colti e di latinismi, in *Ad Angelo Mai*, non parrebbe essere guidato da una volontà differente rispetto

del v. 96 (*In morte di Lorenzo Mascheroni*, I, v. 103); *Stanca e arida terra* del v. 157 (*Il bardo della Selva Nera*, I, v. 125: *stanca Terra* (in rima con *guerra* al v. 123); inoltre i vv. 35-6 s'ispirano ai vv. 27-8 di *Per le nozze Caldara-Butti: Chè doloroso e oscuro / Veder spiegarci l'avvenire innanti*.

Da Foscolo L. attinge dai *Sepolcri* (a partire dal catalogo dei *Magnanimi* italiani del passato). Per riportare qualche esempio, l'hapax *allegràr* del v. 55 riprende *allegrò* del v. 154 del carme; il v. 60, *Qualche favilla ergea da questo suolo*, (in N, *Più faville rapia da questo suolo*) pare modellato sul v. 119, *Rapian gli amici una favilla al Sole*; Foscolo cita Alfieri per nome in *Dei Sepolcri*, v. 189 (come L. nel v. 169, e sempre a inizio verso) e metaforicamente ne descrive *le ossa che Fremono amor di patria*, vv. 196-7, mentre l'Alfieri leopardiano *Disdegnando e fremendo, immacolata / Trasse la vita intera*, vv. 166-7. Secondo Gavazzeni e Lombardi lo *sconsolato avello* del v. 137 forse allude «all'assenza di quella "Corrispondenza di amorosi sensi" di cui è menzione nei *Sepolcri* foscoliani, v. 30». LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, cit., p. 143.

Tra gli studi che si soffermano sulle connessioni foscoliane dell'*Angelo Mai* sono da ricordare C. F. GOFFIS, *La canzone Ad Angelo Mai ed il suo antagonismo con i Sepolcri*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, vol. IV, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, parte II, Olschki, Firenze, 1983, pp. 677-702; G. LONARDI, *Leopardi: memoria della poesia e poesia della memoria* in *"In quella parte del libro de la mia memoria". Verità e finzioni dell'"io" autobiografico*, a cura di Francesco Bruni, Fondazione Giorgio Cini, Marsilio, 2003.

¹⁰⁷ Cfr. BLASUCCI, *Leopardi e i segnali...*, cit., pp. 85-6.

¹⁰⁸ La dittologia *lento / E grave* dei vv. 17-8 si rifà alla dittologia *grave e lento* di *Liberata*, XI, 5, v. 3 e di *Rime* 1566, v. 92; *altrui non cale* del v. 46 proviene da *Rime* 1042, v. 12; *D'ignoti abitatori* del v. 93 da *Liberata*, XVI, 16, 71, v. 4; *breve carta* da vari passi delle *Rime* (217, v. 10; 1133, v. 5; 1453, v. 71; 1486, v. 5; 1554, v. 14); *mortale affanno* dalla *Liberata*, I, 80, v. 8.

agli altri canti che costituiscono il primo blocco¹⁰⁹. Parrebbe piuttosto rientrare nello spirito aulico-nostalgico dello stesso ed essere funzionale sia alla creazione di una sua parziale autonomia rispetto agli altri due sia alla formazione di un linguaggio più consono in rapporto all'importanza politico-civile dei primi cinque canti, o più adeguato in relazione a un personaggio storico di grande levatura del sesto e del nono canto (Bruto e Saffo), o più corrispondente al tema di una felicità relativa rintracciabile in una parte dell'umanità del passato, vero e proprio specchio dell'infanzia, nel settimo e nell'ottavo canto (*Alla Primavera, Inno ai Patriarchi*).

Se non si tiene in conto la volontà di tripartire il libro (e, a sua volta di unificare gli stili e i modelli lessicali di ogni blocco), si corre il rischio di cavillose distinzioni, canto per canto, che travalicano il sostanziale spirito unitario della struttura lessicale-tematica dei vari blocchi¹¹⁰.

3) L'orazismo perfezionato: le canzoni civili

Il dittico delle canzoni civili, *Nelle nozze* e *A un vincitore*, si fonda su una regolarità tradizionale dello schema metrico unito a una sintassi risolutamente dinamica e con accostamenti lessicali arditi. Uno stile elevato, a volte brachilogico, che si accorda con le

¹⁰⁹ Si tratta di una selezione accurata di parole e di sintagmi consona alla solennità del primo blocco. Afferma giustamente Mengaldo: «L'energica eloquenza, e i temi stessi, delle Canzoni chiamano a sé una folla di latinismi anche rari e accusati in genere di aulicismi; il che va assieme ad altri fenomeni stilistici di ugual timbro culturale nella sintassi, e più precisamente nell'*ordo verborum*: in particolare i pronunciati iperbati di marca greca e latina cari al poeta che intende ricreare l'antico, anzi *essere* antico, suggeriti pure da maestri recenti come Parini e Monti e Foscolo». ID., *Sonavan le quiete stanze*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 109.

¹¹⁰ Non appare collegata a questa volontà unificativa del primo blocco l'affermazione di Blasucci per cui, L. ricorrerebbe, in *Ad Angelo Mai*, ad arcaismi e a latinismi per incrementare, tramite il tono linguistico, «l'epicità» della canzone (ID., *Leopardi e i segnali...*, cit., p. 87).

considerazioni del celebre passo dello *Zibaldone* (2041-2) del 3 novembre 1821 (contemporaneo alla composizione di *Nelle nozze*):

La rapidità e la concisione dello stile, piace perchè presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec. [...] Perchè lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire, e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perchè ogni parola presso lui è un'immagine [...] Qua la bellezza dello stile di Orazio (rapidissimo, e pieno d'immagini per ciascuna parola, o costruzione, o inversione, o traslazione di significato ec.)

Celebre passo che riprende e amplia la teoria dell'uso fondamentale degli *ardiri*, elaborata nel 1818, e approfondita, il giorno seguente, in un'altrettanta famosa pagina dello *Zibaldone* (2051) che chiama in causa di nuovo il poeta di Venosa:

Questi effetti che ho specificati li produce Orazio a ogni tratto, coll'arditezza della frase, onde dentro il giro di un solo inciso vi trasporta e vi sbalza più volte di salto da una ad altra idea lontanissima e diversissima. (Come pure coll'ordine figuratissimo delle parole, e colla difficoltà, e quindi attività ch'esso produce in chi legge.) Metafore coraggiose, epiteti singolari e presi da lungi, inversioni, collocazioni, soppressioni, tutto dentro i limiti del non eccessivo

L'imprescindibile uso degli *ardiri* in un dettato poetico alto è già una convinzione che compare nella pagina 61 dello *Zibaldone* (databile nel 1819) collegata sempre al poco

stimato Orazio¹¹¹ e spiegata come «un bell'uso di quel vago e in certo modo quanto alla costruzione, irragionevole, che tanto è necessario al poeta». Ma già nella pagina 25 (databile nel 1818) Leopardi scrive che Chiabrera adopera degli «ardiri» benché «spessissimo infelici, ma pure alle volte felici».

Inoltre, per tornare all'icasticità dantesca del passo su citato del 3 novembre 1821, già pochi mesi prima, in una pagina (762) scritta tra l'8 e il 14 marzo 1821, si trovano delle considerazioni sull'ardire dei composti del *ghibellin fuggiasco* il quale, tuttavia, non rientra tra le fonti delle canzoni civili, se non per tre sintagmi ripresi *Nelle nozze*¹¹².

Non sorprende, dunque, che le due canzoni civili affondino le radici in un filone poetico che ha come fondamenta Orazio¹¹³, come calce Petrarca¹¹⁴, come tetto – oltre ad Alfieri¹¹⁵ e a Cesarotti¹¹⁶ – Monti¹¹⁷ e Foscolo¹¹⁸ (presenze costanti in tutto F), e come muro portante Chiabrera e gli altri poeti eroici della tradizione italiana dal Cinquecento al Settecento¹¹⁹.

¹¹¹ «Uomo in ogni cosa libertino e damerino e cortigiano, in somma tutto l'opposto del carattere romano», *Zib.*, 751.

¹¹² *Dolce raggio*, *Inf.*, X, v. 130; *alto affetto*, *Par.*, XXXIII, v. 125; *basso loco*, *Inf.*, I, v. 61 (già in *All'Italia*, v. 35).

¹¹³ I vv. 28-30 delle *Nozze* sembrano quasi una traduzione di *Carmina*, III, XXIV, vv. 30-3: *Quatemus – heu nefas! – virtutem incolumem odiamus, / sublatam ex oculis quaerimlls invidi*. Nei vv. 40-7 di *A un vincitore* sono contaminati cinque passi del poeta venosino, tre tratti dai *Carmina*, uno dall'*Epistula ad Pisones* e uno dal primo libro delle *Epistulae*: *Carmina*, II, xv, vv. 1-2 (*Iam pauca aratro iugera regiae / Moles reliquerunt*) e III, III, v. 41 (*Insultet armentum et catulos ferae*) e IV, III, v. 11 (*Et spissae nemorum comae*); *Epistula ad Pisones*, v. 66 (*Vicinas urbes alit et grave sentit aratrum*); *Epistulae*, I, v. 173 (*Olim quod volpes aegroto cauta leoni*). Per *valor natio* del v. 45, L. stesso annota, nei manoscritti autografi custoditi nella Biblioteca Nazionale di Napoli (in seguito An), «Scemo il *patrio* (cioè *natio*) valor. Hor. Od. 4, 4, v. 5» (*Olim iuventas et patrius vigor*), dalla stessa ode, v. 29, echeggia il verso successivo: *Fortes creantur fortibus et bonis*.

¹¹⁴ Per *le nozze*: *auree soavi*, CCCIII, v. 5; *deserto lido* (a fine verso), RVF, CXXIX, v. 47; *umane cose*, XCIX, v. 3; *chi ben l'estima*, CCCIX, v. 139.

Per *A un vincitore*: *Tempo verrà anchor forse*, RVF, CXXVI, v. 27; la rima *fianchi-stanchi* compare in RVF, XLVI, vv. 4 e 8.

¹¹⁵ Per *Nelle nozze*: *ermo lido*, *Rime*, CXXXV, v. 5; *antico errore*, *La congiura de' Pazzi*, III, v. 79; *duro cielo*, *Filippo*, I, v. 33; *le umane cose*, *Rime*, CCXLII, v. 3; *fiamma di gioventù*, *Vita*, Epoca IV, 4; *onde timore e speme*, *Rime*, CCXCII, v. 3; *vile timore*, *Antigone*, IV, v. 45; *terra doma*, *Rime* CCCXCIII, v. 9.

Per *A un vincitore*: *All'alto Desio*, *Virginia*, II, vv. 1-2; *Passò stagione*, *Filippo*, IV, v. 129.

¹¹⁶ Per *Nelle nozze*: *valor natio*, *Ossian*. *Fingal*, I, v. 77.

Per *A un vincitore*: *Ed affacciarsi alla finestra io vidi / La volpe a cui, per le muscose mura*, *Ossian*. *Carton*, vv. 158-9.

Leopardi intende creare una poesia nuova anche nel campo della canzone-ode, per usare la definizione carducciana di questi due canti, ma non tenendosi lontano dall'orazismo tardo-settecentesco, come vuole Santagata¹²⁰, bensì perfezionandolo. Pertanto sarebbe meglio non parlare di una volontà di creazione di un nuovo genere, ma di un'aspirazione di perfezionamento di un genere già ricodificato. Il tutto all'interno del procedimento classico dell'*imitatio-emulatio*.

La differenza sostanziale tra lo stile e le fonti delle canzoni patriottiche e di quelle civili si riscontra nella volontà di attualizzare dei generi diversi ma affini – la lirica eroica e l'ode civile –, il primo dei quali rientra in un campo essenzialmente parenetico e titanico, il secondo in un campo di una vibrante pedagogia distaccata. Al primo genere si addice un

¹¹⁷ Per *Nelle nozze: Patrio nido*, *Iliade*, II, v. 594 e *passim*; tratta dal desìo del nido antico / Viene i silenzi a visitarne, *Alla Marchesa Anna Malaspina*, vv. 51-2; *natio valor*, *Per il congresso di Udine*, v. 15; *digiuna* in rima con *s'aduna*, *Sulla morte di Giuda*, III, vv. 1 e 6.

Per *A un vincitore: bennato*, *Il Bardo della Selva Nera*, IV, v. 204; *la sudata palma*, *Sarcasmo di Oloferne*, v. 9; *il barbaro sangue*, *In morte del militare Roise*, v. 27. L'agg. esornativo *magnanimo*, a inizio verso e all'interno di un compl. di vocazione, ricorre sei volte nella traduzione dell'*Iliade*: *Magnanimo figliuol*, X, v. 180 e XVI, v. 835; *Magnanimo Tidide*, XI, v. 420; *Magnanimo guerrier*, XVI, v. 970; *Magnanimo Pelide*, XVIII, v. 22 e XXI, v. 203; sempre nella traduzione dell'*Iliade*, il sost. *acciaro* compare nove volte, otto delle quali a fine verso.

¹¹⁸ Per *Nelle nozze: celeste dote*, *Dei Sepolcri*, v. 31; *A egregie cose*, *Dei Sepolcri*, v. 151; *quando [...]* e *quando*, *Alla sera*; *chiome* (a fine verso), *Dei Sepolcri*, v. 256; *A egregie cose*, *Dei Sepolcri*, v. 151.

Per *A un vincitore: in Maratona*, *Dei Sepolcri*, v. 199; *passò stagione*, *Ortis*, lettera del 14 marzo.

¹¹⁹ Per *Nelle nozze: Testi: patrio nido* in rima con *lido*, *L'isola d'Alcina*, V, vv. 3, 31 e 36; *A l'Italia infelice; Al Signor Bernardo Morandi*, v. 9. *Filicaja: strane / larve, A vess'io tante a ragionar parole*, vv. 6-7; *antico errore, Dal core agli occhi, e poi da gli occhi al core*, v. 8; e *quasi senza / moto, e senso, Dal sen più cupo di profondo avello*, vv. 10-1. *Guidi: E là si vede impresso / In quei novelli danni / Lo scorno, A Monsignore Alessandro Roncoveri*, vv. 133-5, in *ID. compaiono anche fatti egregi e prischi eroi* (sintagma già ripreso in *Ad Angelo Mai*); *Eroe vetusto, Al Signor Cardinale Emanuello Teodosio di Buglione*, v. 64; l'agg. *romuleo* (non inserito nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*) ricorre in *Al Signor Cardinale Giuseppe Renato Imperiali*, v. 66 (*Romulea mano*) e in *Al Signor Cardinale Pietro Ottoboni*, v. 24 (*Romuleo fiume*).

Per *A un vincitore*: Si profilano, è noto, come la fonte primaria del canto le canzoni-odi di Chiabrera *Per Cintio Venanzio di Cagli Vincitore ne' giuochi del pallone celebrati in Firenze nell'estate dell'anno 1619* (*desiata gloria*, v. 51; *l'hapax fervor*, v. 35), *Per li giuocatori del pallone in Firenze l'estate dell'anno 1619* (*giocondi accenti*, v. 18; *rapido garzon*, v. 24; e *per lo campo eleo*, v. 5; *rote*, a fine v. 4), *Per lo giuoco del pallone odinato in Firenze dal Granduca Cosmo II* (*campioni alteri*, v. 6; *Intanto i forti Atleti / per le trascorse vie versan sudori*, vv. 48-9; *Sul campo eleo*, 33). Oltre ai tre epinici, cfr. anche: *Della patria infelice, La Firenze*, IV, v. 47, 3. Testi: *Nostra colpa ben è, Ronchi, tu forse a piè dell'Aventino*, v. 10

¹²⁰ SANTAGATA, *Quella celeste...*, cit., p. 64.

periodare impetuoso ma disteso, al secondo dei continui sbalzi tra l'ipotassi e la brachilogia dovuti alla necessaria sentenziosità del contesto. Ma l'affinità tra i generi è evidenziata dai continui richiami incrociati, come si è già detto, fra i primi due canti e il quarto e il quinto, dall'uso sempre più consapevole degli *ardiri*, nonché dai richiami ad autori comuni che si addicono sostanzialmente ad ambedue. Autori comuni rievocati, sia beninteso, con maggiore e minore frequenza a seconda della loro affinità con il singolo genere.

L'operazione di Leopardi è essenzialmente un'operazione di recupero e di connessione che va al di là delle differenti posizioni diacroniche (politiche, filosofiche, esistenziali), e che immerge il tutto in un contesto coeso sia per quel che concerne B24 che per quel che concerne F. Il risultato complessivo deve rientrare e rientra in una solida struttura che mostri un percorso graduale di disincanto, per usare due aggettivi abusati, storico e cosmico da parte dell'io lirico, antepoendo idealmente le due canzoni civili all'esperienza ancora più innovativa degli idilli. Esperienza che, peraltro, non lascia tracce in un contesto, per così dire, antitetico.

Il presente proiettato nel passato. La seconda parte, bipartita, del primo blocco

1) Rievocazione di un'elegante antichità aspra. L'esclusione parziale degli autori minori.

A partire dal sesto canto, cioè dal *Bruto Minore*, s'inizia la seconda parte del primo blocco. Una parte che in prima istanza si differenzia dalla precedente perché si riconnette in maniera integrale con un passato lontano, con delle realtà storiche ormai trasfigurate in mito o con delle leggende vere e proprie. Una parte che tralascia, inoltre, qualsiasi intento politico-educativo, qualsiasi invito a un'azione palingenetica o titanica, in quanto è marchiata indelebilmente dalla coscienza che la virtù non sia mai esistita e sia pertanto *stolta* (e cioè ritenuta reale soltanto dai folli), che la felicità sia un'illusione tranne per i bambini e per gli adulti più semplici non contaminati dalla civiltà.

Chiabrera, Guidi¹²¹, Testi e Filicaja scompaiono dalla trama delle reminiscenze leopardiane giacché non funzionali all'atmosfera desolata, dolente, a volte tragica e in ogni caso arcaica che contraddistingue il blocco. Viceversa, Monti e Foscolo permangono corposamente, data la mancanza di eccessi espressionistici nel loro dettato poetico, contraddistinto, per di più, da una lingua nuova che convalida la tradizione, e, al contempo, la supera rivolgendosi al passato. Maggior spazio trovano Alfieri e Cesarotti, due modelli imprescindibili per la rievocazione di un'antichità aspra ma anche elegantemente tragica. Aumentano gli influssi di Tasso, poeta dell'eroismo rassegnato e della malinconia inestirpabile, e di Virgilio e Orazio. Cominciano le rimembranze metastasiane finora pressoché assenti.

¹²¹ Una reminiscenza guidiana compare nel v. 56 del *Bruto, empio costume*, in clausola come nel coro dell'atto V, v. 11, dell'*Endimione*.

2) Antichi e disperati monologhi suicidari in bilico fra poeti classici e poeti classicisti.

Il *Bruto* presenta uno schema metrico che prelude all'abbandono della stanza tradizionale (nove versi su quindici delle otto strofe a schema fisso sono irrelati) e una sintassi sinuosa caratterizzata da macro anastrofi (la prima stanza si apre con una temporale che si dilata per nove versi, seguita da una probabile citazione lucanea, *fraterno sangue*¹²², che funge da preludio al soggetto che compare in rilievo a inizio al v. 11, *Bruto*, e al predicato verbale che si presenta a fine v. 13, *accusa*)¹²³. Tale sintassi tortuosa ha la funzione di creare un clima di stravolgimento disperato, di attesa stralunata, tra correlativi oggettivi e continue allocuzioni, e di dichiarare implicitamente la volontà leopardiana d'inserirsi nel contesto della coeva produzione classicistica con un probabile intento emulativo.

Il monologo dell'eroe sconfitto, come sostiene non a torto Blasucci, «si configura [...] come il monologo finale di una tragedia»¹²⁴. Tale dimensione teatrale comporta sia l'innesto

¹²² *Fraterno* [...] *sanguine*, *Bellum civile*, I, v. 95. Da notare la derivazione lucanea di *Cognati petti* del v. 80 (*Cognatae acies*, *Bellum civile*, I, v. 4). Tuttavia entrambi i sintagmi hanno dei precedenti in Ovidio, *Metamorfosi*, II, v. 663 (*cognataque corpora*) e XI, v. 268 (*fraterno sanguine*). Ma il personaggio di Bruto farebbe ritenere più probabile il richiamo a Lucano. Nondimeno, *molle di fraterno sangue* richiama anche *Pollutus* [...] *fraterno sanguine* della *Tebaide*, II, v. 713, di Papinio Stazio, dove *pollutus* ha l'accezione di "macchiato, sporcato", e ricorre più volte in Alfieri (per es. *La congiura de' Pazzi*, V, v. 251). Infine *atra notte*, pur essendo già presente in Virgilio (*Eneide*, I, v. 89 e IV, v. 570), sembrerebbe più un sintagma di origine lucanea (*nox atra*, *Bellum civile*, I, v. 579), ripreso, tra l'altro, sia da Monti (*Iliade*, VII, v. 669 e XXIII, v. 63) che da Foscolo (*Tieste*, III, v. 424). Secondo Timpanaro, però, per il *Bruto* «si può e si deve parlare di spirito lucanèo, non di singoli raffronti puntuali tra passi del Leopardi e passi della *Pharsalia*». ID., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1981, p. 52.

¹²³ Osserva Mengaldo che «la parsimonia delle rime esposte, rispetto alle canzoni precedenti, lascia ancor più via libera allo snodarsi solenne della sintassi, ed è consona al carattere di intenso recitativo classico della lirica, denso di succhi alfieriani e lucanei», in ID., *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011, p. 40.

¹²⁴ L. BLASUCCI, *Lingua e stile delle canzoni*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 2011), Firenze, Olschki, 1994, p. 161. Per Luporini la canzone si delinea come «un transfert lirico del teatro tragico». ID., *Decifrare Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1998, p. 264.

considerevole di sintagmi alfieriani (*fraterno sangue, fermo di morire, prole infelice, casi acerbi, terra indegna*)¹²⁵ e montiani (oltre ai consueti rimandi alle varie opere del poeta romagnolo¹²⁶, *spicca stolta / virtù* colto dal terzo atto, vv. 514-5, della tragedia *Caio Gracco*)¹²⁷, sia un conscio superamento dell'eroe tradizionale che combatte e muore per degli ideali disattesi nella realtà.

¹²⁵ *Fraterno sangue, passim; fermo di morire, passim; prole infelice, Agamennone*, I, v. 42; *casi acerbi, Rime* 193, v. 30; *terra [...] indegna, Antigone*, I, v. 47. Inoltre: *pompeggia* (a fine verso), *Rime*, 391, v. 22; *Putridi membri di città novella, Bruto*, I, 5, v. 36.

¹²⁶ *Il calpestio/ dei gallici cavalli, Il Bardo della Selva Nera*, I, vv. 32-3; *le spiagge ignude, Il pellegrino apostolico*, I, v. 177; *inclite mura, Il bardo della Selva Nera*, III, v. 205; *Di dar morte già fermo o di morire, Iliade*, xx, v. 214 (*Fermo* sostituisce *Certo* di B24); *i miei / Casi acerbi, A Climene Teutonica*, I, v. 22; *villanello, Il Bardo della Selva Nera*, IV, v. 5 e *In morte di Ugo Bassville*, I, v. 227; *L'atra morte, Iliade*, II, v. 1168; *l'ultimo raggio* (a fine verso), *Al Principe a don Sigismondo Chigi*, v. 227.

¹²⁷ M. Muñiz Muñiz propone, come fonte di *stolta virtù*, un passo della traduzione latina di Fabricius dell'*Historia Romana* di Dione Cassio, in cui appare l'esclamazione *Ah, misera virtus!* EAD., *Traduzione, imitazione e scrittura nei «Canti» di Leopardi*, in «Strumenti critici», XIX, 2, 2014, 224-5. Del resto in B24 il canto è seguito dalla prosa *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e Teofrasto vicini a morte* che comincia così: «Io non credo che si trovi in tutte le memorie dell'antichità voce più lagrimevole e spaventosa, e con tutto ciò, parlando umanamente, più vera di quella che Marco Bruto, poco innanzi alla morte, si racconta che profferisse in dispregio della virtù: la qual voce, secondo ch'è riportata da Cassio Dione, è questa. *O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguivo come tu fossi una cosa: ma tu sottostavi alla fortuna*». Sennonché, come si è già osservato, nella *Comparazione* il disconoscimento del valore reale della virtù si basa su una contingenza storica ben definita, e cioè il passaggio traumatico dalla *Res Publica* a un dispotismo che affonda le radici nella «scienza» e nell'«esperienza del vero». In altri termini, prima del colpo di stato cesariano, la virtù, benché fosse soltanto apparente, possedeva tuttavia un valore effettuale. Nel canto, *Bruto*, prima di uccidersi, coglie l'evanescenza di tale paradosso grazie a una lucida induzione. Il che comporta il passaggio dalla *virtù miserabile* della prosa, e cioè da una virtù resa *una parola nuda* da una precisa tragedia storica, alla *stolta virtù* della canzone, e cioè a una virtù sempre *in verbo tantum* della cui esistenza reale credono solamente i folli. Sicché siamo davanti allo stravolgimento della fonte greco-latina con l'avvallo, a prima vista, meramente citazionale di Monti.

Tuttavia, appare innegabile che i primi 21 versi del canto abbiano vari contatti con la tragedia montiana, che, peraltro, narra il suicidio di un *vir bonus* in un contesto di stravolgimento politico e morale. *A spezzar le romane inclite mura*, v. 7, corrisponde, sia dal punto di vista lessicale che metrico (endecasillabo a base anapestica con ribattuta di 6a e di 7a), a *Voi, Romani, voi sommi incliti figli*, III, III, v. 396. Inoltre, si scorgono: *fraterno sangue*, v. 10, a *fraterna strage*, I, I, v. 23; *feroci note*, v. 24, a *feroce silenzio*, IV, VI, v. 415. Oltre a ciò, i vv. 16-22, *Stolta virtù, le cave nebbie e 'l vano / De le trepide larve / Seggio t'accoglie*. [...] *A voi marmorei numi*, [...] *Ludibrio e scherno / È la prole infelice*, contaminano I, II, vv. 124-6 *Alfin tramonta / La tua fortuna, ed ecco ir tutte in nebbia / Le tue splendide larve* e III, III, vv. 383-4, *Ahi nome vano / Virtù, ludibrio de' malvagi!* e, appunto, III, III, vv. 528-9, *stolta / Virtù* (per quanto il significato sia "virtù folle e stupida" e il sintagma sia pronunciato da

L'esibita connessione con *L'ultimo canto* è avallata non soltanto dal suicidio di due illustri personaggi antichi di fronte alla lucida presa d'atto della negatività totalizzante che sovrasta l'insensato ordine generale che dirige il mondo – in altri termini non soltanto dal punto di vista contenutistico – ma anche da alcuni richiami tra i due canti: *a terra sparse* e *a terra sparto*¹²⁸ (di derivazione dell'acasiana, *a terra sparse*, *Rime*, XXXVI, v. 4, a fine verso), *il mattutino canto* (da *Ossian, Temora*, II, v. 501: *che dolce il mattutino canto*); *infelici affetti* e *disperati affetti* a fine verso; *di colpa ignare* e *di colpa viviamo ignari*; *atra notte*; *numi*; *tacita*; *valli* [...] *balze* e *balze* [...] *valli* (da *Ossian, Dargo*, I, v. 65 : *Nelle morvenie valli, o sulle balze*)¹²⁹. Richiamo comune, quest'ultimo, che nell'*Ultimo canto* intreccia Cesarotti , Tasso (*E ne suonan le valli ime e profonde, Gerusalemme liberata*, XI, 11, v. 2) e il solito Monti (*Quale infuria talor per le profonde / Valli d'arido monte un vasto fuoco, Iliade*, XX, vv. 603-4), quasi a rimarcare le tre fonti linguistiche d'ispirazione primaria della canzone¹³⁰.

Fulvio, un facinoroso demagogo che richiama, nelle intenzioni di Monti, l'estremismo dei giacobini. Cfr. V. MONTI, *Versi, Caio Gracco, La Feroniade*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1977, II tomo, p. 130). Si rivela quanto mai significativo il richiamo montiano al passo di Floro citato nello *Zib.*, 523. Infine, *I marmorei numi* crudeli e inflessibili bestemmianti da Bruto ricordano i *numi* [...] *non giusti* deprecati da Licinia, moglie di Caio Gracco, in *V, V*, vv. 110-1 e sgg.

Da ultimo, cambiando argomento, nel *Bruto*, v. 12-3, si parla di *inesorandi numi*: *inesorandi* è un neologismo, come precisa Sesler, «è voce foggiate arditamente sul tipo latino». G. LEOPARDI, *Canti*, commentati da F. Sesler, Milano, Dante Alighieri, 1929, p. 87.

¹²⁸ *Sparto* è un dantismo. *Par.*, XXVIII, v. 31.

¹²⁹ *Mattutino* ricorre solo in questi due canti. *Affetti* ricorre quattro volte, oltre che in *Bruto* e nell'*Ultimo canto*, anche *Nelle nozze* e nel *Risorgimento*. *Colpa* compare anche in *A un vincitore* e *Alla primavera*. *Atra* figura soltanto in questa seconda parte del primo blocco, e in tutt'e quattro i canti di cui tale parte è composta (due volte nel *Bruto*), forse proprio per sottolinearne la relativa autonomia. Curiosamente pure *numi* ricorre solo in quattro canti, oltre al dittico *Bruto-Ultimo canto*, in *All'Italia* e *Ad Angelo Mai*.

¹³⁰ Cesarotti: *Per la tacita notte, o, cheto il vento, / Placida limpidissima laguna Ossian. I canti di Selma*, vv. 200-2; *cadente luna, Ossian.Fingal*, II, v. 14 e *Berato*, v. 182; *i più verdi anni, passim*. Tasso: *valli* [...] *profonde, Liberata*, XI, 11, v. 2; *empia sorte, Rime* 689, v. 6 e 1316, v. 23; *di Fortuna il volto, Rime* 697, v. 7; *i più verdi anni, passim*. Monti: *La luna il raggio ... / Pauroso mandava e verecondo, In morte di Ugo Bassville*, IV, vv. 199-200; *l'hapax gaudio, passim*; *etra, passim*; *profonde / Valli, Iliade*, XX, vv. 603-4; *eteree porte, Iliade*, V, vv. 1000-1; *nefando eccesso, Iliade*, XIII, v. 813; *i più verdi anni, passim*; *soave licor, Iliade*, XXIV, v. 367. Inoltre, in B24, L. stesso ricorda la *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario degli Accademici della Crusca per murmure, scemo e ferrigno*.

Non stupisce il continuo richiamo a Monti – fonte costante al pari di Tasso e più di Foscolo –, nonostante lo svilimento attuato da Leopardi nello *Zibaldone* (701) già nell'ottobre 1821 che comporta un giudizio perentorio sul traduttore dell'Iliade definito non un poeta vero, ma un *letterato di finissimo giudizio*.

Lo sminuimento del valore poetico di Monti parrebbe analogo alla reticenza su Foscolo, cioè sembrerebbe un deprezzamento dovuto a una sotterranea rivalità¹³¹.

Ma ancora, nel settembre del '23, sempre nello *Zibaldone* (3417-8), Leopardi giudica entrambi gli autori, insieme con Parini e Alfieri, due degli artefici «oggi di una lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua, l'una prosaica e l'altra poetica, non altrimenti che l'avesse la Grecia, più che i latini», partendo dal presupposto che «i poeti [...] serbano l'antico più che possono, perch'ei serve loro all'eleganza, o dignità ec., anzi hanno bisogno dell'antichità della lingua».

E si rivelano proprio l'eleganza e la dignità antiche la base stilistica e linguistica che caratterizza il dittico *Bruto - Ultimo canto*, eleganza e dignità adatte quanto mai al distacco temporale e alla grandezza dei due protagonisti e che trovano una linfa d'inesauribile ispirazione anche in Virgilio¹³² e Orazio¹³³.

¹³¹ G. Rabitti parla di duello di L. «con i grandi archetipi: Foscolo, Monti». EAD., *Introduzione a Giacomo Leopardi*, in *Poesia italiana*, vol. IV, *Ottocento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, p. 217, Torino, Einaudi, 199, pp. 212-9.

¹³² Copiosi i richiami virgiliani. Nel *Bruto: nube cava*, *Eneide*, X, v. 636; *Ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem*, *Eneide*, I, v. 42; *omnia fatis / In peius ruere*, *Georgiche*, I, vv. 199-200; *Precipitat* (a inizio verso), *Eneide*, II, v. 9. Nell'*Ultimo canto: Per tacitus nemum*, *Eneide*, VI, v. 386 e *tacitis [...] silvis*, *Eneide*, VII, v. 505; per i vv. 4-6, L., in An, cita: *Dulcae exuviae, dum fata deusque sinebant*, *Eneide*, IV, v. 651; *liquidum [...] aethera*, *Eneide*, VII, v. 65; *Aera dimovit tenebrosum*, *Eneide*, V, v. 839; per i vv. 26-7 L., in An, rimanda a: *Ad caelum tendens ardentia lumina frustra*, *Eneide*, II, v. 405; per il v. 55, L, in An, cita: *moriemur inultae*, *Eneide*, IV, v. 659; i vv. 65-8 sono quasi una traduzione dei vv. 66-9 del III libro delle *Georgiche* (come avverte L stesso in An): *Optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / Prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / Et labor, et durae rapit inclementia mortis*.

¹³³ Per il *Bruto* risulta una solo riferimento oraziano: il v. 5 richiama *Iambi*, XVI, vv. 11-12: *barbarus heu cineres insistet victor et Urbem / eques sonante*. Più copiosi i calchi e le riprese nell'*Ultimo canto*, due dei quali segnalati in An: per il v. 12, *Tu gravi curru quaties Olympum*, *Carmina*, I, 12, v. 58 e per i vv. 14-5, *Quem iuvat clamor*, *Carmina*, I, 2, v. 38; *gelida [...] morte*, *Carmina*, II, 8, vv. 11-2 (sintagma segnalato in An). Non citata da L. invece la fonte oraziana dei vv. 11-12: *Diespiter / Igni corrusco nubila dividens / Plerumque, per purum tonantis / Egit equos volucremque currum*, *Carmina*, I, 34, vv. 5-8.

L'ipotassi, le svariate anastrofi, i latinismi, la dimensione di monologo di fine tragedia, i continui interrogativi retorici e la fitta trama di correlativi oggettivi rendono ancora più evidente la funzione di dittico, per così dire, anticamente suicidario – fondato su una solitudine di ascendenza e carattere teatrale, più propriamente alfieriana (si pensi alla solitudine di Saul e di Mirra)¹³⁴ – formato dalla canzone che apre la seconda parte del primo blocco e da quella che la chiude e che funge, al contempo, anche come una sorta di *planh* dell'amore non corrisposto il quale, a sua volta, anticipa e si riconnette con il prelude organico del secondo blocco: *Il primo amore*.

3) Omogeneità e differenze. Parziale felicità antica tra sinfonia pastorale e innografia.

Il dittico celebrativo della presunta felicità antica si snoda attraverso due canti, *Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi*, dallo schema metrico assai differente¹³⁵, ma dal lessico omogeneo, dalla sintassi fortemente ipotattica, entrambi privi di interrogative dirette (tranne in *Alla Primavera* in cui ne compare una soltanto).

Come in tutti i canti del primo blocco è cospicua la presenza di termini letterari considerati da Leopardi indispensabili per una poesia solenne ed evocativa ma non intimistica. Tali termini sono spesso giudicati da alcuni studiosi per arcaismi o crudi latinismi. Partendo da

¹³⁴ Cfr. W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze, 1987, pp. 202-3.

¹³⁵ *Alla primavera* presenta uno schema metrico di 5 stanze di 19 versi (5 settenari e 14 endecasillabi) di cui 11 sono irrelati. *L'Inno*, invece, segue uno schema metrico composto da 6 lasse di endecasillabi sciolti. Per giustificare gli endecasillabi sciolti dell'*Inno ai patriarchi* pubblicati in B24, L. scrive nelle *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*: «Chiamo quest'inno, "canzone", per esser poema lirico, benchè non abbia stanze nè rime, ed atteso anche il proprio significato della voce "canzone", la quale importa il medesimo che la voce greca "ode", cioè "cantico". E mi sovviene che parecchi poemi lirici d'Orazio, non avendo strofe, e taluno oltre di ciò essendo composto d'una sola misura di versi, tuttavia si chiamano "odi" come gli altri; forse perchè il nome appartiene alla qualità non del metro ma del poema, o vogliamo dire al genere della cosa e non al taglio della veste».

questa interpretazione, e dai vari dichiarati imprestiti virgiliani e oraziani¹³⁶ ravvisabili nel dittico, sono scaturite varie letture forse riduttive, come, per esempio, quella di Vossler che ritiene l'utilizzo di tali vocaboli, in *Alla Primavera*, necessario per «tornare ancora una volta a vedere la Natura, non quale essa è, sì quale era apparsa ai Greci»¹³⁷, o quella più suggestiva di Bigi, slegata dalla volontà leopardiana di rendere il primo blocco compatto dal punto di vista del lessico, per la quale gli arcaismi e i latinismi di *Alla Primavera* e dell'*Inno* avrebbero una funzione «protettiva» rispetto a un presente ostile, come se «il poeta solo nella lucente armatura del linguaggio classico» volesse «misurarsi con l'odiosa realtà»¹³⁸.

Se in *Alla Primavera* si bilanciano i richiami sintagmatici tratti dalle usuali fonti italiane (Petrarca¹³⁹, Tasso¹⁴⁰ e Monti¹⁴¹) con quelli tratti da poeti più consoni con l'aspetto di «sinfonia pastorale»¹⁴² del canto, come Sannazzaro (*liquidi fonti, faretrate Ninfe, agresti Pani*) e Marino (*aure molli, musico augel, varie note*), nell'*Inno* appare un considerevole ricorso a

¹³⁶ Ovidio è fonte più contenutistica che formale. Semmai L. usa, come tramite per il poeta latino non apprezzato stilisticamente, il sonetto più ovidiano di Petrarca (RVF, CCCX), da cui derivano *Zefiro* a inizio verso, *candida, erbe e piagge*.

A proposito della scarsa stima verso lo stile ovidiano da parte di L., si può riportare un passo dello *Zib.* (3063), del 29 luglio del 1823, nel quale si afferma che il poeta sulmonese «per la negligenza e fretta», non ripuliva «bastantemente il suo linguaggio» tanto da non «dargli dovunque il debito splendore, nobiltà».

¹³⁷ K. VOSSLER, *Leopardi*, Napoli, Ricciardi, 1925, pp. 261-2.

¹³⁸ E. BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi 1954, p. 110.

¹³⁹ *Occhi (...) intenti*, RVF, XXXV, v. 3; *vano error*, RVF, CXXVIII, v. 23.

¹⁴⁰ *Diurna luce, Liberata*, XX, 144, v. 2; *immonda polve, passim; tenere membra, Liberata*, XVI, 3, v. 8; *atre nubi, Liberata*, XVI, 68, v. 3; *terra aprica, Rime*, 1184, v. 8 e 1477, v. 8 (in ambedue i casi in rima con *antica*).

¹⁴¹ *diurna luce, passim; piede immortal, Iliade*, XIII, v. 25; *Arcane danze, Il Bardo*, III, v. 86; *Immonda polve, passim* (già in Tasso). Da notare che alcune edizioni dei *Canti* (come LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, cit., p. 193) riportano, come fonte di *odorata* (già presente in An), *Prometeo*, II, v. 383. Tuttavia, come è noto, il secondo e il terzo canto del poemetto montiano furono pubblicati postumi. L'agg. *odorato*, nell'accezione latina di "profumato", ricorre spesso in Monti, per es. *Iliade*, VI, v. 364 o nella canzonetta *Su l'odorato talamo*. Tra le fonti cfr. anche Foscolo, *Dei Sepolcri*, v. 39, ma soprattutto Petrarca, RVF, CLXXXV, v. 12.

¹⁴² La definizione è di M. Dell'aquila in ID., *Il «commercio coi sensi» e l'uso del colore nella poesia dei «Canti» in Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, a cura di B. Martinelli, Milano, Vita e pensiero, 2000, p. 62.

Petrarca¹⁴³, Tasso¹⁴⁴, Alfieri¹⁴⁵, Cesarotti¹⁴⁶, Monti¹⁴⁷ e Foscolo¹⁴⁸, forse perché tali poeti sono percepiti da Leopardi più consoni alla solennità innodica dell'endecasillabo sciolto, a discapito degli altri autori (nonostante non siano esigue le rimembranze mariniane)¹⁴⁹.

¹⁴³ *Alma luce*, *passim*; *ciechi [...] mortali*, RVF, CCCLV, v. 2; *candida colomba*, *passim*; *lunghe affanni*, RVF, CCLIV, v. 10; *la fama e 'l grido*, RVF, XXXI, v. 11; *sugge* (sempre in clausola), RVF, CCII, v. 3 e CCLVI, v. 6.

¹⁴⁴ *Assai più dolci* (in clausola), *Aminta*, I, II, v. 133; *Legge del cielo* (a inizio verso in *enjambement*), *Rime*, 790, v. 6; *umana famiglia*, *Rime*, *passim*; *ov'è 'l tuo albergo e 'l regno*, *Rinaldo*, XI, 7, v. 8; *s'aduna e stringe*, *Liberata*, IX, 16, v. 1; *nove stelle*, *Rime*, 538, v. 19; *giusto e forte*, *passim*; *amor la punse*, *Rime*, 1189, v. 9 (già in Bembo, *Rime* 82, v. 9); *umana stirpe*, *Rime* 1388, v. 178.

¹⁴⁵ *Alma luce*, *passim*; *furor novello*, *Polinice*, II, v. 310; *muggiante*, *Saul*, II, v. 94; *profana destra*, *Saul*, IV, v. 153.

¹⁴⁶ *Voi d'Inisfela i dolorosi figli*, *Ossian. Fingal*, III, v.

209; *alma luce*, *Ossian. La guerra d'Ininstona*, v. 215; *muggiante*, *Ossian. Fingal*, I, v. 30; *in sul meriggio*, *passim*.

¹⁴⁷ *Alma luce*, *Iliade*, II, v. 69 e XVIII, v. 345; *fato estremo*, *passim*; *rupi [...] valli*, *Musogonia*, v. 213; *deserti valli*, *Il bardo*, V, v. 267; *precipite*, *Iliade*, XIII, v. 179; *curvo aratro*, *Prometeo*, I, v. 373; *natio vigor [...] ignavia*, *Per il Congresso di Udine*, vv. 15-6; *umane vite*, *passim*; *muggiante*, *passim*; *giusto e forte*, *Iliade*, XVI, v. 764; *umana stirpe*, *Iliade*, V, v. 1159.

¹⁴⁸ *O nati al pianto*, *Le Grazie*, v. 252; *grembo materno*, *Dei Sepolcri*, v. 35; *fuggendo*, *Se in dì io non andrò sempre fuggendo*; *i mortali [...] ciechi*, *Ortis*, 4 dicembre 1798; *pianti [...] sciagure*, *Dei Sepolcri*, vv. 191-5.

¹⁴⁹ *Il grido antico*, *Adone*, XVIII, 70, v. 3; *delle rotanti sfere*, *Adone*, VII, 65, v. 6; *quando le spine / fioriscono tutte di novella prole*, *Adone*, IV, 85, v. 2; *de la Fama il grido*, *Adone*, XVIII, 119, v. 3; *molle velo*, *Adone*, XIII, 129, v. 3.

Indicazioni d'autore: *Presentazioni delle Canzoni*

Delle fondamentali indicazioni sui primi nove canti vengono offerte dallo stesso Leopardi nella *Presentazioni delle canzoni*, pubblicata nel *Nuovo Ricoglitore* nel 1825.

Riportiamo i nove punti d'inizio testo in cui sono chiariti degli aspetti stilistici e contenutistici tutti sotto l'insegna dell'originalità.

Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile nè arcadico nè frugoniano: non hanno nè quello del Chiabrera, nè quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, nè quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana. Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una Canzone per nozze, non parla nè di talamo nè di zona nè di Venere nè d'Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici. Una a un vincitore nel giuoco del pallone non è un'imitazione di Pindaro. Un'altra alla Primavera non descrive nè prati nè arboscelli nè fiori nè erbe nè foglie. Quinto: gli assunti delle Canzoni per se medesimi non sono meno stravaganti. Una, ch'è intitolata *Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane: soggetto così difficile, che io non mi so ricordare nè tra gli antichi nè tra i moderni nessuno scrittor famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la Signora di Staël, che lo tratta in una Lettera in principio della Delfina, ma in tutt'altro modo. Un'altra Canzone intitolata *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola. Sesto: sono tutte piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa, e come se la vita

umana fosse infelice. Settimo: se non si leggono attentamente, non s'intendono; come se gl'Italiani leggessero attentamente. Ottavo: pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse restar qualche cosa in testa, o come se già fosse tempo di raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere. Nono: quasi tante stranezze quante sentenze. Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorchè il dolore; che il dolore è meglio che la noia; che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'Universo, fuorchè la nostra infelicità.

Il primo punto spiega l'aspetto in primo luogo antropologico della nona canzone, *L'ultimo canto*, e quello non sentimentale della decima (sedicesima in F), *Alla sua Donna*.

Il secondo punto confessa l'ispirazione stilistica (ma non metrica) essenzialmente petrarchesca soprattutto delle due canzoni patriottiche.

Il terzo punto rimarca la novità dello stile distinguendolo dalle fonti principali facilmente rintracciabili nello scorrere dei versi. I nomi di Chiabrera, di Testi, di Filicaja e di Guidi sono riportati rispettando la classifica dei lirici italiani tra il Cinquecento e il Settecento che si approssimarono all'eloquenza stilata nello *Zibaldone*, 28. Risulta notevole che nella stessa pagina dello *Zibaldone* (quasi certamente riletta da Leopardi prima di scrivere *La presentazione*) appaia un commento negativo su Manfredi (servile imitatore di Petrarca nelle canzoni), distinto dagli altri quattro poeti perché né pindarico né alcaico né simonideo né oraziano¹⁵⁰. Si può notare, oltre a ciò, che le rimembranze di Chiabrera, di

¹⁵⁰ « Il Manfredi non ha altro che chiarezza e facilità e gentilezza ed eleganza, senz'ombra ombra di forza in nessun luogo, sì che quando il soggetto la richiede resta veramente compassionevole e misero e impotente come nelle Quartine per Luigi XIV. Del resto la gentilezza sua ch'io dico è diversa dalla grazia e leggiadria e venustà, ch'è cosa più interiore intima nel componimento e indefinibile. Nè ha il Manfredi punto che fare coll'Anacreontico e la gentilezza sopraddetta l'ha in ogni sorta di soggetti, gravi dolci leggiadri sublimi ec. Nei Canti del Paradiso c'è mirabile chiarezza e facilità di esprimere e di spiegare e dare ad intendere in versi lucidissimamente e senza

Testi, di Filicaja e di Guidi siano numerose fino al quinto canto (*A un vincitore*), mentre Manfredi è presente in maniera decisa nel sedicesimo, decimo in B24 (*Alla sua Donna*)¹⁵¹. L'aggiunta di Parini e di Monti pare inevitabile data la loro popolarità nei primi lustri dell'Ottocento, nonostante la disparità citazionale, considerata la prevalenza dei rimandi montiani rispetto a quelli pariniani. Ma di certo Leopardi non avrebbe potuto menzionare soltanto il secondo per ovvi motivi di dissimulazione della propria fonte primaria. Da constatare l'assenza di ogni riferimento a Foscolo, malgrado il forte influsso esercitato soprattutto nei primi tre canti.

Il quarto punto avverte del sostanziale effetto di *aprosdóketon* che si origina tra le aspettative offerte dai titoli e i loro contenuti.

Dal quinto al nono punto Leopardi stende un breve compendio delle posizioni storiche, filosofiche e antropologiche a cui è giunto nel 1824 e che rimangono tali per tutto F. Inoltre invita il lettore a cogliere un'identificazione tra la locutrice dell'*Ultimo canto* e sé stesso.

dare nel prosaico o nel basso, cose intralciate e difficili. Nelle Canzoni massimamente ha imitato il Petrarca e anche affettatamente e servilmente come dove dice: Canz. O tra quante il sol mira altera e bella Pel giorno natalizio di Ferdinando di Toscana: Rade volte addivien, ch'altrui sublimi Fortuna ad alto onor senza contrasti, (Rade volte addivien ch'all'alte imprese Fortuna ingiuriosa non contrasti: Petrarca Spirto gentil ec.) e altrove».

¹⁵¹ Sulla presenza di Manfredi nel canto XVI cfr. L. BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 81-9.

Passaggio dal primo al secondo blocco: dall'attualizzazione all'esplosione delle forme metriche

In via riassuntiva, si può sostenere ragionevolmente che il primo blocco di F sia contraddistinto dal tentativo di rivitalizzare e attualizzare i generi tradizionali senza mai uscire dalle loro peculiarità irrinunciabili. Dalla lirica patriottica dei primi due canti a quella civile del quarto e del quinto, dal monologo drammatico del sesto e del nono alla poesia pastorale del settimo, fino alla innografia solenne dell'ottavo. In discorso a parte si dovrebbe attuare per il terzo canto in cui pare scorgersi un tentativo di adattare il nuovo genere del carme, inaugurato da Foscolo, nella forma metrica della canzone.

Il secondo blocco, viceversa, parrebbe contrassegnato da uno sperimentalismo metrico che conduce Leopardi a una sorta di collasso paradossale dei generi codificati incorniciato da due canti dallo schema tradizionale: *Il primo amore* e *Alla sua Donna*.

D'altra parte, le composizioni incastonate tra la decima, un'elegia, e la sedicesima, una canzone sostanzialmente regolare, puntano a «rifondare in senso moderno il genere dell'idillio»¹⁵² senza nessun appiglio a una corposa produzione poetica in italiano di idilli veri e propri se non in Giovanni Fantoni, che adoperò come metro oltre alla sestina

¹⁵² L. è «inteso a riformare in senso moderno il genere dell'idillio, e soprattutto ad ampliarne gli orizzonti rispetto al modello antico sia per quanto concerne il paesaggio lunare e notturno e i fenomeni naturali, anche tempestosi, sia per quanto concerne i palpiti interiori e i cosiddetti errori e sogni del cuore». G. A. CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di τόποι*, Napoli, Liguori, 2011, p. 29. Osserva Mengaldo che negli idilli «Leopardi riformula e modernizza in modo radicale e potentemente soggettivo lo statuto della tradizione antica e recente del "genere" (v. soprattutto il greco Mosco, da lui tradotto più volte, e tra i vicini Gessner e Chénier). In Leopardi il genere-idillio diviene narrazione dei processi esistenziale e psicologici dell'io, e di confronto tra questo e una natura viva, non stilizzata». ID., *Antologia leopardiana. La poesia*, cit., p. 68. Sul rinnovamento leopardiano dell'idillio, al di là delle questioni strettamente metriche, cfr. anche SANTAGATA, *Quella celeste...*, cit., pp. 135-69; BLASUCCI, *La svolta...*, cit., pp. 15-51 e G. LONARDI, *L'Achille dei Canti*, Firenze, le Lettere, 2018, pp. 73-104.

narrativa e alla terzina anche l'endecasillabo sciolto, e in Giambattista Casti, che optò per la terzina, per il madrigale libero e, appunto, per lo sciolto¹⁵³.

¹⁵³ F. BAUSI e M. MARTELLI, *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 215. Beltrami ricorda che il «nome» scelto da L. «rimanda agli *Idilli* greci di Mosco [...], ma anche a una tradizione di poesia 'oggettiva', idillio o ecloga, che descrive situazione o personaggi collocati in un ambiente campestre o pastorale idealizzato: questa era nata in italiano in terza rima, ma in essa erano stati poi ammessi vari altri metri, e fra questi lo sciolto a partire da Luigi Alamanni e da Trissino fino a Fantoni». ID., *La metrica...*, cit., p. 127.

Secondo blocco: la dissoluzione dissacrante degli idilli.

1) Il sonetto, la canzone, l'elegia.

Gli idilli si possono considerare il momento cruciale, nella letteratura italiana, della dissoluzione delle forme metriche tradizionali.

La deflagrazione foscoliana del sonetto – che si ricollega implicitamente all'implosione attuata da Della Casa¹⁵⁴ – si configura come il punto di partenza per stimolare la «tensione agonistica»¹⁵⁵ di Leopardi verso Foscolo sulla via della sperimentazione metrica. Si è di fronte, in altri termini, a un raffinato scontro emulativo che comporta la composizione, nel 1819, dei 14 versi del canto monostrofico *La Ricordanza* – che, non a caso, si articola mediante quattro sequenze¹⁵⁶ – e dei 15 versi dell'altrettanto monostrofico *L'infinito* – anch'esso strutturato in quattro parti e basato su una perfetta simmetria.

¹⁵⁴ Sull'influenza dei sonetti di Della Casa nell'elaborazione poetica dei sonetti foscoliani cfr. U. FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. Gavazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.

¹⁵⁵ «Il quasi totale silenzio su Foscolo (appena 13 menzioni)» nello *Zib*. «è segno non d'indifferenza, bensì, al contrario, di tensione agonistica» (F. D'INTINO e L. MACCIONI, *Leopardi: guida allo Zibaldone*, Roma, Carocci, 2016, p. 59). Presumibilmente L. prevedeva che lo *Zib*. sarebbe stato, prima o poi, pubblicato e pertanto celava, per ragioni di rivalità, la fonte contemporanea di gran parte della sua produzione letteraria e di gran parte del suo sviluppo ideologico. Se è probabile che L. potrebbe aver pensato di pubblicare alcuni materiali estratti dallo «smisurato manoscritto», come attesta la lettera ad Antonio Stella del 22 giugno 1826, ma solo dopo un attento lavoro di revisione (in tal senso, verosimilmente, si può leggere l'indicizzazione del 1827), è altrettanto probabile che lo stesso poeta potrebbe non avere escluso una futura pubblicazione del testo integrale da parte di terzi.

¹⁵⁶ O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, io sovra questo colle
Venìa carco d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva
Siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
Il tuo volto apparìa; chè travagliosa
Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
O mia diletta luna. E pur mi giova

Il disinteresse foscoliano verso la canzone – se si eccettua *In morte del padre*, canzone scritta a diciassette anni nel 1795, di cui Leopardi non conosceva l'esistenza perché edita nel 1888 – fu forse la spinta non soltanto per la creazione di una nuova forma rivoluzionaria di canzone, chiamata comunemente 'leopardiana' – che peraltro prende spunto dalla 'canzone a selva' di Guidi e dalla poesia *Per l'onomastico della sua donna* di Monti, scritta nel 1826¹⁵⁷ –, ma anche per il disgregamento della forma tradizionale realizzato nel 1820 tramite *La sera del giorno festivo*, idillio che nasconde nel suo interno lo scheletro di una canzone vera e propria¹⁵⁸.

La ricordanza, e l'noverar l'etate
Del mio dolore. Oh come grato occorre
Il sovvenir de le passate cose,
Ancor che triste, e ancor che il pianto duri.

Prima sequenza, vv. 1-5: ricordo dell'anniversario dell'abitudine – accompagnata da una condizione di depressione – di contemplare la luna che rischiarava il bosco. Seconda sequenza (che si apre con un *petrarchesco* *Ma*), vv. 6-primi emistichio del v. 10: il volto della luna appare offuscato per colpa di un pianto causato da una vita penosa che rimane tale nel presente. Terza sequenza, dal secondo emistichio del v. 10 al primo emistichio del v. 12: tuttavia giova soffermarsi sul tempo e sulla durata del proprio dolore. Quarta sequenza, dal secondo emistichio del v. 12 al v. 14: ricordare il passato, sebbene triste come il presente, è gradevole.

¹⁵⁷ I primi a proporre una derivazione della 'canzone leopardiana' dalla 'canzone a selva' di Guidi furono G. A. Cesario, (ID., *L'Italia nel canto di Giacomo Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, in «Nuova Antologia», III, 22, 1889, pp. 452-82), e P. E. Guarnerio, (ID., *Manuale di versificazione italiana*, Milano, Vallardi, 1893, p. 136-7), proposta accettata, tra gli altri, da G. Contini (ID., *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 15). Lo spunto montiano (unito al recitativo dei drammi pastorali) è un'ipotesi di G. Carducci (ID., *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in «Nuova Antologia», 1902; in seguito in *Opere*, Ed. Naz. XV, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 81), parzialmente accolta da P. G. Beltrami ID., *La metrica italiana*, cit., pp. 128-129). Secondo F. De Rosa, «un accostamento più proponibile [...] si potrebbe istituire con Filicaia». ID., *Dalla canzone al canto*, Lucca, maria pacini pazzi, 2011, p. 12. Sennonché pare più probabile che L. prese l'abbrivo da Guidi per la metrica innovativa delle canzoni di B24, che comportano un'implosione della forma codificata, e da Monti per il libero susseguirsi di settenari ed endecasillabi da *A Silvia* in poi. Secondo G. Contini, viceversa, fu Monti ad ispirarsi metricamente a Leopardi: «Non sembra che al suo libero componimento il Monti abbia potuto trovare altro precedente serio (tolte dunque le canzoni del secentista Guidi) che il canto leopardiano, pure più astretto a norme interne, *Alla sua donna*, uscito nell'edizione del 1824». ID., *Letteratura italiana del Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 42. Sulla possibile incidenza di L. nell'ultima produzione montiana, cfr. anche A. BRUNI, *Leopardi in Monti*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di D. De Robertis*, Lecce, Pensa, 2012, pp. 173-94.

¹⁵⁸ Cfr. SANTAGATA, *Quella celeste...*, cit., pp. 111-134, e P. MARATI, *Strutture e varianti nella "Sera del dì di festa"*, in «Studi leopardiani», XII, 1998, pp. 19-38.

Leopardi fa i conti con l'elegia fuori dalla tenzone con Foscolo. «L'elegiaco è nome di metro», non di contenuto, scrive nel dicembre 1826 (*Zib.*, 4236). E il nome del metro, nella versificazione italiana, è la terza rima, così come era stato codificato direttamente da Bernardo Tasso e indirettamente da Paolo Rolli per alcuni capitoli di Ludovico Ariosto¹⁵⁹. Il dissolvimento del metro tradizionale dell'elegia avviene nel 1821, con il *Sogno* – definito da Leopardi ancora elegia nel 1825¹⁶⁰ –, idillio di cento versi come se fosse composto di terzine, e con la *Vita solitaria*, i cui centododici versi permettono un discorso analogo. L'elegia regolare *Il primo amore* parrebbe, dunque, un ostentato addio alla forma tradizionale riscattato, tuttavia, dalle omogeneità non soltanto tematiche con gli idilli, ma anche dai continui rimandi lessicali, e dal suo status di preludio di una poesia differente. Non sembrerebbe accidentale che sia preceduto da una canzone che si accosta all'endecasillabo sciolto come *L'ultimo canto di Saffo*. E non sembrerebbe nemmeno accidentale che, nella perfezione strutturale di F, gli idilli siano seguiti dalla canzone relativamente libera *Alla sua Donna*, la quale, come si è visto, ha inoltre una funzione di superamento riassuntivo dell'inconsistenza della donna ritenuta dall'io poetico, fino a quella lirica, reale.

2) E il sonetto canonico?

Non passa di certo inosservato che nei *Canti* non si ravvisi neppure un sonetto. Del sonetto appare, è vero, il suo sfaldamento (con *l'Infinito* e con *Alla Luna*) ma è del tutto assente la forma canonica. Eppure la canzone e l'elegia vere e proprie rientrano nella raccolta insieme al loro sgretolamento e alla conseguente trasformazione (con *La sera del giorno festivo*, con *Il sogno* e con *La vita solitaria*). Perché?

¹⁵⁹ Alcuni *Capitoli amorosi* di Ariosto furono definiti *elegie* da Rolli nella ristampa, da lui curata a Londra nel 1716, delle *Satire e rime* ariostesche. Cfr. E. LEVI MALVANO, *L'elegia amorosa del Settecento*, Torino, Lattes, 1908.

¹⁶⁰ La prima pubblicazione risale al 13 agosto 1825, nelle *Notizie teatrali bibliografiche e urbane, ossia il Caffè di Petronio* con il titolo: *Il sogno. Elegia (inedita)*.

Presumibilmente sempre per il fantasma di Foscolo.

Cosciente dell'impossibilità di competere in questo campo con il poeta di Zante, Leopardi prova nel 1817, dopo alcuni tentativi adolescenziali¹⁶¹, la via del sonetto caudato – *Sonetti in Persona di Ser Pecora Fiorentino Beccaio* – ricollegandosi alla consolidata tradizione comico-grottesca di Caro e di Castelvetro fondata sulle dissonanze e sui suoni aspri. Ma, nonostante gli esiti notevoli, Leopardi non inserisce tali componimenti nei *Canti*¹⁶².

Tali sonetti caudati, d'altro canto, trovano un motivo strutturale nella raccolta dei *Versi* (B26) che si profila come un libro in cui compare un raggruppamento di liriche che, per compensare le *Canzoni* pubblicate due anni prima (B24), sono distinte a seconda della loro forma metrica: Idilli, Elegie, Sonetti, Epistola¹⁶³. Nessuna giustificazione avrebbe avuto la presenza di sonetti stravaganti nell'architettura eccezionalmente salda di F.

¹⁶¹ Nel 1809 L. scrive cinque sonetti canonici, nel 1810 quattro minori in ottonari.

¹⁶² Al 1817 risale anche il sonetto canonico *Letta la Vita di Alfieri scritta da esso*. A proposito del quale L. aggiunge una precisazione: « Primo sonetto, composto tutto la notte avanti il 27 novembre 1817, stando in letto, prima di addormentarmi, avendo poche ore avanti finito di leggere la *Vita* dell'Alfieri, e pochi minuti prima, stando pure in letto, biasimata la mia facilità di rimare, e detto fra me che dalla mia penna non uscirebbe mai sonetto».

¹⁶³ Cfr. il numero monografico dedicato a B26 della rivista «L'Ellisse», IX/2, 2014, a cura di P. Italia.

Inizio e fine del secondo blocco: letterarietà, semplicità, collegamenti

Lo stretto legame fra il canto terminale del secondo blocco, *Alla sua Donna*, e quello incipitario, *Il primo amore*, è garantito non soltanto dal punto di vista narrativo ma anche da quello allusivo. Non viene delineato soltanto un percorso razionale ed emotivo che conduce alla progressiva rivelazione dell'evanescenza mentale dell'innamoramento *tout court* – un percorso che prende il via dal *primo* abbaglio interiore, in chiave del tutto istintuale, e approda a un'amara scoperta raziocinante –, ma questo percorso viene anche prodotto e sottinteso in virtù di una fitta serie di richiami espliciti tra i due canti sia di carattere lessicale e situazionale, sia riguardanti le fonti apertamente emulate.

E così, se nel *Primo amore* l'io poetico narra di un palpitare cagionato dal ricordo di una donna in carne e ossa appena partita che porta con sé l'insonnia, in *Alla sua Donna* lo stesso si sofferma su un palpitare causato dal pensiero della creazione psichica di una *Cara beltà* assoluta che risveglia, tuttavia, la sensibilità sopita¹⁶⁴; se nel *Primo amore* l'io poetico afferma che *Spira nel pensier mio la bella imago, / Da cui, se non celeste, altro diletto / Giammai non ebbi, e sol di lei m'appago*, in *Alla sua Donna* lo stesso si corregge scrivendo che *de l'imago, / Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago*; ossia l'io poetico prende atto dell'acquisizione della consapevolezza di un impossibile appagamento nella conoscenza reale di una donna perfetta sostituito dalla pallida consolazione di un illusorio e incompleto benessere mentale (da *m'appago* ad *assai m'appago*).

¹⁶⁴ Il fugace palpitare del *cor di sasso* nella *Vita solitaria* si prospetta come una sorta di tramite fra una sofferenza avvertita come reale nel *Primo amore* e la sofferenza di una consapevolezza, in *Alla sua Donna*, non causata da uno stimolo uditivo, ma da un'epifania cerebrale.

E così, se *Il primo Amore* incede su un terreno in primo luogo petrarchesco¹⁶⁵, in secondo luogo tassiano¹⁶⁶ e in terzo montiano¹⁶⁷ (con qualche intrusione dantesca¹⁶⁸ e di altri poeti

¹⁶⁵ È petrarchesco perfino l'avvio del *Primo amore*, *Tornami a mente*. La fonte di tale variante non è Zappi, ma Petrarca.

Le *Rime del Petrarca con l'interpretazione del conte Giacomo Leopardi* furono pubblicate nel giugno 1826 (L. cominciò a lavorare sul commento nell'ottobre 1825); i *Versi del Conte Giacomo Leopardi* furono stampati nel luglio 1826; la *Crestomazia italiana poetica* – in cui L. inserì cinque liriche di Zappi, tra cui il sonetto *La partenza* che comincia con *Tornami a mente* – uscì un anno e mezzo dopo, nel gennaio 1828. Ed è probabile pertanto che la scelta d'inserire nella *Crestomazia* questo sonetto del poeta imolese sia stata in parte influenzata proprio dal richiamo di RVF, CCCXXXVI, v. 1: *Tornami a mente, anzi vi è dentro quella* (edizione di riferimento quella curata nel 1820 da Antonio Marsand).

Per *Il primo amore* si scorgono molti altri prestiti da Petrarca. Per es.: la rime *fianco*, *stanco* e *manco* provengono da RVF, XVI; la rima *contento-vento* da RVF, LXVIII, CXIII, CCXII, CCLXX, CCCXXIX; *Traendo* deriva sempre, come le precedenti rime in *-anco*, da RVF, XVI, v. 5, tra l'altro nella stessa posizione con l'ictus sulla quarta sillaba; *A pianger nato* da RVF, CXXX, v. 6; *verdeggiovan i poggi* da RVF, CXLII, v. 24; il primo emistichio del v. 87, *E l'occhio in terra chino*, proviene da RVF, CLVII, v. 1 (*Quando Amor i belli occhi a terra inchina*), il secondo, *o in se raccolto*, da RVF, XI, 10 e CCC, 6; la rima conclusiva *imago-m'appago* già appare in RVF, XXIII, vv. 152-7.

Molteplici le citazioni petrarchesche anche in *Alla sua Donna*. Il primo emistichio del v. 2 (fino a F e mantenuto nel *Sogno*, v. 8) richiama *Quella ch'amare et sofferir m'insegna* di RVF, CXL, v. 5, il secondo *ma'l viso nascondendo* di RVF, CXIX, v. 21; *Nulla speme m'avanza* è coniato su *Questo m'avanza di cotanta spene* di RVF CCLXVIII, v. 32; i vv. 14-5 richiamano RVF, CXXVIII, vv. 101-2: *Ché l'alma ignuda e sola / [...] dubbioso calle*; il sintagma *ignudo spirto* compare in *Triumphus Mortis*, I, 1-2; è petrarchesca l'accezione di vita per *giornata* (passim); nel *Triumphus Mortis* II, v. 64 si riscontra la dittologia *al volto e a la favella*; *men bella* proviene da RVF CCCXIV, v. 51; *ne' prim'anni* da RVF, XXX, v. 20. Parrebbe superfluo ricordare il *giovenile errore* del terzo verso del sonetto incipitario; meno superfluo riportare che la rima *lagni-piagni* sia anch'essa di ascendenza petrarchiana: RVF, CCCXXXVI, vv. 5-8

¹⁶⁶ Nel *Primo amore*: Il sintagma *Antica selva*, già in Ariosto, è utilizzato due volte nella *Gerusalemme liberata*, VII, 2, v. 2 e in XVIII, 41, v. 1; *duro morso* è un sintagma che compare in *Rime*, 1397, v. 8 e 1808, v. 153; la rima *vago-imago-lago* derivano da *Rime*, 175, vv. 39, 41 e 44, e 1416, 1, vv. 5 e 8; il sintagma tradizionale *tenero core* è più volte adoperato da Tasso e ricorre anche in Metastasio e in Monti.

In *Alla sua Donna*: L. probabilmente si ricollega, per la dittologia aggettivale del secondo emistichio del v. 17, *incerta è bruna*, al secondo emistichio del v. 8 di *Rime*, 658, *incerta e vana*, e al secondo emistichio, *incerta e leve*, della *Liberata*, V, 78, v. 2. *Chiaro vegg'io* proviene da *Liberata*, X, 75, v. 3; *di te pensando* da *Rime*, 942, v. 2; *Ignoto amante* da *Re Torrismondo*, I, III, v. 546.

¹⁶⁷ Nel *Primo amore*: *Affetto* in rima con *petto* si trova in *In morte di Ugo Basville*, II, vv. 91-3 e in rima con *diletto* in *In morte di Lorenzo Mascheroni* I, vv. 166-8, II, 271-6, IV e 160-2; il già ricordato *tenero cor* da *Pensieri d'amore*, 8, v. 23, si ritrova all'interno di alcuni versi, 22-25 a cui L. attinse a piene mani fino al 1830: *Più vago oggetto a contemplar (Le ricordanze) rivolto, / Che d'un tenero cor (Primo*

della tradizione letteraria latina e italiana, da Orazio¹⁶⁹ a Foscolo¹⁷⁰), *Alla sua Donna* non si perita di cambiare strada, anzi la segue arricchendola di un mosaico di traverse (Monti, Ariosto¹⁷¹, Foscolo, Marino¹⁷², Alfieri¹⁷³, Metastasio¹⁷⁴, Manfredi¹⁷⁵) che s'intersecano con la centrale corsia petrarchesca¹⁷⁶ e con la laterale corsia tassiana.

Si tratta, in buona sostanza, di due testi che – diacronicamente, all'interno di una vera e propria narrazione di un cambiamento esistenziale – dialogano tra loro per raggiungere un *redde rationem* solido, indissolubile, coadiuvato anche dall'esperienza non statica degli idilli. Una sorta di presa d'atto dinamica che comporta la sgradita coscienza di avere varcato l'età dell'entusiasmo e della disperazione.

La funzione separativa dai canti che li precedono e li seguono, *L'ultimo canto* e il *Pepoli*, e quella inclusiva agli idilli, di cui fanno da cornice, o meglio da preludio ed epilogo organici, sono assicurate anche dall'uso di una sintassi per lo più paratattica (tranne nelle ultime due stanze della canzone), senza inversioni che sfocino negli *ardiri*. Tuttavia, nonostante la relativa leggibilità immediata, si discostano dal lessico degli idilli per la

amore, Risorgimento) meglio i sospiri, / Meglio i trasporti meritar sapea. / Oh rimembranze! (Il sogno, *Le ricordanze*) oh dolci istanti! io dunque.

In *Alla sua Donna*: *viatrice* ha un riscontro in *Iliade*, I, v. 580; *eterno senno* in *Iliade* XVI, v. 908; *infausti e brevi* in *Caio Gracco*, IV, v. 141.

¹⁶⁸ *Vita nuova*, XVI: «quando questa battaglia d'amore mi pugnava così»; *Par.*, xx, vv. 89 e 93: *come in rima con prome*; *Inf.*, XXX, v. 148: *Bassa voglia*.

¹⁶⁹ *Virtus [...] intaminatis fulget honoribus* (Il valore risplende tramite gli onori incontaminati), *Carmina*, III, II, vv. 17-8. *Spirat adhuc amor: Carmina*, IV, IX, v. 10.

¹⁷⁰ Per *Il primo amore: Un lungo, incerto* compare in *Sonetti*, II: *Così gl'interi giorni in lungo, incerto*. Per *Alla sua Donna*: il v. 14 riprende, oltre che Petrarca, anche il celebre v. 12 di *In morte del fratello Giovanni: Questa di tanta speme oggi mi resta*; la dittologia che forma il secondo emistichio del v. 54, *infausti e brevi*, parrebbe derivare dalla coppia aggettivale, *brevi infausti*, che appare nella lettera dell'*Ortis* del 4 dicembre. Si potrebbe aggiungere che *propose il fato* del v. 24 ricorda *prescrisse / il fato* dei vv. 13-4 di *A Zacinto*.

¹⁷¹ *ignudo e solo, Furioso*, XX, v. 57, 2; 45; *ne l'eterne idee, Furioso*, VII, 61, v. 2.

¹⁷² *Avara sorte, La Galeria*, CCCLXXXVIII, v. 9; *faticoso agricoltor, Prometeo*, I, v. 397.

¹⁷³ *Speme [...] avanza, Polinice*, II, v. 13; *viver beato, Rime*, CXXXIII, v. 8.

¹⁷⁴ *O non v'è cosa in terra, Demetrio, Licenza*, v. 7; *Ti pinge il mio pensier, Palinodia*, v. 20.

¹⁷⁵ Dal sonetto *Poichè scese quaggiù*, antologizzato nella *Crestomazia poetica*, deriva *eterna idea*, v. 8; da *Poiché di morte in preda avrem lasciate* deriva *caduche spoglie*, v. 2.

¹⁷⁶ Sul rapporto con Petrarca, e sul correlato confronto con la tradizione platonica, cfr., BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*, cit., pp. 62-80 e 81-9; N. BELLUCCI, *Il «gener frale»*, Venezia, 2010, pp. 65-94.

presenza di latinismi o dantismi rari¹⁷⁷, presumibilmente scelti per creare un ponte con il canto IX (una canzone dal lessico aulico) e con il canto XVII (un'epistola d'intonazione classicheggiante). Pertanto la «semplificazione della sintassi, mediante la riduzione dei sintassemi retorici», di cui parla Nencioni per gli idilli, non si accompagna sempre, a differenza degli idilli, anche a «una risoluzione» dei sintassemi «in quelli del discorso parlato»¹⁷⁸ (o meglio, dei sintassemi che si accostano, per via letteraria, a un parlato ricercato), peraltro poco adatti ai generi dell'elegia e della canzone, nonostante le rivisitazioni settecentesche.

¹⁷⁷ *prome, intaminato, india.*

¹⁷⁸ NENCIONI, *La lingua del Leopardi...*, cit., p. 380.

La sezione centrale del secondo blocco: origine letteraria del lessico colloquiale

L'attenuazione della complessità sintattica e lessicale attuata da Leopardi negli idilli rispetto ai primi nove canti, tramite un periodare più coordinativo e paratattico e un lessico meno aulico, non appare scevra da una scelta strutturale e agglomerante di ascendenza letteraria. Leopardi semplifica non soltanto per rendere più fluida e diretta la correlazione tra espressività poetica e interiorità dell'io lirico, ma anche per rendere ancora più compatta la sezione degli idilli mediante una rete di riferimenti e riprese sia tra i cinque componimenti in oggetto, sia tra gli autori su cui si fonda lo scorrere dell'argomentazione, della narrazione e della rielaborazione lirica.

Fin troppo chiaro è il richiamo a Monti, e non soltanto al Monti, per così dire, wertheriano. Il poeta romagnolo si profila come una sorta di collante per tutto F e si delinea, nello specifico, con i versi apparentemente più colloquiali, come uno dei modelli principali del secondo blocco.

Perfino il primo verso del primo idillio (*L'infinito*), *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*, è modellato su un verso montiano, *Sempre cara vi giungi e riverita* (*Iliade*, XVIII, v. 529), dal quale viene ripreso anche il ritmo anapestico. Un verso, questo, che a sua volta forse s'ispira al metastasiano *Sempre cari mi son. Ma tu di loro di Demofonte*, I, v. 156.

I richiami a Monti s'infittiscono nella *Sera*¹⁷⁹, attraversano *Alla Luna*¹⁸⁰, compaiono assidui nel *Sogno*¹⁸¹ e nella *Vita*¹⁸². Ed è soltanto negli ultimi due idilli che predominano *I pensieri d'amore* e *Al Principe don Sigismondo Chigi* di ispirazione goethiana.

Già dal *M'è dolce dell'Infinito* appare l'ascendenza petrarchesca¹⁸³ che avvolge tutto il secondo blocco e che si unisce, a partire dalla *Sera*, a quella tassiana¹⁸⁴, poeta più citato negli idilli presumibilmente perché avvertito congeniale a un'introspezione non ingenuamente improvvisata.

¹⁷⁹ *Sfavillavano le stelle, allor che l'aria / È senza vento, Iliade, VIII, v. 765; Tu dormi, Iliade, II, v. 33; E le nobili piaghe a mezzo il petto, Il bardo, I, v. 2361; Dall'umile mio letto anch'io sorgendo / A salutarlo (il sole) m'affrettava, Al Principe don Sig. Chigi, v. 37; pace e silenzio, Al signor di Montgolfier, v. 81.*

¹⁸⁰ *Siccome or fece, Iliade, IV, v. 217; travagliosi / Tempi, Il bardo, IV, v. 245 e passim; o mia diletta, Iliade, XXI, v. 654.*

¹⁸¹ I vv. 39-40 sono modellati sui *Pensieri d'amore* 8, vv. 25-6: *io dunque, / dunque io per sempre v'ho perduti, e vivo?; o mia diletta* (già in *Alla luna*, v. 10) *Iliade, XXI, v. 654; Se è fisso in Ciel, Caio Gracco, II, v. 97; i vv. 82-5 s'ispirano ai Pensieri d'amore* 2, vv. 1-12; i vv. 85-86 riprendono i *Pensieri d'amore* 7, vv. 8-9

¹⁸² Fin troppo evidenti i rapporti dei vv. 89 con *Al Principe don Sig. Chigi*, vv. 31-7; *le cittadine mura, Amor peregrino*, v. 38; Inoltre, *marginie d'un rivo, Al Principe don Sig. Chigi*, vv. 55-6 (versi antologizzati nella *Crestomazia* con il titolo *Il mattino*); *il cor mi balza / Con sussulto nel petto, Iliade, XXII, vv. 583-4; arguto canto, Iliade, III, v. 200; 107 la lena e il core, Iliade, XIII, v. 199.*

¹⁸³ *La sera: Appare in vista, RVF, CCLXVII, v. 7; verde etade, RVF, CCCVI, 1; v. 40, prima etade, XXIII, v. 1.*

Alla luna: volgendo gli anni, RVF, XXXIV, v. 4; Che far più dogliosa la mia vita. RVF, LXI, v. 10; cangiando stile, RVF, CCCXXXII, v. 28 e passim.

Il Sogno: : soave e leve, Triumphus Mortis, II, v. 148; I vv. 11-2 richiamano Triumphus Mortis, II, v. 88 (Poi disse sospirando); i vv. 13-4 rievocano RVF, CCCLIX, v. 6 (Dico: «Onde vien' tu ora, o felice alma?»); onde mi dolse e dole, Triumphus Cupidinis, II, v. 49; umana speme, Triumphus Famae, III, v. 106; atto soave, RVF, CCXCVII, v. 9.

La vita solitaria: battendo l'ali RVF, CLXXX, v. 7; a scherno, RVF, CLXXXIX, v. 6; Nel dolce tempo della prima etade. RVF, XXIII, v. 1; piagge apriche, RVF, CCCIII, v. 6; Ivi accusando il fuggitivo raggio, RVF, XXXIII, v. 112; Ch'altro che sospirar nulla m'avanza, RVF, CCICIV, v. 11.

¹⁸⁴ *La sera: tu non sai né credi / Quanto il foco d'amor possa in un petto, Aminta, IV, vv. 66-7; in mezzo al petto, Liberata, V, 92, v. 4; umano accidente, Liberata, XIX, 118, v. 3.*

Alla luna: Già il sesto anno volgea, Liberata, I, 6, v. 1.

Il sogno: era la notte, Liberata, II, 96, v. 1, VI, v. 103, VIII, 16, v. 1 e XII, 1, v. 1.

*La vita solitaria: battendo l'ali, Rime, 34, v. 10; cadenti stille, Rime, 40, v. 6; vidi e conobbi. Liberata, VII, 12, v. 8; solitaria parte, Rime, 587, v. 3; E par che fredda mano al cor gli stringa, Rinaldo, X, 55, v. 7; placida quiete, Mondo creato, giorn.V (versi antologizzati nella *Crestomazia* con il titolo *Costumi degli uccelli*, v. 14) e *Rime.*, 1221, v. 31; estiva notte, Rinaldo, IV, 7, v. 1 e *Liberata*, XX, 20, v. 3; l'opre de la mano, Liberata, VII, 112, v. 4; lieti colli, Rime, 1417, v. 4.*

Tra il secondo e il terzo blocco: l'epistola non innovativa del commiato provvisorio

Tra il secondo e il terzo blocco è inserito, a mo' di spartiacque, *Al Conte Carlo Pepoli*, che intende essere, come si è visto, il canto dell'addio consapevole alla poesia che prelude all'avvio della prosa, per così dire, filosofica.

Leopardi si ricollega al genere dell'epistola in versi sulle orme dei *Sermoni* di Chiabrera, delle *Epistole* di Pindemonte e dei *Sepolcri* di Foscolo.

Come è noto, l'endecasillabo sciolto è il metro scelto dall'anziano Chiabrera per richiamare metricamente l'esametro dei *Sermones* oraziani. L'incalzare delle interrogative dirette, nei suoi sermoni, si dipana in un contesto di facile leggibilità e di un tono familiare che ha come modello il sermoneggiare disincantato del grande poeta venosino¹⁸⁵.

Leopardi, tuttavia, non si riconnette a Chiabrera se non nei richiami ad alcuni temi oraziani¹⁸⁶, ma si pone nell'alveo dei più recenti esempi di Pindemonte e di Foscolo. Dal

¹⁸⁵ Secondo Ciadaminaro, tuttavia, nei *Sermoni* di Chiabrera si scorgono più spunti giovenaliani che oraziani, i quali appaiono comunque in modo rilevante. ID., *Il 'fauno pedestre' di Gabriello Chiabrera. Per una lettura dei "Sermoni"* in «Studi Secenteschi», Firenze, Olschki, 2009, pp. 15-47.

¹⁸⁶ Per es., i vv. 18-26 riprendono *Carmina*, I, 1 (*Maecenas atavis edite regibus*), elogio della vita tranquilla in contrapposizione all'iperattività, tra gli altri, dei militari, dei mercanti, degli agricoltori, e II, v. 16 (*Otium divos rogat in patenti*), l'ode in cui compare, ai vv. 27-8, la sentenza condivisa da Leopardi: *nihili est ab omni / Parte beatum* (Non esiste in niente una felicità completa). Tuttavia, come osserva Straccali, questa seconda ode, L. «l'imitò più nella forma, nella intonazione esteriore, che nel concetto. Mentre nell'ode del poeta epicureo il nocchiero e il guerriero invocano l'ozio, e cioè la pace dalle sollecite cure dell'animo loro; qui, nella poesia del L., il nocchiero,

primo riprende una leggera sinuosità sintattica (si pensi, ad esempio all'*Epistola a Giacomo Vittorelli* del poeta veronese) che però non complica eccessivamente il tono che rimane in buona sostanza colloquiale¹⁸⁷. Dal secondo, tra le altre cose, le tre interrogative d'inizio canto seguite da una risposta gnomica.

A differenza della lirica patriottica e civile e a differenza dei generi metrici tradizionali (sonetto, canzone, elegia), in *Al conte* non pare riconoscibile nessun'intenzione di attualizzare ulteriormente (né tantomeno di stravolgere) un genere già attualizzato da altri. E neppure sembra ravvisabile un intento emulativo. Al canto diciassettesimo presumibilmente viene attribuita una funzione conclusiva all'interno di una tradizione già ricodificata. Ed è forse per questo motivo che l'epistola viene seguita dal *Risorgimento*, il canto incipitario del terzo blocco, cioè da una canzonetta arcadica senza novità né prosodiche né ritmiche né metriche. Quasi a significare la volontà di una ripresa conscia di un discorso lasciato in sospenso a causa di un transitorio inaridimento poetico dell'io lirico scambiato, tuttavia, per definitivo.

La tavolozza dei riecheggiamenti lascia il primato a Monti¹⁸⁸ accompagnato dai soliti Petrarca¹⁸⁹, Tasso¹⁹⁰, Marino¹⁹¹ e Alfieri¹⁹². Così *Al Conte* si profila come una specie di addio

l'artefice, il guerriero, il mercante, contuttoché in vista operosi, vivono realmente in ozio, perché non ottengono altro intento che di vivere», G. LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, Terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1912, 148. I vv. 84-9, che trattano la tesi dell'impossibilità di sconfiggere la propria infelicità tramite il viaggio, s'ispirano alla celebre sentenza di *Epistulae*, I, 11, v. 27: *Coelum non animun mutant qui trans mare currunt*.

Sugli influssi oraziani di questo canto, cfr.. L. Blasucci, *Un esperimento oraziano "sui generis"* in ID., *I tempi dei "Canti"*, cit., pp. 90-104.

¹⁸⁷ «Scorrendo la fisionomia prosodica dei versi, si constata una certa tortuosità sintattica che tende a frangere internamente gli endecasillabi, spingendo così verso una verticalità del dettato che, travalicando l'autosufficienza orizzontale (e lirica) del verso, ne favorisce la discorsività appunto epistolare». PELOSI, *"Il corpo de' pensieri"*, cit., p. 209.

¹⁸⁸ *Di tue colpe pagherai le pene, / Ambiziosa mercadante avara, Il Fanatismo*, v. 167; *il mondo nacque, La Musogonia*, v. 320; *Di cavalli, di cocchi, Iliade*, VIII, v. 281; *e grave e salda, Iliade*, XVI, v. 197 e *ma pur salda e immota, La bellezza dell'universo*, v. 229; *tacita e pura la sorgente luna, Il Bardo della Selva Nera*, II, v. 29.

¹⁸⁹ *Amor, che nel pensier mio vive et regna, RVF*, XL, v. 1; *la ritrasse in carte, RVF*, LXXVII, 7; *nell'età mia più verde, Triumphus Mortis*, II, v. 68; *e'l mio conforto solo, RVF*, LXXIII, v. 51.

momentaneo che non intende percorrere delle nuove strade inesplorate di espressività poetica¹⁹³.

¹⁹⁰ *E di nuove speranze il cuore ingombra*, Rime, 1541, v. 7; *franger glebe*, Liberata, I, 63, v. 5; *volger d'anni, passim*; *stanca etade*, Il re Torrismondo, IV, 5, v. 13; *canuto amante*, Rime, 389, v. 14; *il fato e la natura*, Liberata, IX, 56, v. 7.

¹⁹¹ *Ch'io per più degno oggetto ardo e sospiro*, Adone, VIII, 86, v. 6; *colonna adamantina*, Adone, I, 43, v. 7; *Peregrinando i naviganti aggiunge*, Adone, I, 131, v. 8; *e'n quel remoto lido*, Adone, XVI, 8, v. 5; *specolar, passim*.

¹⁹² *che nomian noi vita*, La congiura de' Pazzi, V, v. 74; *consumar tua vita*, La congiura de' Pazzi, V, v. 21; *Tinto son tutto del fraterno sangue*, La congiura de' Pazzi, V, v. 251; *Che in petto, parmi, ancor favilla alcuna*, Timoleone, III, v. 175.

¹⁹³ Anche nel *Al conte* si rintracciano svariati sintagmi tratti dalla tradizione poetica, creati o riutilizzati tutti da Tasso e ripresi quasi tutti da Monti: *purpureo manto*: Ariosto, Tasso, Marino, Monti; *imo petto*: Tasso, Metastasio, Monti.; *i dolci inganni*: Boiardo, Tasso, Marino; *tenero affetto*: Tasso, Metastasio, Alfieri, Monti; *vago disio*: Petrarca, Tasso, Marino e Parini.

Il *redde rationem*, il passato valutato dal presente e l'atemporale esotico e domestico: il terzo blocco, quadripartito, tra canti apparentemente isolati e dittici.

1) Il ripiegamento riassuntivo non ardito.

Il *Risorgimento* presenta una sintassi paratattica che coincide con il metro tradizionale, tanto che nessuna frase deborda dal limite delle quartine, ventiquattro su quaranta delle quali, tra l'altro, si snodano tramite una divisione in distici sottolineata dall'uso, alla fine del secondo verso, di undici punti e virgola, di nove due punti e di quattro punti interrogativi.

Tale rispetto rigido verso un metro già sconvolto, tra l'altro, dalle complessità sintattiche manzoniane, è consolidato dal ricorso consapevole di alcuni sintagmi¹⁹⁴ della tradizione letteraria e da una serie pressante di richiami – oltre ai già menzionati Metastasio, Parini e Manzoni – a vari poeti italiani, tra cui spiccano Tasso¹⁹⁵, Marino¹⁹⁶ e Monti¹⁹⁷, dai quali

¹⁹⁴*dolci affanni*, che riprende i *dolci inganni* dei *Al conte* (Petrarca, Lorenzo, Colonna, Tasso, Alfieri, Monti); *cor profondo* (Bembo, Tasso, Alfieri); *cor gelato* (Petrarca, Della Casa, Tasso); *antico affetto* (Maffei, Alfieri, Monti); *bianco petto* (Ariosto, Tasso, Metastasio, Cesarotti); *celeste foco* (Michelangelo, Tasso, Marino, Cesarotti); *Alta, gentile* (Cavalcanti, Cino da' Pistoia, Marino, Guidi, Parini).

¹⁹⁵ *Tanto ardore*, *Liberata*, VI, 59, v. 8; *immortale Amor*, *Rime*, 252, v. 21; *candida mano*, *passim*; *degni studi*, *Rime*, 913, v. 14.

¹⁹⁶ *Ed accusò con lagrime e querele*, *Adone*, VII, 55, v. 7 e *Contro sospiri, e lagrime, e querele*, *La Galeria*, 522, v. 69; *fugaci e brevi*, *Adone*, XIII, 117, v. 4; *unica luce*, *Adone*, XI, 135, v. 8 e *passim*; *ignoto affetto*, *Adone*, XIX, 266, v. 2.

¹⁹⁷ *Di tante faci a la silente e bruna / Notte trapunse la tua mano il lembo*, *La bellezza dell'universo*, vv. 49-50 (poemetto antologizzato nella *Crestomazia*); *del tuo ben sollecita*, *La fecondità*, v. 69.

Rientrano nell'alveo delle citazioni in questo canto anche alcuni passi prosastici tratti dalle *Avventure di Saffo* di Alessandro Verri: *flebile, rosignolo* (III, 3); *tenere pupille* (I, 10); *con avidi sguardi e furtivi* (I, 5).

Leopardi attinge delle locuzioni e delle parole non particolarmente ardite, adatte al ripiegamento interiore dei canti diciannovesimo e ventesimo¹⁹⁸. Un ripiegamento interiore e riassuntivo che rende il *Risorgimento* non solo una sorta di anticipazione non meramente lessicale di *A Silvia* e delle *Ricordanze* ma anche una specie di estroso presagio dell'addio alla poesia – non più dovuto a una razionalizzazione come nel *Al conte*, ma a semplici e tragici motivi di salute¹⁹⁹ – degli ultimi tre canti (*Canto notturno*, *La quiete*, *Il sabato*).

2) Cinque canti dell'età matura si confrontano con cinque canti della prima età, ossia i «Colloqui dell'io antico e dell'io nuovo»²⁰⁰: riverberi sintattici e lessicali

Una solida tradizione critica individua nei canti pisano-recanatesi due caratteristiche fondamentali:

¹⁹⁸ I continui riferimenti al lessico della tradizione poetica che si scorgono in tutti i canti – fatto che non stupisce se si considera che si tratta di un fenomeno, per così dire, inevitabile per un poeta, come L., d'inizio Ottocento – rendono discutibile l'affermazione di Santagata per la quale «nella scelta di parole già pronunciate da altri, nel gioco d'intarsi che è anche il dettato di questo canto, si cela un giudizio di sostanziale “irrelevanza” nei confronti delle convenzioni poetiche». ID., *La svolta...* cit., p. 55.

¹⁹⁹ Nella dedica *Agli amici suoi di Toscana* L. afferma: «Sia dedicato a voi questo libro, dove io cercava, come si cerca spesso colla poesia, di consacrare il mio dolore, e col quale al presente (nè posso già dirlo senza lacrime) prendo comiato dalle lettere e dagli studi. Sperai che questi cari studi avrebbero sostenuta la mia vecchiezza, e credetti colla perdita di tutti gli altri piaceri, di tutti gli altri beni della fanciullezza e della gioventù, avere acquistato un bene che da nessuna forza, da nessuna sventura mi fosse tolto. Ma io non aveva appena vent'anni, quando da quella infermità di nervi e di viscere, che privandomi della mia vita, non mi dà speranza della morte, quel mio solo bene mi fu ridotto a meno che a mezzo; poi, due anni prima dei trenta, mi è stato tolto del tutto, e credo oramai per sempre. Ben sapete che queste medesime carte io non ho potute leggere, e per emendarle m'è convenuto servirmi degli occhi e della mano d'altri. Non mi so più dolere, miei cari amici; e la coscienza che ho della grandezza della mia infelicità, non comporta l'uso delle querele. Ho perduto tutto: sono un tronco che sente e pena».

²⁰⁰ Tra i disegni letterari che L. scrive di avere in mente di realizzare a Colletta in una lettera del marzo 1829, compare: «Colloqui dell'io antico e dell'io nuovo; cioè di quello che io fui, con quello che io sono; dell'uomo anteriore all'esperienza della vita e dell'uomo sperimentato». Disegno poi realizzato nelle *Ricordanze*, canto scritto dal 26 agosto al 12 settembre del 1829, cioè a partire da pochi mesi dopo la lettera al generale.

1) L'unione sublime tra l'eloquenza aulica dei primi nove canti – in chiave solamente filosofica, mai parenetica o sostenuta – con l'intimismo degli idilli.

2) La realizzazione di un lessico e di uno stile ben definito e di un metro innovativo non disgiunti dalla fusione sostanziale con i primi sedici canti.

Partendo da queste convinzioni – più o meno condivise, tra gli altri, da Blasucci²⁰¹ e De Rosa²⁰² ma non da Mengaldo²⁰³ – Nencioni, che accetta per questi canti la definizione di “grandi idilli”, afferma inoltre che «il metro ritenta per l'idillio, in forme liberissime, la melodia e la discorsiva malinconia delle grandi canzoni petrarchesche, e per l'argomentare e confutare lucreziano traccia robusti percorsi storici»²⁰⁴.

Sennonché, sembra che Leopardi, nei canti terminali di F, segua un percorso di congiunzione con i cinque idilli ma da un'ottica adulta, per distinguere, confermare o precisare dall'alto di una maggiore elaborazione teorica e di un'età più matura. I cinque canti pisano-recanatesi si impongono, inoltre, nel loro spessore conclusivo *tout court*, dal punto di vista narrativo (ossia i canti diciannovesimo, *A Silvia*, e ventesimo, *Le ricordanze*, che approfondiscono, tra le altre cose, alcuni spunti del diciottesimo, il *Risorgimento*), dal punto di vista filosofico (il canto ventiduesimo, *Canto notturno*, che rende universale, anche storicamente e geograficamente, ciò che potrebbe sembrare personale) e dal punto di vista, se si vuole, colloquiale, visto il commiato affettuoso rivolto agli uomini (i canti ventitreesimo, *La quiete*, e ventiquattresimo, *Il sabato*). Sicché, se è vero che parrebbe fuorviante individuare un collegamento solamente con gli idilli, è altrettanto vero che sarebbe altrettanto erroneo non scorgerne il rapporto privilegiato.

Siffatto rapporto è assicurato da tre punti eterogenei.

²⁰¹ BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*, cit.

²⁰² DE ROSA, *Dalla canzone...*, cit.

²⁰³ «L'esame del lessico dichiara [...] che la vecchia tesi di una continuità senza troppe scosse fra Canti pisano-recanatesi [...] e gli idilli, non regge. E il fatto che questa esperienza tenga dietro al gruppo più folto delle *Operette*, non sarà ininfluyente». MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze*, cit., pp. 111-2.

²⁰⁴ NENCIONI, *La lingua del Leopardi...*, cit., p. 390.

1) Dall'atteggiamento metrico sperimentale che va oltre all'implodere dei generi tradizionali attuata negli idilli e approda al loro esplodere mediante la creazione di una canzone libera che sarà poi definita, per l'appunto, leopardiana (che s'ispira probabilmente, come si è visto, alla libera successione di settenari ed endecasillabi della poesia *Per l'onomastico della sua donna* di Monti).

2) Dalla scelta di un lessico privo di *ardiri*, sebbene di forte ascendenza letteraria, che ben si addice alle confessioni-sfoghi dell'io lirico, alle considerazioni esistenziali di un pastore esotico, all'osservazione solidale degli affanni di un'umanità umile. Nonostante permangano i soliti autori che risultano gli stabili modelli lessicali e sintagmatici, tuttavia, come negli idilli, Leopardi pesca nei loro versi più scorrevoli, nelle loro espressioni più sobrie. A differenza degli idilli, però, il ricorso a diminutivi affettuosi come *donzelletta*, *tenerella*, *vecchierella*, *garzoncello*, di locuzioni affettive come *dolcezza mia*, di vocativi come *misero*, sottintendono una scrematura, per così dire, arcadica del linguaggio lirico al fine di raggiungere un'immediata decifrabilità.

3) Dalla sintassi che – come nel *Sogno* e nella *Vita solitaria* – oscilla tra la paratassi e l'ipotassi con studiata disinvoltura, con una sprezzatura inimitabile, senza mai compromettere la scorrevolezza del dettato poetico e la linearità della comprensione istantanea.

La scelta dell'endecasillabo sciolto per le *Ricordanze* si dimostra omologa alla medesima scelta attuata per il *Sogno* e per la *Vita solitaria*. Leopardi, in questo caso, accetta il verso narrativo per eccellenza per un canto che, più di tutti gli altri, ingloba, prende le distanze, guarda con affetto, spiega, si confronta con i cinque idilli. L'unica differenza riscontrabile con i due idilli del 1821 risiede nel fatto che le *Ricordanze* non sembrano relazionarsi con l'elegia, semmai sembrano confrontarsi con l'epistola²⁰⁵. Un confronto sfumato, certo, ma

²⁰⁵ Come nota F. Bandini, in G.LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1981, p. 191, tra le fonti della canzone un posto di riguardo spetta ai due romanzi epistolari amati da L.: *I dolori del giovane Werther* e *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Ma non manca un fondamentale richiamo a Pindemonte: *Pel sentier della vita il pie' Clarina / Move danzando: inanzi a lei stan sempre / Alti su l'ali d'or lieti fantasmi / E tutte innanzi a lei ridon le cose. / Aree abitate, aerei campi, siti / Cerca lucenti,*

pur sempre paradossale, perché il canto fondamentale si rivolge sia a un destinatario interno, *in fieri*, sé stesso scorto nel passato e nel presente, sia a degli interlocutori, fortemente interiorizzati, che fungono da tramite all'ineluttabile deterioramento dell'io, come le stelle ammirate ieri come oggi, le speranze isolate nella loro dimensione passata, la fine delle illusioni (Nerina) ricordata e vissuta in un presente che schiaccia il passato²⁰⁶.

3) Il codice confermato.

Leopardi non si discosta dal codice dei poeti da cui non soltanto attinge vocaboli e sintagmi nemmeno per questo ultimo blocco (di cui, come si è detto, il *Risorgimento* si può considerare una composizione incipitaria, o, se si preferisce, un prologo).

*

In *A Silvia* abbondano, come già nel *Risorgimento*, la serie di sintagmi adoperati più volte nella tradizione poetica²⁰⁷. A un solo richiamo esclusivamente montiano²⁰⁸, prevalgono le rimembranze dantesche²⁰⁹, petrarchesche²¹⁰ e tassiane²¹¹.

Epistola a Elisabetta Mosconi, vv. 75-80. Da non dimenticare, inoltre, che possiede una certa rilevanza, come vedremo, anche *Al principe Don Sigismondo Chigi* di Monti che, secondo M. Kerbaker, presenta un'andatura e una fisionomia da epistola in versi. ID., *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*; Firenze, Sansoni, 1897. Infine (sempre ammesso che si possa giudicare rilevante), si potrebbe aggiungere che nel *Pepoli* e nelle *Ricordanze* appaiono delle peculiarità ritmiche comuni, e cioè una preponderanza di endecasillabi anapestici e di altri dal modulo di 4a e di 8a.

²⁰⁶ Secondo Nencioni, invece, da *A Silvia* «comincia [...] la vera e propria 'storia di un'anima'». ID., *La lingua di Leopardi...*, cit., p. 383. Per Mengaldo nei canti pisano-recanatesi «Leopardi 'narra' assai di più, a partire dal punto di vista che qui è più insistentemente interno al 'borgo', nel quale si integra o al quale si oppone colui che dice io» ID., *Sonavan la quiete stanze*, cit., p. 10.

²⁰⁷ *Vita mortale*: Petrarca, Tasso, Marino, Monti (da ricordare anche il sonetto del poeta arcadico Giulio Bussi, *Quella vita mortal, ch'altri sospira*); *occhi ridenti*: Dante, Poliziano, Tasso, Marino, Foscolo; *lieta e pensosa*: Petrarca, Tasso; *la miglior parte*: Petrarca, Poliziano, Ariosto, Bembo, Alfieri, Monti; *paterno ostello*: Ariosto, Alamanni, Monti; *porgere gli orecchi*: Sannazaro, Parini, Cesarotti, Monti; *cotanta speme*: Petrarca, Monti; *tenerella*: Tasso (*Aminta*), Guarini, Alamanni, Tasso e in molti arcadi.

²⁰⁸ *Le care mura del paterno ostello*, *In morte di Lorenzo Mascheroni*, IV, v. 6.

I rimandi virgiliani²¹², per alcuni altamente significativi, hanno plasmato delle letture affascinanti che accostano Silvia a Circe²¹³, a Didone²¹⁴, a Euridice²¹⁵ e a Persefone (e alla mistica eulisina)²¹⁶. Sennonché tali rimandi sembrerebbero rientrare nei collegamenti assidui instaurati dai canti pisano-recanatesi con gli idilli, in questo caso tra la seconda lassa di *A Silvia* e i vv. 63-6 della *Vita solitaria (e di fanciulla / Che a l'opre di sua man la notte aggiunge / Odo sonar ne le romite stanze / L'arguto canto)*. Sicché Virgilio si profilerebbe più che altro come un tramite letterario tra i due canti. E la fonte primaria parrebbe riscontrarsi non tanto nell'*Eneide*, quanto piuttosto nelle *Georgiche*, esattamente i vv. 294-5 del libro I, in cui vengono descritti i lavori casalinghi di una contadina durante la sosta invernale: *Interea longum cantu solata laborem / arguto coniunx percurrit pectine telas*²¹⁷.

*

²⁰⁹ *Al suon della sua voce, Par.*, XI, v. 68; *ragionare, passim*; *mia dolce speranza, Rime*, 6, v. 8 e *dolce mia speranza*, 7, v. 27.

²¹⁰ *Or quinci, or quindi, RVF*, CCLXXII, v. 6; *Lingua mortale, RVF*, CCLXVII, v. 12; *Via men di ogni sventura altra mi dolo, RVF*, CCLXVIII, v. 11; *l'età mia nova, RVF*, CXIX, v. 23; *ch'ella ti porgerà la bella mano, / ond'io son sí lontano. / Non la tochar; ma reverente ai piedi / le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa, / o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa, RVF*, XXXVII, v. 116-20.

²¹¹ *Sovvienti*, del primo verso di *F*, s'ispira a *Rime*, 383, v. 48; *umane genti, Liberata*, IV, 1, v. 3; *E la man nuda e fredda, Liberata*, XII, 69, v. 6; *de la fredda morte, Rime*, 1187, v. 5.

²¹² *Solis filia lucos / adsiduo resonat cantu, tectisque superbis / urit odoratam nocturna in lumina cedrum / arguto tenuis percurrrens pectine telas, Eneide*, VII, vv. 11-4. Da notare che alle *tenuis telas* virgiliane si contrappone la *faticosa tela* leopardiana.

²¹³ Si veda, per es., A. BORGHINI e M. SEITA, *Leopardi tra Omero e Virgilio in A Silvia*, in «Sileno», XXXVI, 2010, pp. 217-20, saggio nel quale i due studiosi vedono, nella descrizione di Silvia al lavoro, un amalgama di citazioni virgiliane e omeriche che condurrebbe alla conclusione paradossale che «tutto ciò formerebbe, in fin dei conti, un'unità di spazio e tempo con la quale si supera la morte, ovviamente sul piano poetico, in palese contrasto con il dato oggettivo della scomparsa prematura di Silvia». Ivi, p. 220.

²¹⁴ R. SCARCIA, *Prospezioni dell'antico. Claudiano nel V Idillio Favoloso di G.B. Marino*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», XXXV, 1993, p. 174.

²¹⁵ G. BRUGNOLI, *Qualche riflessione sull'allusione intenzionale di antichi e moderni*, in «Giornale Italiano di Filologia», 1992, p. 318.

²¹⁶ F. D'INTINO (1994), *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eulisina in Leopardi*, in «Filologia e critica», XIX, 1994, pp. 211-71.

²¹⁷ Secondo Blasucci «il tramite decisivo fra questa fruizione di pura acustica idillica e la situazione concreta di Silvia al telaio, con annessa la sua storia, è costituito da un frammento in endecasillabi sciolti, intitolato dagli editori *Il canto della fanciulla* e composto verosimilmente a ridosso del canto». ID., *I titoli...*, cit., p. 120.

L'io lirico delle *Ricordanze*, che stabilisce nessi e discrepanze esistenziali con il passato all'interno di un'autobiografia fortemente esibita, ricorre agli inevitabili sostegni dei dolori e delle solitudini esemplari, e li rintraccia sia moderatamente lontani, Petrarca²¹⁸ e Tasso²¹⁹, che recenti, Monti²²⁰, Foscolo²²¹ e, come vedremo, Goethe, quasi senza distinguere prosa e poesia, in un contesto, per l'appunto, poetico-narrativo, e, infine, senza slabbrare la compattezza dell'ultimo blocco.

*

L'esemplarità atemporale e extraspaziale del locutario del *Canto notturno* impone il ricorso a illustri *auctoritates* sfrondate da qualsiasi forma di magniloquenza, poco adatta al secondo componimento della raccolta, dopo *L'ultimo canto*, in cui compare solo un discorso diretto da parte, stavolta, di un personaggio illetterato. Il rapporto tra le due liriche, del resto, è esplicitato da Leopardi già nel titolo (*Ultimo canto - Canto notturno*). Ma se Saffo si esprime attraverso una lingua aulica, il pastore canta le sue tristezze mediante una lingua non altisonante, approfondendo tuttavia il tema dell'infelicità globale adombrato nel soliloquio della poetessa greca che, a sua volta, si svolge tramite un incalzare tormentato di interrogative dirette. E se nel primo caso Leopardi si avvale di

²¹⁸ *Quante lagrime, lasso, e quanti versi*, RVF, CCXXXIX, v. 13; *il viver nostro è vile, Triumphus Temporis*, v. 37; *son giunti al fine*, RVF, CCLIV, v. 11; *In sul mio primo giovenile errore*, I, v. 3; *Quante volte m'udiste chiamar morte!*, RVF, LXXI, v. 39; *ore tarde*, RVF, XIX, v. 11; *Primavera per me pur non è mai*, RVF, IX, v. 14.

²¹⁹ *per uso, passim*; *Al gran piacer che quella prima vista / Dolcemente spirò ne l'altrui petto*, *Liberata*, III, 5, 2; v. 26 *Uscir di vita dolorosa e bruna*, *Rinaldo*, X, 18, v. 4; *sprezzator de' mortali e della morte*, *Liberata*, XIII, 24, v. 4 e XVII, 30, v. 4; *a' raggi stremi*, *Rime*, 847, v. 11; *pien di dolcezza*, *Rinaldo*, XI, 3, v. 6; *E di gioia la fronte adorna e veste*, *Liberata*, IV, 91, v. 4; *Primavera per voi non torna ognora*, *Rime*, 361, v. 15.

²²⁰ *patrio tetto*, *In morte di Lorenzo Mascheroni*, IV, v. 158 e *passim*; *E un passato sottentra ed un desio*, *A Don Sigismondo Chigi*, vv. 185-6; *ma il fiore de' miei dì non fia / tronco da morte innanzi tempo*, *Iliade*, IX, vv. 533-4; *e nel silenzio della notte*, *Pensieri d'amore*, II, v. 6 e *Nei sacri della notte alti silenzi*, *Prometeo*, I, v. 860; *Questo di vita fuggitivo spirto*, *A Don Sigismondo Chigi*, v. 13.

²²¹ *al cielo mirando*, *Ajace*, II, v. 88; *e intanto fugge / questo reo tempo*, *Alla sera*, vv. 10-1; i vv. 55-7 riprendono un passo della lettera 7 settembre 1798 dell'*Ortis*: *Non v'è gleba, non antro, non albero che non mi rioviva nel cuore alimentandomi quel soave e patetico desiderio che sempre accompagna fuori delle sue case l'uomo esule e sventurato; Umana vita? Sogno; ingannevole sogno*, *Ortis*, 19 gennaio 1798; *deh! A che non venne la morte? Io l'ho invocata*, *Ortis*, 14 maggio 1798, e *E so invocare e non darmi la morte*, *Non so chi fui*, v. 14; *Splendea negli occhi*, *Ajace*, II, v. 229.

rievocazioni virgiliane e oraziane, nel secondo caso, vista l'atemporalità del locutario, si sposta indietro, e accoglie, in tutto il canto, come ha osservato già a fine Ottocento Antona Traversi, alcuni passi dell'*Ecclesiaste*²²², e, nella terza lassa, i celebri vv. 222-30 del V libro del *De rerum natura*, versi che, come è noto, probabilmente il poeta conobbe solo per via indiretta, cioè per mezzo della mediazione del Forcellini²²³.

Il ricorso al pastore chirghiso e lo sforzo mimetico di non debordare nell'oscurità, inoltre, fa in modo che Leopardi non deroghi dallo stile e dal lessico tipici del terzo blocco. E tuttavia, nonostante un *labor limae* teso a dissimulare la letterarietà degli enunciati, Leopardi apre un serrato rapporto dialogico anche con Petrarca, nella seconda lassa, ed esattamente tra il *vecchierel canuto e bianco* (contaminato con *la vecchiarella / discinta e scalza*)²²⁴, le cui sofferenze sono giustificate dall'epifania del vivere beato scaturita dalla vista della Veronica, e il *Vecchierel Bianco, infermo*, i cui terribili patimenti conducono, viceversa, a un *Abisso, orrido, immenso*. Si è di fronte a un serrato rapporto dialogico con più autori che investe, a fine canto, perfino Leopardi stesso attraverso il superamento della convinzione della maggior felicità degli animali, espresse nel *Al conte*, di appena quattro anni prima.

²²² C. ANTONA TRAVERSI, *Spigolature classiche leopardiane*, Parma, Battei, 1889, to. I, pp. 46-51. Lonardi, invece, scorge nella figura del pastore una singolare sintesi di echeggiamenti classici e suggestioni orientali (suggestioni, queste ultime, già ravvisabili nel 1813 nella *Storia dell'Astronomia*). Tale sintesi comporterebbe un fluido canto sincretistico che coniugherebbe l'oralità di un antico aedo e lo stile formulare di Omero (desumibile, ad esempio, nel ricorrere della rima in *-ale*) con il problema ontologico del Male secondo una prospettiva prevalentemente buddhista e zoroastrica. ID., *Il mappamondo di Giacomo Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Venezia, Marsilio, 2019.

²²³ Come osserva S. Timpanaro: «I riferimenti a Lucrezio nello *Zibaldone* consistono in annotazioni lessicale attinte al Forcellini, o in menzioni troppo generiche per dimostrare una lettura diretta. [...] Se il Leopardi avesse letto un poeta-filoso a lui così profondamente congeniale, come mai non ne sarebbe rimasta traccia in lunghi ed espliciti appunti e in precisi allusioni?». ID., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 223. D'altro canto la terza lassa, come si è già visto, rielabora una pagina dello *Zib.* scritta il 13 agosto 1822 (2607), e in tutto lo *scartafaccio* le citazioni lucreziane sono attinte dal Forcellini o sono di seconda mano, tranne una nota del 29 febbraio 1824 a p. 4037: «Vedi, per esempio Lucrezio, l. II, v. 9». Lonardi ricorda anche *Libro di Job*, 5, 7: *Homo ad laborem nascitur*. ID., *Il mappamondo... cit.*, p. 205.

²²⁴ *RVF*, XV, v. 1 e *RVF*, XXXIII, vv. 5-6

I molti altri riecheggiamenti petrarcheschi²²⁵ – soprattutto tratti da *RVF*, L – si uniscono soprattutto ad alcuni tassiani²²⁶, mariniani²²⁷, alfieriani²²⁸, montiani²²⁹ e foscoliani²³⁰, per formare una nenia disperata che travalica la supposizione, che potrebbe nascere a una prima lettura, di un’elaborazione sintetica di pochi giorni, ma che è invece il frutto di un lavoro analitico di ben sei mesi (ottobre 1829-aprile 1830).

*

Caratterizzano la *Quiete* e il *Sabato* il prevalere di una sintassi piana, per lo più paratattica, e la scelta di un lessico di livello medio in cui abbondano i diminutivi quando sono descritti gli strati più umili della popolazione recanatese – diminutivi, si badi, riservati solo alle donne e ai bambini (*femminetta, donzelletta, vecchierella, garzoncello*) e non a quegli uomini *malevoli* (*artigiano, erbaiuol, zappatore, legnaiuol*) che dileggiano l’io lirico nelle *Ricordanze* tanto da spingerlo a disprezzare il genere umano²³¹.

²²⁵ *Che fai, alma? Che pensi?*, *RVF*, CL, v. 1; i vv. 11-4 sono modellati su *RVF*, L, 29-38; *Move la schiera sua soavemente*, *RVF*, L, v. 34; *Venni fuggendo la tempesta e’l vento*, *RVF*, CXIII, v. 3; *et più et più s’affretta*, *RVF*, L, v. 6; *al tanto affaticar, Triumphus Mortis*, I, v. 88; *atti e parole, passim; venir meno, passim; Poi quando veggio fiammeggiar le stelle*, *RVF*, XXII, v. 11; *Quanta invidia ti porto avara terra*, *RVF*, CCC, v. 1; *Sua ventura à ciaschun dal dì che nasce*, *RVF*, CCCIII, v. 14.

²²⁶ *posa e ristoro, Liberata*, VIII, v. 42, 2; *Lacero e sanguinoso, Liberata*, VI, 65, v. 6; *tutto oblia, Liberata*, VI, 34, v. 1; *solinga / La peregrina mente, Rime*, 1039, vv. 9-10; *74 ride intorno / La primavera. Rime*, 1320, vv. 9-10.

²²⁷ *Che fai Guido? Che fai, La Galeria*, 100, v. 1; *v’anela e corre, Adone*, II, 55, v. 6; *Ch’ognor cade, e risorge, La Galeria*, 57, v. 8; *ma pur mortal non sei, La Galeria*, 136, v. 4; *Più la mente gl’ingombra alto stupore, Adone*, II, 33, v. 2.

²²⁸ *Uno immenso orrido abisso, Polinice*, V, v. 206; i vv. 121-2 riprendono *io non trovo mai pace / Né riposo né loco. Eppure sollievo / Nessuno io bramo, Mirra*, III, vv. 89-91; *cagion di pianto, passim*.

²²⁹ *scorse molte terre le rianda, Iliade*, XV, v. 95; *d’alta arena, Iliade*, VII, v. 572; *E tutta tutta la mia mente ingombra, Pensieri d’amore*, III, v. 4; *Nè questa è tutta la cagion del pianto, Il Bardo della Selva Nera*, V, v. 429; i vv. 134-38 richiamano i vv. 200-5 di *A Don Sigismondo Chigi: Oh! perchè non poss’io la mia deporre / D’uom tutta dignitade, e andar confuso / Col turbine che passa, e su le penne / Correr del vento a lacerar le nubi, / O su i campi a destar dell’ampio mare / Gli addormentati nemi e le procelle!*

²³⁰ I vv. 21-38 rielaborano dei temi della lettera del 15 febbraio 1799 e del 14 maggio 1798 dell’*Ortis*; *questa / Bella d’erbe famiglia e di animali, Dei Sepolcri*, v. 5. In proposito cfr. D. DE ROBERTIS, *Leopardi...*, cit., p. 104.

²³¹ *Natio borgo selvaggio, intra una gente / 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, chè non mi tiene / Maggior di se, ma perchè tale estima / Ch’io mi tenga in cor mio, sebben di fuori / A persona giammai non ne fo segno. / Qui passo gli anni, abbandonato, occulto, / Senz’amor, senza vita; ed aspro a forza / Tra lo stuol de’ malevoli*

Ma i due canti dell'addio non avrebbero potuto sfoggiare malumori o risentimenti. Preferiscono inoltrarsi su una strada che conduce alla solidarietà e fermarsi davanti a un bambino felice, momentaneamente ignaro del triste futuro che lo attende, il cui buonumore non si deve assolutamente disturbare.

Nella *Quiete* l'attacco è montiano, *Passata è la tempesta*²³², il resto segue in prima istanza il poeta principe nelle descrizioni delle intemperie: Cesarotti²³³.

Nel *Sabato*, viceversa, Leopardi si affida in primo luogo ai più semplici riecheggiamenti petrarcheschi²³⁴ e tassiani²³⁵ per lo più riutilizzati, come vedremo, dai poeti arcadi.

Del resto parrebbe proprio Tasso – a cui Leopardi dedica l'ultima eco di F (*Ch'anco tardi a venir – Non mi tardi a venir*) – il punto di riferimento principale dell'ultimo blocco in cui sono nominati solamente due personaggi, sebbene altamente simbolici: Silvia e Nerina

divengo: / Qui di pietà mi spoglio e di virtùdi, / E sprezzator de gli uomini mi rendo, / Per la greggia ch'ho appresso, Ricordanze, vv. 30-43. Già nella Vita solitaria l'io lirico accenna il proprio difficile rapporto con alcuni concittadini spietati: Poichè voi, cittadine infauste mura, / Vidi e conobbi assai, dove si prende / Lo sventurato a scherno; e sventurato / Io vivo, e tal morirò, deh tosto!, La vita solitaria, vv. 11-4.

²³² *In morte di Ugo Bassville, II, v. 183 (versi antologizzati nella Crestomazia con il titolo Parigi ne' tempi della rivoluzione, e morte di Luigi XVI, v. 168). Si può scorgere una reminiscenza montiana anche nella dittologia dolce e gradito, Musogonia, vv. 591.*

²³³ *Dalla collina sgombrasi, Ossian. Carritura, v. 86; ritorna il Sole [...] / La verde cima al suo splendor sorride, Ossian. La battaglia di Lora, vv. 32-4; Le fredde e smorte guance, Ossian. Comala, III, v. 67.*

²³⁴ *rose e viole, RVF, CCVII, vv. 46 e Triumphus Mortis, I, v. 27, pur come sòle, RVF, CCVII, v. 45 e sì come sòle, RVF, CCLXX, v. 51; Levata era a filar la vecchiarèlla, RVF, XXXIII, v. 5; 16 L'aere... imbruna, RVF, L, v. 31; fornir l'opra, RVF, XL, v. 9; di gioia et di speme, RVF, CCL, v. 8 e pien di speme, RVF, CCCLXIV, v. 2; Tutta la mia fiorita et verde etate, RVF, CCCXV, v. 1.*

²³⁵ *donzelletta, Gerusalemme liberata, xv, 58, v. 4; mentr'ella s'ornava, Aminta, II, 2, v. 53; (v. 13 in F) leggiadra e snella, Rime, 7, v. 11; Né l'età tua più bella, Rime, 429, v. 1; parca mensa, Liberata, VII, 10, v. 8; Ogni altra face, e paria fredda e spenta, Rime, 173, v. 13; pien di gioia, Aminta, I, 1, v. 136; Non mi tardi a venir l'ultimo giorno, Rime, 522, v. 14.*

Poco convincenti sembrano le corrispondenze proposte da A. Motta tra il *Sabato* e un brano del capitolo VII dei *Promessi sposi*. In ID., *Il «sabato» del villaggio di Renzo. Per una memoria manzoniana nei canti pisano-recanatesi*, in «Stilistica e metrica italiana», VIII, pp. 153-68, 2008.

Esempi di selezione di stampo arcadico del linguaggio lirico tradizionale

Si è detto che nel terzo blocco Leopardi, per raggiungere una moderata chiarezza espressiva, utilizza vocaboli e sintagmi tratti dai maggiori poeti della tradizione italiana rintracciabili anche nelle poesie degli arcadi.

Esemplifichiamo prendendo in esame tre vezzeggiativi del *Sabato*.

Il celebre diminutivo *garzoncello* (già presente, insieme con *donzelletta*, nella *Vita solitaria*, v. 53 e v. 64, e nelle *Ricordanze* a inizio v. 74, *Il garzoncel*) ricorre sia nella traduzione dell'*Iliade* di Monti (XVIII, v. 825: *V'erano garzoncelli e verginette*) sia nelle *Grotte di Fassolo* di Chiabrera (v. 202: *Vil garzoncel*), ma ricorre anche al v. 7 del sonetto *Morta colei, ch' il bel destin mi diede* di Antonio Zampieri, un poeta arcade di Imola del primo Settecento che Leopardi poteva leggere in un libro presente nella biblioteca paterna: Zappi Gio. Battista Felice, *Rime con quelle di Faustina Maratti e di alcuni Arcadi*, Venezia, 1757, vol. II. Inoltre, nella *Crestomazia*, sono antologizzati il *Canto nuziale* di Giovanni Fattori nel quale si legge, nei vv. 7-8, *Te il garzoncello imberbe, / Te ogni donzella invoca*, e gli *Epigrammi e scherzi vari* di Giovanni Gherardo De Rossi nei quali ricorre due volte, nei vv. 27 e 41, *Vezzoso garzoncello*.

Lo stesso discorso appare valido per l'altrettanto celebre diminutivo *donzelletta*, che ricorre sia nella *Gerusalemme liberata* (xv, 58, v. 4: *Due donzelle garrule e lascive*) sia nella *Mirra* (I, I, v. 51: *donzelletta timida*) sia più volte nell'*Ossian*, ma anche al v. 1 dell'anacreontica *Bella jella donzelletta* di Giuseppe Paolucci, poeta arcade di Spello le cui liriche sono antologizzate in un altro libro reperibile nella biblioteca di Monaldo: *Poesie degli Arcadi*, Roma, 1716, tomo 1°. E sempre in Paolucci, nella stessa raccolta, si trova, nel v. 13 dell'anacreontica "*Vieni*" *mi disse amore: Scherzoso fanciulletto*.

Infine, al petrarchesco *vecchiarella* (RVF, XXXIII, v. 4 e L, v. 5, ma al maschile *vecchierel*, RVF, XVI, v. 1) viene preferita la forma *vecchierella* che ha un riscontro in Lorenzo

Magalotti al v. 107 dell'anacreontica *Odi, Nise che vivanda* (in *Rime degli Arcadi*, Roma, 1717, tomo 4°) e in Niccolò Forteguerri, poeta arcade di Pistoia, nel v. 41 degli sciolti *Quel gode lieta e avventurosa sorte* (antologizzati nella *Crestomazia* con il titolo *Lodi della vita oscura*).

Werther e l'io lirico

Come ha dimostrato Massano, Leopardi, che non conosceva il tedesco²³⁶, lesse *I dolori del giovane Werther* nella traduzione di Salom²³⁷. Ma quando?

La maggior parte degli studiosi protende per una datazione a inizio 1819²³⁸. Caesar e D'Intino indicano un preciso lasso di tempo: tra il marzo e il maggio di quell'anno²³⁹. Ultimamente Camerino ha proposto di retrodatare l'approccio leopardiano al romanzo di Goethe di due anni e ipotizza che «nel 1817, in concomitanza della composizione della *Elegia I* e della *Elegia II*, Leopardi dovette iniziare, protraendola per qualche anno, la lettura della traduzione del *Werther*»²⁴⁰. Tuttavia appare piuttosto bizzarro che Leopardi abbia letto così lentamente un libro che lo entusiasmò a tal punto da divenire un punto di riferimento. Gli spunti wertheriani riscontrabili nelle due elegie, semmai, sono un evidente segnale che la loro composizione vada postdatata a inizio 1819. Tra questi spunti, il più evidente per quanto riguarda il *Primo amore*, dal punto di vista testuale, sembra l'incipit della lettera del 7 dicembre (76): «Che cosa significa, amico, quell'orrore che ho di me stesso? Non è forse il mio amore per lei il più sacro, il più puro, il più fraterno? Ha mai

²³⁶ «Piacesse al cielo ch'io sapessi o avessi mai saputo altrettanto di lingua tedesca». Lettera del maggio 1831 a Luigi de Sinner.

²³⁷ R. MASSANO, *Finalità e carattere del traduttore nel pensiero dei primi romantici italiani*, in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, XCIV, 1960, pp. 347-403. L. esattamente lesse: *Verter / opera originale tedesca / del celebre signor / Goethe / D.M.S. (Dottor Michiel Salom)*, presso Giuseppe Rosa, Venezia, 1796.

²³⁸ L. LAZZARINI, *Storia della crisi di Giacomo Leopardi*, Padova, Tipografia del Messaggero, 1941, p. 105; R. MASSANO, «*Werther*», «*Ortis*» e «*Corinne*» in *Leopardi. Filigrana dei «Canti»*, in *Leopardi e il Settecento*, in "Atti del I Congresso Internazionale di studi leopardiani, 1964, Firenze, Olschki, 1964, p. 417; G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Werther, Foscolo e Leopardi*, Roma, Artemide, 2001, p. 58; BLASUCCI, *La svolta...*, cit., p. 48.

²³⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di M. Caesar e F. D'Intino, Nuova York, Farrar Straus & Giroux, 2013, p. 2124.

²⁴⁰ CAMERINO, *Lo scrittoio...*, cit., p. 30.

formato l'anima mia verun desiderio colpevole?»²⁴¹. Ma non sono di certo trascurabile le affinità nelle attese spossanti della partenza delle due donne. Ecco come è descritta da Goethe-Salom nella lettera del 10 settembre (37): «Oh Dio, che notte! Ora sì, che io posso sostenere ogni colpo. Non la rivedrò più: ah! Perché mai non posso correrti al collo, ed esprimerti con mille lagrime e singhiozzi tutti gli affetti che il cor m'assalgono? Io siedo qui, traendo a stento gli aneliti, procurandomi della calma, e attendo il mattino, ed i cavalli ordinati allo spuntar dell'alba. Ella dorme tranquilla, nè pensa che più non mi vedrà». Inoltre Bandini coglie come probabile fonte dei vv. 76-8²⁴², l'inizio della lettera del 22 agosto (33): «Ahi disavventura! Tutta la mia attività degenerò, amico, in una impaziente indolenza. Non so essere disoccupato, e poi non so far nulla. Non ho più la facoltà di riflettere, non son più sensibile alla bella natura, e tutt'i libri mi vengono a noja»²⁴³.

Il nome di Verter spunta per la prima volta nella pag. 56 dello *Zibaldone*, unito alla possibilità di essere felici sia da parte delle classi sociali più umili che dei bambini perché non assillati da eccessive sovrastrutture mentali. Nella pag. 57 appare questa considerazione: «Circa l'immaginazione de' fanciulli comparata alla poesia degli antichi vedi la verissima osservazione di Verter sul fine della lettera 50». Interessante notare che nella pagina successiva affiora un'altra autoproposta emulativa: «Per un'Ode lamentevole sull'Italia può servire quel pensiero di Foscolo nell' *Ortis* lett. 19 e 20 Febbraio 1799. p. 200. ediz. di Napoli 1811». E infine, a pagina 64, all'interno di una presunta presa di coscienza di un bovarismo *ante litteram*, compare la confessione di una forte influenza esercitata su di lui dal *Werther*:

«nell'amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo

²⁴¹ *Al cielo, a voi, gentili anime, io giuro / che voglia non m'entrò bassa nel petto, / ch'arsi di foco intaminato e puro, Il primo amore*, vv. 97-8.

²⁴² *Nè gli occhi a i noti studi io rivolgea, / E quelli m'apparian vani per cui / Vano ogni altro desir creduto avea.*

²⁴³ LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Bandini, cit., p. 105.

e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perchè dalla lettura recente del Verter, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così, in somma la disperazione mi portava là, ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove (non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato.

Questa comparsa improvvisa e insistente del personaggio goethiano nei pensieri dello *Zibaldone* scritti nel '19 fanno ritenere presumibile che la lettura fosse più fresca di quel che afferma lo stesso autore. Inoltre, l'unione ideale tra Ortis e Werther ritorna prepotentemente, e forse contemporaneamente, nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, che si pensa sia stata stesa nella primavera del '19²⁴⁴.

I molteplici riferimenti alla traduzione di Salom, che si scorgono in F, sono stati analizzati con accuratezza da molti studiosi²⁴⁵.

Per esempio, si sono ravvisati, come fonte dell'*Infinito*, alcuni passaggi della lettera del 9 maggio 1792 (la 50 citata nello *Zib.*): «Come la mia fantasia restava in breve languida, e spossata, mentre ch'io pur cercava di spingerla sempre più oltre, insino a tanto ch'io mi perdevo in un'oscura visione d'un'invisibile immensità, [...] del mare incommensurabile, e della terra infinita»²⁴⁶. Si sono inoltre trovate delle analogie tra la prima stanza dell'*Ultimo canto* e uno stralcio della lettera dell'8 dicembre (75): «ai piè della rupe, mercè il riverbero Lunare, si vedevano ammonticchiati l'onde natanti sui campi, sui prati, sui sterpi, e sopra

²⁴⁴ MONTEVERDI, *Frammenti critici...*, cit., pp. 7-29.

²⁴⁵ Da ricordare G. MARPILLERO, *Werther, Ortis e il Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 36, 1900, pp. 350-78.; MANACORDA, *Materialismo e masochismo...*, cit.; P. FASANO, «*Ein romantisches Lied*». Il «Werther» e la lirica italiana, in «La rassegna della letteratura italiana», XCIII, 1989, pp. 5-42.; L. MONTE, *Leopardi e il «Werther»*, Napoli, Ardia, 1995; R. BERTAZZOLI, *Il «Werther» tra Monti e Leopardi*, in «Humanitas», LIII, 1998, pp. 131-54; E. NEPPI, *Alle origini del nichilismo italiano. Foscolo e Leopardi lettori del Werther di Goethe*, in *Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, 2011, Berlino, De Gruyter, pp. 121-134; M. NATALE, *Qualche appunto sulla fortuna italiana del Werther*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, in *Atti del XVIII congresso dell'ADI*, Adi Editore, Roma, 2016, pp. 1-9.

²⁴⁶ MANACORDA, *Materialismo e masochismo...*, cit., p. 110.

ogni cosa, e tutta la vasta pianura sembrava un burrascoso mare»²⁴⁷. Si sono intravisti molti echi del *Werther* nelle *Ricordanze*, a partire dal primo verso che richiamerebbe una frase dell'ultimo biglietto del personaggio goethiano: «Vidi anco il carro della grande Orsa, costellazione la più cara»²⁴⁸ fino ad alcuni stralci sempre della lettera del 9 maggio (50), in cui si tratta il tema il ritorno al paese natio, come, ad esempio: «non faceva passo, che non si rendesse osservabile per antiche rimembranze». Si è insistito sulla derivazione di alcune immagini della *Sera* da due parti lettera del 10 settembre (37): 1) « Io siedo qui, traendo a stento gli aneliti, procurandomi della calma, e attendo il mattino, ed i cavalli ordinati allo spuntar dell'alba. Ella dorme tranquilla, né pensa che più non mi vedrà. Mi distaccai [...]. Eravamo saliti appena colà sopra, quando la Luna comparve dietro una collinetta coperta d'arbori [...]. Ella ci fece osservare il vago effetto che faceva lo splendore della Luna, che dalla sommità degli arbori tutto irradiava il terrazzino in faccia nostra; augusto spettacolo!»; 2) « «ella n'andò lungo il viale, ed io restando, le guardai dietro al chiaror della Luna, mi gittai a terra, piansi mi rialzai»²⁴⁹.

Ma il peso di Goethe pare più da individuarsi nella costruzione dell'io lirico-personaggio che nei riferimenti testuali. Werther, a partire dal 1819, si sovrappone a Ortis per creare un io lirico-personaggio che incorpora tutto nel solo definirsi, che proietta ogni cosa nella sua invadente centralità. Si tratta un io lirico-personaggio che si delinea nel pianto, nel desiderio impossibile di azione (sia storica che individuale), nel rimpianto per un passato mitico non più attuabile (come non è attuabile una reale regressione all'infanzia), nel senso di esclusione dovuto soprattutto alla coscienza di sé, degli uomini, della storia, e infine anche della negatività della natura. Si tratta di un io lirico-personaggio che a volte si nasconde dietro a dei portavoce non dissimulati, a volte parla in prima o in quarta persona, pur conservando sempre una tetragona coerenza narrativa da personaggio *round*.

²⁴⁷ MANACORDA, *Materialismo e masochismo...*, cit., pp. 120-21. Cfr. anche NEPPI, *Alle origini del nichilismo...*, cit., pp. 131.

²⁴⁸ MANACORDA, *Materialismo e masochismo...*, cit., p. 122.

²⁴⁹ BINNI, *La protesta...*, cit., p. 220 e NATALE, *Qualche appunto sulla fortuna...*, cit., pp. 3-4.

Echi letterari prevalentemente allusivi o emulativi o cogenti. Dialoghi pacati e diatribe rispettose con le fonti.

Un'osservazione. Contini ha scritto che «l'invenzione leopardiana nasce entro una memoria intrisa dei ricordi dei latini e di innumerevoli italiani fra Tre e primo Ottocento», una memoria basata sulla tipica «cultura centonaria» del neoclassicismo²⁵⁰, ancora ravvisabile in Monti, stando allo stesso Leopardi in due pagine dello Zibaldone (36-7) databili 1818. Tuttavia, come osserva Nencioni,

individuare le ascendenze, le fonti, non significa negarne isofatto l'originalità. [...] I poeti dell'Ottocento «non disponevano di altra lingua nazionale a cui attingere per l'uso letterario se non di quella dei poeti [...] che li avevano preceduti. [...] Ricercando i loro modelli noi non facciamo che accertare il loro condizionamento storico e renderci conto della laboriosa conquista della loro originalità». Originalità che, Secondo Nencioni, nel caso di Leopardi, consisterebbe «nella transustanziazione [...] dei significanti²⁵¹.

Muñiz Muñiz, convinta che la memoria poetica di Leopardi sia «contaminante e metaforica» e che, al contempo, corroda interiormente il punto di partenza eterogeneo da cui prende avvio, afferma che la sua originalità «poggia su minimi scarti; [...] tanto da poter dire che la coerenza dell'insieme poggia sul sistema di deviazioni piuttosto che su quello delle imitazioni»²⁵².

Senonché parrebbe manifesto che ricercare un'originalità precipua e statica nella creazione poetica di Leopardi sia un problema mal riposto, che non tenga conto né

²⁵⁰ CONTINI *Letteratura italiana...*, cit., p. 279.

²⁵¹ NENCIONI, *La lingua del Leopardi...*, cit., p. 399.

²⁵² MUÑIZ MUÑIZ, *Traduzione, imitazione...*, cit., p. 223.

dell'aspetto diacronico dell'evoluzione del rapporto con le fonti – impossibile da fossilizzare in rigide formule esplicative valide per un'attività più che ventennale – né delle singole volontà alla base di un'accettazione o di una scelta di determinati spunti, contaminati o no, tratti da autori selezionati. Ma queste singole volontà – sia chiaro – non devono essere stimate granitiche, cioè chiuse in una solida consapevolezza di un'unica intenzionalità nel riuso. Sarebbe auspicabile, viceversa, che il prodotto conclusivo, nello specifico F, non sia da considerare un oggetto da cui trarre delle costanti per giungere a delle conclusioni pancroniche volte a giustificare e a lodare un ben definito, e, guarda caso, originalissimo *modus* di concretare *l'ars excerpenti* in un dettato poetico che, al fin dei conti, da questo punto di vista, accomuna Leopardi con i contemporanei. Sarebbe auspicabile, piuttosto, riuscire a cogliere le probabili differenze intenzionali, volta per volta, senza puntare a un'ambiziosa e soggettiva sintesi pancronica, e ricercare gli echi letterari che presenterebbero una maggiore valenza allusiva o emulativa, e separarli da quelli che rientrano nella normale prassi dell'uso poetico di primo Ottocento (e non solo, se si pensa al mariniano «leggere col rampino»). Inoltre, il dialogismo con i vari autori andrebbe analizzato, sempre caso per caso, anche come una sorta d'immersione in un contesto di comune intenzionalità, come un dialogo pacato in cui o si annuisce o si accresce il discorso con proposte o glosse, sì, nuove, ma pur sempre non devianti dai concetti di base e, talvolta, dalle connotazioni stilistiche, oppure come una diatriba rispettosa nella quale si ha, per forza di cose, l'ultima parola.

Per essere più chiari, ecco tre esempi di rapporti dialogici nelle citazioni-calco improntate da presumibili finalità diverse, o meglio da probabili volontà che emergerebbero rispetto ad altre, al fin dei conti, insondabili.

1) Come già si è accennato, Leopardi in *Sopra il monumento* avvia un dialogo fin troppo esplicito con il sonetto *All'Italia* di Monti – che a sua volta, per così dire, dialoga con il petrarchesco *Fiamma dal ciel su le tue trecce piova* (RVF, CXXXVI) – tramite una semplice ripresa di un verso (un dialogo che presumibilmente a Monti stesso non sfuggì, in quanto dedicatario della canzone). Il verso in questione è il dodicesimo del sonetto: *Vedova ti vedrei*

per le contrade. A cui Leopardi risponde, prima, al v. 12, sostituendo il condizionale con un indicativo, visto che, a differenza di Monti, non crede alla difesa provvidenziale da parte di Pio VII: *Oggi vedove son le tue contrade*. Una certezza che si contrappone, appunto, ai vv. 9-10 del sonetto montiano: *E se l'alta di Pio vigil pietade / Scudo non fosse a tua cervice infida*. Risponde, in seguito, nell'ultimo verso, attraverso un commento sintetico (*Meglio l'è rimaner vedova e sola*). In questo caso, è evidente la funzione di un dialogismo pacifico con la fonte. Si tratta, oltre a ciò, di un richiamo denotato da una valenza fondamentalmente allusiva.

2) L'ampia presenza di sintagmi e di vocaboli radicati nella tradizione poetica italiana in quasi tutti i canti per lo più si configura come un'operazione quasi automatica, come un ripescaggio talvolta cogente in un patrimonio consolidato sentito come indiscutibile²⁵³. Si tratta, peraltro, di richiami ineluttabili per un poeta d'inizio Ottocento.

3) I palesi richiami nell'*Infinito* del sonetto foscoliano *Alla sera* rientrano nella tipologia dei rimandi essenzialmente, ma non solamente, inseriti in un chiaro contesto (sulla scia del procedimento tipico dei poeti latini, si pensi al *Nunc est bibendum* oraziano) di *imitatio-emulatio*. Si tratta, pertanto, di riecheggiamenti con valenze fondamentalmente emulative.

Un discorso a parte andrebbe fatto per F come prodotto finito al di là delle singole, sfuggenti volontà di riuso, di stravolgimento, di accondiscendenza, di attestato di stima verso le fonti, anche quando sono tra loro intrecciate (fenomeno, del resto, non solo leopardiano, ma, in definitiva, se ancora si può utilizzare questa definizione, specialmente neoclassico).

Una raccolta poetica (come anche un libro di storia, un romanzo, un libro di filosofia e via dicendo), nell'intenzione dell'autore, vuole presentarsi essenzialmente come un prodotto finito con dei precisi puntelli sincronici sia dalla prospettiva contenutistica sia da quella formale sia da quella strutturale. E così, in F, mentre si assiste a un percorso

²⁵³ Si tratta, in altri termini, dell'inevitabile e coatta scelta della lingua in una concreta coscienza linguistica creativamente attiva di cui parla M. BACHTIN, in ID., *Estetica e romanzo* (titolo originale: *Voprosy literatury i estetiki*), trad. it. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 101-103.

narrativamente ben definito di un io lirico-personaggio – che parte dall'irruenza dei primi canti e approda al disilluso ma affettuoso addio alla vita degli ultimi (già preconizzato dall'epigrafe petrarchesca a inizio libro: *La mia favola breve è già compita, / E fornito il mio tempo in mezzo a gli anni*); un percorso che naturalmente attraversa varie tappe, senza incorrere in traumi reali a differenza di quello più accidentato dell'io lirico petrarchesco –, si assiste anche a una robusta ripartizione del libro in tre blocchi evidenziata non soltanto dal punto di vista del contenuto, ma anche dello stile e dei riferimenti.

Il richiamo ad autori specifici e a momenti diversi della loro produzione che si determina nei vari blocchi, al di là delle singole riprese canto per canto, visto nel complesso, parrebbe essere motivato principalmente dalla ricerca di solidificare in tutti i campi la struttura di F. Fra tali autori alcuni compaiono stabilmente – in primo luogo, Monti e Tasso, e, in secondo luogo, Petrarca e Foscolo –, il che significa pur sempre una stima non indebolita dal tempo, sebbene fondata su giudizi di valore man mano cangianti, per quanto, spesso, non si dovrebbe escludere il ricorso a una sottile dissimulazione in valutazioni di fatto in contrasto, per così dire, con l'*usus poetandi* del momento.

Parte terza

Peculiarità, autonomie e dipendenze di sette canti nelle loro identità e nella loro collocazione. Alcune riflessioni sparse.

Si è deciso di analizzare le due canzoni incipitarie (*All'Italia* e *Sopra il monumento*) e le due conclusive (*La quiete* e *Il Sabato*) non solo per coglierne le peculiarità e il senso del loro inserimento in una raccolta poetica che risulta essere altresì la narrazione di una mutazione ideologica ed esistenziale, il racconto graduale di una crescita interiore che comporta rimpianti personali e solidarietà razionali, ma anche per coglierne le peculiarità stilistiche, metriche, prosodiche, lessicali e culturali, senza perdere di vista sia l'aspetto diacronico sia la sostanziale volontà di accettazione o di attualizzazione o di ribaltamento dei generi tradizionali.

Tali analisi sono accompagnate da altre sul canto conclusivo del primo blocco (*L'ultimo canto*) – testo scelto anche per comprendere la maggiore complessità nell'elaborazione formale e concettuale rispetto ai primi due canti e le differenze stilistico-ideologiche rispetto agli ultimi due –; sul primo canto del secondo blocco (*Il primo amore*), in virtù del rilevante valore reperibile nella sua collocazione tra le canzoni e gli idilli e in virtù dell'apparente semplicità compositiva; e su un idillio (*Alla Luna*), l'idillio centrale tra quelli inseriti in F, che possiede delle caratteristiche comuni, dal punto di vista lessicale, strutturale, prosodico e di sperimentazione metrica, con gli altri quattro (*L'infinito*, *La sera*, *Il sogno*, *La vita*).

I canti analizzati sono preceduti da delle brevi presentazioni che, per non ripetere delle considerazioni già espresse, non seguono lo schema tradizionale del cappello introduttivo, ma aggiungono delle considerazioni inedite.

Per alcuni di essi appaiono delle brevi riflessioni eterogenee. La scarsità di note esplicative reperibili in tali riflessioni dipende dalla loro presenza nelle susseguenti analisi testuali.

Canti I e II

All'Italia e Sopra al monumento di Dante

Le due canzoni patriottiche – che aprono i *Canti*, e in cui si condensano e ripartiscono gli spunti rintracciabili nell'*Argomento dello stato presente d'Italia* – ruotano attorno a un'appropriazione, rielaborazione e conseguente attualizzazione di un patrimonio ideale e formale che significa e produce anche una solida, probabilmente genuina, testimonianza di una confusa smania d'intervento su una realtà stravolta, benché tale agitazione risulti mediata da studiati riferimenti culturali.

Leopardi, come si è visto, desidera rivitalizzare la poesia lirica attraversando la tradizione poetica italiana e classica tramite un assorbimento creativo degli esiti irrinunciabili da inserire in un contesto nuovo e al passo con i tempi.

Nonostante l'assenza di un noviziato personale nel genere della canzone, Leopardi delinea delle strutture metriche innovative che, ispirandosi forse alla canzone a selva di Guidi, tendono a un dissolvimento, per così dire, parodico della forma stanza che, nondimeno, viene paradossalmente confermata. E così, tra le righe di una rivoluzione metrica che sfalda la suddivisione tradizionale tra fronte e sirma, e che separa il sistema di rime tra le stanze dispari e quelle pari, s'insinua una compatta sistemazione e dislocazione dei versi che, ingegnosamente, suggerisce la sovrapposizione fra tutte le strofe nonché lo scheletro di una regolarità canonica, confermata nel momento in cui essa apparentemente si disgrega.

Alla scelta di un lessico esemplare, composito nel suo petrarchismo di fondo, corrispondono delle esplicite preferenze prosodiche e ritmiche. Leopardi intende allontanarsi dai ritmi tradizionali dell'endecasillabo e del settenario senza deprezzarli, certo, ma definendo anche una propria coerenza, se si vuole, ideologica e poetica, che, per esempio, apre e chiude, intenzionalmente, la prima patriottica con la ribattuta di 4a e di 5a,

e che si snoda in un sontuoso fraseggio irregolare, che alterna irti scatti polemici a solenni tortuosità sintattiche, ben in linea con la prassi metrica ed espressiva montiana e foscoliana.

A tale impeto innovativo e, contemporaneamente, conservativo, a tale voluto *mélange* dell'attuale in quell'ideale estraneo da ogni contesto contingente – *mélange* ricercato e realizzato al fine di distinguere e proporre un genere rivivificato dalle esigenze dell'oggi –, si contrappone una ben definita sistemazione di sequenze lineari. Ma questa regolarità si rivela attraversata da continui e repentini mutamenti sensoriali; da punti di vista sfuggenti sebbene rocciosi; da correlazioni inattese, da robusti voli pindarici d'ascendenza coeva, da omaggi sottintesi (a volte esibiti, vista la dedica a Monti che originariamente accompagnava i due canti); da figure retoriche che supportano l'enfasi di un'eloquenza ricercata; da corrispondenze sonore e da attriti fonici; dalla presenza pervasiva di un io lirico che sembra proiettare ogni distinzione nella sua ingombrante centralità o, in altri termini, dalla tradizionale ipertrofia dell'io del poeta vate inserita in un orizzonte non problematico che non ammette contraddittori.

Ipertrofia dell'io lirico: *All'Italia*

Si potrebbero scrivere molte pagine sulla tradizionale ipertrofia dell'io che sovrasta i primi cinque canti. Ma ci limiteremo a spendere, così, *en passant*, due parole su quel che trapela della sua centralità invadente nel primo canto, nel quale tale ipertrofia produce una voce perentoria che s'incunea in un rapporto dialogico a senso unico, in una premeditata convergenza con la parola di risposta individuabile, in primo luogo, nel dedicatario e, in secondo luogo – con modi, per così dire, autoritari – nell'uditorio universale²⁵⁴.

Questo ego ipertrofico – che si rivolge a dei lettori sottomessi, concordi con il loro stato di subordinazione acritica, la cui parola di risposta, a differenza di quella del dedicatario, si circoscrive nel campo di una reazione comandata – presenta i tratti egemonici, come nota finemente Mengaldo, «di un io sofferente ma eroico, eventualmente trasposto anche in sosia e alter ego, e ciò [...] consente [...] l'estensione dei propri sentimenti e idee all'umanità intera»²⁵⁵.

È per l'appunto un io lirico-personaggio – e il suo alter ego a cui aspira coincidere, Simonide – che, con sdegno, vede e non vede; che si lamenta; che si appella con trasporto *al cielo E al mondo*; che immagina e giustifica il pianto dell'Italia; che si unisce, non senza una vena di enfasi, a tale pianto; che impone il proprio indiscutibile punto di vista a chi parla, scrive o rimembra i fasti passati dell'Italia; che ostenta un eroismo solitario di per sé segno di superiorità morale; che ode i tipici rumori di battaglia che si concretano, poi, nella vista di una guerra insensata, di una morte ingiustificabile; che è convinto che i luoghi ove si svolse la battaglia delle Termopili narrino ancora ai passanti la gloriosa immolazione; che ritiene felici i caduti spartani la cui tomba è divenuta, foscolianamente, *un'ara*; che si

²⁵⁴ L. ricorre sia all'espedito retorico di attribuire lo statuto di "fatto" a una situazione considerata indiscutibile (la prostrazione dell'Italia e l'ignavia degli italiani) e accettata come tale dall'uditorio universale, sia ai cosiddetti luoghi dell'ordine (la superiorità del passato sul presente) e ai luoghi dell'essenza (Simonide).

²⁵⁵ MENGALDO, *Leopardi antiromantico...* cit., p. 58.

prostra con solennità al suolo per baciare il luogo del sacrificio eroico; che rimpiange di non essere morto con dei combattenti simili perché ostacolato dal fato.

Si tratta, insomma, di un io lirico-personaggio intransigente, tirannico ma tormentato, privo d'incertezze, non immune dall'egotismo auto distruttivo foscoliano.

D'altro canto, in *All'Italia* l'io lirico, in un'auto proiezione onnicomprensiva della realtà passata e presente, decide di rimanere in balia di un ondeggiamento insistito tra ciò che vede realmente, il presente, e ciò che vede interiormente, il passato idealizzato, ondeggiamento che conduce alla reazione dell'organo di senso preposto alla vista che si esplica mediante il pianto. Un pianto a diretto che unisce l'io lirico all'Italia antropomorfizzata. Ossia un pianto reale e un pianto speculare. Le lacrime del primo rappresentano l'esito immediato di un repentino disorientamento e lo stimolo eroico verso il desiderio di un sacrificio titanico ma palingenico. Le lacrime della seconda significano la disperazione impotente di chi attende un *ultor* reale. Il terzo pianto, il pianto di Simonide, anch'esso convulso per quanto ipotetico, si rivela causato dall'entusiasmo della commozione in seguito alla vista diretta delle Termopili, testimonianza esemplare del valore del suo popolo, e si contrappone al pianto dell'io lirico, causato dallo sconforto della visione desolante di un passato illustre che insulta il presente (*le mura e gli archi* etc.). Ma tutt'e tre i pianti si coagulano in uno, totalizzante, di cui gli altri si rivelano giusto un'emanazione conseguente di un orizzonte ideologico rigido e di un mondo di certezze granitiche plasmato dall'ipertrofia dell'io lirico.

All'Italia

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri de gli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e 'l ferro ond'eran carchi 5
I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
Che lividor, che sangue: oh qual ti veggio,
Formosissima donna. Io chiedo al cielo 10
E al mondo: dite dite;
Chi la ridusse a tale? E questo è peggio
Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata, 15
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, chè ben hai donde, Italia mia,
Le genti a vincer nata
E ne la fausta sorte e ne la ria. 20

Se fosser gli occhi miei due fonti vive,
Non potrei pianger tanto
Ch'adeguassi il tuo danno e men lo scorno;
Chè fosti donna, or se' povera ancella.

Chi di te parla o scrive, 25
 Che, rimembrando il tuo passato vanto,
 Non dica; già fu grande, or non è quella?
 Perchè, perchè? dov'è la forza antica,
 Dove l'armi e 'l valore e la costanza?
 Chi ti discinse il brando? 30
 Chi ti tradi? qual arte o qual fatica
 O qual tanta possanza
 Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?
 Come cadesti o quando
 Da tanta altezza in così basso loco? 35
 Nessun pugna per te? non ti difende
 Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
 Combatterò, procomberò sol io.
 Dammi, o ciel, che sia foco
 A gl'italici petti il sangue mio. 40

Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi
 E di carri e di voci e di timballi:
 In estranie contrade
 Pugnano i tuoi figliuoli.
 Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi, 45
 Un fluttuar di fanti e di cavalli,
 E fumo e polve, e luccicar di spade
 Come tra nebbia lampi.
 E taci, e piangi, e i tremebondi lumi
 Piegar non soffri al dubitoso evento? 50
 A che pugna in quei campi

L'itala gioventude? O numi, o numi:
 Pugnan per altra terra itali acciari.
 Oh misero colui che in guerra è spento,
 Non per li patrii lidi e per la pia 55
 Consorte e i figli cari,
 Ma da nemici altrui
 Per altra gente, e non può dir morendo:
 Alma terra natia,
 La vita che mi dèsti ecco ti rendo. 60

Oh venturose e care e benedette
 Le antich'età, che a morte
 Per la patria correat le genti a squadre;
 E voi sempre onorate e gloriose,
 O tessaliche strette, 65
 Dove la Persia e 'l fato assai men forte
 Fu di poch'alme franche e generose.
 Io credo che le piante e i sassi e l'onda
 E le montagne vostre al passeggiere
 Con indistinta voce 70
 Narrin siccome tutta quella sponda
 Coprìr le invitte schiere
 De' corpi ch'a la Grecia eran devoti.
 Allor, vile e feroce,
 Serse per l'Ellesponto si fuggia, 75
 Fatto ludibrio a gli ultimi nepoti;
 E sul colle d'Antela, ove morendo
 Si sottrasse da morte il santo stuolo,

Simonide salia,
Guardando l'etra e la marina e 'l suolo. 80

E di lagrime sparso ambe le guance,
E 'l petto ansante, e vacillante il piede,
Toglieasi in man la lira:
Beatissimi voi,
Ch'offriste il petto a le nemiche lance 85

Per amor di costei ch'al Sol vi diede;
Voi che la Grecia cole, e 'l mondo ammira.
Ne l'armi e ne' perigli

Qual tanto amor le giovanette menti;
Qual ne l'acerbo fato amor vi trasse? 90
Come sì lieta, o figli,

L'ora estrema vi parve, onde ridenti
Correste al passo lagrimoso e duro?
Parea ch'a danza e non a morte andasse
Ciascun de' vostri o a splendido convito: 95

Ma v'attendea lo scuro
Tartaro, e l'onda morta;
Nè le spose vi fòro o i figli accanto
Quando su l'aspro lito
Senza baci moriste e senza pianto. 100

Ma non senza de' Persi orrida pena
Ed immortale angoscia.
Come lion di tori entro una mandra
Or salta a quello in tergo e sì gli scava

Con le zanne la schiena, 105
 Or questo fianco addenta or quella coscia;
 Tal fra le pèrse torme infuriava
 L'ira de' greci petti e la virtute.
 Ve' cavalli supini e cavalieri;
 Vedi ingombrar de' vinti 110
 La fuga i carri e le tende cadute,
 E correr fra' primieri
 Pallido e scapigliato esso tiranno;
 Ve' come infusi e tinti
 Del barbarico sangue i greci eroi, 115
 Cagione a i Persi d'infinito affanno,
 A poco a poco vinti da le piaghe,
 L'un sopra l'altro cade. Oh viva, oh viva:
 Beatissimi voi
 Mentre nel mondo si favelli o scriva. 120

Prima divelte, in mar precipitando,
 Spente ne l'imo strideran le stelle,
 Che la memoria e 'l vostro
 Amor trascorra o scemi.
 La vostra tomba è un'ara; e qua mostrando 125
 Verran le madri a i parvoli le belle
 Orme del vostro sangue. Ecco i' mi prostro,
 O benedetti, al suolo,
 E bacio questi sassi e queste zolle,
 Che fien lodate e chiare eternamente 130
 Da l'uno a l'altro polo.

Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
 Fosse del sangue mio quest'alma terra.
 Che se 'l fato è diverso, e non consente
 Ch'io per la Grecia i moribondi lumi 135
 Chiuda prostrato in guerra,
 Così la vereconda
 Fama del vostro vate appo i futuri
 Possa, volendo i numi,
 Tanto durar quanto la vostra duri. 140

Analisi metrica

Canzone di sette stanze di venti versi (settenari e endecasillabi) con schema metrico differente tra le stanze dispari, ABcdABCeFGeFHGIhLMiM (il quarto e il quart'ultimo verso sono irrelati), e quelle pari, AbCDaBDEFgEfHgIHLMiM (il terzo e il quart'ultimo verso sono irrelati)²⁵⁶.

Non appare la canonica suddivisione tra fronte e sirma. Tuttavia si scorge una distinzione in due parti dello schema metrico di tutte le strofe che ricorda la forma tradizionale della canzone e che rende sovrapponibili quelle dispari e quelle pari.

Risulta non problematico scorgere la seconda parte di tutte le stanze in virtù dello stesso susseguirsi delle rime dall'ottavo al ventesimo verso, sebbene non coincidano la successione degli endecasillabi e dei settenari, tranne per la clausola che è formata sempre da end.+sett.+end.: eFGeFHGIhLMiM e EFgEfHgIHLMiM.

Più complessa appare l'individuazione dell'ossatura della prima parte che si può, nondimeno, intravedere tramite la sottrazione del primo verso irrelato, quasi fosse un

²⁵⁶ La scelta d'inserire dei versi irrelati non è particolarmente originale. Come ricorda Beltrami, «Nell'ode-canzonetta, da Chiabrera in poi, gli schemi strofici prevedono frequentemente la presenza di versi piani senza rima in posizione fissa». ID., *La metrica italiana... cit.*, p. 195.

verso intruso che disordina la simmetria tra strofe dispari e quelle pari: $Abc(d)ABC$ e $Ab(C)DaBD$.

Se si tiene conto di tale intrusione in un contesto metricamente tradizionale, si può individuare anche la sottostante strutturazione della prima parte in una fronte formata da due piedi di tre versi: $Abc-ABC$ e $AbD-aBD$.

In virtù di questa sottostante strutturazione che comporterebbe uno sperimentalismo volto a creare una sorta di parodia della fronte di una canzone canonica, è possibile ravvisare anche degli elementi di corrispondenza tra la prima e la seconda parte delle strofi. Si potrebbe ripartire la seconda parte – a sua volta parodia della sirma –, come suggerisce Levi²⁵⁷, in questa maniera: $Efg-Efhg-Ihl-Mim$ e $EFg-EfHg-IHL-MiM$.

Questa ripartizione comporterebbe una corrispondenza fra i primi due piedi della seconda parte (composti da sette versi) con i due piedi della prima (sempre sette versi), anche per la presenza di un verso non rimato che spezza la regolarità delle rime $Abc-(d)ABC$ e $Ab(C)D-aBD$ e $Efg-Ef(h)g$ e $EFg-Ef(H)g$.

Il terzo piede dello scheletro della sirma sarebbe composto da tre versi che, con la sottrazione di quello irrelato, si ricollegano sia con il secondo piede – donando un peso alla presenza del verso anarimo al suo interno – sia con l'ultimo, tramite l'incrocio tra le rime, la prima delle quali, **I**, con la penultima della chiusa, **i**, la seconda, **h** e **H**, con la penultima del piede precedente, **h** e **H**: $Efhg-Ih(l)-MiM$ e $EfHg-IH(L)-MiM$.

Come nota De Rosa, la chiusa riprende quella di *O aspectata in ciel beata e bella*, canzone petrarchesca citata nella lettera a Pietro Giordani del 19 febbraio 1819, insieme con *Italia*

²⁵⁷ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. A. Levi, Firenze, cit., pp. 30-1. A proposito delle schede metriche dell'edizione dei *Canti* curata dallo studioso torinese, Blasucci coglie «il rischio incombente [...] di una ricerca di precise funzionalità semantiche nei puri dati tecnici, con la creazione assai frequente di [...] cortocircuiti tra metro e senso» tanto più che «quelle schede [...] finiscono col sommergere i testi in una ragnatela di divisioni e suddivisioni [...] asfittiche». ID., *Commentare Leopardi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018, pp. 58-59. Nondimeno, viene da chiedersi perché per un grande studioso come Blasucci, che evita di solito di soffermarsi soltanto sull'aspetto contenutistico della poesia leopardiana, siano irrilevanti se non rischiosi gli studi sulle peculiarità della metrica classicisticamente rivoluzionaria di L., e viene anche da chiedersi in quali passi delle minuziose analisi di Levi si colga un cortocircuito «tra metro e senso».

mia, benché 'l parlar sia indarno e Spirto gentil, che quelle membra reggi. Tutt'e tre le canzoni sono definite le «sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome»²⁵⁸.

Inoltre, se si considerasse valido tale reperimento di un comune scheletro metrico tra le strofe dispari e quelle pari (soltanto apparentemente in contrasto, in realtà simmetriche e divise, paradossalmente, in fronte e sirma), e se si eliminasse il primo verso non rimato, il numero dei settenari corrisponderebbe: sei in tutte le stanze.

Da notare, infine, sulla scorta di Contini, che i due versi anarimi delle stanze dispari sono settenari e nella pari endecasillabi²⁵⁹.

Analisi testuale

Il canto avanza tramite una struttura tradizionale che fa coincidere, nel discorso poetico, segmenti testuali parzialmente autonomi di solito corrispondenti con le singole strofe.

Tuttavia, detta corrispondenza predominante tra le singole strofe e il procedere dell'argomentazione rientra nella divisione in due macro sequenze di tutta la canzone spezzata da una transizione di sette versi.

La prima macro sequenza è ravvisabile dalla prima strofa fino al tredicesimo verso della terza e descrive, dalla prospettiva soggettiva-oggettiva dell'io lirico, la situazione corrente dell'Italia.

Dal quattordicesimo all'ultimo verso della terza strofa compare un segmento testuale – che funge da passaggio e collegamento antitetico fra la storia coeva e il mito – il quale si

²⁵⁸ «In tali analogie (rispettivamente: di *All'Italia* (...IhIMim e IHLMiM) con *O aspettata in ciel...* (...DeFdF); di *Sopra il monumento di Dante* (...HIhI e HIHI e FGfG) con *Italia mia* (fGfG); di *Ad Angelo Mai* (... HH) con *Spirto gentil* (...FF)) sembra ravvisabile una non generica fedeltà al modello, più che un consuetudinario riallacciarsi a una prassi abusata». DE ROSA, *Dalla canzone...* cit., p. 20.

²⁵⁹ CONTINI, *Antologia...* cit., p. 15.

apre con l'interiezione *Oh*, in anafora con l'incipit delle due macro sequenze (v. 1, *O patria mia*, e v. 61, *Oh venturose*).

La seconda macro sequenza si riscontra nelle strofe 4-7 e si sofferma sull'eroismo greco alle Termopili dalla prospettiva del tutto oggettiva di Simonide, costituendo un parallelismo antitetico tra l'io lirico, che canta la sconfitta, la vigliaccheria dei compatrioti e l'aspirazione verso un riscatto personale tramite una morte eroica, e l'io lirico del poeta greco, che canta la vittoria, il coraggio dei compatrioti e la dimensione collettiva dell'eroismo che ha condotto al trionfo.

Tale stridore porta l'io lirico a stornare il desiderio ardente di combattere un *bellum iustum* e di morire pur sempre combattendo. Il che comporta un'identificazione tra l'io lirico e Simonide e, pertanto, uno slittamento ideale tra realtà e mito.

La prima parte della prima macro sequenza corrisponde alla prima stanza ed è suddivisibile in tre segmenti.

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri de gli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e 'l ferro ond'eran carchi
I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
Che lividor, che sangue: oh qual ti veggio,
Formosissima donna.

5

Il primo segmento, che va dal v. 1 al primo emistichio del v. 10, mostra subito la dimensione soggettiva della canzone, giacché si fonda sulla vista. Il segmento si apre con *vedo* (v. 1), immediatamente dopo il vocativo *O patria mia*, e si chiude con *veggio* (v. 9),

seguito da un altro vocativo. S'instaura così un chiasmo tra inizio e fine segmento: *O Italia mia, vedo... veggio, Formosissima donna* (con i complementi di vocazione in ulteriore chiasmo). S'intravede, altresì, un'antitesi tra il vedere la desolazione presente e il non vedere la gloria passata, quindi una dicotomia tra il presente mediocre e il passato illustre che comporta un ulteriore chiasmo: *vedo* (v. 1) – *non vedo* (v. 4) – *Non vedo* (v. 5, in anadiplosi con il v. precedente) – *veggio* (v. 9). Si scorge, inoltre, un procedere che alterna presente-passato-presente. L'ansiosa delusione della fallimentare operazione visiva, che avvicenda la vista reale (il presente) a quella ideale (il passato), implica una predominanza della vibrante e, in secondo luogo, delle nasali, delle figure di ripetizione (compare anche un'anafora in poliptoto tra i due emistichi del v. 7: *Nuda...nudo*), e un ritmo spesso spezzato dagli *enjambements*. La rima irrelata del v. 4, *vedo*, è collegata, come si è visto, con altri due *vedo*, ed è incorniciata da tre versi che terminano con rime composte da gruppi consonantici – accomunati dalla presenza della vibrante (-*archi*, -*erme*, -*ostri*) – le prime due delle quali esibiscono una rima ricca (*archi-carchi* e *erme-inerme*), la seconda quasi una rima uguale (*nostri-mostri*). Dopo il v. 7 – che termina con una parola che presenta una sola consonante intervocalica, sempre una vibrante, *Ferite*, che però è congiunta, fonicamente, con *FronTE* e *pETto* del verso precedente –, il primo segmento della prima parte si chiude con *veggio*, a fine v. 9, e con *donna*, a fine primo emistichio del v. 10, cioè con due termini dalle consonanti intervocaliche intense. Da notare, per quanto riguarda la rima **A**, l'assonanza e la consonanza imperfetta tra *archi* (v. 1) e *simulacri* (v. 2) e *carchi* (v. 5) con *padri antichi* (v. 6).

Io chiedo al cielo

10

E al mondo: dite dite;

Chi la ridusse a tale? E questo è peggio

Che di catene ha carche ambe le braccia;

Si che sparte le chiome e senza velo

Siede in terra negletta e sconsolata,

15

Nascondendo la faccia

Tra le ginocchia, e piange.

Il secondo segmento, che va dal secondo emistichio del v. 10 al v. 17, cerca d'individuare i responsabili di una decadenza simile, mediante una domanda che scaturisce dal contrasto visivo tra il passato e il presente dell'Italia. Alla prosopopea dell'Italia in una donna debole, indifesa e ferita dei vv. 6-9, corrisponde una descrizione della stessa incatenata, spettinata e, come le schiave, *senza velo*, seduta disperatamente per terra piena di vergogna, tanto da coprirsi la faccia per celare le lacrime. Ma, mentre la prima descrizione propone, come soggetto, il vocativo incipitario, *patria mia*, sicché l'indicativo presente *mostri* è alla seconda persona singolare, in questa seconda descrizione, per oggettivare la situazione tragica, Leopardi passa alla terza persona (*ha carche, Siede, piange*). Come nel primo segmento abbondano gli *enjambements* e le figure di ripetizione. Dal rotacismo imperante nel primo segmento si passa al sigmatismo e all'accumulo delle occlusive dentali nel v. 15 (*Siede in terra negletta e sconsolata*). Il vocabolo finale del verso irrelato 17, *piange*, è in poliptoto e in anadiplosi con il successivo, *Piangi*.

Piangi, chè ben hai donde, Italia mia,

Le genti a vincer nata

E ne la fausta sorte e ne la ria.

20

Il terzo segmento, che corrisponde alla chiusa della prima strofa (vv. 18-20), recupera la seconda persona dell'indicativo presente (*Piangi, hai*), e offre una spiegazione sul motivo della disperazione dell'Italia contemporanea (il tradimento del destino di essere sempre vincente sia nelle situazioni favorevoli che in quelle sfavorevoli)²⁶⁰ senza, però, accennare all'identità dei colpevoli della sua rovina.

²⁶⁰ «Nata l'Italia a vincer tutte le genti così nella felicità come nella miseria». *Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*.

Italia mia di fine v. 18 riprende *O patria mia* d'inizio canto, ma allo sgomento della scoperta visiva di uno stato di umiliazione, il nuovo vocativo è seguito da una sentenza in una frase nominale, brachilogica, che riassume, nel v. 19, l'aspetto fonico che caratterizza la strofa nel complesso (*Le genti a vincer nata / E ne la fausta sorte e ne la ria*).

Da aggiungere, come caratterizzazione prosodica della prima strofa, che dal v. 5 tutti gli endecasillabi sono a maggiore²⁶¹. Se si considera, poi, che i settenari, per loro natura, presentano un ictus sulla sesta sillaba, si arriva alla constatazione che, a partire dal v. 3, tale ictus è ostinato, probabilmente per conferire una maggiore solennità alla scena desolata dell'Italia in miseria.

La seconda parte della prima macro sequenza corrisponde alla seconda stanza e, come la prima parte, è suddivisibile in tre segmenti testuali che presentano l'alternarsi tra interno-esterno-interno. Rimane la prosopopea dell'Italia.

Se fosser gli occhi miei due fonti vive,
Non potrei pianger tanto
Ch'adeguassi il tuo danno e men lo scorno;
Chè fosti donna, or se' povera ancella.

Il primo segmento, che parte dal v. 21 e finisce con il v. 24, comprende soltanto un periodo ipotetico del terzo tipo. Comincia con il risultato della fallimentare indagine visiva dell'io lirico: il pianto ininterrotto speculare al pianto dell'Italia. Ritorna il punto di vista soggettivo dell'io lirico che non solo constata con amarezza, come nella prima strofe, ma che anche reagisce emotivamente, che passa da uno stupore afflitto, ma interiorizzato, alla

²⁶¹ Il ritmo dattilico trocaico del v. 7 permette all'endecasillabo, fondamentalmente a minore, di avere anche una scansione a maggiore: *Nuda la fronte / e nudo il petto mostri* e *Nuda la fronte e nudo / il petto mostri*.

reazione fisica, in un primo momento, del pianto, in un secondo, nel terzo segmento, del desiderio del sacrificio esemplare²⁶².

In maniera fortemente sintetica, il pianto dell'io lirico non potrebbe mai adeguare il *danno* subito dall'Italia (*ferite, lividor, sangue*) e alleviare lo *scorno* (*catene, senza velo, Nascondendo la faccia*). Quel *danno* e quello *scorno* – che l'ha condotta da essere padrona (*donna*, con richiamo dantesco) a essere una schiava (*ancella*) – che si esplicita nell'ultimo verso del primo segmento tramite un'antitesi che si conclude con un agg+sost. in assonanza: *povera ancella*.

La rima irrelata del v. 23, *scorno* (sost. che, tra l'altro, contiene una delle numerose nasali che contraddistinguono questo segmento) è in assonanza e in allitterazione con la rima irrelata del v. 37, *solo*.

Chi di te parla o scrive, 25
Che, rimembrando il tuo passato vanto,
Non dica; già fu grande, or non è quella?
Perchè, perchè? dov'è la forza antica,
Dove l'armi e 'l valore e la costanza?
Chi ti discinse il brando? 30
Chi ti tradì? qual arte o qual fatica
O qual tanta possanza
Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?

²⁶² Questa alternanza scompare in N, visto che il pianto viene spostato dagli occhi dell'io lirico a quelli dell'Italia. Tale spostamento fa sì che lo scatto di fine seconda strofa sia brusco, giacché viene meno il passaggio tra la visione esterna dell'Italia derelitta - la visione interna dell'antica Italia insigne - la creazione mentale dell'Italia piangente che coinvolge gli occhi che vedono la degradazione coeva. Sparisce anche il pianto a diretto che comporta il successivo desiderio di immolazione esemplare per scuotere gli animi assopiti dei contemporanei. Viene meno, altresì, il contrasto tra l'io lirico che piange per la desolazione attuale e Simonide che piange per gli eroi immolatisi alle Termopili.

Ecco la versione definitiva dei vv. 21-4 (sono evidenziate in tondo le varianti): *Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive, / Mai non potrebbe il pianto / Adeguarsi al tuo danno ed allo scorno; / Che fosti donna, or sei povera ancella.*

Come cadesti o quando

Da tanta altezza in così basso loco?

35

Nessun pugna per te? non ti difende

Nessun de' tuoi?

Il secondo segmento, v. 25-primò emistichio del v. 37, sposta il punto di vista dall'io lirico a un eventuale scrittore-poeta che si pone, però, sulla stessa prospettiva emotiva-ideologica, quasi a conferire un senso di oggettività alla soggettività del discorso. Si passa, pertanto, dalla prima persona singolare alla terza, ma i due personaggi sono unificati dallo stesso triste ricordo consolidato e reso patetico dalla triplice assonanza e dall'incalzare delle occlusive dentali del v. 26 (*rimembrando il tuo passato vanto*). E se nel secondo segmento della prima parte l'unica domanda posta dall'io lirico è finalizzata all'individuazione dei responsabili del disastro italiano, in questo secondo segmento della seconda parte l'ipotetico locutario esterna il tormento della consapevolezza della realtà presente per mezzo di sette interrogative retoriche, divise in coppie con l'aggiunta rafforzativa, a inizio v.28, dell'epizeusi *Perché, perché?* (da non considerarsi una zeppa, ma una formula latineggiante adoperata per conseguire un pathos maggiore). La prima coppia di domande contrappone la debolezza dell'Italia contemporanea alla *forza antica*; la seconda coppia tenta di comprendere se la responsabilità di una decadenza simile sia da attribuire a una forza straniera o a un tradimento; la terza coppia investiga le cause e le modalità della caduta italiana (altro richiamo a Dante, *basso loco*); la quarta coppia si sofferma sull'assenza di difensori tra gli italiani ormai abulici.

L'armi, qua l'armi: io solo

Combatterò, procomberò sol io.

Dammi, o ciel, che sia foco

A gl'italici petti il sangue mio.

40

Il terzo segmento, che comincia dal secondo emistichio del v. 37 e si conclude con la fine della strofe, fortemente segnato da echi virgiliani, ritorna al punto di vista dell'io lirico che, a dispetto delle considerazioni comuni sulla situazione dell'Italia, si ritrova, tuttavia, a essere l'unico pronto a immolarsi per la patria. Tale anelito verso un sacrificio esemplare si articola attraverso un'epanalessi concitata (*L'armi, qua l'armi*) seguita da un chiasmo in climax (*io solo / Combatterò, procomberò sol io*) e un'invocazione al *ciel* di ottenere che la propria morte eroica riscuota i connazionali dall'apatia.

Il pathos, in questo segmento, è anche garantito dalla cospicua presenza delle nasali. La centralità del v. 38, ossia del verso dell'immolazione, è messa in evidenza da uno scarto prosodico rispetto ai versi che lo precedono: I vv. 21-34 presentano l'ictus sulla sesta sillaba, il v. 35 sulla settima – ma, forse, per evitare l'irregolarità prosodica di ictus tra settima e ottava il *così* potrebbe essere stato ideato da computare come fosse un vocabolo piano (da leggere "così basso") –, i vv. 36-7 ripropongono l'ictus sulla sesta, mentre il rapido e concitato v. 38 passa allo schema di 4a-8a-10a, con i due verbi che si richiamano fonicamente: *Combatterò, procomberò*.

La terza parte della prima macro sequenza corrisponde ai primi tredici versi della terza strofa nella quale, in ogni caso, è possibile scorgere tre segmenti testuali, sebbene il terzo si possa considerare una breve cerniera che unisce la prima macro sequenza alla seconda.

Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi

E di carri e di voci e di timballi:

In estranie contrade

Pugnano i tuoi figliuoli.

Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,

45

Un fluttuar di fanti e di cavalli,

E fumo e polve, e luccicar di spade

Come tra nebbia lampi.

Il primo segmento, che comprende i vv. 41-8, recupera la prima persona singolare ma, a differenza della chiusa del segmento precedente, l'io lirico si proietta in prossimità di una battaglia combattuta dai giovani italiani fuori dalla patria e descrive le proprie sensazioni secondo una scansione temporale: prima sente i rumori di guerra (*Odo*) poi vede, da lontano, gli scontri (*veggio, o parmi*). Le sensazioni uditive sono introdotte da un'interrogativa diretta (ripresa, come è noto, dall'*Ortis*²⁶³) – che occupa il primo emistichio del v. 41, un endecasillabo a maiore – e sono descritte tramite quattro versi. Le sensazioni visive sono avviate da un'esortazione in epanalessi rivolta all'Italia – che corrisponde al primo emistichio del v. 45, un endecasillabo a maiore (*Attendi, Italia, Attendi*) – e sono rappresentate anche loro mediante quattro versi.

Tale segmento è contrassegnato dalle rime **A**, **B** ed **E** in un'assonanza che incornicia incontri consonantici (*-armi, -alli, -ampi*). Assonanza rinsaldata dal mantenimento della *a* tonica (*-ade*) in **C**. Sicché la rima irrelata **C**, *figliuoli*, nella sua assenza di richiami vocalici con le rime che la incorniciano, è messa in evidenza, quasi diventando una parola chiave, connessa, tuttavia, con *figli* dei vv. 41 e 56. La concitazione della battaglia è espressa, fonicamente, con l'incalzare delle liquide e con l'allitterazione della labiodentale sorda nei vv. 46-7 (*fluttuar, fanti, fumo*).

E taci, e piangi, e i tremebondi lumi
 Piegar non soffri al dubitoso evento?
 A che pugna in quei campi
 L'itala gioventude? O numi, o numi:
 Pugnan per altra terra itali acciari.

50

Il secondo segmento, che comincia con il v. 49 e termina con il v. 53, si può considerare la chiusa della prima macro sequenza, perché porta a termine la descrizione della situazione

²⁶³ «Ove sono dunque i tuoi figli?», lettera del 19-20 febbraio 1799.

desolante dell'Italia contemporanea, con la constatazione (ampiamente ripresa in *Sopra il monumento*) che i giovani italiani, invece di morire per la patria, muoiono all'estero combattendo per un'altra nazione.

Questo secondo segmento descrive la reazione dell'Italia alla scena narrata nel primo segmento, seguendo le percezioni sensoriali dell'io lirico. L'io lirico prima sente (*odo*), senza che l'Italia commenti (*taci*). L'io lirico poi guarda (*veggio*), ma l'Italia, in lacrime (*e piangi*), si rifiuta di vedere per l'eccessivo dolore provato (*piegar non soffri*) – già è descritto, nei vv. 16-7, che l'Italia nasconde *la faccia / Tra le ginocchia* – limitandosi a piangere (*piangi*). Viene ripresa, nella rima **H**, l'assonanza *axxi*, che forma, tra l'altro, un forte contrasto connotativo fra le due parole rimate *acciarì-cari*. L'io lirico interrompe l'allocuzione all'Italia tramite due domande consecutive, la prima rivolta alla patria personificata, la seconda a nessuno, in quanto didascalica, seguita da una risposta, preceduta da un'epizeusi piena di pathos (*O numi, o numi*) che introduce l'ultimo verso, esplicativo, della prima macro sequenza, formato da un'anastrofe in cui si scorgono un poliptoto (*pugnan* collegato con *pugna* del v. 51), un uso incalzante di liquide e un'assonanza tra i due ultimi termini, cioè dell'agg. attributivo e il sost.: *Pugnan per altra terra itali acciarì*²⁶⁴.

Oh misero colui che in guerra è spento,

Non per li patrii lidi e per la pia

55

Consorte e i figli cari,

Ma da nemici altrui

Per altra gente, e non può dir morendo:

Alma terra natia,

La vita che mi dèsti ecco ti rendo.

60

²⁶⁴ De Rosa osserva che le numerose interrogative presenti in *All'Italia* possiedono «una funzione costruttiva e non esornativa, dato che segnano svolte importanti nel discorso». ID., *Dalla canzone...* cit., p. 17.

Il terzo segmento, vv.54-60, funge da raccordo tra la prima macro sequenza e la seconda. Presenta una massima che, in quanto tale, pur prendendo implicitamente spunto, dai giovani compatrioti che periscono in Russia combattendo una guerra per la Francia, ha la funzione preminente di passare dalla circoscritta realtà italiana al mito della Grecia antica. Si crea, pertanto, un collegamento antitetico tra la miseria dei soldati uccisi dai nemici altrui e quelli uccisi dai nemici della patria. La rima irrelata, di forte valore connotativo, *altrui*, è inserita in un chiasmo, *da nemici altrui / Per altra gente*) ed è in figura etimologica con il primo termine, sempre un agg., del verso successivo, *altra*. Le rime **G** ed **M** sono quasi perfette (*-ento,-endo*). S'instaura una forte corrispondenza connotativa per quel che concerne la rima **I**: *pia-natia*.

Da notare il significativo numero di endecasillabi che si possono formare tra il secondo emistichio di un verso con il primo di quello successivo. Tra i vv. 41-6 ne compaiono ben quattro successivi, tra l'altro i primi due con lo stesso ritmo dattilico: *Odo suon d'armi E di carri e di voci – E di timballi in estranee contrade – Pugnano i tuoi figliuoli. Attendi, Italia - Io veggio, o parmi, Un fluttuar di fanti*. Inoltre, lo stesso fenomeno appare nei vv. 48-9 (*Come tra nebbia lampi. E taci e piangi*); nei vv. 55-6 (*e per la pia Consorte e i figli cari che ricorda, in virtù della rima interna e per la scansione ritmica, il v. 20, E ne la fausta sorte e ne la ria*); nei vv. 57-8 (*Ma da nemici altrui Per altra gente*).

La prima parte della seconda macro sequenza occupa tutta la quarta strofa e i primi quattro versi della quinta.

Oh venturose e care e benedette
Le antich'età, che a morte
Per la patria correan le genti a squadre;

Il primo segmento di questa prima parte è composto da appena tre versi (61-3) che fungono sia da preludio alla descrizione dell'eccidio degli spartani presso le Termopili e al

sussequente canto di Simonide, sia da contrasto con l'accento della morte degli italiani in terra straniera. Si tratta di un segmento composto da una proposizione esclamativa, dissimulata da un punto e virgola – che si apre con un tricolon di agg. in polisindeto e in climax –, e unito fonicamente con i versi seguenti: *venturose* è in rima con *gloriose* e *generose*; *care* è in assonanza e in consonanza imperfetta con la rima irrelata *squadre* che, nei vv. 64-9, assume un ulteriore appoggio grazie ad *onorate*, ad *alme franche*, *piante*, *montagne*; *benedette* è seguito da due rime con un'occlusiva dentale e una vibrante tra le consonanti intervocaliche (*-orte*;*-adre*), è in assonanza con la rima F (*passeggiare*, *schiere*) ed inaugura il discreto numero di occlusive dentali sordi che invade questo segmento (*antich'età*, *morte*, *patria*, *genti*). Il compl. di vantaggio oraziano d'inizio v. 63²⁶⁵, *Per la patria*, richiama, forse per antitesi, il compl. di vocazione incipitario, *O patria mia*, tanto più che *patria* ricorre solo queste due volte nella canzone.

O tessaliche strette,

65

Dove la Persia e 'l fato assai men forte

Fu di poch'alme franche e generose.

Il secondo segmento, vv. 64-7, vede l'io lirico rivolgersi direttamente e con gravità alle *tessaliche strette*, definite *onorate* e *gloriose*. Sicché s'instaura un passaggio dal generale al particolare. Nel primo segmento l'io lirico ha come destinatario le *antiche età*, nel secondo, quasi a titolo esemplificativo – con un passaggio dall'astratto al concreto affidato a una sineddoche – le Termopili. Il segmento ruota su due dittologie di aggettivi solenni, tra loro in assonanza (*onorate* e *gloriose* – *franche* e *generose*), in contrapposizione con la descrizione dell'Italia attuata precedentemente. E così, se l'io lirico definisce *gloriose* le *tessaliche strette*, lo stesso non vede in Italia *la gloria* (v.4); se l'io lirico chiama le *poch'alme* lacedemoni che caddero pugnando per la Grecia *franche* (libere) e *generose* (pronte al sacrificio), lo stesso scorge invece l'Italia schiava (*povera ancella*) e indifesa malgrado una popolazione

²⁶⁵ *Dulce et decorum est pro patria mori*, *Carmina*, III, II, v. 13.

numerosa. *Poch'alme*, inoltre, che combatterono eroicamente nonostante il destino avverso (*il fato assai men forte*) richiamano gli avi dell'io lirico, destinati a vincere anche nella *sorteria* (v. 20). Dal punto di vista prosodico si individua il predominio del sigmatismo, d'incontri consonantici stridenti, e delle forti cesura tra gli emistichi.

Io credo che le piante e i sassi e l'onda
E le montagne vostre al passeggiere
Con indistinta voce
Narrin siccome tutta quella sponda
Coprìr le invitte schiere
De' corpi ch'a la Grecia eran devoti.

70

Il terzo segmento, vv. 68-73, mostra l'ultima intrusione dell'io lirico nella canzone e la ripresa, conseguente, della prima persona singolare. Come già nota Straccali, l'emulazione dei vv. 201-2 dei *Sepolcri* è evidente²⁶⁶. Si potrebbe aggiungere che l'influenza di Foscolo in R18 è ancora più palese, giacché viene ripresa la rima *sponde-onde* di *A Zacinto*, sostituite in F con il singolare (*sponda-onda*).

Io credo del v.68, che introduce la completiva che occupa tutto il terzo segmento, possiede, sulla scorta di *Par.*, XXXIII, v. 92, l'accezione di *io so*, ed è seguita dall'elencazione in polisindeto di quattro elementi naturali – il primo e il quarto in assonanza e in consonanza imperfetta (*piante, montagne*) – che evocano all'unisono (*con indistinta voce*) il sacrificio degli spartani per la patria, reso più efficace dall'assonanza tra *corpi* e *devoti* del v. 73 che mette in risalto *Grecia*, toponimo posto a fine primo emistichio di un endecasillabo con gli ictus sulla 2a-6a-10a, modulo raramente usato da Leopardi²⁶⁷, per via della sua scansione rigida, se non automatica, in tre tempi. Endecasillabo incorniciato, tra

²⁶⁶ LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 18.

²⁶⁷ Modulo ritmico adoperato soltanto nel 2,1% degli endecasillabi delle *Canzoni*. PELOSI, "Il corpo de' pensieri"... cit., p. 151.

l'altro, da due settenari giambici. Da notare che in questo segmento sono assenti le dittologie.

Allor, vile e feroce,

Serse per l'Ellesponto si fuggia,

75

Fatto ludibrio a gli ultimi nepoti;

Il quarto segmento della seconda parte della seconda macro sequenza, vv. 74-6, istituisce un'ulteriore relazione antitetica. In questo caso tra Serse *vile e feroce* (in rima con *voce*, la fonte è *Inferno*, XIII, v. 94), che fugge rendendosi ignominioso per sempre, e i greci caduti in battaglia (in quanto tale statici), che non temono di morire e che, tramite la loro immolazione, acquistano l'immortalità (v. 78, *Si sottrasse da morte il santo stuolo*). La rima *fuggia* (I nello schema metrico) crea un'altra contrapposizione, questa volta dinamica, con l'altro verbo di movimento *salia*, che ha per sogg. Simonide, collegando, così, il personaggio negativo della canzone con il vate: Serse fugge codardamente per l'*Ellesponto*, Simonide sale sull'altura dell'Antela per mirare le Termopili.

E sul colle d'Antela, ove morendo

Si sottrasse da morte il santo stuolo,

Simonide salia,¹

Guardando l'etra e la marina e 'l suolo.

80

E di lagrime sparso ambe le guance,

E 'l petto ansante, e vacillante il piede,

Toglieasi in man la lira:

Il quinto segmento, vv. 74-83, descrive la vista di Simonide del luogo del massacro, il pianto, l'emozione che quasi lo porta allo svenimento che, tuttavia, non gli impedisce il prendere in mano la lira. Da notare l'ellissi del presumibile verbo *cantò*. Il pianto del lirico

greco, causato dalla visione delle Termopili (*Guardando l'etra e la marina e il suolo*, altro tricolon in polisindeto), crea un allacciamento esplicito con il pianto dell'io lirico di fronte al *danno* e allo *scorno* dell'Italia. In altri termini, l'io lirico leopardiano, vede le macerie italiane che risultano una sorta di testimonianza insultante di un fasto passato non perpetuato nel presente (*Ma la gloria non vedo*). Gli organi preposti alla vista, gli occhi, colpiti dalla desolazione di ciò che hanno intravisto, piangono a dirotto. Simonide, viceversa, guarda i luoghi dell'eroismo dei contemporanei – dove *il santo stuolo* paradossalmente *morendo / Si sottrasse da morte* – e anche i suoi occhi cedono a un pianto convulso, irrefrenabile, sì, ma non sconfortato, non causato dalla visione di uno squallore irrevocabile, ma, al contrario, quasi reverenzialmente entusiasta, generato, com'è, dalla vista della grandezza del sacrificio dei compatrioti che li rende *Beatissimi*.

Dal punto di vista fonico, questo segmento si caratterizza per l'insistenza sulle nasali e sulla sibilante, specialmente nei vv. 78-9, versi fondati sull'allitterazione, di cui una è quadrimembre (*Si sottrasse alla morte il santo stuolo, Simonide salia*). La congiunzione copulativa *E* in triplice anafora conferisce maggior pathos alla graduale commozione del poeta greco che, prima sale, poi guarda, quindi piange e infine singhiozza vacillando.

Il canto di Simonide, che occupa dal v. 84 sino alla fine della canzone, si divide in due sezioni: la prima, vv. 85-120, s'incentra sull'eroismo degli spartani guidati da Leonida verso il sacrificio, la seconda, vv. 121-40, sposta l'interesse sulla reazione empatica del locutore.

Sicché la seconda parte della seconda macro sequenza si snoda dal quarto verso della quinta stanza (il verso anirimo) e occupa tutta la sesta, e si apre e si chiude con la ripetizione del settenario *Beatissimi voi*, conferendo un senso forte, così, nonostante la distanza di trentasei versi, alla rima irrelata del v. 84.

Beatissimi voi,

Ch'offriste il petto a le nemiche lance

85

Per amor di costei ch'al Sol vi diede;
Voi che la Grecia cole, e 'l mondo ammira.

Nel primo segmento della seconda parte, vv. 84-7, prende avvio il canto di Simonide, in discorso diretto, che, come se seguisse la struttura di una preghiera, esordisce con una lode. L'elogio ai caduti delle Termopili si contrappone, implicitamente, al disonore degli *itali acciari* (v. 53). I primi offrirono *il petto alle nemiche lance* (v. 85) per la patria, i secondi sono spenti in guerra *da nemici altrui* (v. 57). I primi sono oggetto di culto in patria e ammirati da tutti i popoli, i secondi sono soltanto *miseri*²⁶⁸.

Il segmento, che s'inizia con la frase nominale *Beatissimi voi* (pronome, quest'ultimo, ripreso enfaticamente al principio del v. 80), si conclude con due endecasillabi a maiore che propongono, come secondo emistichio, un quinario giambico che scandisce con gravità le singole parole. Del resto, non solo il v. 87 presenta, con lo stesso scopo, due quinari giambici consecutivi (*la Grecia cole- e 'l mondo ammira*), ma anche il v. 85 nasconde un doppio quinario giambico (*offriste il petto-nemiche lance*).

Ne l'armi e ne' perigli
Qual tanto amor le giovanette menti;
Qual ne l'acerbo fato amor vi trasse?
Come sì lieta, o figli,
L'ora estrema vi parve, onde ridenti
Correste al passo lagrimoso e duro?

90

Il secondo segmento, vv. 88-93, è composto da due interrogative retoriche, rivolte ai giovani spartani, a cui già è stata anticipata la risposta nei versi precedenti, e una coppia di versi che amplia poeticamente la seconda interrogativa. La prima domanda riguarda l'individuazione dell'intensità di un amore tale non soltanto da infiammare l'animo

²⁶⁸ Gli italiani non possono dire, prima di morire: *Alma terra natia, /La vita che mi dèsti ecco ti rendo* (vv. 59-60). Gli spartani, viceversa, s'immolano *Per l'amor di costei ch'al Sol vi diede* (v. 86).

giovanile degli spartani ma anche da spingerli ad accettare una morte prematura. La risposta si trova nel v. 86: *Per l'amor di costei ch'al Sol vi diede*. Verso, quest'ultimo, che funge da replica anche alla seconda domanda, relativa alla strana allegria con la quale gli stessi corsero verso la morte. Entrambe le domande si snodano in tre versi, il primo dei quali è un settenario, e gli altri due sono degli endecasillabi. La prima interrogativa s'avvia con un'endiadi fondata, fonicamente, sulle liquide (*Ne l'armi e ne'perigli*), seguita da un verso connotato da una cospicua presenza di nasali e di dentali sorde (*Qual tale amore le giovinette menti*), e quindi da un verso in anafora con il precedente. La seconda domanda si poggia, in primo luogo, sulle liquide e sulle nasali, in secondo luogo sulla sibilante che invade il v. 93: *Correste al passo lagrimoso e duro*, ed è seguita da due endecasillabi a minore, dallo stesso modulo ritmico (2a-4a-8a-10a), che, come osservano i De Robertis, «interpretano, per via di immagini, classicamente (e si noti che il passaggio dall'interrogativa all'affermazione) i tre versi precedenti e ne danno quasi una pittura»²⁶⁹. Endecasillabi che ruotano, fonicamente, di nuovo sulle nasali e sulle occlusive dentali, con l'aggiunta, nel secondo, della labiodentale sonora (*Parea ch'a danza e non a morte andasse / Ciascun de' vostri o a splendido convito*), e su richiami tra alcuni vocaboli (*danza-andasse, splendido convito*).

Parea ch'a danza e non a morte andasse

Ciascun de' vostri o a splendido convito:

95

Ma v'attendea lo scuro

Tartaro, e l'onda morta;

Nè le spose vi fòro o i figli accanto

Quando su l'aspro lito

Senza baci moriste e senza pianto.

100

Ma non senza de' Persi orrida pena

²⁶⁹ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 13.

Ed immortale angoscia.

Il terzo segmento, vv. 94-102, descrive la reale condizione nel momento della morte degli eroi delle Termopili, in contrapposizione con la loro euforia, nonché *l'orrida pena* dei persiani. La conseguenza, celata dall'amor di patria, per quei giovani, è il buio dell'aldilà e, con un *hysteron proteron*, l'assenza dei baci e del pianto delle mogli e dei figli nel momento del trapasso. È esplicita l'antitesi con i soldati che, come quelli italiani, muoiono *Non per li patrii lidi e per la pia / Consorte e i figli cari* (vv. 55-6).

Il segmento evidenzia altresì le sorti di due popoli, il greco e il persiano, così diverse da essere introdotte ambedue dall'avversativa *Ma* in anafora. I greci, destinati a perire lontani dai cari e a finire nel *Tartaro* (vv.96-100: assonanza *onda-morta*, allitterazione *fòro-figli*; quasi rima *accanto-Quando*; gli endecasillabi della chiusa della strofa presentano entrambi un ritmo anapestico-giambico); i persiani, destinati a sopravvivere dopo una sofferenza resa più grave dallo spavento (*orrida pena*) e tormentati, per il resto della vita, da ricordi angosciosi (vv. 101-2, la litote *non senza* riprende i due *senza* del verso precedente²⁷⁰, il secondo dei quali crea un'epifrasi tipica dei *Canti*: *e senza...*), e, se si ipotizza una probabile diastole su *orrida*, riprende anche il modulo ritmico 3a-6a-8a-10a dei vv. 98 e 100). La rima irrelata formata dall'attributo *morta*, oltre a essere in assonanza con il sostantivo, viene poi, per così dire, inglobata dall'attributo *immortale* di fine segmento. L'*onda morta* della palude Stigia che attende gli spartani si contrappone all'*onda* del v. 68 che indica, per sineddoche, il golfo Maliaco visto dagli stessi durante l'eroica resistenza.

Come lion di tori entro una mandra

Or salta a quello in tergo e s'è gli scava

Con le zanne la schiena,

105

Or questo fianco addenta or quella coscia;

²⁷⁰ «La litote dà maggiore rilievo alla *pena* e all'*angoscia* dei Persiani e nello stesso tempo favorisce una transizione basata sull'analogia grammaticale con *senza baci* e *senza pianti* del verso precedente». LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Bandini, cit., p. 9.

Tal fra le pèrse torme infuriava
 L'ira de' greci petti e la virtute.
 Ve' cavalli supini e cavalieri;
 Vedi ingombrar de' vinti 110
 La fuga i carri e le tende cadute,
 E correr fra' primieri
 Pallido e scapigliato esso tiranno;
 Ve' come infusi e tinti
 Del barbarico sangue i greci eroi, 115
 Cagione a i Persi d'infinito affanno,
 A poco a poco vinti da le piaghe,
 L'un sopra l'altro cade.

Il quarto segmento della prima parte della seconda macro sequenza, che va dal v. 103 e termina con il primo emistichio del v. 118, presenta una lunga similitudine che ha la funzione di preludio all'ipotiposi dell'*orrida pena / Ed immortale* angoscia dei persiani.

La similitudine del leone in un branco di tori (animali vigorosi) che, prima di essere sopraffatto, ferisce e uccide molti animali (vv.103-108) «l'unica similitudine vera e propria»²⁷¹ di tutti i *Canti* – si allontana dalla fonte omerica nella quale Diomede fa strage dei troiani come un leone in un recinto di pecore. Comincia con la rima irrelata *mandra* del v. 104, che è in consonanza imperfetta con *entro*, e in assonanza con *salta* e *scava* del verso successivo, endecasillabo giambico, quest'ultimo, basato su una doppia assonanza in chiasmo (*Come lion di tori entro una mandra / Or salta a quello in tergo e sì gli scava*). La similitudine è composta da cinque endecasillabi, tutti a maiore, e un settenario anapestico, e presenta l'anafora di *Or* (vv. 104 e 106), il richiamo fonico, sempre a inizio verso, tra *Come* e *Con* (vv. 103 e 105), e sequenze di suoni aspri (*entro una mandra; in tergo e sì gli scava; Con le zanne la schiena; fianco addenta*) e, nell'ultimo verso, un iperbato tra i due soggetti, *ira* e *virtute*, posti in risalto per essere collocati alla fine della similitudine e per

²⁷¹ P. V. MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 115.

essere introdotti da un imperfetto dalla lettura lenta in virtù della collocazione a fine verso e in virtù della dieresi: *infuriava*:²⁷²

L'ipotiposi dei vv. 109-primo emistichio del v. 118, seconda sezione del quinto segmento della seconda parte della seconda macro sequenza, si regge sull'anafora *Ve'-Vedi*, sull'epifrasi di termini in figura etimologica (*cavalli-cavalieri*); sulle assonanze (*supini-vinti*; *scapigliato-tiranno*; *piaghe-cade*), sul chiasmo del v. 111 (*La fuga i carri e le tende cadute*), sui richiami fonici di fine v. 116 (*iNFiNito aFFaNNNo*). La concitazione icastica della descrizione fa sì che compaia un endecasillabo dattilico, v. 111 – modulo ritmico raro in L. per via del ritmo cantilenante da parisillabo. La foga dell'ipotiposi, d'altro canto, produce un sottinteso predominio del settenario sull'endecasillabo, talché questa seconda sezione si conclude con due settenari assonanzati (che, tra l'altro, danno un peso fonico all'irrelato *piaghe*), sebbene siano, in realtà, gli emistichi di due endecasillabi – incorniciati da due quinari giambici che contengono un'epizeusi (*A poco a poco – Oh viva, oh viva*) – e il secondo di essi provenga da un emistichio anisosillabico dovuto all'irregolarità della scansione sillabica dell'endecasillabo a minore 117, cioè: *-co vinti dalle piaghe / L'un sopra l'altro cade*.

Oh viva, oh viva:

Beatissimi voi

Mentre nel mondo si favelli o scriva.

120

L'ultimo segmento della seconda parte della seconda macro sequenza, secondo emistichio del v. 118-v. 120, cerca di riacquistare la simmetria tradizionale tra contenuto e singola stanza che si era interrotta nelle strofi 4-5. Contiene la breve chiusa della prima parte del canto di Simonide, quella rivolta direttamente agli eroi delle Termopili, prima di passare alla seconda parte (corrispondente alla settima strofa) incentrata sul valore sacrale delle

²⁷² Quasi tutti i commenti hanno visto un senso dispregiativo nel sost. *torme* del v. 107. Tuttavia, l'edizione consultata da L. del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quella del 1697, dà questa definizione: «Schiera d'uomini armati a cavallo. Lat. *turma*. Gr. *στῖξ*.».

loro tombe e sull'introspezione del locutario. Tale chiusa, dopo aver ripreso il *Beatissimi voi* del v. 84, rivendica l'immortalità della beatitudine, appunto, dei caduti spartani tramite un endecasillabo a minore che propone un primo emistichio fondato sulle nasali e un secondo sulle labiodentali e sulle liquide: *Mentre nel mondo si favelli o scriva*.

Prima divelte, in mar precipitando,

Spente ne l'imo strideran le stelle,

Che la memoria e 'l vostro

Amor trascorra o scemi.

La vostra tomba è un'ara; e qua mostrando

125

Verran le madri a i parvoli le belle

Orme del vostro sangue.

Il primo segmento della terza parte della seconda macro sequenza, v. 121- primo emistichio del v. 127, sempre usando la seconda persona plurale, il locutario ribadisce in modo brachilogico, ardito, mediante un *adynaton* di ascendenza classica (si pensi alla prima *Bucolica*, vv. 59-63), l'impossibilità che diminuiscano fra tutti i popoli la memoria e il riconoscimento per il sacrificio esemplare dei caduti delle Termopili. Il segmento è caratterizzato dal sigmatismo, in un caso allitterante (*Spente, strideran, stelle, vostro, trascorra, scemi*) e dall'individuazione di un endecasillabo, a scansione giambica e con tutti gli ictus che cadono sulla vocale *o*, che si forma tra il secondo emistichio del v. 122 e il primo del v. 123: *Che la memoria e 'l vostro / Amor trascorra*. Poi, con toni foscoliani, dopo una sentenza che corrisponde al primo emistichio del v. 125, contraddistinto dall'assonanza tra sost. e agg.poss. (*La tomba vostra è un'ara*), il locutore preconizza, mediante l'uso del futuro semplice, il valore fondamentale delle *belle orme* dei caduti, attraverso una serie di *a* toniche che rallentano e rendono solenne la lettura (*è un'ara; e qua mostrando / Verran le madri a i parvoli*). Da notare che la rima irrelata *mostrando*, fortemente connessa fonicamente con *madri*, con la rima *-ente* dei vv.132-134, è in consonanza con

l'altra rima irrelata della stanza *vereconde*, e che compare il chiasmo *tomba vostra-vostro sangue* il quale si amplia nel v.133: *vostro sangue-sangue mio*.

Nella canzone, inoltre, ricorre ben cinque volte la parola *sangue*, che, nel v. 175 è rivolta alle uccisione dei persiani (*barbarico sangue*), nei vv. 9 e 127 crea un'opposizione tra l'Italia umiliata (*Che lividor, che sangue*) e la Grecia glorificata dalla morte dei suoi eroi (*il vostro sangue*) –, nei vv. 40 e 133 forma un'unione tra l'io lirico a Simonide in quanto entrambi desiderosi di morire per la patria (*il sangue mio*). Senonché il sacrificio dei lacedemoni produce una brama di emulazione da parte di Simonide mentre l'ignavia degli italiani una brama titanica d'immolazione archetipica da parte dell'io lirico. Si viene a produrre, in altri termini, un ulteriore parallelismo antitetico fra l'io lirico, impotente ma, al contempo, frenetico nella propria solitudine, e Simonide, anche lui impotente e turbato ma, al contempo, sobrio nel proprio orgoglio di appartenere a una comunità illustre. Così al primo non rimane che l'offerta di sé in assenza di gesta intrepide da tramandare, al secondo il canto delle imprese nazionali che acquista un valore di vero e proprio paradigma valido per tutta l'umanità.

Ecco i' mi prostro,
O benedetti, al suolo,
E bacio questi sassi e queste zolle,
Che fien lodate e chiare eternamente 130
Da l'uno a l'altro polo.
Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
Fosse del sangue mio quest'alma terra.

Il secondo segmento della terza parte della seconda macro sequenza, secondo emistichio v. 127-v. 132, presenta il locutario nell'atto di prostrarsi al suolo e baciare la terra delle Termopili, in sintonia con la riconoscenza dei compatrioti e con l'ammirazione generale verso i *benedetti* (v. 128, aggettivo sostantivato che riprende l'agg. attributivo *benedette* del

v. 61). Ritornano la prima persona singolare e i verbi di moto che riprendono e concludono, icasticamente, la descrizione del turbamento fisico di Simonide cominciata nei vv. 77-83. Dopo un endecasillabo dattilico-trocaico, che si viene a formare tra il secondo emistichio del v. 127 e il v. 128 (*Ecco i' mi prosto, O benedetti al suolo*), segue un endecasillabo giambico che scandisce il riconoscimento commosso dell'eroismo dei giovani greci. Questo segmento è, inoltre, contrassegnato dai richiami fonici delle rime: *prostro* (v. 127, rima C) in assonanza con *suolo* (v. 128, rima e); *zolle* (v. 129, rima F) mantiene le *o* toniche delle due rime precedenti e la laterale della rima e; *eternamente* (v. 130, rima G) ripropone la dentale sorda di C. I vv. 128-9, oltre a ciò, cominciano con una bilabiale sonora dopo un monosillabo *O benedetti-E bacio*). Il v. 130 presenta quasi esclusivamente, come vocali, la *a* e la *e* (e un'assonanza: *chiare-lodate*), in un contesto consonantico che privilegia le occlusive dentali, le nasali e le liquide (*E fien lodate e chiare eternamente*). Attenzioni foniche, queste, che servono a scandire la gravità del canto di gratitudine e che preludono al passaggio al canto della dedizione assoluta dell'ultimo segmento.

Che se 'l fato è diverso, e non consente

Ch'io per la Grecia i moribondi lumi

135

Chiuda prostrato in guerra,

Così la vereconda

Fama del vostro vate appo i futuri

Possa, volendo i numi,

Tanto durar quanto la vostra duri.

140

Il terzo segmento, vv. 132-40, s'inizia con un'ottativa con il congiuntivo all'imperfetto che esprime l'irrealizzabilità del desiderio, da parte di Simonide, di essere stato partecipe del sacrificio greco. Ottativa che invade i vv. 132-3 e che vede l'uso martellante della *o* tonica e di una serie di bisillabi, dei quali l'ultimo del v. 132 è assonanzato con il primo del verso

successivo (*Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle / Fosse*). Si scorge, inoltre, un chiasmo (*del sangue mio quest'alma*). Dopodiché, nei vv. 134-40, segue un periodo ipotetico del primo tipo, la cui apodosi è formata da un'altra proposizione ottativa con il congiuntivo presente per indicare la realizzabilità del desiderio espresso, e cioè che lo stesso Simonide acquisti una *vereconda fama* pari in durata a quella degli eroi delle Termopoli in seguito alla decisione di divenire il loro *vate*. Il tono alto della chiusura della canzone è assicurato da varie accortezze: dall'anafora della *velare sorda* tra i vv. 134-7, ottenuta anche con la costruzione latina *Che se* nel v.134 (*quod si* con l'accezione di *sed si*) e con la prolessi di *Così* del v. 137; dall'allitterazione delle labiodentali (*vereconda, Fama, vostro vate, futuri, volendo, vostra*); da consonanze (*consente, moribondi, vereconda, volendo, Tanto, quanto*); dall'assonanza di rime degli ultimi tre versi (*-umi, - uri*); dal poliptoto *durar-duri* nell'endecasillabo finale che ripropone, non a caso, il modulo ritmico 4a, 5a, 8a, 10a lontanissimo dalla tradizione petrarchesca, del primo verso²⁷³. La rima irrelata *vereconda*, come si è precedentemente osservato, si collega con le rime *onda-sponda* dei vv.68 e 71.

Varianti

Si scorgono in *All'Italia* poche e scarsamente significative varianti tra R18 e F. Per lo più tali sparute varianti si profilano o come un tentativo d'inserire la canzone di R18, con il cambiamento del titolo, nell'alveo di una raccolta solida dal punto di vista strutturale come può essere B24, o come un tentativo di correggere e migliorare alcuni passi poco coesi rispettando, a volte, la scansione ritmica della prima edizione.

Il titolo in R18 è *Sull'Italia*. Cambia a partire da B24, probabilmente per creare un'alternanza fra i titoli delle canzoni dispari, nei quali compare sempre una dedica, e quelli delle pari, privi di dediche tranne l'ultima, la decima, *Alla sua Donna*, posta in B24 a fine raccolta. Il collegamento dei titoli in B24 tra la prima e l'ultima canzone, grazie alla

²⁷³ Secondo Pelosi si tratta di una scelta assunta quasi per «circondare il testo con due vessilli accentativi della modernità». ID., *“Il corpo de' pensieri”... cit.*, p. 158.

variante apportata, crea una sorta di cornice nella silloge in virtù di due componimenti dedicati a due esseri femminili del tutto astratti, come la patria, personificata in una donna, nel primo, e nella *donna che non c'è* nell'ultimo.

Già in An il secondo emistichio del v. 52 presenta la sostituzione di *O Nume, o Nume!* con *O numi, o numi*:. Nella prima versione della canzone compaiono quattro punti esclamativi, tutti espunti in F forse per togliere il primitivo tono considerato eccessivamente patetico se non scomposto. Il plurale in luogo del singolare permette una connessione con *numi* a fine v. 139, già in minuscolo in R18. La variante segue lo stravolgimento, attuato sempre in An, dei vv. 49-50: *Nè ti conforti? Ed oltre al tuo costume / T'affanni e piangi? Or che fia quel ch'io sento?* diventa *E taci e piangi, e i tremebondi lumi / Piegare non soffri al dubitoso evento?*²⁷⁴. Presumibilmente Leopardi avvertì il secondo emistichio del v. 50 come un riempitivo sconnesso dal passaggio dalle sensazioni uditive a quelle visive e aggiunse una dittologia in polisindeto per delineare un parallelismo tra la stessa successione sensoriale dell'io lirico e quella dell'Italia, senza tralasciare *piangi* che forma un'ulteriore connessione tra l'io lirico piangente e la patria personificata in una donna miserabile e umiliata e senza allontanarsi dal concitato uso delle occlusive dentali e delle nasali. Tra l'altro, con la nuova versione Leopardi espunge il ritmo dattilico del v. 50 spostando il terzo ictus dalla settima all'ottava sillaba: *T'affanni e piangi? Or che fia quel ch'io sento? - Piegare non soffri al dubitoso evento?*.

I vv. 88-92 presentano in F uno stravolgimento, attuato in An, della versione di R18, e la seconda sostituzione di rima: *In sempiterno viva, / Cari, la vostra fama appo le genti. / Qual tanto, o figli, a sera amor vi trasse? / Come così giuliva / L'ora estrema vi parve* diventa *Ne l'armi e ne' perigli / Qual tanto amor le giovanette menti; / Qual ne l'acerbo fato amor vi trasse? / Come sì lieta, o figli, / L'ora estrema vi parve*.

Viene espunta dei vv. 88-9 la desiderativa che augura una fama immortale ai caduti delle Termopili, probabilmente perché considerata una ripetizione se non una contraddizione – visto che tale immortalità è data per scontata dallo stesso locutario, Simonide, nei vv. 121-4

²⁷⁴ In N, il primo emistichio del v. 49 recupera la versione *princeps*: *Né ti conforti?*

– e viene ampliata la prima interrogativa retorica dei vv. 88-93, resa, così, metricamente speculare alla successiva: un settenario + due endecasillabi. La rima *viva-giuliva* (agg. mai usato in F), che aveva un riscontro con *viva-scriva* dei vv. 118-20, è sostituita con *perigli-figli* in versi denotati da alcune peculiarità foniche (molte liquide, nasali e occlusive dentali), già precedentemente osservate, che vorrebbero conferire maggior pathos al discorso poetico. Da notare, inoltre, che il v. 90, totalmente rielaborato, mantiene la scansione giambica del verso sostituito anticipando soltanto il primo ictus dalla seconda alla prima sillaba: *Qual tanto, o figli, a sera amor vi trasse? - Qual ne l'acerbo fato amor vi trasse?*

Nonostante la polemica con la Crusca, che trapela nelle *Annotazioni* di B24, riguardo l'inesistenza dell'interiezione *evviva* tra i lemmi della quarta edizione del *Vocabolario*, tale interiezione, che ricorre in epizeusi a fine v.118, viene sostituita, mantenendo l'epizeusi, con la più letteraria esclamazione *oh viva*²⁷⁵.

²⁷⁵ «L'acclamazione *Viva* è portata nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ma non *evviva*. E ciò non ostante io credo che tutta l'Italia, quando fa plauso, dica piuttosto *evviva* che *Viva*; e quello non è vocabolo forestiero ma tutto quanto nostrale, e composto, come sono infiniti altri, d'una particella o vogliamo interiezione italiana, e d'una parola italiana, a cui l'accento della detta particella o interiezione monosillaba raddoppia la prima consonante». Secondo Formaciari, l'accettazione leopardiana dell'interiezione canonica è felice «sì per l'armonia, come per la nobiltà dello stile». G. LEOPARDI, *Canti scelti, Batrocomiomachia ed estratto dal Paralipomeni* a cura di R. Fornaciari, Firenze, Barbèra, 1895, p. 10.

Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze

Perchè le nostre genti
Pace sotto le bianche ali raccolga,
Non fien da' lacci sciolte
De l'antico sopor l'itale menti
S'ai patri esempi de la prisca etade 5
Questa terra fatal non si rivolga.
O Italia, a cor ti stia
Far ai passati onor, che d'altrettali
Oggi vedove son le tue contrade,
Nè c'è chi d'onorar ti si convegna. 10
Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
Quella schiera infinita d'immortali,
E piangi e di te stessa ti disdegna;
Che se non piangi, ogni speranza è stolta:
Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti, 15
E ti punga una volta
Pensier de gli avi nostri e de' nipoti.

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
Per lo toscano suol cercando gia
L'ospite desioso 20
Dove giaccia colui per lo cui verso
Il meonio cantor non è più solo.
Ed (oh vergogna) udia
Che non che 'l cener freddo e l'ossa nude

Giaccian esuli ancora 25
Dopo il funereo dì sott'altro suolo,
Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
Firenze, a quello per la cui virtude
Tutto il mondo t'onora.
Oh voi pietosi, onde sì tristo e basso 30
Obbrobrio laverà nostro paese:
Bell'opra hai tolta e di ch'amor ti rende,
Schiera prode e cortese,
Qualunque petto amor d'Italia accende.

Amor d'Italia, o cari, 35
Amor di questa misera vi sproni,
Ver cui pietade è morta
In ogni petto omai, perciò che amari
Giorni dopo il seren dato n'ha il cielo.
Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni 40
Misericordia, o figli,
E duolo e sdegno di cotanto affanno
Onde bagna costei le guance e 'l velo.
Ma voi di quale ornar parola o canto
Si debbe, a cui non pur cure o consigli, 45
Ma de l'ingegno e de la man daranno
I sensi e le virtudi eterno vanto
Oprate e mostre ne la dolce impresa?
Quali a voi note invio, sì che nel core,
Sì che ne l'alma accesa 50
Nova favilla indurre abbian valore?

Voi spirerà l'altissimo subbietto,
 Ed acri punte premeravvi al seno.
 Chi dirà l'onda e 'l turbo
 Del furor vostro e de l'immenso affetto? 55
 Chi pingerà l'attonito sembiente?
 Chi de gli occhi il baleno?
 Qual può voce mortal celeste cosa
 Agguagliar figurando?
 Lunge sia, lunge alma profana. Oh quante 60
 Lagrime al chiaro avello Italia serba.
 Come cadrà? come dal tempo ròsa
 Fia vostra gloria o quando?
 Voi, di che 'l nostro mal si disacerba,
 Sempre vivete, o care arti divine, 65
 Conforto a nostra sventurata gente,
 Fra l'itale ruine
 Gl'itali pregi a celebrare intente.

Ecco voglioso anch'io
 Ad onorar nostra dolente madre 70
 Porto quel che mi lice,
 E mesco a l'opra vostra il canto mio
 Sedendo u' vostro ferro i marmi avviva.
 O de l'etrusco metro inclito padre,
 Se di cosa terrena, 75
 Se di costei che tanto alto locasti
 Qualche novella a i vostri lidi arriva,

Io so ben che per te gioia non senti,
Chè saldi men che cera e men ch'arena,
Verso la fama che di te lasciasti, 80
Son bronzi e marmi; e da le nostre menti
Se mai cadesti ancor, s'unqua cadrai,
Cresca, se crescer può, nostra sciagura,
E in sempiterni guai
Pianga tua stirpe a tutto il mondo oscura. 85

Ma non per te; per questa ti rallegrì
Povera patria tua, s'unqua l'esempio
De gli avi e de' parenti
Ponga ne' figli sonnacchiosi ed egri
Tanto valor che un tratto alzino il viso. 90
Quale e da quanto scempio
Vedi guasta colei che s'è meschina
Te salutava allora
Che di nuovo salisti al paradiso:
Allor beata pur (qualunque intende 95
A' novi affanni suoi) donna e reina;
Ch'or nulla, ove non fòra
Somma pietade assai, pietade attende.
Taccio gli altri nemici e l'altre doglie;
Ma non la più recente e la più fera, 100
Per cui presso a le soglie
Vide la patria mia l'ultima sera.

Beato te che 'l fato

A viver non dannò fra tanto orrore;
Che non vedesti in braccio 105
L'itala moglie a barbaro soldato;
Non predar non guastar cittadi e còlti
L'asta inimica e 'l peregrin furore;
Non de gl'itali ingegni
Tratte l'opre divine a miseranda 110
Schiavitude oltre l'alpe, e non de' folti
Carri impedita la dolente via;
Non gli aspri cenni ed i superbi regni;
Non udisti gli oltraggi e la nefanda
Voce di libertà che ne schernia 115
Tra 'l suon de le catene e de' flagelli.
Chi non si duol? che non soffrimmo? intatto
Che lasciaron quei felli?
Qual tempio, quale altare o qual misfatto?

Perchè venimmo a sì perversi tempi? 120
Perchè 'l nascer ne dèsti o perchè prima
Non ne dèsti il morire,
Acerbo fato? onde a stranieri ed empi
Nostra patria vedendo ancella e schiava,
E da mordace lima 125
Roder la sua virtù, di null'aita
E di nullo conforto
Lo spietato dolor che la stracciava
Ammollir ne fu dato in parte alcuna.
Ahi non il sangue nostro e non la vita 130

Avesti, o cara, e morto
Io non son per la tua cruda fortuna.
Qui l'ira al cor, qui la pietade abbonda:
Pugnò, cadde gran parte anche di noi:
Ma per la moribonda 135
Italia no; per li tiranni suoi.

Padre, se non ti sdegni,
Mutato se' da quel che fosti in terra.
Morian per le rutene
Squallide piagge, ahi d'altra morte degni, 140
Gl'itali prodi; e lor fea l'aere e 'l cielo
E gli uomini e le belve immensa guerra.
Cadeano a squadre a squadre
Semivestiti, maceri e cruenti,
Ed era letto a gli egri corpi il gelo. 145
Allor, quando traean l'ultime pene,
Membravan questa desiata madre,
Dicendo: oh non le nubi e non i venti,
Ma ne spegnesse il ferro, e pel tuo bene,
O patria nostra. Ecco da te rimoti, 150
Quando più bella a noi l'età sorride,
A tutto il mondo ignoti,
Morian per quella gente che t'uccide.

Di lor querela il boreal deserto
E conscie fur le sibilanti selve. 155
Così vennero al passo,

E i negletti cadaveri a l'aperto
Su per quello di neve orrido mare
Dilacerar le belve;
E sarà 'l nome de gli egregi e forti 160
Pari mai sempre ed uno
Con quel de' tardi e vili. Anime care,
Ben che infinita sia vostra sciaura,
Datevi pace; e questo vi conforti
Che conforto nessuno 165
Avrete in questa o ne l'età futura.
In seno al vostro smisurato affanno
Posate, o di costei veraci figli,
Al cui supremo danno
Il vostro solo è tal che rassomigli. 170

Di voi già non si lagna
La patria vostra, ma di chi vi spinse
A pugnar contra lei
Sì ch'ella sempre amaramente piagna
E 'l suo col vostro lagrimar confonda. 175
Oh di costei, che tanta verga strinse,
Pietà nascesse in core
A tal de' suoi ch'affaticata e lenta
Di sì torbida notte e sì profonda
La ritraesse! O glorioso spirto, 180
Dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?
Dì: quella fiamma che t'accese, è spenta?
Dì: nè più mai rinverdirà quel mirto

Ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?	
E saran tue fatiche a l'aria sparte?	185
Nè sorgerà mai tale	
Che ti rassembri in qualsivoglia parte?	
In eterno perè la gloria nostra?	
E non d'Italia il pianto e non lo scorno	
Ebbe verun confine?	190
Io mentre viva andrò sclamando intorno,	
Volgiti a gli avi tuoi, guasto legnaggio;	
Mira queste ruine	
E le carte e le tele e i marmi e i templi;	
Pensa qual terra premi; e se destarti	195
Non può la luce di cotanti esempi,	
Che stai? lèvati e parti.	
Non si conviene a sì corrotta usanza	
Questa di prodi ingegni altrice e scola:	
Se d'infingardi è stanza,	200
Meglio l'è rimaner vedova e sola.	

Analisi metrica

Canzone di dodici stanze.

Lo schema metrico delle prime undici, composte di diciassette versi, differisce per la disposizione dei settenari e degli endecasillabi (rispettivamente quattro e tredici nelle dispari, tre e quattordici nelle pari) mentre le rime non cambiano sede (strofe dispari:

aBcADBeFDGEFGHIhI; pari: ABcADbEfDGEfDGEfGHIhI). Il verso **c** risulta irrelato tranne che nella nona strofa²⁷⁶.

L'ultima stanza è composta da quattordici versi (cinque settenari e nove endecasillabi) e, di conseguenza, propone uno schema metrico differente: ABcBDcEFefGHgH. I versi **A** e **D** sono irrelati

Come in *All'Italia*, le strofe non presentano la suddivisione classica tra fronte e sirma. Sennonché sono avvertibili, nell'architettura della canzone, delle simmetrie sottintese che creano una sorta di distinzione tra una prima e una seconda parte.

Per quanto riguarda le prime undici stanze, se non si tiene conto della rima irrelata **c** e della rima **D** (quest'ultima, si badi, nell'ultima stanza è anirima e in queste prime undici funge, per così dire, da anello di congiunzione tra gli abbozzi della fronte e della sirma), si nota lo scheletro di una fronte composto da due piedi di due versi – aB(c)-A(D)B nelle dispari, AB(c)-A(D)b nelle pari – e quello di una sirma formato da tre piedi, due dei quali di due versi, l'ultimo di quattro a rima alternata: eF(D)G-Ef(D)G, HIhI e Ef(D)G-EfG-HIhI.

Un discorso analogo vale anche per l'ultima strofa se si escludono, nello schema metrico, i due versi anarimi **A** e **D**. Si scorgono, così, tre quartine giustapposte con rime alternate, le prime due delle quali si adeguano allo schema della chiusa, che risulta identico a quello delle stanze precedenti. La prima quartina si potrebbe considerare come una specie di fronte divisa in due piedi di distici: (A)Bc-B(D)C. Sicché la sirma sarebbe la seguente: EF-Ef-GHgH. Parrebbe manifesta la coincidenza con l'ossatura della sirma delle strofe che la precedono. Se si toglie dallo schema metrico di tali stanze anche la rima **G**, sempre conclusiva nei primi due piedi della pseudo sirma, si avrebbe una disposizione identica delle rime in tutte le strofe: eF(D)(G)-Ef(D)(G), HIhI-HIhI e Ef(D)(G)-Ef(G)-HIhI e EF-Ef-GHgH.

De Rosa ipotizza che la chiusa derivi da *RVF*, CXXVIII²⁷⁷.

²⁷⁶ I cosiddetti versi irrelati sono, in realtà, dei versi fuori schema che possono presentare delle rime collegate.

²⁷⁷ DE ROSA, *Dalla canzone al canto...* cit., p. 20.

Analisi del testo

Come *All'Italia*, anche *Sopra il monumento* presenta una struttura non particolarmente innovativa. Il discorso poetico procede tramite quattro sequenze suddivise in segmenti testuali parzialmente autonomi a volte corrispondenti con le singole strofe.

Dopo una premessa generale che occupa la prima stanza sulla necessità per gli italiani contemporanei di celebrare gli avi illustri per risvegliarsi dall'apatia, la canzone entra *in rem* e, dalla seconda stanza fino ai primi cinque versi della sesta, prima accusa Firenze per l'assenza, dentro le sue mura, di un monumento dedicato a Dante (vv. 18-29), poi elogia gli organizzatori e gli artisti delegati alla realizzazione del monumento (vv. 28-73), e infine, dopo l'offerta dell'io lirico di scrivere una poesia aulica in onore dell'ispirazione creativa degli scultori (v. 69-72), spiega che Dante non deve rallegrarsi per sé a causa dell'erezione del monumento, considerando la sua fama immortale (vv. 74-85), ma deve farlo perché tale monumento potrebbe risvegliare gli italiani dal loro letargo (vv. 86-90).

Dal settimo verso della sesta stanza fino al terzo della dodicesima, la canzone indugia sulla desolazione del presente rispetto ai tempi della morte di Dante (vv. 91-102) dovuta non solo all'abulia degli italiani ma soprattutto all'inciviltà degli usurpatori francesi (vv. 103-19). Dopo un lamento da parte dell'io lirico di essere nato in tempi in cui si può soltanto assistere inermi alla miserabile decadenza italiana (vv. 120-36), la canzone prima descrive (vv. 137-61) poi compiangere (vv. 162-75) i caduti italiani in Russia al seguito di un esercito straniero, dopodiché parrebbe perdere la fiducia su una possibile palingenesi politica e poetica (vv. 176-90). Gli ultimi versi vedono l'io lirico rimodulare il concetto d'inizio canto sull'esigenza di emulare le grandi opere avite specchiandosi in esse, altrimenti sarebbe più degno emigrare (vv. 191-201).

La canzone, pertanto, appare divisa in quattro sequenze. 1) Un prologo argomentativo, collegato al presente che si espande nel passato e nel futuro, vv. 1-17; 2) un elogio per il monumento di prossima realizzazione, connesso al futuro, auspicato come un riflesso non

sbiadito del passato, vv. 18-90; 3) la descrizione della miseria dell'Italia coeva, in cui è in gioco il presente desolante in contrasto con il passato glorioso, vv. 91-190; 4) un epilogo, che riprende con scetticismo il prologo, unito specialmente al presente, vv. 191-201.

La prima sequenza, che corrisponde alla prima strofa, funge da introduzione di carattere generale ed è divisibile in tre segmenti testuali. In tale introduzione si afferma l'importanza per l'Italia di coltivare le memorie degli antenati insigni per formare uno spirito emulativo ormai assente. In altri termini Leopardi enuncia l'adesione al *topos* classico degli *exempla* in un ambito patriottico.

Perchè le nostre genti

Pace sotto le bianche ali raccolga,

Non fien da' lacci sciolte

De l'antico sopor l'itale menti

S'ai patri esempi de la prisca etade

5

Questa terra fatal non si rivolga.

Il primo segmento della prima sequenza, vv. 1-6, sviluppa l'assioma secondo cui i vari popoli italiani, sebbene attraversino un periodo di pace, non sarebbero mai liberi finché non prenderanno ispirazione dai *patri esempi della prisca etade*.

Dopo una concessiva di due versi, che vede il sogg. nel secondo (*Pace*), compare un'ipotetica suddivisa in una coppia di distici, nel primo dei quali si scorge l'apodosi, caratterizzato da un ardito movimento anastrofico che pone il soggetto e in clausola (*l'itale menti*), nel secondo la protasi, anch'essa con il sogg. posto nel secondo verso (*Questa terra fatal*). Si viene a produrre, dunque, una sorta di attesa inquieta, dovuta soprattutto alle anastrofe, all'interno di un'«architettura ordinata»²⁷⁸. Inquietudine connotata da un ritmo non canonico, bensì, per così dire, moderno, in quanto collocata in una sequenza di

²⁷⁸ DE ROSA, *Dalla canzone al canto...* cit., p. 59.

endecasillabi dalla scansione ritmica più ottocentesca che petrarchiana (al v. 2 e al v. 4 compare la ribattuta di 6a e di 7a più frequente in Monti e in Foscolo che in Petrarca e Tasso²⁷⁹ – per quanto il v. 2, in virtù della sinalefe, potrebbe essere considerato un endecasillabo anapestico-giambico –, il v. 5 un tradizionale endecasillabo a minore con ictus sulla 4a e sull'8a sillaba e il v. 6 un endecasillabo a maggiore dal ritmo anapestico) - e da due settenari dal ritmo giambico. È ravvisabile inoltre, in questo segmento, l'allitterazione tra le prime due parole dei primi due versi (*Perché-Pace*), dei termini apparentati dal punto di vista fonico (si pensi ad *ali* e *lacci*), la rima irrelata del v. 3 che in parte ingloba le due rime che la precedono (*genti, raccolga, sciolte*) e il parallelismo allitterante fra i due emistichi del v.5 *patri-prisca* ed *esempi-etade*. Da notare che a fine del primo emistichio dei vv. 4-6 sono messi in evidenza dei termini chiave: *sopor, esempi, fatal*.

O Italia, a cor ti stia

Far ai passati onor, che d'altrettali

Oggi vedove son le tue contrade,

Nè c'è chi d'onorar ti si convegno.

10

Il secondo segmento, vv. 7-10, contiene l'allocuzione all'Italia che rinsalda l'asserzione del primo segmento motivandola tramite un'imprescissabile assenza coeva di uomini illustri. Dopo un altro settenario giambico, seguono tre endecasillabi a maggiore accomunati dall'aver tutti, nel secondo emistichio, un quinario con ictus solo sulla 4a, il che comporta delle corrispondenze ritmiche ostinate che donano una particolare autonomia al segmento, particolare autonomia consolidata dall'allitterazione tra gli ultimi due termini, entrambi trisillabici, dei vv. 9-10: *contrade-convegna*.

Comincia il dialogo, già notato, con il sonetto *All'Italia* di Monti, da cui provengono non solo il richiamo del v. 11 con il mantenimento dello stesso modulo ritmico con la ribattuta di 6a e di 7a, ma anche l'analogia prosodica-lessicale tra il secondo emistichio del v. 2 del

²⁷⁹ PELOSI, "Il corpo de' pensieri"... cit., p. 32.

sonetto che recita *sonnolenta ed orba* e il secondo emistichio del v. 89 della canzone *sonnacchiosi ed egri*. Inoltre, l'io lirico del sonetto si rivolge all'Italia personificata in una donna. Prosopopea presente in entrambe le canzoni patriottiche di Leopardi.

Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
Quella schiera infinita d'immortali,
E piangi e di te stessa ti disdegna;
Che se non piangi, ogni speranza è stolta:
Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,
E ti punga una volta
Pensier de' gli avi nostri e de' nipoti.

15

Il terzo segmento, vv. 11-7, intende possedere una funzione conclusiva del preambolo, proiettando il presente nel futuro attraverso l'azione potenzialmente salvifica del passato. Continua l'allocuzione all'Italia invitata, stavolta, a volgersi indietro per cogliere la differenza tra gli italiani illustri del passato e gli italiani meschini del presente, visione imprescindibile per renderla consapevole della propria vergogna e per riscuoterla dal torpore, mediante la reazione amara del pianto, anche in vista dell'eredità che lascerà ai posteri.

Il terzo segmento, connotato fonicamente da un uso incalzante delle occlusive dentali e delle nasali, si articola sull'anafora di *Volgiti* nei vv. 11 e 15 che comporta una scansione temporale fondata, come nella prima canzone, sulla contrapposizione tra la visione reale del presente e quella mentale del passato, resa più drammatica per mezzo di polisindeti pressanti (*Volgiti indietro, e guarda... E piangi e di te stessa ti disdegna... Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,...* *E ti punga*) che trovano il loro apice nel tricolon in climax del v. 15 con i primi due imperativi in allitterazione (*Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti*). Imperativi che con i congiuntivi esortativi rendono più vigoroso e parenetico quest'ultimo segmento della prima stanza. Dal punto di vista ritmico si può osservare una predominanza di

endecasillabi a maiore (cinque su sei) e l'apparire del primo settenario anapestico (*E ti pungo una volta*) dopo tre settenari giambici.

La seconda sequenza, vv. 18-90, si suddivide in nove segmenti testuali, i primi tre occupano la seconda strofa, nella quale viene accennato l'argomento ricavabile dal titolo, gli altri sei sono ravvisabili dalla terza ai primi cinque versi della sesta.

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso

Per lo toscano suol cercando già

L'ospite desioso

20

Dove giaccia colui per lo cui verso

Il meonio cantor non è più solo.

Ed (oh vergogna) udia

Che non che 'l cener freddo e l'ossa nude

Giaccian esuli ancora

25

Dopo il funereo di sott'altro suolo,

Nel primo segmento della seconda sequenza, vv. 18-26, viene descritta la ricerca inane in Toscana, da parte di un turista straniero, della tomba di Dante²⁸⁰, un turista straniero che, in seguito, viene a sapere, con somma vergogna per gli italiani, che la sua ubicazione si trova *sott'altro suolo*.

Come nel primo segmento della prima sequenza, si scorge un procedere arditamente anastrofico unito a una scansione ritmica piuttosto tradizionale che propone, dopo un endecasillabo a minore, una sequela di ben otto versi con l'ictus sulla sesta sillaba, sequela composta da cinque endecasillabi a maiore (tre giambici, i vv. 19, 24 e 26, e due, consecutivi, anapestici, i vv. 21-2), e tre settenari, il primo dei quali presenta il raro modulo

²⁸⁰ Dante per rispetto non è mai citato per nome come, del resto, nei *Sepolcri* e in *A Zacinto*, Omero che, nella canzone leopardiana è definito, sulle orme di Monti, *il meonio cantor*. Cfr. *Alla marchesa Anna Malaspina*, v. 122.

di 1a e di 6a²⁸¹. Le attese generate dalle anastrofi e l'ossessione creata dal ritmo ostinato degli ictus di 6a provocano un'atmosfera di ansia martellante, di delusione sconcertata che ben si addicono sia all'io lirico che all'*Ospite desioso*. Tra le attenzioni foniche si notano, nei vv. 18-9 e 21-2 (i due endecasillabi anapestici), le assonanze tra alcune parole nei due emistichi (*ingegno-diverso; toscano-cercando*), l'allitterazione tra gli ultimi termini del primo emistichio (*colui-cantor*), e nel v.24 la consonanza tra i due agg. a fine emistichio della dittologia *'l cener freddo e l'ossa nude*. La rima irrelata del v. 20 *desioso* è in assonanza con la rima dei vv. 22 e 26 *solo-suolo* (tra l'altro, quest'ultima, è quasi una rima equivoca) e contiene la sibilante più volte ricorrente nel segmento insieme con le occlusive dentali. La presenza del sostantivo *ossa* potrebbe derivare dai *Sepolcri*, v. 75, considerando l'omologia tra Firenze-Dante e Milano-Parini e l'occorrenza, a fine v. 27, nonché *sasso* a fine verso, come nel v. 13 del *carne*.

Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
Firenze, a quello per la cui virtude
Tutto il mondo t'onora.

Nel secondo segmento, vv. 27-9, l'io lirico si rivolge direttamente a Firenze per rimproverarla dell'assenza di un monumento dentro le mura dedicato a Dante. Il soggetto passa dall'*ospite desioso* a *Firenze*, entrambi messi in risalto dalla loro collocazione giacché il primo occupa un intero verso, il v. 20, ed è preceduto da un'anastrofe di due versi, la seconda è posta a inizio v. 28 in un complemento di vocazione. La transizione tra il primo segmento e il secondo è rimarcata non solo dall'avversativa *Ma* con cui si apre il v. 27, ma soprattutto da un brusco cambiamento ritmico. Dopo otto versi consecutivi con l'ictus sulla sesta sillaba, tre settenari e cinque endecasillabi a maggiore, compare un endecasillabo a minore con il modulo non tradizionale di 4a-5a, seguito da un endecasillabo probabilmente a maggiore dalla scansione non canonica *dacché*, a mio avviso, si deve

²⁸¹ BELTRAMI, *La metrica italiana...* cit., p. 176.

ritenere composto dai due seguenti emistichi: *Firenze, a quello per / la cui virtude*, e infine da un settenario trocaico-dattilico che, dal punto di vista vocalico, riprende, nella prima vocale tonica, l'ultima tonica del verso precedente, accompagnata dall'occlusiva dentale sorda (*virtude / Tutto*) e quindi mostra quattro *o* consecutive (*mondo t'onora*), mentre dal punto di vista consonantico si evidenzia un accumulo di nasali e di occlusive dentali (*Tutto il mondo t'onora*). Accortezze foniche che servono a rendere lapidario quest'ultimo verso e a staccarlo da quello successivo, che si può considerare il primo del terzo segmento.

Oh voi pietosi, onde s'è tristo e basso

30

Obbrobrio laverà nostro paese:

Bell'opra hai tolta e di ch'amor ti rende,

Schiera prode e cortese,

Qualunque petto amor d'Italia accende.

Nel terzo segmento, vv. 30-4, l'io lirico ringrazia i firmatari del manifesto per l'erezione del monumento e per il loro esemplare amor patrio. Ritorna la terza persona singolare come nel primo segmento, ma stavolta il soggetto si rivela *Schiera prode e cortese* che, come *L'ospite generoso*, è inserita in un'anastrofe (figura retorica predominante della seconda strofa e, in generale, di tutta la canzone) e occupa un intero settenario. Il segmento si contraddistingue per la presenza di due dittologie, in antitesi, di sapore dantesco: *tristo e basso* a fine v. 30 (che riprende *tristo e pio* di *Inferno*, V, 117, *vergognosi e bassi* di *Inferno*, III, 79, e *basso e vile* di *Purgatorio*, XII, 62, nonché la rima *sasso-basso* di *Inferno*, XXX, 11-13, *Purgatorio*, III, 55 e 57, e IV, 104 e 108, e XXVII, 64 e 66); e *prode e cortese* (il cui ultimo colon è in rima con *paese* come in *Inferno*, III, 121 e 123, *Purgatorio*, V, 68 e 70, *Paradiso*, IX, 58 e 60). Un sottofondo dantesco che ben si adatta alla *virtude* del poeta fiorentino e a quella dei promotori e, per così dire, le unifica. Il ritmo offre all'inizio i moduli più ottocenteschi di 4a-5a del v. 30 e di 6a-7a del v. 31, e, alla fine, dopo un settenario trocaico-dattilico, un solenne endecasillabo giambico che pone al centro, tra la cesura semiquinaria e quella

semisetteneria, la parola chiave *amor*. Anche in quest'ultimo segmento della seconda stanza si notano una serie di *o* toniche all'interno dei vv. 30-1 (*Oh voi pietosi, onde; Obbrobrio-nostro*) e di *p*, soprattutto a inizio parola (*pietosi, paese, opra, prode, petto*).

La terza strofa rientra nella seconda sequenza ed è divisibile in due segmenti. Nel primo (quarto della sequenza) l'io lirico si rivolge ai sottoscrittori del manifesto, vv. 35-43; nel secondo (quinto), che si espande fino a coprire i primi 12 versi della quarta strofa, agli artisti delegati all'esecuzione del monumento, vv. 44-63.

Amor d'Italia, o cari, 35
Amor di questa misera vi sproni,
Ver cui pietade è morta
In ogni petto omai, perciò che amari
Giorni dopo il seren dato n'ha il cielo.
Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni 40
Misericordia, o figli,
E duolo e sdegno di cotanto affanno
Onde bagna costei le guance e 'l velo.

Il primo segmento, quarto della seconda sequenza, che si apre con la *coblas capfinidas* di *Amor*, ruota attorno alla contrapposizione tra l'inerzia degli italiani contemporanei e la *pietas* dei firmatari ispirati dal patriottismo, dalla *Misericordia*, dal *duolo* e dallo *sdegno*. L'io lirico passa dall'ind. di fine seconda strofa (*hai tolta, ti rende*) al cong. esortativo (*vi sproni*), spiegato nella causale dei vv. 38-9, quindi al cong. ottativo (*v'aggiunga, coroni*) che precede un relativa strumentale la quale introduce la prosopopea della patria come donna piangente e velata (*velo* da donna libera non regale, come vogliono alcuni interpreti²⁸²), una

²⁸² Ad esempio Bandini in LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Bandini, cit., p. 17.

sorta di madre che giustifica il vocativo *o figli* del v. 41 (Italia-madre, d'altra parte, è già presente in *All'Italia*).

Anche questo segmento, che si apre con l'anafora *Amor*, vv. 35-6, appare fondarsi sull'anastrofe e su una scansione ritmica degli endecasillabi non propriamente petrarchiana, se si pensa che il v. 36 non è classificabile né come a minore che a maggiore (*Amor di questa misera vi sproni*) e che i vv. 39-40 presentano il modulo di 6a-7a (*Giorno dopo il seren dato n'ha il cielo. / Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni*). La solennità patetica è resa, nei vv.35-41, per mezzo di un ricorso insistito alla bilabiale nasale (*Amor, misera, morta, omai, amari, Misericordia*), e alla vibrante (*Amor, cari, misera, sproni, morta, amari, Giorni, seren, Spirti, vostra opra coroni, Misericordia*). Bilabiale e vibrante che spariscono negli ultimi due versi del quarto segmento per dare luogo a un incalzare di occlusive dentali in polisindeto con assonanza e parziale consonanza nel v. 42 (*E duolo e sdegno di cotanto affanno*), e ai cinque bisillabi, gli ultimi due dei quali con vocale tonica alternata, del v. 43, che mostrano, inoltre, una dittologia finale la quale richiama quella iniziale del verso precedente, sempre formata da bisillabi (*Onde bagna costei le guance e 'l velo*). La rima irrelata *morta* possiede dei forti legami fonici con *Misericordia* e con *vostra*, ma soprattutto con *mostre* del v. 48.

Ma voi di quale ornar parola o canto
Si debbe, a cui non pur cure o consigli,
Ma de l'ingegno e de la man daranno
I sensi e le virtudi eterno vanto
Oprate e mostre ne la dolce impresa?
Quali a voi note invio, sì che nel core,
Sì che ne l'alma accesa
Nova favilla indurre abbian valore?

45

50

Voi spirerà l'altissimo subbietto,
Ed acri punte premeravvi al seno.

Chi dirà l'onda e 'l turbo
 Del furor vostro e de l'immenso affetto? 55
 Chi pingerà l'attonito semblante?
 Chi de gli occhi il baleno?
 Qual può voce mortal celeste cosa
 Agguagliar figurando?
 Lunge sia, lunge alma profana. Oh quante 60
 Lagrime al chiaro avello Italia serba.
 Come cadrà? come dal tempo ròsa
 Fia vostra gloria o quando?

Nel quinto segmento della seconda sequenza, vv. 44-63, le lodi dell'io lirico si rivolgono agli artisti a cui spetta l'arduo onere di realizzare il monumento. L'elogio si snoda attraverso una sfilza di sette interrogative dirette, interrotte da un'asserzione di due versi, e da una coppia, sempre di due versi, di esclamative dissimulate dall'assenza del punto di esclamazione.

Nella prima interrogativa, rivolgendosi direttamente agli artisti mediante un periodare tortuoso che si apre con un *Ma* che fa da raccordo a un non espresso *se sono così elogiati gli organizzatori*, l'io lirico si chiede con quale stile e con quali parole, sia in prosa che in poesia, si potrebbero onorare in maniera adeguata gli sforzi, l'efficacia, la progettualità, l'ispirazione e il talento esecutivo degli scultori che si manifesteranno durante la realizzazione dell'opera. In altri termini viene ripreso il *topos* della corrispondenza tra stile aulico e materia alta. Vengono mutuati da Petrarca sia l'avversativa iniziale *Ma*, sia l'andamento binario di tutti i versi in cui compaiono, tra l'altro, ben cinque dittologie. Le rime dei vv. 44-7 denotano delle strette connessioni foniche (*canto, consigli, daranno, vanto*). Tutti i versi, inoltre, sono invasi dalle occlusive dentali e dalle nasali che s'infittiscono negli ultimi due (*I sensi e le virtudi eterno vanto / Oprate e mostre ne la dolce impresa*).

Nella seconda interrogativa, l'io lirico continua a indirizzarsi agli esecutori della scultura ma questa volta per conto proprio – intromettendo, per la prima volta nella canzone, la

prima persona singolare – non per cercare parole di lode ma versi d’incitamento (*note*) capaci di accrescere l’ispirazione degli artisti. Interrogativa, questa seconda, che si snoda tramite due endecasillabi a maiore e un settenario giambico, che permettono tre scansioni ritmiche consecutive con ictus sulla quarta e sulla sesta, e l’anafora del consecutivo *sì che* a inizio secondo emistichio del v. 49 e a inizio v. 50.

Tra la seconda e la terza interrogativa s’intravede una coppia di endecasillabi, a inizio quarta stanza, nella quale si afferma che a fungere da stimolo e da ispirazione per gli scultori sarà Dante stesso (*l’altissimo subbietto*). I due versi finiscono con due termini allitteranti e assonanzati (*subbietto, seno*), e si caratterizzano, il primo, v. 52, per i polisillabi, in cui si osserva un ricorso notevole di sibilanti e di consonanti doppie (*spirerà l’altissimo subbietto*), il secondo, v. 53, per l’allitterazione della bilabiale sorda e per un polisillabo contenente un’altra consonante doppia (*punte premeravvi*). Si protrae l’ictus di 4a in due endecasillabi a minore dal ritmo sostanzialmente giambico.

Seguono quattro interrogative dirette che indugiano sulla difficoltà di esprimere a parole gli sforzi degli artisti e che formano un chiasmo per il numero dei versi, dacché la prima si articola in due versi, la seconda in uno, la terza in uno e la quarta in due. Le prime tre sono introdotte dal pron. interrogativo *Chi* in anafora. La prima si fonda probabilmente su due endiadi, perché l’io lirico si chiede quale poeta e quale artista sarebbero in grado di descrivere in maniera adeguata la violenta piena (*l’onda e l’turbo*) della commossa ispirazione degli esecutori (*Del furor vostro e dell’immenso affetto*). Nella seconda e nella terza l’io lirico si mostra consapevole dell’impossibilità di rappresentare sia l’espressione ispirata artisticamente, tanto da sembrare stordita se non invasata (secondo le accezioni latine di *adtonitus*), sia il guizzo degli occhi. Nella terza, riassuntiva, dichiara la perplessità che il linguaggio umano possa descrivere adeguatamente lo spettacolo sovrumano della creazione artistica.

Questa schiera di domande, che riprendono il tema dantesco dell’insufficienza della parola a descrivere ciò che trascende i limiti della natura umana, si contraddistingue da un ritmo non canonico presumibilmente per connotare l’ansia dello sforzo fallimentare. E così

ecco, nel v. 54, un settenario, la ribattuta di 3a e di 4a (*Chi dirà l'ònda*), nel v. 55, un endecasillabo, la ribattuta di 3a e di 4a (*Del furòr vòstro*), nel v. 58, un endecasillabo, la ribattuta di 2a e di 3a. Dal punto di vista fonico si scorge una serie di nasali (si pensi al v. 56: *Chi piNgerà l'attoNito seMbiaNte?*). La rima irrelata **c**, *turbo*, è in consonanza con la rima **g**, *serba-disacerba*, e in assonanza imperfetta con *furor* a inizio verso successivo.

Il distico di endecasillabi 60-1 contiene due esclamative. La prima, esortativa, invita in maniera brachilogica, citando Virgilio²⁸³, la persona «non atta a sentir l'arte» (Straccali) a non provare a descrivere l'impresa artistica, e si basa sull'energia dell'epanalessi e della martellante ripetizione della laterale che si amplifica fino al v. 61 (*Lunge, lunge, alma, Lagrime, avello, Italia*) e che si rinsalda attraverso l'iterazione della vibrante (*profana, Lagrime, chiaro, serba*). La seconda esclamativa profetizza le lacrime che gli italiani verseranno presso il *chiaro avello*.

Continuano le asprezze ritmiche con la presenza della ribattuta di 4a e di 5a nel v. 60 (*Lunge sia, lunge alma*) che viene poi ripresa, in maniera ancora più stridente, nel v.62 (*Come cadrà, come*), che dà avvio, peraltro, alle ultime due interrogative, questa volta retoriche, che esprimono la certezza dell'indistruttibilità e quindi della perduranza della gloria degli artisti. Certezza enfatizzata dall'iniziale allitterazione trimembre dell'occlusiva velare sorda che comporta un'anafora tra i due emistichi del v. 62 (*Come cadrà? Come*) e su una serie di *o* toniche su parole bisillabiche (*Come, come, ròsa, vostra, gloria*. Tutte le lettere di *ròsa* sono inoltre inglobate in *vostra*), serie che si conclude con il solenne ritmo giambico del v. 63, quasi fosse un richiamo al canonico odine prosodico riconfermato negli ultimi versi della stanza (che trova un'eccezione solo al v. 65 che vede una ribattuta di 6a e di 7a).

Voi, di che 'l nostro mal si disacerba,

Sempre vivete, o care arti divine,

65

Conforto a nostra sventurata gente,

²⁸³ *Procul, o procul est, profani, Eneide*, VI, 258, citazione riportata al margine di An. Ma, come osserva Straccali, «*profana* [...] più si avvicina al *profanum* del noto oraziano (*Od.*, III, 1): *Odi, profanum vulgus, et arceo*». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 27.

Fra l'itale ruine

Gl'itali pregi a celebrare intente.

Quarta stanza che si chiude con un elogio, nel sesto segmento, vv. 64-8, delle *arti divine* che, con la loro tenace persistenza in Italia, si rivelano, per gli stessi italiani, un *conforto* in quanto *intente a celebrare* le virtù degli antenati pur nella desolazione del presente. In maniera criptica, l'io lirico, dagli organizzatori e dai realizzatori del monumento, passa a lodare le arti, effettuando uno spostamento dal concreto all'astratto inaugurato dal *Voi* del v. 64 in anafora con il *Voi* del v. 52 ma con diverso significato: dagli artisti sintetizzati dal pronome del primo caso, si passa alle arti sintetizzate dallo stesso pronome del secondo. Molti i richiami fonici di questo segmento, da *nostro* del v. 64 e *Conforto* del v. 66; da *disacerba* del v. 64 a *celebrare* del v. 68; i poliptoti *nostri-nostra* (vv. 64 e 66) e *itale-itali* (vv.67-68); l'assonanza *Sempre vivete* del v.65.

Ecco voglioso anch'io

Ad onorar nostra dolente madre

70

Porto quel che mi lice,

E mesco a l'opra vostra il canto mio

Sedendo u' vostro ferro i marmi avviva.

I primi cinque versi della quinta stanza costituiscono il settimo segmento della seconda sequenza, vv. 69-73. L'io lirico sbalza in primo piano e quasi risponde con un'autocandidatura alla serie di domande volte alla ricerca di chi potrebbe essere all'altezza di descrivere l'intensità del fervore divino che trapelerà dagli artisti ispirati dal lavoro. Il titanismo dell'offerta è evidenziato dalla ripresa, nei vv. 69-72, delle rime dei vv. 38 e 40 di *All'Italia* nei quali l'io lirico si offre come vittima esemplare per spronare gli italiani alla riscossa: *sol'io-anch'io, il sangue mio-il canto mio*. Ma al ritmo concitato di un'evocata immolazione della prima canzone, che si regge sul modulo di 4a-8a-10a,

risponde, nel v. 72, un perfetto ritmo giambico (2a-4a-6a-8a-10a), in un endecasillabo non conclusivo per questo segmento perché seguito da un altro sempre contraddistinto dallo stesso ritmo. D'altra parte, in questo segmento, si susseguono cinque ictus sulla 6a, ma, ad endecasillabi giambici (anche il v. 70 lo è), e a un settenario dattilico (il più ricorrente in F), si contrappone un raro settenario di 1a e di 6a. Inoltre, se il sacrificio titanico dell'io lirico in *All'Italia* è sotto l'insegna di un dinamismo tragico, enfatizzato dai due verbi di moto *combatterò-procomberò*, il desiderio pur sempre eroico di collaborare in maniera adeguata esaltando le imprese altrui si rivela – e non potrebbe rivelarsi diversamente – sotto il segno della staticità: *sedendo*. Il *pathos* del v. 70 si esprime attraverso l'accumulo di nasali e di occlusive dentali: *Ad onorar nostra dolente madre*. Le figure di suono ricorrenti in tutti i versi si rivelano l'assonanza (*voglioso-Porto, nostra-opra-vostra*) e la consonanza (*dolente-canto-Sedendo*). La rima irrelata *lice* non mostra appigli fonici nel canto tranne che in *altrice* del terzultimo verso, non a fine verso e troppo lontana, tuttavia, per ritenere che possenga una relazione volontaria.

O de l'etrusco metro inclito padre,	
Se di cosa terrena,	75
Se di costei che tanto alto locasti	
Qualche novella a i vostri lidi arriva,	
Io so ben che per te gioia non senti,	
Chè saldi men che cera e men ch'arena,	
Verso la fama che di te lasciasti,	80
Son bronzi e marmi; e da le nostre menti	
Se mai cadesti ancor, s'unqua cadrai,	
Cresca, se crescer può, nostra sciagura,	
E in sempiterni guai	
Pianga tua stirpe a tutto il mondo oscura.	85

L'ottavo segmento della seconda sequenza, vv. 74-85, vede l'io lirico rivolgersi direttamente a Dante senza chiamarlo per rispetto per nome. Sicché i punti cardine della quinta stanza risultano – quasi a evidenziare un titanico rapporto di continuità – l'io lirico di Leopardi e Dante. Se il poeta fiorentino dall'aldilà sapesse della prossima erezione del monumento in suo onore, non sarebbe felice per sé stesso, dato che le statue sono periture rispetto alla fama, ma per gli italiani, che ne trarranno uno spunto per l'azione. Sempre ammesso che gli italiani non si dimentichino di lui, nel qual caso si meriterebbero un accrescimento della loro sciagura²⁸⁴.

Il segmento mantiene, fino al v. 79, l'ictus sulla 6a, ma s'inizia con un endecasillabo a maggiore con appoggio sulla 7a – sebbene non sarebbe da escludere una diastole su *inclito* – contraddistinto dall'anastrofe, da una serie di occlusive dentali seguite tre volte da una vibrante (*O de l'etrusco metro inclito padre*), dalla rima *padre-madre*, per significare una contrapposizione tra la patria, *dolente madre*, e Dante, *inclito padre*. Parrebbe scorgersi una volontà di elevare il livello stilistico confermata, nei due versi successivi, dall'anafora *Se di co-*, dall'uso incalzante delle occlusive dentali (*terrena, costei, tanto, alto, locasti*) che comporta, a fine v. 74, anche delle corrispondenze vocaliche e due termini consecutivi in cui le lettere del primo sono inglobate nel secondo: *alto locasti*. In seguito appare, nel v. 77, un endecasillabo dattilico-trocaico, quasi autonomo per la presenza della labiodentale *v* (*novella, vostri, arriva*) che, però, mantiene la laterale della fine del verso precedente (*alto, locasti, Qualche, novella, lidi*); nel v. 78, un endecasillabo dall'insolito ritmo anapestico con appoggio di 7a, che si suddivide in tre cola che terminano con una *e* tonica (*ben, te, senti*); al v. 79, un endecasillabo giambico con parole assonanzate a fine emistichio (*cera, arena*); nel v. 80, un endecasillabo irregolare se fosse a minore perché conterrebbe un secondo emistichio senario (diverso discorso sarebbe se si considerasse a maggiore con il *che* a fine primo emistichio) il cui ultimo vocabolo è in assonanza con l'ultimo del primo emistichio

²⁸⁴ Fornaciari riporta l'opinione di Licurgo Cappelletti secondo la quale dal v. 74 «ha veramente principio il Canto, dovendosi ciò che precede riguardare come introduzione». In LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 17.

del verso successivo (*lasciasti, marmi*); nel v. 81, un endecasillabo che sfoggia un cumulo di nasali (*Son bronzi e marmi; e da le nostre menti*); nei vv. 82-3 due endecasillabi con appoggio di 7a che sfoderano due poliptoti (*cadesti-cadrai* e *Cresca-crescer*), il primo dei quali inserito in un chiasmo (*cadesti ancor, s'unqua cadrai*). I due versi finali, 84-5, propongono l'ultimo termine del primo che si collega, in virtù dell'occlusiva velare, con il primo del secondo (*guai-pianga*), una serie di dentali (*sempiterni, tua stirpe, tutto, mondo*) e una citazione di un celebre agg. dantesco: *oscura*.

Ma non per te; per questa ti rallegrì
 Povera patria tua, s'unqua l'esempio
 De gli avi e de' parenti
 Ponga ne' figli sonnacchiosi ed egri
 Tanto valor che un tratto alzino il viso.

90

Nel nono e ultimo segmento testuale della seconda sequenza, vv. 86-90, l'io lirico continua a rivolgersi a Dante esortandolo a compiacersi se un giorno i posteri si riscuotessero dal torpore stimolati dagli exempla degli antenati gloriosi, cioè dei romani e degli «degli illustri italiani fino a Tasso» (Straccali)²⁸⁵.

Il *per te* di fine primo emistichio del v. 86 riprende il *per te* di fine primo emistichio del v. 78, al fine di spiegare il motivo per il quale Dante dovrebbe realmente felicitarsi: *Io so ben che per te gioia non senti – Ma non per te; per questa ti rallegrì*. Ed è lo stesso *per te* del v. 78 a dare l'avvio a una serie di vocaboli che cominciano con la bilabiale sorda, due delle quali in allitterazione: *Per, per, Povera patria, parenti, Ponga*. La rima irrelata *parenti* del v. 88, oltre

²⁸⁵ «Nelle generazioni passate» L. «non vedeva altro Grande che l'Alfieri. Cfr. *Ad Angelo Mai*, 151 e sgg». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 28. Sembra non condivisibile la proposta di Dotti che scorge un valore augurale al *s'unqua gli esempi* del v. 87, sulla scorta del *si unquam* latino (LEOPARDI, *Canti*, a cura di U. Dotti, cit., pp. 219-20). Il valore ipotetico è, viceversa, garantito da *s'unqua cadrai* del v. 83. Inoltre, entrambi i quinari occupano, a distanza di cinque versi, il secondo emistichio di un endecasillabo a maiore e presentano lo stesso ritmo dattilico.

a rientrare nella suddetta serie, è assonanzata con la rima **A**, tra l'altro inclusiva: *rallegri-egri*. L'ultimo segmento della seconda sequenza presenta – oltre all'allitterazione, l'assonanza e l'omoteleuto fra i bisillabi *TAnTO e TrAtTO* – a fine verso un predicato e un compl.ogg. in assonanza (il sogg. *Figli* del verso precedente): *alzino il viso*.

Il ritmo giambico del settenario, v. 88, è incorniciato dalla rapida base dattilica degli endecasillabi, ad esclusione del v. 86, endecasillabo giambico. I vv. 87 e 90 mostrano una ribattuta di 7a.

La terza sequenza si snoda attraverso cento versi, vv. 91-190, suddivisibili in sei segmenti testuali.

Quale e da quanto scempio

Vedi guasta colei che sì meschina

Te salutava allora

Che di nuovo salisti al paradiso:

Allor beata pur (qualunque intende

95

A' novi affanni suoi) donna e reina;

Ch'or nulla, ove non fòra

Somma pietade assai, pietade attende.

Taccio gli altri nemici e l'altre doglie;

Ma non la più recente e la più fera,

100

Per cui presso a le soglie

Vide la patria mia l'ultima sera.

Il primo segmento corrisponde ai vv. 91-102, sicché si estende fino all'ultimo verso della sesta strofa, e si apre e si chiude con due citazione dantesche: v. 91, *scempio* (*Inferno*, X, v. 85) e v. 102, *ultima sera* (*Purgatorio*, I, v. 58).

L'io lirico prima si rivolge a Dante il quale vede distintamente la decadenza dell'Italia, paese già infelice (*meschina*) nel tempo della sua morte a causa delle guerre intestine, ma

che era pur sempre da considerarsi signora del mondo (*donna e reina*)²⁸⁶ rispetto ad adesso che è saccheggiata (*guasta* dal latino *vastator*) e priva di speranza. Quindi – dopo la preterizione del v. 99 (*Taccio gli altri nemici e le altre doglie*) che abbraccia un lasso temporale che va dalla seconda metà del Trecento fino a inizio Ottocento – l'io lirico anticipa vigorosamente lo stato odierno dell'Italia oppressa dall'occupazione più feroce (*fera*) di sempre. Occupazione che comporta, per lei, la visione dell'ormai prossima *ultima sera*. Si delinea, di conseguenza, la forte contrapposizione, in virtù anche del poliptoto disposto a inizio v. 92 e inizio v. 102, tra Dante che vede (*Vedi*, presente iterativo) dal paradiso la devastazione dell'Italia e la *patria mia* (la patria dell'io lirico distinta da quella di Dante) che *Vide* (passato remoto) l'approssimarsi della propria sciagura.

Il primo segmento prende avvio con una coppia di aggettivi, *Quale* e *quanto*, la cui allitterazione viene ripresa a inizio secondo emistichio del v. 95, *qualunque*. I vv. 93-94 esibiscono tre termini fortemente connessi dal punto di vista fonico: *guasta*, *salutava*, *salisti* e i vv. 96-8 tre termini assonanzati *donna*, *fôra*, *somma*. La massima dei vv. 97-8 è inserita in un chiasmo (*fôra-pietade-pietade-attende*). L'andamento prevalente dal v. 96 è binario: *donna e reina; gli altri nemici e le altre doglie; la più recente e la più fera*. Tra l'altro i vv. 99-100, entrambi endecasillabi a maiore, sono costruiti in maniera architettonica, con il primo colon inserito nel settenario e il secondo nel quinario. La desolazione descritta in questo segmento è messa in risalto dal ritmo dattilico dei settenari incipitari – separati da un endecasillabo trocaico-dattilico – seguiti da un endecasillabo anapestico. Il resto del segmento si basa su una scansione piuttosto tradizionale che tuttavia espone, per così dire, l'asprezza di un settenario con l'accento ribattuto di 2a-3a²⁸⁷ (v. 97, *Ch'or nulla, ove non fôra*), e la sontuosità di due endecasillabi con l'accento ribattuto di 6a-7a (v. 96: *A' novi affanni suoi donna e reina*; v. 102: *Vide la patria mia l'ultima sera*).

²⁸⁶ La lettura di *donna e reina* come endiadi è di Dotti, in LEOPARDI, *Canti*, a cura di U. Dotti, cit., p. 221.

²⁸⁷ Bozzola nota che i settenari con gli accenti ribattuti, alquanto adoperati da Petrarca (18,4%), calano vistosamente tra i classicisti d'inizio Ottocento: in Monti sono il 5,5%, in Foscolo il 9,3%, in Leopardi il 7,8%. ID., *Il modello ritmico della canzone*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei 'Fragmenta'*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 196-7.

Beato te che 'l fato
 A viver non dannò fra tanto orrore;
 Che non vedesti in braccio 105
 L'itala moglie a barbaro soldato;
 Non predar non guastar cittadi e còlti
 L'asta inimica e 'l peregrin furore;
 Non de gl'itali ingegni
 Tratte l'opre divine a miseranda 110
 Schiavitùe oltre l'alpe, e non de' folli
 Carri impedita la dolente via;
 Non gli aspri cenni ed i superbi regni;
 Non udisti gli oltraggi e la nefanda
 Voce di libertà che ne schernia 115
 Tra 'l suon de le catene e de' flagelli.
 Chi non si duol? che non soffrimmo? intatto
 Che lasciaron quei felli?
 Qual tempio, quale altare o qual misfatto?

Il secondo segmento della terza sequenza, vv. 103-19, occupa la settima strofa, ed è interamente dedicato alla descrizione dell'inciviltà del dominio francese, già definita nel v. 100 come la *più fera* della storia d'Italia, la cui negatività è anche espressa da dieci occorrenze dell'avverbio *non* (tre volte in anafora).

I vv. 103-16 propongono un solo periodo, introdotto da una proposizione principale con ellissi del verbo, *Beato te* (citazione di *Purgatorio*, XXVI, v. 73), seguita da tre causali coordinate, la prima delle quali occupa la fine del v. 103 e il v. 104, la seconda i vv. 105-113, la terza, con la congiunzione *che* sottintesa, i vv. 114-6.

La felicità di Dante è spiegata prima, in maniera sintetica, tramite la contingenza di non essere vissuto *fra tanto orrore* (prima causale), poi, in maniera analitica, dal punto di vista

visivo (seconda causale) e uditivo (terza causale). Il poeta fiorentino è definito *Beato* perché non vide le violenze carnali perpetuate dai soldati francesi sulle donne italiane, né le città depredate e le campagne devastate, né le opere d'arte saccheggiate e condotte in Francia, né i *cenni* di comando arroganti e gli insolenti modi di governare dei napoleonici²⁸⁸; inoltre non udì la retorica ipocrita dei francesi che coonestavano i loro crimini parlando di libertà. Il segmento si conclude, vv. 117-9, con un improvviso passaggio al sofferente punto di vista degli italiani (espresso mediante quattro interrogative retoriche) davanti alle barbarie degli empi invasori (*quei felli*).

I vv. 103-4, nei quali appare la prima causale, propone termini in rima e in assonanza (*Beato, fato, tanto*), una rilevante presenza dell'occlusiva dentale sorda e della nasale dentale (*Beato, fato, dannò, tanto*), e l'ipogramma tra *fato* e *fra tanto*, all'interno di un settenario e di un endecasillabo a maiore dal solenne ritmo giambico.

I vv. 105-13, che contengono la seconda causale, sono segnati da figure di posizione che accrescono il pathos della circostanza descritta visivamente: l'antitesi del v. 106 (*L'itala moglie a barbaro soldato*), il doppio iperbato incrociato del v. 107 (*Non predar non guastar cittadi e còlti*), il chiasmo del v. 108 (*L'asta inimica e'l peregrin furore*), gli *enjambements* e le anastrofi dei vv. 109-112 (*Non de gl'itali ingegni /Tratte l'opre divine a miseranda /Schiavitude oltre l'alpe, e non de' folti / Carri impedita la dolente via*), il chiasmo in antitesi dei vv. 110-1 (*l'opre divine a miseranda / Schiavitude*). Tali versi sono anche contraddistinti dai richiami fonici tra le parole contenute nel v. 113 (*Non gli aspri cenni ed i superbi regni*) in un contesto in cui predomina il rotacismo (*braccio, barbaro, predar, guastar, peregrin, tratte, opre, miseranda, oltre, Carri, aspri, superbi*), presumibilmente per dare una resa più drammatica alle nefandezze francesi. Da notare che la rima irrelata *braccio* del v. 103 è connessa con *Taccio* d'inizio v. 99, è in allitterazione con *barbaro* del v. 104 e in assonanza con la rima **A**, *fato-soldato*. Il ritmo giambico dei vv. 103-4 viene sostituito da un movimentato ritmo

²⁸⁸ Spiega puntualmente Straccali per *superbi regni*: «Anche in latino hai il plurale *regna* per *regnum* [...]. La ragione del plurale sta nella natura della cosa significata: il regno o il governo consiste in una serie di atti, e per questi si rivela». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 30.

dattilico-anapestico, in un avvicinarsi convulso di endecasillabi a maggiore e a minore (quattro e quattro) e di un settenario anapestico.

I vv. 114-5 accolgono la terza causale. Si susseguono tre endecasillabi a maggiore dal ritmo concitato in virtù di due *enjambements* e della presenza di due dittologie, una delle quali, tra i vv. 114-5, composta dall'ossimoro *nefanda / Voce di libertà*. Si osserva una prevalenza di trisillabi dal suono a volte aspro proprio per enfatizzare le sensazioni uditive descritte: *oltraggi, nefanda, libertà, schernia, catene, flagelli*.

Il segmento si conclude con il ritmo dattilico-trocaico del v. 117 che prelude al ritmo giambico, grandiosamente indignato, dei vv. 118-9. Come osserva Bandini, in questa chiusa è in rilievo uno «zeugma semanticamente complicato» perché «la parola misfatto [...] non si allinea con le due che la precedono, per cui essa cambia il significato del verbo (*intatto... che lasciaron*) in 'lasciarono intentato', con l'autorizzazione del latinismo *intactus* che possiede ambedue i sensi»²⁸⁹. Le quarta e ultima interrogativa diretta possiede, inoltre, un valore, per così dire, riassuntivo delle tre che la precedono e forma un chiasmo: *Chi non si duol? che non soffrimmo? – qual misfatto; intatto che lasciaron quei felli – qual tempio, quale altare*.

Da rilevare, dal punto di vista fonico, le rime composte da consonanti intense e il lambdacismo unito, nell'ultimo verso, a un ripetersi dell'occlusiva dentale sorda e della bilabiale nasale: *Qual tempio, quale altare o qual misfatto?*

Perchè venimmo a sì perversi tempi? 120

Perchè 'l nascer ne dèsti o perchè prima

Non ne dèsti il morire,

Acerbo fato? onde a stranieri ed empi

Nostra patria vedendo ancella e schiava,

E da mordace lima 125

Roder la sua virtù, di null'aita

²⁸⁹ LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Bandini, cit., p. 20.

E di nullo conforto

Lo spietato dolor che la stracciava

Ammollir ne fu dato in parte alcuna.

Ahi non il sangue nostro e non la vita

130

Avesti, o cara, e morto

Io non son per la tua cruda fortuna.

Qui l'ira al cor, qui la pietade abbonda:

Pugnò, cadde gran parte anche di noi:

Ma per la moribonda

135

Italia no; per li tiranni suoi.

Il terzo segmento della terza sequenza occupa anch'esso una stanza, la nona, ed è profondamente congiunto sia con il segmento che lo precede sia con quello che lo segue, tanto da formare una sorta di cerniera.

Nei vv. 120-9 il punta di vista, già anticipato alla fine dell'ottava stanza, si rivela quello degli italiani contemporanei e dello stesso io lirico che, a differenza di Dante (vv. 103-4: *Beato te che il fato / A viver non dannò fra tanto orrore*), non solo sono stati vittime di un *Acerbo fato*, ma sono stati costretti – senza nessuna possibilità di mitigare il dolore dell'umiliazione – anche a *vedere* prima serva e poi schiava l'Italia (*nostra patria* del v. 124 riprende, in chiasmo, *patria mia* del v. 102, allarga il dolore dell'io lirico ai compatrioti e si distingue da quella di Dante): *Nostra patria vedendo ancella e schiava*. Sembrerebbe non essere trascurabile puntualizzare che il secondo emistichio del v. 124 non è, come vuole D. De Robertis²⁹⁰, una dittologia sinonimica, perché contiene una scansione temporale: con *ancella* Leopardi si riferisce al periodo precedente alla proclamazione a re d'Italia di Napoleone, in altri termini, gli anni della Repubblica Italiana (1802-1805), con *schiava* gli anni appunto del Regno d'Italia (1805-1814).

²⁹⁰ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 30. È dello stesso avviso Ghidetti in LEOPARDI, *Canti*, a cura di ID., cit., p. 23.

Nei vv. 130-6 il punto di vista oscilla tra quello degli italiani e quello dell'io lirico fondendo le due prospettive in una sola: *il sangue nostro – morto / Io non son – Pugnò, cadde gran parte di noi*. L'io lirico lamenta la morte dei giovani militari italiani nella campagna di Russia – non causata da una guerra gloriosa per la patria, ma da una avvilita combattuta *per li tiranni suoi* – e anticipa il tema fondamentale del segmento successivo.

Le due interrogative dirette d'inizio segmento continuano la sequela d'interrogative cominciata alla fine del segmento precedente. Ma stavolta l'interesse dell'io lirico si sposta dalla sofferenza reale a quella esistenziale. Il *Perché* in anafora dei vv. 120-1, ripreso a inizio secondo emistichio del v. 121, e dalle prime tre lettere di *perversi* del secondo emistichio del v. 120, crea un'atmosfera di angosciosa impotenza, rinsaldata dall'assonanza *perversi tempi* (a sua volta significativamente in rima ricca con *empi*), che si allarga alla ripetizione di *ne dèsti*, vv. 121-2, e si amplifica, nella seconda interrogativa, con l'anastrofe del soggetto: *Acerbo fato*. La rima irrelata *morire* del v. 121 si ricollega con *morto* del v. 131 e a *moribonda* del v. 135: l'*Acerbo fato* non ha permesso agli italiani e all'io lirico di *morire* prima della tirannia napoleonica; l'io lirico, a sua volta, non è inoltre *morto* per la *cruda fortuna* (altra assonanza) dell'Italia, v. 132; l'Italia non può che assistere *moribonda*, non alle gloriose dipartite dei figli, ma all'eccidio degli stessi in Russia al seguito di un esercito nemico.

Le interrogative dei vv. 120-3 sono seguite, a partire dal secondo emistichio del v. 123, da una relativa dal valore conclusivo che inizia con due dittologie – la prima delle quali, in assonanza, forma un'endiadi (*stranieri ed empi*) – e da un accumulo patetico di nasali fino al termine della stanza-segmento: *onde, stranieri, empi, Nostra, vedendo, ancella, mordace, lima, null'aita, nullo conforto, Ammollir, alcuna, sangue, nostro, non, morto, non, fortuna, abbonda, Pugnò, anche, noi, Ma, moribonda, no, tiranni*.

Il v. 133, *Qui l'ira al cor, qui la pietade abbonda* – fondato sull'anafora di *Qui* a inizio degli emistichi –, funge da ponte tra la prima parte del segmento, che ruota attorno al lamento

contro l'*Acerbo fato* che non consente una morte eroica, e l'abbozzo della descrizione della squallida morte in Russia dei giovani italiani ripresa ampiamente nella strofa successiva²⁹¹. La stanza nona, che corrisponde al terzo segmento della terza sequenza, forse per rimarcare ritmicamente un corrosivo malessere inestirpabile, è segnata da una serie di endecasillabi lontani dal canone tradizionale. Se nella stanza ottava-secondo segmento testuale la scansione dei versi non evidenzia forti irregolarità ritmiche (un solo accento ribattuto di 3a e di 4a al v. 111), la stanza in oggetto parte da uno regolare endecasillabo giambico (v. 120), seguito, però, da un endecasillabo con doppia ribattuta (di 2a e di 3a e, addirittura, di 9a e di 10a), da un settenario anapestico, quindi da un altro endecasillabo con ribattuta di 4a e di 5a. I vv. 127-9 sono sotto il segno del ritmo anapestico (*E di nullo conforto / Lo spietato dolor che lo stracciava / Ammollir ne fu dato*). I vv. 132-4 mostrano tre endecasillabi non canonici ognuno con ribattute eterogenee e, una volta, v. 134, con ribattuta doppia²⁹². I versi finali, vv. 135-6, propongono un settenario con un solo ictus che forma un endecasillabo tronco a maggiore con il primo emistichio del v. 136 (*Ma per la moribonda / Italia no*), lettura resa plausibile anche in virtù dell'*enjambement* che rende quasi autonomo il secondo emistichio, settenario giambico (*per li tiranni suoi*).

Padre, se non ti sdegni,

Mutato se' da quel che fosti in terra.

Morian per le rutene

Squallide piagge, ahi d'altra morte degni,

140

Gl'itali prodi; e lor fea l'aere e 'l cielo

E gli uomini e le belve immensa guerra.

Cadeano a squadre a squadre

²⁹¹ A proposito del v. 133, G. De Robertis chiosa: «Si tratta di un'anticipazione retorica (e si noti la ripresa al secondo soggetto) per predisporre il lettore». In LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 31.

²⁹² Il v. 132, molto audace rispetto alla tradizione poetica in virtù dell'accentazione di 1a-3a-7a-10a, si può con grande cautela considerare un endecasillabo a maggiore con ribattuta di 6a e di 7a: *Io non son per la tua / cruda fortuna*.

Semivestiti, maceri e cruenti,
 Ed era letto a gli egri corpi il gelo. 145
 Allor, quando traean l'ultime pene,
 Membravan questa desiata madre,
 Dicendo: oh non le nubi e non i venti,
 Ma ne spegnesse il ferro, e pel tuo bene,
 O patria nostra. Ecco da te rimoti, 150
 Quando più bella a noi l'età sorride,
 A tutto il mondo ignoti,
 Moriam per quella gente che t'uccide.

Di lor querela il boreal deserto
 E conscie fur le sibilanti selve. 155
 Così vennero al passo,
 E i negletti cadaveri a l'aperto
 Su per quello di neve orrido mare
 Dilacerà le belve;
 E sarà 'l nome de gli egregi e forti 160
 Pari mai sempre ed uno
 Con quel de' tardi e vili.

Il quarto segmento della terza sequenza, v. 137-primò emistichio del v. 162, descrive l'eccidio dei giovani italiani in Russia.

Tale segmento si apre con un'invocazione a Dante, definito *Padre*²⁹³, che fa leva sulla proverbiale capacità di «sdegnarsi di ogni cosa vile ed ingiusta»²⁹⁴ da parte del poeta fiorentino, considerato l'interlocutore ideale. L'invocazione occupa i vv. 137-8 – un

²⁹³ Secondo Fubini «Il vocativo contribuisce a preparare il tono più intimo della seconda parte della canzone: a Dante padre il L. si accinge a narrare la tragedia più straziante che gli spiriti umani abbiano sofferto». In LEOPARDI, *Opere*, a cura di M. Fubini, cit., p. 16.

²⁹⁴ LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 21.

settenario dattilico e un endecasillabo giambico che si fondono su un pressante, ansioso predominio delle occlusive dentali (*PaDre, ti sDegni, MuTaTo, fosTi, Terra*) –, il primo verso dei quali si rivela significativamente un ipogramma dell'agg. *prodi* del v. 141 (*PadRe, se nOn ti sDegnI*), quasi a significare una continuità effettiva ma tragicamente astratta fra Dante e i caduti italiani (*Gli itali prodi*).

Il segmento continua prima con la descrizione patetica del terribile decesso di quei ragazzi nel *gelo ruteno*, vv. 140-5; quindi, mediante un *hysteron proteron*, con l'ipotetico discorso diretto da loro pronunciato prima di morire per mezzo del quale espressero il rimpianto straziante di essere morti nel fiore degli anni, in un luogo inospitale e remoto, non per la patria, ma per gli assassini della patria, vv. 146-53 (lamento ascoltato soltanto da alcuni desolati elementi naturali, il che ne accentua la solitudine: *deserto, selve*, vv. 154-5); infine, con la rappresentazione dei cadaveri divorati dalle belve e con il rimpianto per un eroismo misconosciuto che rende le giovani vittime non distinte dagli uomini più abietti, vv. 156-primo emistichio del v. 162.

I vv. 140-primo emistichio del v. 145 riferiscono, in maniera sintetica, la morte indegna degli *Itali prodi* (soggetto, a inizio v. 141, messo in risalto dalla anastrofe *per le rutene /Squallide piagge*).

Il ritmo dattilico-giambico dei vv. 140-1 accompagna l'incombere delle occlusive dentali, già caratteristica dei versi precedenti, che collega, fonicamente, e in parte prosodicamente, tali versi con l'iniziale invocazione a Dante: *rutene, Squallide, d'altra morte degni, itali prodi*. Collegamento, come si è visto, assicurato anche dall'ipogramma. Inoltre, se si considerano anche i settenari, si hanno ben dieci versi (137-146) con l'ictus sulla 6a, anche in endecasillabi a minore come i vv. 140-1. Oltre a ciò, ben dieci versi, della stanza decima, propongono l'assonanza della **e** tonica. Da notare che **c** e **G** sono rimati (*rutene, pene, bene*), a dimostrazione che la rima irrelata sia valutata non tanto una rima per forza sciolta quanto piuttosto una rima libera riutilizzabile. Ricorre un altro *hysteron proteron* a partire dal secondo emistichio del v. 141: Dopo aver annunciato la morte dei combattenti italiani, l'io lirico spiega, dal secondo emistichio del v. 141 al v. 142, sempre usando l'imperfetto,

tramite un iperbato assonanzato che contiene un drammatico polisindeto, che *fea... immensa guerra* a loro sia gli elementi naturali – e cioè il clima impervio (*l'aere*) e il freddo straordinario (il *cielo*) – sia gli esseri viventi – e cioè i soldati russi (*gli uomini*) e i lupi e gli orsi (*le belve*) –. Tra l'altro la spiegazione dei quattro nemici letali è ottenuto mediante due dittologie consecutive a fine e a inizio verso.

Nei vv. 143-5, sempre in *hysteron proteron*, mostrano plasticamente e dinamicamente il momento del trapasso, prolungando la drammaticità del supplizio tramite l'imperfetto. Esattamente il v. 143 si sofferma sulla morte collettiva con un settenario giambico formato da un verbo *Cadeano*, e da un'epizeusi, *a squadre a squadre*, che si richiamano fonicamente in virtù della *a* tonica e della *d*. Il v. 142 indugia sulle condizioni miserevole dei moribondi – che indossavano divise troppo leggere (*semivestiti*) ed erano stremati (*maceri*) e insanguinati (*cruenti*) –, in un endecasillabo non canonico, in quanto non è né a maggiore né a minore, che contiene un tricolon in climax invaso dalle vocali *e* ed *i* e dalle nasali. Il v. 145 spiega che, una volta crollati, i corpi sfiniti (*gli egri corpi*) trovavano come giaciglio una lastra di marmo (*il gelo*), in un endecasillabo a minore giambico formato da tre cola, i primi due quinari *Ed era letto e a gli egri corpi*, e il terzo trisillabo il quale si conclude con un sostantivo bisillabico, *gelo*, in assonanza con l'ultima parola del primo quinario, *letto*, di cui riprende anche la laterale.

I vv. 146-53 contengono prima una succinta rappresentazione dei moribondi che rivolgono l'ultimo pensiero alla patria-madre (connessa con Dante-Padre, destinatario della narrazione) ed esprimono, attraverso un discorso diretto, il rimpianto di non essersi immolati per lei (rimpianto espresso tramite un cong. ottativo imperfetto che enuncia, come è noto, un desiderio irrealizzabile). Il dolore di morire giovani, il destino di essere dimenticati e l'assurdo sacrificio di sé in una guerra estranea, combattuta nelle file dei carnefici dell'Italia, instaura un tragico rovesciamento implicito con gli spartani glorificati da Simonide in *All'Italia che Parea che andassero a danza e non a morte*, v. 94. S'istituisce, così, un parallelismo tra l'io lirico leopardiano e il Simonide leopardiano che canta l'olocausto per la patria dei militi spartani che ha reso la loro memoria indelebile.

I vv. 146-7, entrambi endecasillabi, introducono il discorso diretto e mantengono l'uso incalzante delle occlusive dentali: *quando, traean, ultime, questa desiata madre*). Inoltre presentano entrambi il secondo emistichio formato da agg.+sost.: *l'ultime pene, desiata madre* (con l'attributo, in questo secondo caso, enfatizzato dalla dieresi che lo rende un quadrisillabo). Ma, mentre il v. 147 è caratterizzato dal ritmo tradizionale del modulo di 2a-4a-8a-10a, il v. 146 presenta una scansione non canonica, aspra, con ben due ribattute, 2a e 3a e 6a e 7a.

Il discorso diretto comincia a partire dalla terza sillaba, in sinalefe con *dicendo*, del v. 148 per mezzo di un'ottativa in cui compare una brachilogia (nel v. 141 è sottinteso *ne spegnesse*) e un'epifrasi (fine v. 149: *e pel tuo bene*), e un parallelismo in chiasmo tra il v. 141 e il v. 148 (*aere-venti* e *cielo-nubi*)²⁹⁵. Fonicamente il v. 138 si caratterizza per le martellanti occorrenze della consonante *n* (ben sette distribuire su tutte le parole, con la prima e l'ultima precedute da una *e* tonica e da una occlusiva dentale: *Dicendo: oh non le nubi e non i venti*). La rima I, oltre a ciò, inaugura quattro ictus consecutivi che cadono sulla *e*, in una stanza in cui su nove rime, sei presentano la stessa vocale tonica. Vocale che, d'altra parte, invade il v. 149 con otto occorrenze: *Ma ne spegnesse il ferro e pel tuo bene*).

Il vocativo *O patria nostra* – in anastrofe e in chiasmo con *Nostra patria* del v. 124 – è posto in un endecasillabo che riprende il ritmo non tradizionale, ma tipico d'inizio Ottocento, con ribattuta di 4a e di 5a, che contraddistingue il primo verso della canzone precedente, nel cui primo emistichio si trova lo stesso vocativo, ma un possessivo non in prima persona plurale ma in prima persona singolare che accomuna l'io lirico (*mia*) con i soldati caduti (*nostra*): *O patria nostra. Ecco da te rimoti – O patria mia, vedo le mura e gli archi*.

Il rimpianto di morire lontano dalla patria, giovani, misconosciuti, combattendo nelle file dei nemici francesi, è espresso dal secondo emistichio del v. 150 al v. 153, all'interno di una scansione che vede l'alternarsi di settenari ed endecasillabi che propongono una drammatica separazione fra i temi diversi: Il secondo emistichio del v. 150 (settenario dattilico) tratta il tema della lontananza; il v. 151 (endecasillabo a maggiore il cui primo

²⁹⁵ Cfr. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 32.

emistichio possiede un ritmo dattilico) il tema della gioventù spezzata; il v. 152 (settenario giambico) il tema della morte senza gloria; il v. 153 (endecasillabo a maggiore non canonico il cui primo emistichio presenta un ritmo giambico) il tema della morte nella schiera degli oppressori della patria.

La solitudine degli sventurati viene amplificata, nei vv. 154-5, da due endecasillabi a maggiore speculari, con gli ostili elementi naturali (la steppa e le foreste ventose), unici testimoni dei lamenti, che fungono da soggetto, posti entrambi nel secondo emistichio e preceduti da un attributo (*boreal deserto – sibilanti selve*, con i sost. accomunati da *se* più liquida, il secondo dei quali in allitterazione onomatopeica con l'agg.), con un iperbato in anastrofe e zeugma nel primo emistichio (*Di lor querela...conscie fur*) e con il medesimo modulo di 2a-4a-8a-10a, modulo, stando a Mengaldo²⁹⁶ e Pelosi²⁹⁷, molto frequente nei *Canti*, soprattutto nelle *Canzoni*.

Il quinto segmento della terza sequenza si conclude con il lapidario e riassuntivo ribadimento della morte dei giovani italiani, v. 156; con la descrizione della concreta e sgradevole conseguenza immediata – i cadaveri insepolti sbranati dalle *belve* –, vv. 157-9; con la previsione – rimarcata dall'uso del futuro semplice *sarà* – dell'inevitabile effetto provocato dall'oblio che avvolgerà gli eroi caduti tanto da confonderli con i recalcitranti e unificarli ai vigliacchi.

Tale parte conclusiva del segmento si avvale di una prosodia aspra, adatta ad enfatizzare lo squallore delle situazioni descritte.

Dopo un settenario da considerare probabilmente anapestico, *Così vennero al passo* – in cui l'avv. iniziale *così* si potrebbe considerare atono, altrimenti si avrebbe una stridente ribattuta di 2a e di 3a – seguono, per rappresentare lo strazio dei cadaveri, un endecasillabo anapestico e un altro con una ribattuta di 6a e di 7a di apertura anapestica e un settenario veloce di 4a e 6a; quindi, per esprimere la profezia su citata, un endecasillabo, non formato dalla giustapposizione tra un quinario e un settenario, con

²⁹⁶ MENGALDO, *Sonavan...* cit., pp. 21-23.

²⁹⁷ PELOSI, "Il corpo de' pensieri"... cit., p. 142.

ribattuta di 3a e di 4a, un settenario che presenta la stessa ribattuta di 3a e di 4°, un settenario forse giambico e pertanto dalla lettura lenta, se si ritiene che cada un ictus su *quel*, o forse dalla lettura duramente rapida, con gli ictus di nuovo a partire dalla 4a, se si considera *quel* atono (*Con quel de' tardi e vili*).

La rima irrelata *passo*, v. 155, possiede solo un piccolo appiglio fonico con il sigmatismo di fine v. 154, *sibilanti selve*, e con la bilabiale sorda presente nell'ultimo termine del v. 156, *aperto*. Compare un'altra serie di *e* toniche tra i vv. 157-8, ben cinque consecutive: *negletti, cadaveri, aperto, quello, neve*.

Non parrebbe trascurabile riportare le assonanze tra *negletti* e *cadaveri* e tra *aperto* e *quello*, e nemmeno parrebbe irrilevante notare l'ipogramma che si crea tra *NEgletti* e *cadaVERi*, se è vero che risulta fondamentale l'effetto esiziale della *neve* che è, non a caso, il quinto termine con la *e* tonica in anastrofe con *orrido mare* il cui rotacismo, a sua volta, intende generare una maggiore forza icastica, senza però dimenticare che l'accezione di *orrido* non è tanto, come interpretano i più, "spaventoso, orribile", quanto piuttosto, sulla scorta di Virgilio e di Ovidio²⁹⁸, "gelido".

Il segmento si conclude con la forte contrapposizione tra le due dittologie di v. 160 e di v. 162: tra *egregi*, cioè valorosi in battaglia, come è attestato dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*²⁹⁹, e *tardi*, cioè negligenti; e tra *forti* e *vili*. Da osservare il richiamo consonantico tra *foRTI* e *taRDI*.

Anime care,

Ben che infinita sia vostra sciaura,

Datevi pace; e questo vi conforti

²⁹⁸ Cfr. *Georgiche*, III, 442 e *Amores*, II, XVI, 19.

²⁹⁹ Il vocabolario riporta questa spiegazione, tratta da But. Par. 6 1 : «Egregio è colui, che passa lo modo degli altri, imperocchè gregario cavaliere si chiamava colui, che non era ancora adornato d'alcuno adornamento di cavalleria, perch'egli era pari degli altri; ma egregio si dicea fuori della gregge degli altri colui, che per alcuna prodezza, e gagliardia era onorato, secondo la sua opera, d'alcuno adornamento di milizia, oltr'agli altri». E inoltre: «Ben sì può dir de' Romani, che fussono egregj, imperocchè nell'opere virtuose, e prodezze dell'armi avanzarono tutti gli altri».

Che conforto nessuno 165
 Avrete in questa o ne l'età futura.
 In seno al vostro smisurato affanno
 Posate, o di costei veraci figli,
 Al cui supremo danno
 Il vostro solo è tal che rassomigli. 170

Di voi già non si lagna
 La patria vostra, ma di chi vi spinse
 A pugnar contra lei
 Sì ch'ella sempre amaramente piagna
 E 'l suo col vostro lagrimar confonda. 175

Il quinto segmento della terza sequenza, secondo emistichio del v. 162-v. 175, compiangere affettuosamente gli *itali prodi* del v. 141 definendoli *anime care* (agg. che appare, sostantivato, nel v. 131, connesso, però, all'Italia: *o cara*), prima esortandoli, nei vv. 162-6, a deporre il dolore sconfinato di giacere insepolti e oscuri mediante il paradossale conforto di non sperare in nessun conforto futuro, e, nei vv. 167-70, attraverso la consapevolezza dello straordinario onore di trovarsi in una condizione che somiglia il più possibile al *supremo danno* della patria, o meglio ancora, come interpreta Bruni, davanti al «sublime privilegio dell'infelicità irreparabile immensa, che i figli hanno comune colla madre»³⁰⁰ (non a caso i giovani caduti, nel v. 168, sono definiti *veraci figli*, ossia figli reali, non figliastri³⁰¹). Dopo il compianto viene la rassicurazione, vv. 171-5, fondata sulla sicurezza che la patria-madre non si lamenta di loro, ma di *chi li spinse / A pugnar contra lei* (Napoleone).

³⁰⁰ G. NEGRI, *Divagazioni leopardiane*, vol. II, Pavia, Tipografia e Legatoria Cooperativa, Pavia, 1896, p. 64.

³⁰¹ Cfr. i vv. 1-2 del Sonetto di Zappi, *Sopra la Statua di Giulio Cesare*, probabile fonte lessicale: *O della stirpe dell'invitto Marte / Verace figlio*.

Il segmento comincia con l'invito rivolto alle disperate *anime care* di darsi *pace*, secondo emistichio del v. 162-primo emistichio del v. 164. Il v. 143 mantiene la stessa scansione del v. 142, con la ribattuta di 6a e di 7a, ed è preceduto e seguito da emistichi composti da quinari dattilici che offrono entrambi due termini, il primo dei quali sdruciolato e il secondo assonanzato. *Anime care-Datevi pace*.

Dopodiché il secondo emistichio del v. 164, settenario giambico, il v. 165, settenario anapestico, e il v.166, endecasillabo con la consueta scansione di 2a-4a-8a-10a, si soffermano sul piacere della non consolazione e, proprio per accentuare il paradosso, ruotano attorno alla figura etimologica *conforti-conforto*. Tra l'altro *conforti* è in rima inclusiva con *forti* del v. 160.

Il tema della somiglianza illustre tra lo *smisurato affanno* dei soldati italiani morti in Russia e il *supremo danno* dell'Italia è enunciato nei quattro versi, che compongono la chiusa della decima stanza, nei quali predomina un ritmo giambico che esclude alcuni ictus per non rischiare di essere gravemente asseverativo: il v.167, endecasillabo a minore, propone il modulo di 2a-4a-8a-10a; il v. 168, endecasillabo a maggiore, propone il modulo di 2a-6a-8a-10a; il v. 169, settenario, il modulo di 4a-6a (improbabile ma non impossibile che cada un ictus su *cui*: *Al cui supremo danno*); il v. 170, endecasillabo a maggiore, il modulo di 2a-4a-6a-10a.

La correlazione tra lo *smisurato affanno* e il *supremo danno* è garantita anche dagli attributi in allitterazione *smisurato-supremo* che precedono due sost. in rima *affanno-danno*. Il sigmatismo è confermato nel verso finale in aggiunta a tre *o* foniche e alla comparsa di due *so*: *vostro, solo rassomigli*.

Il segmento termina con lo svelamento implicito del responsabile della morte senza gloria dei combattenti italiani (*chi vi spinse*) che ha provocato il pianto amaro dell'Italia e degli stessi caduti, vv. 171-5.

Ricorre per la quinta volta *patria* unita a un agg. possessivo, all'inizio del v. 172, in un verso che presenta un'inarcatura sia con il precedente che con il successivo per dare più rilievo all'accusa rivolta a Napoleone, e che dà avvio a una piccola serie di parole

contenenti la bilabiale sorda: *patria, spinse, pugnar, piagna*. Dopo i tre versi antinapoleonici, caratterizzati da un ritmo vario con delle ribattute nei settenari, l'io lirico riprende il tema dell'affinità prestigiosa tra il pianto dell'Italia e quello dei soldati italiani deceduti, e lo divide in due endecasillabi dal ritmo probabilmente identico³⁰², di 2a-4a-8a-10a, in cui sono evidenziati il lungo avverbio *amaramente* – dal quale si viene a formare, con *lagrimàr* del verso seguente, il chiasmo *mar-ram-mar* – e il verbo a fine v. 171 *confonda*, in strettissimo rapporto fonico con il verbo terminale del v. 164 *conforti*, per riconfermare l'unione eccezionale, seppure nella disperazione, già più volte citata.

Oh di costei, che tanta verga strinse,
 Pietà nascesse in core
 A tal de' suoi ch'affaticata e lenta
 Di sì torbida notte e sì profonda
 La ritraesse! O glorioso spirto, 180
 Dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?
 Dì: quella fiamma che t'accese, è spenta?
 Dì: nè più mai rinverdirà quel mirto
 Ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?
 E saran tue fatiche a l'aria sparte? 185
 Nè sorgerà mai tale
 Che ti rassembri in qualsivoglia parte?

In eterno perè la gloria nostra?
 E non d'Italia il pianto e non lo scorno
 Ebbe verun confine? 190

³⁰² Il v. 174, tuttavia, potrebbe essere considerato un perfetto endecasillabo giambico, se si valuta che su *amaramente* siano da computare due ictus: *amáraménte*.

Il sesto segmento della terza sequenza, vv. 176-90, ruota intorno al dubbio che l'Italia si riappropri dell'energia passata tanto da riscattarsi perfino dal punto di vista della gloria letteraria. Tuttavia, lo scetticismo dell'io lirico domina questo segmento, come si può evincere dall'ottativa al congiuntivo imperfetto che lo occupa dal v. 176 al primo emistichio del v. 180, e dalle domande assillanti rivolte a Dante, dal secondo emistichio del v. 180 al v. 190, per lo più formulate in negativo (*Nè, E non*).

La proposizione desiderativa d'inizio segmento è introdotta da un *Oh* che riprende la stessa interiezione del v. 138, per mezzo della quale prende avvio l'ipotetico discorso diretto degli italiani morti durante la campagna di Russia, e, pertanto, rinsalda la tragica impotenza di stornare un destino disperato.

Il desiderio irrealizzabile di rintracciare un italiano dall'animo nobile che, preso dalla compassione, sia in grado di liberare l'Italia dal torpore profondo (*torbida notte*) che l'ha resa fiacca e accidiosa (*lenta*), è espresso tramite un periodare involuto che vede un iperbato in anastrofe (*di costei... Pietà*) e una consecutiva con il verbo in clausola e in *enjambement* (*ritraesse*). Il ritmo, in buona sostanza giambico dei vv. 176-8 – nei quali s'instaura un ricorso rilevante di occlusive dentali sorde accompagnato dalla consonanza fra *tanta* e *lenta* –, è sostituito da uno anapestico nel v. 179 – che intende mettere in risalto il termine *notte* posto a metà verso – in un endecasillabo che vede i tre ictus cadere sulla *o*, e che propone una consonanza con l'agg. che chiude il verso. *profonda e lenta*.

Il secondo emistichio del v. 180, settenario dattilico, mostra un'invocazione rivolta a Dante in cui è messo in risalto l'attributo *glorioso* in virtù della dieresi (*glorioso spirto*).

Seguono sette interrogative dirette, le prime tre delle quali introdotte dall'anafora in poliptoto *Dimmi-Dì*.

Le prime due interrogative, retoriche, vv. 181-2, si riferiscono al presente, sono tra loro congiunte e occupano entrambe un endecasillabo a maggiore³⁰³. L'io lirico chiede a Dante se è ormai morto negli italiani l'amore per l'Italia (che anche in questo caso è accompagnata

³⁰³ Per comprendere la prosodia del v. 182 si deve ritenere che cada un ictus sul pron. relativo *che*: *Di quella fiamma ché ti accése è spénta*.

da un agg. possessivo, *tua*) e se, di conseguenza, si è spenta la fiamma dell'amor patrio che accese la poesia dantesca. E lo fa mediante l'incalzare della bilabiale nasale, per accrescere il pathos, che prosegue fino al v. 184: *Dimmi, morto, amore, fiamma, mirto, tempo, male*.

Le seconde tre interrogative, vv. 183-7, si rivolgono al futuro, che sembrerebbe schiacciato sul presente e contrapposto al passato. L'io lirico chiede a Dante, nei vv. 182-3 – due endecasillabi, il primo dal ritmo giambico (se non con un audace ribattuta di 1a e 2a), il secondo dal ritmo anapestico (che scandisce il verso in tre cola ben distinti) – se risorgerà la gloria poetica che mitigò a lungo il dolore degli italiani; se le sue opere saranno dimenticate – endecasillabo dall'apertura anapestica –; se nascerà mai qualcuno simile a lui – settenario dattilico più un endecasillabo da considerarsi giambico. Il *mirto*, inteso come gloria poetica³⁰⁴, di fine v. 183 – rimato significativamente con *spirto*, come a sottolineare una solida identità fra Dante e la poesia – è un termine fortemente accentuato in virtù della paronomasia che si crea con *morto* del v. 181 (verso in cui *mirto* compare anche in ipogramma: *DimMI-moRTO*). Questa paronomasia offre implicitamente una risposta negativa a tutt'e tre le domande in quanto tra loro consequenziali. La ripresa di *tale* con valore di pron. indefinito (seguito da una consecutiva) del v. 178, unisce la grandezza politica con quella artistica, ambedue ormai non più rintracciabili in Italia. Le due rime finali della stanza, **H** e **I**, l'ultima delle quali è inclusiva, sono assonanzate (*-ale*, *-arte*).

Le ultime due interrogative, retoriche, vv. 188-90, uniscono il passato con il presente e il futuro per mezzo di due lapidari passati remoti (*perì, ebbe*). Nella prima, che occupa il v. 188 (un endecasillabo dalla veloce apertura anapestica), la gloria perduta per sempre dagli italiani si contrappone a quella eterna di Dante, tanto da creare un figura etimologica tra l'agg. *glorioso* del v. 180, (imponente quadrisillabo dalla lettura quasi sillabata in virtù della dieresi) e il sost. *gloria* (bisillabo ma dalla lettura lenta in virtù della collocazione in un quinario giambico). Nella seconda, vv. 189-190 (un endecasillabo sostanzialmente

³⁰⁴ Cfr., come suggerisce Dotti, la nota dello stesso L. a RVF, VII, 9. LEOPARDI, *Canti*, a cura di U. Dotti, cit., p. 225.

giambico e un settenario che conclude la quarta sequenza con un ritmo dattilico), il dolore (*pianto*) e la vergogna (*scorno*, come in *All'Italia*, v. 24) si rivelano ormai privi di limiti (*confine*). L'ultima parola in rima del segmento, v. 190, *confine*, riprende le prime quattro lettere delle parole, anch'esse in rima del v. 164, *conforti*, e del v. 175, *confonda*, e presenta un'affinità fonica con *sCORNo* a fine verso precedente che, a sua volta, mostra, da questo punto di vista, anche una connessione con il v. 188, *anirimo*: *NOStRa-ScORNo*.

La quarta sequenza, vv. 191-201, riprende il principio umanistico, formulato nella prima sequenza, del valore degli *exempla* – rendendo, per così dire, la canzone rinchiusa fra delle cornici dialogiche – e arriva alla conclusione per la quale, davanti alla prospettiva di avere degli abitanti *infingardi*, è meglio per l'Italia, di nuovo personificata, rimanere tristemente disabitata (*vedova e sola*)³⁰⁵.

Tale ultima sequenza è divisibile in due segmenti.

Io mentre viva andrò sclamando intorno,

Volgiti a gli avi tuoi, guasto legnaggio;

Mira queste ruine

E le carte e le tele e i marmi e i templi;

Pensa qual terra premi; e se destarti

195

Non può la luce di cotanti esempi,

Che stai? lèvati e parti.

Il primo segmento, vv. 191-7, vede l'io lirico rivolgersi alla stirpe degenerare degli italiani contemporanei (*guasto legnaggio*) gridando con dolore e con ira (*sclamando*)³⁰⁶ di volgersi

³⁰⁵ L. spiega, in una nota di B24, che «Solo in forza di *romito, disabitato, deserto* non è del Vocabolario, ma è del Petrarca [Son. Tra quantunque leggiadre donne e belle]. *Tanto e più fien LE COSE oscure e SOLE Se morte gli occhi suoi chiude ed asconde*».

³⁰⁶ La scelta del più raro "scclamare" al posto di "esclamare" è dovuta probabilmente alla definizione che il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dà dei due verbi. Per il primo: «Gridare per dolore, o per ira»; per il secondo: «Gridare ad alta voce».

agli avi e di soffermarsi a riflettere sul loro valore non solo osservando le rovine che testimoniano l'eccellenza degli antichi romani (*queste ruine*) ma anche i libri (*le carte*), i quadri (*le tele*), i monumenti (*i marmi*) e le chiese (*i templi*) che testimoniano l'eccellenza degli italiani³⁰⁷; tali visioni dovrebbero comportare, in un animo nobile, la consapevolezza della grandezza passata e una spinta per un'azione palingenica, ma se invece *la luce di cotanti esempi* non provoca nessuna presa di coscienza e, pertanto, nessun desiderio di emulazione, sarebbe più decente trasferirsi altrove.

Il v. 191, che introduce l'allocuzione dell'io lirico agli italiani (un endecasillabo scandito da un lento ritmo giambico) viene reso drammaticamente pressante per mezzo del chiasmo consonantico tra nasale dentale + occlusiva dentale sorda e nasale dentale + occlusiva dentale sonora: *meNTre-aNDrò-sclamaNDo-iNTorno*. L'energico discorso diretto, vv. 192-7, ruota intorno a una serie d'imperativi (*Volgiti, Mira, Pensa, levati, parti*), il primo dei quali riprende alla lettera, anche come collocazione a inizio verso, l'esortazione rivolta all'Italia nel v. 11³⁰⁸. L'elenco delle attestazioni concrete della superiorità artistica degli avi che si scorgono sul territorio italiano comincia con le *ruine* le quali, come si evince dal v. 68, da parte loro sono *Gli itali pregi a celebrare intente*, e continua, nel v. 194, mediante un pressante polisindeto in un endecasillabo con apertura anapestica, con quattro sost. bisillabici in sineddoche che possiedono sia forti legami fonici tra loro sia con dei termini dei versi successivi. Tra loro si intravede, infatti, un chiasmo delle vocali toniche (tutte in ictus) e dei richiami stretti fra *carte* e *marmi* e fra *tele* e *templi*; *marmi* e *templi* presentano un chiasmo delle vocali toniche con le ultime due parole del v. 195, *premi* e *destarti*, che, a loro volta, offrono un ulteriore chiasmo delle vocali toniche con le ultime due del v. 196, *cotanti*

³⁰⁷ Annota, in proposito, L. in An: «cioè le carte scritte, le tele dipinte, e così i marmi scolpiti, Quindi è significata la poesia ec l'eloquenza, la pittura, e la scoltura. I templi denotano propriamente l'architettura».

³⁰⁸ Secondo D. De Robertis «a nessuno sfuggirà [...] l'accorgimento di ritmo» in quest'ultima strofa. «Si noti anche che la strofa è impostata sui verbi [...], spesso in principio di verso o di proposizione, e su pochissimi aggettivi». LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 37. Tuttavia, sembrerebbe più corretto limitare la prevalenza dei verbi sugli agg. soltanto all'ipotetico discorso diretto dei vv. 192-7, visto che il rapporto si ribalta nei quattro versi finali.

ed *esempi*; inoltre *carte* è in assonanza tonica e atona con *destarti* mentre *tele* e *templi* presentano un'allitterazione e un'assonanza tonica con *terra*; *templi*, oltre a ciò, quasi ingloba in sé *premi*, visto comunque la presenza di una liquida, sebbene nel primo caso si tratti di una laterale e nel secondo di una vibrante: *tEMPLI-PREMI*. Tutte accortezze foniche, queste, al limite del virtuosismo, che incrementano il pathos dell'allocuzione. Accortezze foniche che, d'altra parte, si scorgono anche nei rimandi interni del v. 195, il cui primo emistichio, settenario dattilico, mostra altri tre bisillabi, tutt'e tre con la *e* tonica, i primi due assonanzati (*Pensa, terra, premi*) e un saldo legame fra *terra* e *destarti*, e nei tre verbi che costituiscono il v. 197 – ultimo verso del segmento, un settenario dall'aspra ribattuta di 1a e di 2a –, i quali verbi mostrano tutt'e tre delle *t e*, come vocali terminali la *a* e la *i*: *stai, lèvati, parti*.

Non si conviene a sì corrotta usanza

Questa di prodi ingegni altrice e scola:

Se d'infingardi è stanza,

200

Meglio l'è rimaner vedova e sola.

Il secondo segmento della quarta sequenza, vv. 198-201, funge da spiegazione sul perché gli italiani, che non escono dal torpore nemmeno davanti agli *exempla* tangibili della virtù degli avi, devono metaforicamente alzarsi dal letto in cui vegetano *sonnacchiosi ed egri* (v. 89) ed abbandonare la patria: Per l'Italia, che ha nutrito (*altrice*) e ha insegnato l'eroismo (*scola*) a *prodi ingegni*, è meglio rimanere *vedova e sola* piuttosto che ospitare ingegni *infingardi*, stridenti con la sua nobiltà³⁰⁹.

Quest'ultimo segmento procede con un ritmo in buona sostanza giambico che s'interrompe nell'ultimo verso, un endecasillabo che mette in risalto i due agg.finali, i danteschi *vedova e sola*, grazie all'apertura anapestica e alla ribattuta di 6a e di 7a. Dal

³⁰⁹ Blasucci parla di «solenne, quasi biblica esortazione a un esodo di genti dal loro territorio, che si conclude con la visione grandiosa di un'Italia divenuta un immenso deserto senza più vita». ID., *Leopardi e i segnali...* cit., p. 78.

punto di vista fonico risalta, nel v. 198, sia l'allitterazione tra *conviene* e *corrotta*; il legame tra i due aggettivi opposti dei vv. 199 e 201: *prodi* e *infingardi*, sia *scola* che ingloba tutte le lettere di *sola*. Si osserva inoltre l'antitesi tra i secondi emistichi, quinari, dei vv. 199 e 201: *altrice* e *scola* – *vedova* e *sola*.

Da notare che il forte latinismo *altrice*, non accolto dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, si trova in Monti³¹⁰, a cui originariamente è dedicata la canzone che, come si è visto, entra in rapporto dialogico con il suo sonetto *All'Italia*.

Varianti

A parte per il titolo, che muta da *prepara* a *preparava*, perché il monumento di Ricci fu scoperto nel marzo del 1830, Leopardi interviene sul testo a partire dal v. 74 e corregge radicalmente soltanto i vv. 180-4 e i vv. 195-6. Le varianti sono volte a un miglioramento non sistematico ma locale del canto, per motivi eterogenei che spaziano dal perfezionamento dell'aspetto fonico, a ritorni a lezioni precedenti, all'emendamento di un'invettiva troppo diretta al v. 100.

Nel v. 74 Leopardi emenda *ausonio carme* con *etrusco metro*, lasciando invariato sia il ritmo che la disposizione agg. deonomastico + sost.³¹¹, in prima istanza per rendere più incisiva l'invocazione rivolta a Dante grazie alla già osservata onnipresenza nel verso di dentali di cui tre precedono una vibrante: *O de l'etrusco metro inclito padre*³¹²; in seconda istanza, per un motivo esterno alla canzone ma interna ai *Canti* che rientra in quelle varianti che, come

³¹⁰ *Iliade*, II, 657 e 774; IV, 245; VIII, 60; XIV, 341; XV 181.

³¹¹ Da sottolineare, sulla scorta della voce su *Vincenzo Monti* scritta da M. M. Lombardi per *L'Enciclopedia dell'Italiano*, diretta da R. Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010-11, che «gli aggettivi deonomastici evocano un'immediata eco classicistica e instaurano un clima antirealistico consono alla poesia elevata».

³¹² Secondo D. De Robertis *etrusco* significa "toscano", «non così *ausonio* [...], riferibile anche ai latini, non specificamente a Dante». In LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 25.

sostiene Contini, s'innestano «su un movimento negativo: evitare la ripetizione, sia pure a qualche intervallo»³¹³, in questo caso con *A l'ausonio valor* del v. 79 del *Bruto minore*.

S'intravede una sottile attenzione fonica anche nella variante *colei-costei* nel v. 76. Nella nuova versione Leopardi aggiunge, nel v. 76, una consonanza con l'ultimo termine del verso (*locasti*) e un'ulteriore occlusiva dentale sorda (*costei, tanto, alto, locasti*) mantenendo l'anafora con il verso precedente (*Se di co-*): *Se di costei che tanto alto locasti*.

Per una mera *variatio*, nel v. 83 Leopardi muta *sciaura* con *sciagura*, recuperando la versione di R18, giacché la forma sincopata ricorre nel v. 163³¹⁴.

Il v. 100 viene rielaborato integralmente da *Ma non la Francia scelerata e nera* a *Ma non la più recente e la più feroce* per via del brutale attacco esplicito alla nazione transalpina. D'altra parte in F, a fine canzone, Leopardi aggiunge, per i vv. 100-2, la seguente nota: «L'autore, per quello che nei versi seguenti (scritti in primissima gioventù) è detto in offesa degli stranieri, avrebbe rifiutato tutta la canzone, se la volontà di alcuni amici, i quali miravano solamente alla poesia, non l'avesse conservata»³¹⁵.

Nel v. 133 l'arcaismo *pietate* è adeguato al più tradizionale *pietade*³¹⁶ che ricorre già tre altre volte nella canzone.

La volontà di accentuare la mancanza di testimoni reali e non soltanto naturali (*boreal deserto, sibilanti selve*) delle ultime parole di tormento da parte dei soldati italiani morenti, più che la loro sorte infelice, ha provocato presumibilmente la variante del v. 154: *Ma di lor fato* diventa *Di lor querela*. Variante che non comporta nessun mutamento prosodico.

Nel v. 159 il pristino *dilaniàr* è sostituito da *dilaceràr*, presumibilmente per evitare la dieresi che rendeva lenta la lettura e per inserire un verbo più rapido, se non aggressivo, che mantiene lo stesso ictus di 4a e, su per giù, le stesse lettere. Nonostante che, per il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, fosse più adatto il primo verbo («Sbranare,

³¹³ G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 45.

³¹⁴ In N la forma *sciaura* si trova nel v. 83, la forma *sciagura* nel v. 163.

³¹⁵ Secondo Gavazzeni e Lombardi l'invettiva contro la Francia fu modificata perché «sarebbe stato anacronistico mantener[la] in vita all'altezza del 1831». In LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, cit., p. 116.

³¹⁶ *Pietade* appare soltanto altre due volte in F nel *Sogno*.

lacerare») del secondo («Lacerare»), Leopardi si appoggiò soprattutto all'autorità di Dante (*Inferno*, XIII, v. 128).

Più corpose le varianti dei vv. 182-4: *Dimmi, la vampa che t'accese, è spenta? / Dimmi, nè mai rinverdirà quel mirto / Che tu festi sollazzo al nostro male?* diventa *Dì: quella fiamma che t'accese, è spenta? / Dì: nè più mai rinverdirà quel mirto / Ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?*

Nel v.182 *vampa* lascia il posto a *fiamma*, cioè a un vocabolo più adatto ai verbi *accendere* e *spegnere*, simile a *vampa* dal punto di vista fonico. In An Leopardi aveva difeso *vampa* riportando alcuni modelli: «sopra loro *apparso* un *vampo*. Morg. nella Crus. e *Vampo* p. Baleno. Crus.» (citazione mutuata dal Vocabolario stesso).

È condivisibile l'ipotesi di Blasucci per la variante nei vv. 182-3, e cioè che l'espunzione dell'anafora trimembre *Dimmi* – la quale, tra l'altro, avrebbe comportato una consonanza con *fiamma* – e l'introduzione dell'anafora bimembre della forma apocopata *Dì* «rende più incalzanti le interrogazioni»³¹⁷.

Nel v. 184 Leopardi mantiene l'apertura anapestica ma rivoluziona il significato tanto da trasformare il *Che* relativo iniziale da compl.ogg. a sogg. Fondamentalmente Leopardi comprese l'uso eteroclitico di *sollazzo* con il valore di *sollievo*, nonostante la lunga nota di B24 in sua difesa³¹⁸ in chiara polemica con il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* che dà, per

³¹⁷ LEOPARDI, *Canti*, vol. I, a cura di L. Blasucci, cit., p. 60.

³¹⁸ « Io so che a certi, che non sono pedagoghi, non è piaciuto questo *sollazzo*: e tuttavia non me ne pento. Se guardiamo alla chiarezza, ognuno si deve accorgere a prima vista che il *sollazzo* de' mali non può essere il *trastullo* nè il *diporto* nè lo *spasso* de' mali, ma è quanto dire il *sollievo*, cioè quello che propriamente è significato dalla voce latina *solatium*, fatta dagli Italiani *sollazzo*. Ora stando che si permetta, anzi spesse volte si richiegga allo scrittore, e massimamente al poeta lirico, la giudiziosa novità degli usi metaforici delle parole, molto più mi pare che di quando in quando se gli debba concedere quella novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro. Aggiungasi che la nostra lingua, per quello ch'io possa affermare, non ha parola che oltre a valere quanto la sopraddetta latina, s'accomodi facilmente all'uso de' poeti; fuori di *conforto*, che nè anche suona propriamente il medesimo. Perocchè *sollievo* e altre tali non sono voci poetiche, e *alleggerimento*, *alleviamento*, *consolazione* e simili appena si possono adattare in un verso. Fin qui mi basti aver detto a quelli che non sono pedanti e che non si contentarono di quel mio *sollazzo*. Ora voltandomi agli stessi pedagoghi, dico loro che *sollazzo* in sentimento di *sollievo*, cioè di *solatium*, è voce di quel secolo della nostra lingua ch'essi chiamano il buono e l'aureo. Leggano l'antico Volgareggiamento del primo trattato di San Giovanni Grisostomo sopra la Compunzione, a capitoli otto [Roma 1817, p. 22]. Ora veggiamo quello che sèguita detto da Cristo: se forse in alcuno luogo

definizione, «Piacere, Trastullo, Passatempo, Intertentimento». Ma poi si arrese allo stesso Vocabolario introducendo il verbo dantesco *Alleggiare*, con l'accezione di «Allegerire»³¹⁹, che mantiene la laterale e permette di mantenere la quasi rima *male*.

Nel v. 192, *a' padri tuoi* diventa *a gli avi tuoi* perché, come nota D. De Robertis, «"padre" essendo in questa canzone designazione di Dante»³²⁰

Anche i vv. 194-5 sono oggetto di una riscrittura radicale, o meglio di una sorta di ripensamento che conduce al ritorno alla lezione di R18, con l'unica variante di *destarti* in luogo di *svegliarti*. In B24 suonano così: *L'avite ossa rimembra, e se destarti / Il radiar non può di tanti esempi*. In F diventano: *Pensa qual terra premi; e se destarti / Non può la luce di cotanti esempi*.

Il primo emistichio del v. 194, *L'avite ossa rimembra*, viene scartato, perché ritenuto fuori luogo rispetto ai versi precedenti che riportano le glorie visibili dei romani e degli italiani dei secoli passati, ed è sostituito con il primitivo *Pensa qual terra premi* che vuole essere il risultato mentale di tali sensazioni visive. Inoltre viene cambiata la ribattuta di 2a e di 3a, che caratterizza il v. 196, con la ripresa dell'apertura dattilica. E infine rinnovata la serie di richiami fonici già ricordati.

*o in alcuna cosa io trovassi SOLLAZZO o rimedio DI TANTA CONFUSIONE. E ivi a due versi. Oimè, credevami trovare SOLLAZZO DELLA MIA CONFUSIONE, e io trovo accrescimento. Così a capitoli undici [p. 33]. Tutta la pena che pativa (S. Paolo), piuttosto riputava SOLLAZZO D'AMORE, che dolore di corpo. E nel capo susseguente [p. 35]. Onde ne parlano spesso, acciocchè almeno per lo molto parlare di quello che amano, si scialino un poco e trovino SOLLAZZO e refrigerio DEL FERVENTE AMORE ch'hanno dentro. L'antica version latina in tutti questi luoghi ha *solatium* o *solatia*. Veggano eziandio nello stesso Vocabolario degli Accademici della Crusca, sotto la voce *Spiraglio*, un esempio simile ai soprascritti, il qual esempio è cavato dal Volgarizzamento di non so che altro libro del medesimo San Grisostomo. E di più veggano, s'hanno voglia, nell'Asino d'oro del Firenzuola [lib.6. Mil. 1819, p. 185] come *le lagrime sono ultimo SOLLAZZO DELLE MISERIE de' mortali*. Anzi è costume dello scrittore nella detta opera [l.2, p. 61; l.3, p. 75; l.4, p. 103; l.5, p. 148 e 169] di prendere la voce *sollazzo* in significato di *solievo, consolazione, conforto*, ad esempio di quei del trecento, come anche fece il Bembo [Lett. vol.4, part.2. Op. del Bem. Ven. 1729, t.3, p. 310] nel passo che segue. *Messer Carlo, mio solo e caro fratello, unico sostegno e SOLLAZZO DELLA MIA VITA, se n'è al cielo ito*».*

³¹⁹ *Inferno*, XXII, v. 22.

³²⁰ LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, cit., p. 214.

Il verbo *Il radiar* a inizio v. 195, con dieresi, viene espunto come l'omologo *Dilaniar* del v. 159, e rimpiazzato con il precedente e più scorrevole *Non può la luce*, che mantiene l'ictus di 4a, ma non la regolare giustapposizione di un settenario+quinario³²¹. La variante *esempi* pro *esempi*, comportata da *templi* pro *tempi* del v. 193, già in R18, forse è dovuta alla volontà di non riprendere la rima in *-empi* dei v. 120 e 123, in cui appariva *tempi* ma con diversa accezione, e di creare una forte connessione fonica, con la presenza di una liquida, fra *templi* e *premi*, nel nuovo-vecchio primo emistichio del v. 196: *templi-premi*.

Nel v. 200 appare la variante *infingardi* in luogo di *codardi*. Il poeta, alla ricerca di un antonimo dell'agg. *prodi* del v. 199, oscilla, fino a F, tra *codardi* (R18-B24-N) e *infingardi* (F). Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dà, per il primo aggettivo, questa spiegazione: «Vile, pusillanimo, poltrone»; per il secondo quest'altra, non del tutto dissimile: «Compreso d'infingardía, Pigro, Lento per mala volontà».

³²¹ A meno che non si consideri una scansione eteroclita come *Non può la luce dí cotánti esémplici*.

Canto IX

Ultimo canto di Saffo

Considerata comunemente canzone gemella del *Bruto Minore*, in forza dello statuto comune di canzone suicidaria ambientata nell'esemplare mondo greco-romano (la cui felicità e giustizia nella tradizione letteraria, si sa, sono state da secoli dogmaticamente trasformate in paradigma tanto da divenire dei veri e propri luoghi dell'ordine) e in forza della loro azione corrosiva verso la concretezza della virtù passata, *L'Ultimo canto* si distacca dal *Bruto* a causa dell'impronta autobiografica implicitamente confessata³²² che risulta decisiva nella collocazione in F come spartiacque tra l'io lirico esterno dei primi otto canti, anche quando si rivela il cardine dell'argomentazione, e l'io lirico protagonista *tout-court* dei canti successivi.

Il monologo di un grande personaggio antico che giustifica il suicidio poco prima di metterlo in atto, solido *topos* millenario, viene nell'*Ultimo canto* inserito in una forma che si adatta al genere del monologo teatrale, ma che al contempo lo disintegra contenutisticamente visto che la scelta di Saffo non è guidata né dall'aspirazione verso una giustizia disattesa nei fatti per colpa dell'iniqua realtà del momento, né dall'inattuabilità di un sentimento travolgente, né tantomeno dalla volontà di liberarsi da un'inguaribile malattia mentale che produce empietà, come nel caso di Mirra, e pertanto da una deformazione del tutto personale inadatta a renderla un archetipo. Le motivazioni che spingono Saffo ad uccidersi trovano nel supplizio dell'amore non ricambiato soltanto una lucida presa d'atto dell'arbitrio crudele che ha da sempre diviso l'umanità in due categorie entrambe infelici: 1) i disperati per meri motivi esteriori, impossibilitati a vedere realizzato

³²² L'«*Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane». *Presentazioni delle canzoni*, pubblicata nel *Nuovo Ricoglitore* nel 1825.

ogni aspirazione non solo verso un amore contraccambiato ma perfino verso un riconoscimento sociale del proprio valore reale; 2) gli avvenenti (*le amene sembianze*) apparentemente fortunati, a cui spetta, sì, l'amore e la gloria, peraltro effimeri, ma anche l'inevitabile angoscia di chi è destinato ad ammalarsi, a invecchiare, a vivere gli ultimi anni nell'attesa penosa della morte.

Tale dimensione di monologo teatrale comporta la scelta di quattro strofe composte da sedici endecasillabi non rimati. Tuttavia tali endecasillabi sono seguiti da una chiusa formata da un settenario e da un endecasillabo a rima baciata. In tal modo l'endecasillabo sciolto si vede ingabbiato in un numero fisso di versi, quasi a evidenziare una sorta di carcere da cui il flusso delle sensazioni e dei pensieri non può evadere, ed è interrotto bruscamente, quasi con brutalità, da un settenario e da una rima baciata che impongono una conclusione forzata, una sorta di coatta lapide sentenziosa.

Come si vedrà in seguito, per mostrare la scissione interiore tra il rifiuto della propria condizione e il riconoscimento razionale dell'immutabilità della medesima, Leopardi a volte forma un attrito tra la resa ritmica, tradizionale, che intende connotare la limpida presa d'atto della proprio imm modificabile essere nel mondo da parte della locutrice, e la sintassi involuta o franta, corredata da *enjambements* e da asprezze foniche, che suggeriscono lo sdegnoso rigetto di tale consapevolezza da parte della stessa (per. es. i vv. 23-7 e i vv. 31-6). Sennonché, in alcuni versi il tormento interiore sconfigge ogni ombra di razionalità e riunifica acutamente ruvidità espressive e ritmi non canonici (per. es. i vv. 37-9). In altri ancora (vv. 49-52) le due caratteristiche psicologiche della locutrice, la lucidità e il tormento, si calibrano e si enfatizzano per mezzo di uno scontro tra la velocità dello stile nominale, del sussulto dell'epanalessi, delle sospensioni nervose dell'*enjambent*, e la lentezza della scansione giambica e anapestica (in quest'ultimo caso da considerare, per l'appunto, lenta, quasi sillabata perché nel v. 51 gli ictus cadono sulle vocali toniche delle singole parole: *A le améne sembiánze etérno régno*). Quando la riflessione pacata prevale sulla scompostezza del turbamento, il monologo si distende con poche asperità formali all'interno di una prosodia canonica (vv. 55-8). La finale accettazione di un futuro di

dannazione, liberato, nondimeno, dagli affanni terreni, chiude la canzone con moduli ritmici tradizionali e placide simmetrie dispositive (vv. 70-2).

Il *noi* e il *nostro* aggregativi e collettivi

La prima persona plurale del canto possiede sempre un valore proprio o aggregativo, mai maiestatico né duale³²³. La tradizionale interpretazione che vede una continua, e immotivata, alternanza tra l'*io* e il plurale maiestatico parrebbe non tenere conto della solida omogeneità di una canzone in cui la locutrice congloba nella propria condizione di reietta tutti coloro che si trovano in una disperata situazione simile alla sua, a volte anche tutti coloro che penano per motivi analoghi, e infine tutti quanti gli uomini. In altri termini, chi rintraccia nel canto dei *noi* o dei *nostro* con il valore di *io* o di *mio* o di sdoppiamento dell'*io-mio*, non tiene conto della piena presa d'atto (dinamica) di un insensato dolore personale che rientra nella casistica dell'assurdità della sofferenza

³²³ L'interpretazione che vede uno uso mutevole del pronome *noi* e dell'agg. possessivo *nostro* ha una lunga tradizione. Già Straccali scorge un valore aggregativo nei vv. 8-18; uno duale, «il dolore che proviamo io e tu, anima mia» nei vv. 47-9; uno maiestatico nel v. 55. Fornaciari condivide la lettura di Straccali sul *noi* dei vv. 8-18, «noi amanti disperati», ma, a differenza di Straccali, sulla scorta di Zumbini, associa, nei vv. 47-8, al *nostro* tutti gli uomini. L'interpretazione di Fornaciari è accettata, con qualche distinguo, da Levi. Bandini, pur condividendo il valore associativo del *noi* dei vv. 8-18, giudica maiestatico *Nascemmo al pianto* del v. 48. Plurale maiestatico che Gallo-Garboli, G. e D. De Robertis, Ghidetti e Tartaro allargano anche ai vv. 8-18 (i primi tre commenti citano un passo del 5 luglio 1823 dello *Zib.*, 2891, «il *noi* anche negli ottimi tempi in latino e in greco si usava in senso singolare», ma tralasciano di aggiungere che tale affermazione sia stata scritta tra parentesi circa un anno e mezzo dopo la stesura del canto). Dell'Aquila, Blasucci e Mengaldo riprendono e approfondiscono la lettura di Straccali e trovano che il *noi* e il *nostro* del canto presentino diversi valori: quello proprio ma limitato a chi si trova in una situazione simile a quella di Saffo nei vv. 8-18; quello duale che esprime le due voci della locutrice, la razionale e la tormentata, nei vv. 47-9; quello maiestatico nel v. 55; quello collettivo nei vv. 65-8. M. DELL'AQUILA, *La virtù negata. Il primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987, pp. 221-46. BLASUCCI, *I titoli dei «Canti»...* cit., p. 69-70. MENGALDO, *Antologia leopardiana...* cit., p. 58. Lonardi interpreta come plurale maiestatico il *noi* dei vv. 8-18, ma trova che a partire dalla terza stanza l'uso di *noi* e di *nostro* sia «non univoco» e che da tale uso nasca «un'ambiguità, un'oscillazione semantica che poi è grande ricchezza di senso». G. LONARDI, *L'ultimo canto di Saffo*, in «Rivista della letterature italiana», X, 1992, 1-2, p. 180. Campana accetta il plurale maiestatico per i vv. 8-18 e il v. 55, ma non per i vv. 47-8.

immeritata degli innocenti ripudiati dalla natura e dalla società, casistica che si amplia, da ultimo, anche agli altrettanto innocenti osannati dalla natura e dalla società.

Nella prima strofa, *l'insueto* [...] *gaudio* che ridona una forte e paradossale percezione di vitalità quando si è al centro degli sconvolgimenti naturali – quelli estremi che provocano perfino rischi di morte – coinvolge non solo la locutrice ma anche tutti *i disperati affetti*, cioè tutti i depressi per i più disparati motivi che hanno prodotto una frattura non risanabile con le immagini e le sensazioni di una natura piena di serenità e di sensualità (*Spettacolo molle*). Il valore aggregativo del *noi* è, inoltre, suggerito dall'assenza di dati autobiografici.

Nella seconda strofa la locutrice si sofferma solamente sulla propria infelicità, sull'emarginazione dalle *vezzose forme* della natura causata dalla propria mancanza di avvenenza. E lo fa usando o la prima persona singolare, mai al nominativo, o, quando vuole compatirsi e dare un maggior senso di oggettività, ricorrendo alla terza singolare (*misera Saffo*).

Nella terza strofa, dopo le parole blasfeme che, come si vedrà, dannano eternamente Saffo, e una considerazione di stampo, per così dire, teologico (*i destinati eventi / Move arcano consiglio. Arcano è tutto / Fuor che il nostro dolor. Negletta prole / Nascemmo al pianto*), ritorna il *noi* che abbraccia, stavolta, soltanto chi ha avuto la maledizione di non nascere fisicamente attraente, e non tutti gli uomini, nemmeno gli angustati per i più diversi motivi della prima strofa, dacché alla *negletta prole* si contrappongono *le amene sembianze*.

La quarta strofa, come si vedrà nell'analisi dettagliata del canto, comincia con una citazione dell'*Eneide* (indicata dallo stesso Leopardi come fonte in An) in cui Didone usa il plurale maiestatico: *Moriemur*. Sennonché il *Morremo* di Saffo si rivela intimamente connesso con la sentenza che conclude la strofa precedente (*e per virili imprese, / Per dotta ira o canto, / Virtù non lùce in disadorno ammanto*), in quanto si configura come il risultato della ricerca di un varco percorribile per evadere dalle ingiuste conseguenze che comporta la deformità. Pertanto significa: «Noi che siamo disprezzati e rifiutati soltanto perché privi di bellezza fisica, prima o poi moriremo e la nostra anima si libererà finalmente del corpo deforme» (*Il velo indegno a terra sparto / rifuggirà l'ignudo animo a Dite*). Tale valore di

Morremo, inoltre, chiarisce la successiva presa di coscienza sull'infelicità che accomuna tutti gli uomini.

Quando, in seguito, la locutrice ritorna a parlare della propria esperienza esistenziale, e impreca conto Giove, ricorre alla prima persona singolare, sempre evitando il nominativo (*Me non asperse...*).

Dopo una constatazione di carattere universale, in cui il *nostra* si riferisce all'umanità intera (*Ogni più caro / Giorno di nostra età primo s'invola...*), ritorna la prima persona singolare, che circoscrive la dannazione verso la quale Saffo sa di essere destinata, e da lei accettata, a causa del suicidio (*Ecco di tante / Sperate palme e dilettoni errori, / Il tartaro m'avanza*).

La distinzione tra la morte che salva i reietti ma che condanna Saffo non si percepirebbe se non si distinguesse il valore aggregativo del *Morremo* e darebbe luogo a una contraddizione insanabile.

Saffo, greca e blasfema

Il monologo di Saffo è un monologo di una donna greca dal credo sincretico che contamina la religione olimpica con elementi orfici. Il relazionarsi della locutrice con il mondo è determinato dalla collocazione storica. Le analogie da lei create tra gli astri e gli elementi naturali con la propria condizione d'infelice risentono della cultura di cui la poetessa è imbevuta. La ribellione che la porta alla blasfemia e, secondo le sue credenze, alla dannazione eterna non è altro che un rifiuto delle ingiustificate e ingiustificabili iniquità divine, un rifiuto che, peraltro, acquista un valore esemplare che va al di là della contingenza antica.

L'iniziale descrizione di un'alba primaverile o estiva, che vede l'apparire di Venere-Lucifero e il suo subentrare a Luna-Selene, si carica di forti valenze simboliche che prefigurano il suicidio di Saffo. La poetessa assiste allo spuntare e all'ascesa in cielo di Venere, dea dell'amore carnale, di quell'amore a lei precluso, e reagisce rifugiandosi nella sua identità verginale di Diana-Selene, *cadente luna*, e – dopo una meditazione-sfogo che significa anche un atto graduale di consapevolezza – si getta dalla rupe con un movimento inverso a quello del pianeta nascente, simile a quello del satellite tramontante. E così, se Venere è anche portatrice di luce (Lucifero), Diana ha in sé l'aspetto tenebroso della terza identità di Artemide, quella di Persefone, ossia della *tenaria diva* che accoglierà il *prode ingegno* della suicida illibata.

Ma il percorso che conduce Saffo alla dannazione del Tartaro vede anche la comparsa di divinità maschili, minacciose e infeste, Noto e Giove, che si contrappongono a Diana e a Venere e a un'altra divinità femminile che fa da ponte tra la castità e la copula, l'*erinni*, personificazione del *D'implacato furor*. Quasi a significare di già il percorso di Saffo che diviene una giovane vergine invasa da un irrealizzabile desiderio sessuale che provoca un

lucido delirio autolesionistico il quale la conduce a una morte violenta, non salvifica ma, al contempo, liberatoria.

Nonostante la prevalente interpretazione metonimica di *Noti*, non è da escludere il forte impatto emotivo dell'immagine di Noto, vento meridionale raffigurato, nella mitologia greco-romana, sia come un uomo che incute timore per la sua forza devastatrice sia come un cavallo imbizzarrito, rappresentazione, questa seconda, che lo collegherebbe al *carro di Giove*, mentre la prima a Giove stesso e darebbe allo stesso Noto una connotazione di violenza gratuita del tutto maschile.

L'irrompere di Giove nella sua identità distruttiva di dio del tuono apre un secondo aspetto religioso, quello che trascina progressivamente la locutrice alla rivolta blasfema e alla dannazione eterna.

Una rivolta che chiama in causa anche i *numi*, che non concessero a Saffo di partecipare alle molteplici bellezze naturali, e *l'empia Sorte*, ossia il fato crudele che l'ha esclusa, nonostante i diritti che le sarebbero spettati in quanto supplice. Diritti che però, congettura la poetessa, forse a lei non toccarono perché maledetta, sospetto atroce sorto di fronte agli elementi naturali che si scansano per evitare il suo contatto.

Ecco perché Saffo cerca la genesi di tale maledizione chiedendosi se forse, secondo le credenze orfiche, essa sia una conseguenza di un peccato irremissibile o di un errore empio compiuti in una vita anteriore, oppure, qualora lei Saffo fosse nata innocente, di una colpa terribile quanto improbabile commessa durante l'infanzia. Alternative che, in ogni caso, chiamano in causa delle divinità ritenute implicitamente ingiuste (Lachesi compresa, *l'indomita Parca*, a cui spetta, insieme alle sorelle, come scrive Leopardi in una nota a margine di An, «il governo del mondo»).

Timorosa di bestemmiare, Saffo interrompe il solitario lamento accusatorio verso gli dei e rispecchia la propria esperienza in quella di tutti gli infelici come lei. E comprende non solo che «una volontà occulta produce gli avvenimenti, i quali perciò sono destinati»³²⁴ ma anche che il motivo di tutto ciò trascende le capacità intellettive dell'uomo. All'uomo è

³²⁴ LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 77.

permesso soltanto, per via induttiva, di cogliere la sua connaturata condizione di sofferenza.

Tuttavia, Saffo, spinta dalla forza della dignità e dalla foga di una razionalità angustata, non vuole più accettare supinamente i capricci di questa intollerabile volontà arcana.

Richiama in causa Giove, da lei definito indirettamente prima un padre inesorabile che disprezza alcuni dei suoi figli (*negletta prole*); poi un *Padre* che a qualcuno dei suoi figli, a discapito degli altri, dona irragionevolmente il dominio sul mondo soltanto in virtù di meri aspetti esteriori (*A le sembianze il Padre / A le amene sembianze eterni regno / Diè ne le genti*); infine, tramite un'ipallage, un padre estremamente avaro visto che questi figli prescelti a godere delle felicità transitorie sono pochi (*soave licor l'avara ampolla / di Giove*). Sicché Giove – il cui nome ricorre due volte, sempre all'interno di un genitivo possessivo – acquista una nuova connotazione. Non è più solamente un dio sadico che reca con sé distruzione e morte scorrazzando col suo *grave carro*, ma anche un dio iniquo.

Ma l'*ὑβρις* di Saffo va oltre. Arriva al punto di giudicare il fato (*cieco Dispensator de' casi*) – che prima aveva accusato di essere crudele perché l'ha emarginata – colpevole di un male gratuito, di un errore malvagio commesso volutamente che, però, Dite può correggere. E così Dite, dio degli Inferi, si contrappone indirettamente al fratello Giove, dio del *divo cielo*. Saffo ha acquistato, ormai, una completa coscienza sull'origine del male che tormenta gli uomini. Se in un primo momento interrompe le proprie domande retoriche implicitamente blasfeme, adesso non si arresta, dà libero sfogo alle *malcaute voci* ribellandosi, accusando lucidamente e, questa volta, esplicitamente, il fato e, di conseguenza, Giove. La dannazione nel Tartaro non è motivata dal suicidio, ma dall'accusa di malvagità rivolta alla divinità. La condanna eterna è causata, in altri termini, dalla bestemmia finale che l'allontana anche da chi, privo di venustà come lei, troverà presto nell'Ade una liberazione dal *disadorno ammanto*. Ma tale liberazione ormai a lei non basta. Saffo vuole chiarire tutto e non rimanere una vittima remissiva per ottenere un'opportunistica salvezza finale. Vuole dimostrare a sé stessa un coraggio coerente sebbene conscia delle conseguenze

esiziali, sebbene conscia del monito del Flegias virgiliano: *Discite... non temnere Divos* (*Eneide*, VI, v. 620).

E così si spiegano i due futuri del canto. «Noi infelici prima o poi *morremo* e l'animo liberatosi dal corpo ripugnante *rifuggirà da Dite*» ("Rifuggire", per il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, significa: «Ricorrere per trovare sicurtà, e salvezza»). Ma poiché il suicidio di Saffo è immediato, il tempo prescelto è il presente indicativo, dal momento che lei già si sente morta, già si percepisce scaraventata nel Tartaro (*Han la tenaria Diva*).

Tuttavia, se si passa dal campo della religione olimpica a quella orfica, della cui presenza si possono cogliere dei segnali nel concetto di colpa antecedente, accennato nei vv. 36-9, e nel *velo indegno* da cui si libera l'anima con la morte, perno dei vv. 55-6, Saffo si sentirebbe condannata al Tartaro proprio in quanto suicida.

Per l'orfismo, spiega Bianchi, il suicidio non trova mai una giustificazione, e, inoltre, «si ha una escatologia di condanna, che riguarda coloro che non si curano di purificarsi, e si esprime nella duplice forma di una punizione nell'Ade (dove ci saranno fango, tenebre e pene varie) o di una reincarnazione in corpi inferiori»³²⁵. Dodds, in aggiunta, illustra la teoria orfica dell'apparente ingiustizia della sofferenza degli innocenti tramite la metempsicosi: se ogni anima non nasce *ex novo* ma deriva da altre reincarnazioni e se c'è

³²⁵ U. BIANCHI, *Prometeo, Orfeo, Adamo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1976, p. 135. Tra i condannati figurano appunto anche i suicidi, come attesta Platone nel *Fedone*, giacché «gli Iddi hanno cura di noi, [...] noi huomini siamo una delle possessioni degli Iddi» (*I dialoghi di Platone*, tradotti di lingua Greca in Italiana da M. Sebastiano Erizzo, Venezia, 1574, p. 58, opera presente nella biblioteca di Monaldo). L., di sicuro, lesse il testo originale del dialogo platonico, come afferma il poeta stesso inserendo il libro nel II elenco di letture, ma la prima citazione sulla lingua dell'opera nello *Zib.* risale al 10 gennaio 1824 (4011). L., inoltre, conosceva anche i frammenti orfici, come si evince da due passi della *Storia della Astronomia* (1813): «Credesi che Orfeo fosse il primo ad estimar gli astri abitati siccome la nostra terra. Che tal dottrina si leggesse nelle Orfiche, cioè in quegli antichi versi greci attribuiti ad Orfeo» e «Ad Orfeo venne attribuita un' Ἀστρονομία mentovata in Suida ed in Tzetze, ed un ποιημάτων intitolato Σφαῖρα».

una colpa originaria, non esiste allora un'innocenza individuale ma sussiste una reità che deriva dalle colpe commesse nelle vite antecedenti³²⁶.

Il suicidio violento come atto deplorato dalla divinità viene affermato anche dal locutario del *Bruto minore*: *Spiace agli Dei chi violento irrompe / Nel Tartaro*, vv. 46-7.

³²⁶ E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 1951.

Ultimo canto di Saffo

Placida notte, e verecondo raggio
De la cadente luna; e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe,
Nunzio del giorno; oh desiate e care
(Mentre ignote mi fur l'erinni e 'l fato) 5
Semblanze a gli occhi miei; già non arride
Spettacol molle a i disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
Quando per l'etra liquido si volve
E per li campi trepidanti il flutto 10
Polveroso de' Noti, e quando il carro,
Grave carro di Giove a noi sul capo,
Tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
Natar giova tra' nemi, e noi la vasta 15
Fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
Fiume a la dubbia sponda
Il suono e la vittrice ira de l'onda.

Vago il tuo manto, o divo cielo, e vaga
Se' tu, rorida terra. Ahi di cotesta 20
Infinita beltà parte nessuna
A la misera Saffo i numi e l'empia

Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
Vile, o natura, e grave ospite addetta,
E dispregiata amante, a le vezzose 25
Tue forme il core e le pupille invano
Supplichevole intendo. A me non ride
L'aprico margo, e da l'eterea porta
Il mattutino albòr; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi 30
Il murmure saluta: e dove a l'ombra
De gl'inchinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose linfe
Disdegnando sottragge, 35
E preme in fuga l'odorate spiagge.

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
Qual ne la prima età (mentre di colpa 40
Viviamo ignari), onde inesperto e scemo
Di giovanezza, e sconcolato, al fuso
De l'indomita Parca si devolva
Mio ferrugineo di? Malcaute voci
Spande il tuo labbro: i destinati eventi 45
Move arcano consiglio. Arcano è tutto,
Fuor che il nostro dolor. Negletta prole
Nascemmo al pianto, e la cagione in grembo
De' celesti si posa. Oh cure, oh speme

De' più verd'anni! A le sembianze il Padre, 50
A le amene sembianze eterno regno
Diè ne le genti; e per virili imprese,
Per dotta lira o canto,
Virtù non lùce in disadorno ammanto.

Morremo. Il velo indegno a terra sparto, 55
Rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
E 'l tristo fallo emenderà del cieco
Dispensator de' casi. E tu cui lungo
Amore indarno, e lunga fede, e vano
D'implacato desio furor mi strinse, 60

Vivi felice, se felice in terra
Visse nato mortal. Me non asperse
Del soave licor l'avara ampolla
Di Giove indi che 'l sogno e i lieti inganni
Perìr di fanciullezza. Ogni più caro 65
Giorno di nostra età primo s'invola.

Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
De la gelida morte. Ecco di tante
Sperate palme e dilettoni errori,
Il tartaro m'avanza; e 'l prode ingegno 70
Han la tenaria Diva,
E l'atra notte, e la silente riva.

Analisi metrica

Quattro strofe di diciotto versi composti da sedici endecasillabi non rimati seguiti da un settenario e un endecasillabo a rima baciata.

Analisi del testo

Nonostante la parziale libertà metrica della canzone – che conserva soltanto la regolarità nel numero dei versi, la corrispondenza tra endecasillabi e settenari e la clausola baciata in tutte le stanze – si scorge, oltre a una moderata autonomia semantica-narrativa di ogni strofa, anche, nelle prime tre, una sostanziale suddivisione in due sequenze fortemente connesse – che, a loro volta, appaiono frazionate in altri due parti – in cui riecheggia lo scheletro di una fronte divisa nei due piedi canonici e di una sirma bipartita. La quarta strofa, invece, è ripartibile direttamente in quattro sequenze.

In generale, come osserva Blasucci, «le quattro stanze si distribuiscono tematicamente in due coppie, in cui la prima svolge il motivo della “beltà” del creato in contrasto con la disperazione di Saffo, la seconda introduce la meditazione sull’iniquità del suo destino»³²⁷. Tuttavia, si potrebbe aggiungere che la prima coppia di stanze sviluppa anche il motivo della presa di coscienza dell’ineluttabile esclusione dagli spettacoli naturali per Saffo e per chi si trova in una condizione analoga alla sua, e che la seconda estende a tutti gli uomini la constatazione del personale destino crudele, constatazione che oltrepassa il ristretto numero di chi è in veemente crisi esistenziale, e si conclude con la decisione di Saffo di sottrarsi al cieco ordine naturale visto come generatore di scomposta infelicità.

³²⁷ BLASUCCI, *I titoli...* cit., p. 75.

E ancora, si potrebbe evidenziare che la prima stanza si fonda sul contrasto tra una placida alba estiva o primaverile e una furiosa tempesta interiore; che la seconda si snoda sulla contrapposizione tra la bellezza del cielo aurorale che risplende sugli esseri viventi e sugli elementi naturali e la tragica bruttezza individuale che conduce all'esclusione da un'appariscente armonia universale; che la terza stanza si sofferma sull'incomprensibile decisione divina di favorire alcuni uomini a discapito di altri tramite dei meri attributi esteriori; la quarta sulla coscienza che l'infelicità sia, in realtà, prerogativa di tutti, ma è colta in maniera nitida da chi è emarginato solamente per il proprio aspetto deforme.

Prima strofa

La prima strofa si compatta principalmente in virtù dei vari riscontri fonici tra le parole finali: *raggio-fato-carro-capo-alto*; *spunti-rupe-sponda*; *care-carro-capo*; *fato-affetti-alto*; *arride-divide*; *arride-divide-sponda-onda*; *ravviva-volve-divide-valli-vasta*.

Si scorge una stretta consequenzialità narrativa tra la prima sequenza e la seconda: 1a) Chi è disperato, come la locutrice, non trova piacere davanti a un pacifico spettacolo aurorale, vv. 1-7; 2a) perché riesce, invece, ad entrare in sintonia soltanto con le visioni tempestose e le situazioni pericolose, vv. 8-18.

Nella prima sequenza si riscontrano due parti: 1a) la descrizione di una piacevole alba primaverile o estiva, vv. 1-primo emistichio del v. 4; 2a) la locutrice spiega il proprio senso di disarmonia che l'ha spinta a soffermarsi su tale alba, senso di disarmonia che si rivela la logica conseguenza della massima di fine sequenza (*già non arride / Spettacol molle a i disperati affetti*), vv. 4-7.

Anche nella seconda sequenza si distinguono due parti: 1a) l'enumerazione delle immagini visive e uditive di una bufera gradita alla locutrice e a quelli che si trovano nella sua tragica condizione, vv. 8-13; 2a) l'immersione, sia visiva che fisica, da parte della

locutrice e dei suoi simili, negli elementi più aspri e più rischiosi della natura durante un nubifragio, v. 14-8.

Placida notte, e verecondo raggio
De la cadente luna; e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe,
Nunzio del giorno;

La prima parte della prima sequenza mostra una frase nominale che si sofferma sul momento in cui Venere-Lucifero prende il posto di Diana-luna, il tramonto della quale – primo segmento testuale – è narrato nei vv. 1-primo emistichio del v. 2, tramite tre coppie di aggettivi polisillabici + sostantivi bisillabici. È netta la cesura fra i due cola incipitari che consente una lettura scandita e che mette in risalto gli ictus in 4a sede dei tre emistichi: *Placida nótte- e verecóndo raggio – De la cadénte luna*. I tre aggettivi, inoltre, sono collegati fonicamente: *Placida, verecondo, cadente*. I primi due, descrittivi-non restrittivi, possiedono una connotazione di tranquilla armonia: *Placida* nell’accezione latina “che infonde un senso di pace”, *verecondo* in quella di “pudico, discreto”, secondo il modello di Monti³²⁸, mentre il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ammetteva solo quella di “vergognoso”³²⁹.

L’apparizione di Lucifero (il pianeta Venere), secondo emistichio del v. 2-primo emistichio del v. 4 – secondo segmento testuale – avviene in maniera allocutiva (*e tu*) ed è esplicitata tramite una relativa che vede subito l’unico verbo della prima parte. Compagnono tre elementi naturali, *selva, rupe* e *giorno*, che con *Nunzio* rientrano nella serie dei sostantivi soltanto bisillabici propria di questa parte. *Selva* inoltre è preceduto anch’essa da un agg. polisillabico, *tacita*, quasi in rima con *Placida* d’inizio canzone. Tuttavia, questa volta l’agg.

³²⁸ *La luna il raggio .../ Pauroso mandava e verecondo, In morte di Ugo Bassville, IV, vv. 199-200*

³²⁹ Osserva Straccali, a proposito di *verecondo* con l’accezione di “pudico”: «È aggettivo qui particolarmente acconcio; perché con l’idea ti esprime pure il sentimento della greca giovinetta che vede nella luna la divinità casta di Diana». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 115.

vuole possedere soprattutto un valore contrastivo con il rumore delle situazioni sgradevoli, apprezzate dalla locutrice, esposte nella seconda sequenza. Il segmento si conclude con *giorno* in opposizione alla *notte* d'inizio canto, opposizione rimarcata dal loro collocamento all'interno di due quinari dal ritmo dattilico: *Plácida nótte – Núnzio del giòrno*.

Anche la seconda parte della prima sequenza possiede una struttura binaria.

oh desiate e care

(Mentre ignote mi fur l'erinni e 'l fato)

5

Semblanze a gli occhi miei;

Dal secondo emistichio del v. 4 al primo del v. 6 – primo segmento testuale della seconda parte – si scopre che la descrizione che invade la prima parte non è fine a sé stessa ma si pone all'interno di un discorso diretto di natura autobiografica. Ma la scoperta si rivela graduale. S'inizia da una dittologia composta da due aggettivi assonanzati, preceduti da un'interiezione che dà loro un carattere affettivo (*oh desiate e care*) – dittologia lasciata in sospeso per mezzo di un iperbato che travalica un verso intero –, quindi segue una parentetica-temporale nella quale viene svelato il carattere dolorosamente privato di un'armonia con la natura amena dispersa ormai in un passato non più replicabile (*Mentre ignote mi fur l'erinni e 'l fato*), e infine appare la connessione tra gli spettacoli naturali descritti e la locutrice, ma soltanto dal punto di vista visivo (*Semblanze a gli occhi miei*). La sintassi rimane nominale. L'iperbato fra attributi e sostantivo, *desiate e care ... Sembianze*, viene enfatizzato da un'assonanza che esclude la parentetica in cui *ignote* riprende fonicamente *notte* del primo verso, e *l'erinni e 'l fato* (entrambi singolari) si contrappongono a *desiate e care*³³⁰.

³³⁰ Secondo Campana *l'erinni e 'l fato* formerebbero un'endiadi che significherebbe «creatura tormentosamente perseguitata». LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Campana, cit., p. 197.

Nel frattempo, sebbene ancora non sia svelata la locutrice, le allusioni a Diana e a Venere e i termini *erinni* e *fato*, suggeriscono già la sua identità di antico pagano e il carattere sentimentale della sua sofferenza, ma non ancora s'intravede se a parlare sia un uomo o una donna³³¹.

già non arride

Spettacol molle a i disperati affetti.

Dal secondo emistichio del v. 6 (un altro quinario dattilico) al v. 7 – secondo segmento della seconda parte – è offerta una massima che ha la funzione di spiegare l'estraneità della locutrice a qualsiasi *locus amoenus* e di giustificare, in modo lapidario e oppositivo, l'incipit tradizionale, da tipica canzone occitanica, mediante un contrasto tra esterno felice e interno tormentato di ascendenza petrarchesca (si pensi al sonetto *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*, *Rvf*, CCCX). La massima, introdotta dal predicato verbale in negativo, *non arride*, si conclude con un endecasillabo a minore dalla scansione di 2a-4a-8a-10a, segnato dalle figure del chiasmo e della sinestesia, con il primo emistichio che ruota attorno ad *-ol* (e con *molle* in assonanza con *notte* del v. 1 e con *ignote* del v. 5) e il secondo emistichio sull'omeoteleuto *-ti*: *Spettacol molle a i disperati affetti*.

La prima parte della seconda sequenza si suddivide anch'essa in due segmenti distinti ma collegati entrambi alla sfera visiva e uditiva.

Noi l'insueto allor gaudio ravviva

Quando per l'etra liquido si volve

E per li campi trepidanti il flutto

10

³³¹ Parrebbe superfluo ricordare che poco conta che la locutrice sia ricordata nel titolo. Qualsiasi titolo, per quanto tematico, come insegna Genette, non si può considerare una parte integrante del testo, perché è confinato nel campo del paratesto, in quell'area intermedia tra l'interno e l'esterno, come una *soglia* del testo stesso. Cfr. ID., *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Polveroso de' Noti,

Nel primo segmento, vv. 8- primo emistichio v. 11, la locutrice descrive una situazione di violenza naturale che infonde una gioia insolita la quale, a sua volta, dona una sorta di effimera vitalità (*ravviva*) ai *disperati affetti*, e cioè quando i venti estivi di tempesta turbinano e sconvolgono sia il cielo, che non riesce a opporre nessuna resistenza per colpa della fluidità dell'aria, sia la terra, che vede i campi che sembrano ondeggiare «quasi paurosi» per «l'impeto della bufera» (Fornaciari)³³². Tali immagini di violenza sono evidenziate dai vari iperbati, dai continui *enjambements* e dalle diverse anastrofi che spezzano il ritmo in un affastellarsi di attese e di cellule onomatopeiche. Da osservare l'endecasillabo dattilico, raro in Leopardi, del v. 8 (*allor* è da considerarsi atono) che precede due endecasillabi sostanzialmente giambici, che pongono in risalto le singole parole, e un'ulteriore apertura anapestica del v. 11.

Tuttavia, si potrebbe aggiungere, per il v. 10, il recupero della stessa scansione di 4a-8a-10a del v. 1 che permette, stante il vuoto accentuativo di 6a, d'inserire, come nel verso iniziale, un agg. quadrisillabico (quasi in consonanza e, il secondo, in assonanza con il sost. di cui è attributo, *campi*): *verecondo – trepidanti*. D'altra parte, l'assenza di ictus sulla 6a fa in modo, nella prima stanza, di scorgere altri aggettivi polisillabici con la tonica sulla 8a: *disperati*, v. 7; *profonde*, v. 14; *sbigottiti*, v. 16 (in questi ultimi due casi, il modulo del verso è sempre 4a-8a). Aggettivi che attivano «una prosodia discendente» (Pelosi)³³³ che li mette energicamente in risalto e che ne rinsalda la forza espressiva anche in virtù delle consonanze *verecondo-profonde* e *disperati-sbigottiti* in cui sono sempre in gioco delle occlusive dentali.

Molti interpretano il *Noi*, compl.ogg. d'inizio segmento, come un singolare pro plurale all'interno di un plurale maiestatico (anche se, in questo canto, sarebbe meglio parlare di plurale di modestia). In realtà, nella prima strofa – e in generale, in tutta la canzone

³³² LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 74.

³³³ PELOSI, "Il corpo de' pensieri"... cit., p. 177.

compreso il virgiliano *Morremo* del v. 55 – la terza persona plurale, come propone Straccali, sembrerebbe avere un valore aggregativo³³⁴. Le situazioni estreme, che insolitamente ravvivano, non coinvolgono empaticamente soltanto la locutrice, ma tutte le persone angustiate per un amore non ricambiato o per qualsivoglia disarmonia esistenziale. Ne è riprova l'assenza di ogni riferimento autobiografico. In altri termini la locutrice si fa portavoce di tutti coloro che si trovano in uno stato d'infelicità simile al suo.

e quando il carro,
Grave carro di Giove a noi sul capo,
Tonando, il tenebroso aere divide.

Nel secondo segmento della prima parte della seconda sequenza, secondo emistichio v. 11- v. 13, la locutrice spiega un altro fenomeno atmosferico estremo che suscita un momentaneo vigore ai *disperati affetti*: quando il lampo, mentre tuona, squarcia l'atmosfera di tenebre proprio sopra alla loro testa. Il fragore del tuono e lo splendore sinistro del lampo sono descritti mediante un'epanalessi (*il carro, /Grave carro*), un'allitterazione dell'occlusiva dentale sorda (*Tonando il tenebroso*) e un'assonanza insistita (*quando, carro, capo, Tonando*).

In forte rilievo, nel v. 13, la coppia *tenebroso aere* (caratterizzata fonicamente per via della vibrante) a causa degli ictus che rientrano nella ribattuta di 6a-7a (tra l'altro *tenebroso* è in rima con *Polveroso*, v. 11). Tecnica ripresa a fine strofa nel v. 18 dove la coppia *vittrice ira* presenta sia la connessione consonantica della vibrante che la stessa sede di 6a e di 7a. Oltre a ciò, *tenebroso*, come *vittrice*, rientra nella serie degli aggettivi polisillabici della stanza fortemente in risalto in virtù della loro posizione prosodica.

In questa prima parte della seconda sequenza sono citate due divinità maschili, Noto e Giove. Il primo è scritto al plurale, sulla scorta di Virgilio: *Tendant vela Noti* (*Eneide*, III,

³³⁴ «Me, e quanti si trovano nella condizione mia». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 116.

268). Di solito s'interpreta l'occorrenza leopardiana, in maniera metonimica, come "venti" in generale, anche se Caro traduce la citazione riportata di Virgilio in senso letterale, pur rendendo il nom. *Noti* un dat.: *Spieghiam le vele agli austri*, v. 450 e anche se il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* riporta soltanto «vento meridionale»³³⁵. Qualunque sia l'interpretazione del passo leopardiano, Noto, nella mitologia greco-romana, è temuto per la sua pericolosa potenza ed è raffigurato sia con le fattezze umane che come un cavallo imbizzarrito. La seconda raffigurazione lo unirebbe al *carro di Giove*, la prima a Giove stesso in quanto divinità maschile.

L'irrompere minaccioso di Noto e di Giove si palesa come una sorta di ribaltamento delle due divinità femminili sottintese a inizio canto, Diana, dea vergine come illibata è Saffo, e Venere, dea dell'amore carnale, e una terza espressa in maniera traslata, *erinni*, e cioè la personificazione del *D'implacato desio furor* del v. 60. Quasi a significare il percorso di Saffo che diviene una vergine invasa da un irrealizzabile desiderio sessuale che la porta a un cosciente delirio masochistico che, a sua volta, la conduce a una morte violenta, a un'autodistruzione consolatoria ma non salvifica.

Nella seconda parte della seconda sequenza la locutrice passa dalle descrizioni visive-uditive degli elementi naturali durante una tempesta alle pericolose conseguenze che mettono in pericolo di vita chi è angosciato e si sente in sintonia con la forza distruttrice della bufera. Pertanto l'attenzione si sposta dalla natura all'uomo.

Questa parte si divide in tre segmenti testuali: 1) *Ai disperati affetti piace (giova)* lasciarsi «travolgere dalla tempesta» (Ghidetti)³³⁶, «sprofondare nel gorgo degli elementi» (Gallo-Garboli)³³⁷ (*natar giova tra' nemi*), mentre attraversano un «luogo scosceso, dirupato» (definizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* per *balze*) o una vallata profonda;

³³⁵ Anche Tibullo, fonte di *superbi regni* (*regna superba*, IX, v. 80) usa il vento Noto nell'accezione propria (V, v. 35).

³³⁶ LEOPARDI, *Canti*, a cura di E. Ghidetti, cit., p. 94.

³³⁷ G.LEOPARDI, *Canti* a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1993, p. 84.

2) ai *disperati affetti* piace correre il rischio di essere travolti dalla fuga disordinata (*vasta*)³³⁸ delle greggi terrorizzate³³⁹; 3) ai *disperati affetti* piace ascoltare il fragore e la furia inarrestabile della corrente di un fiume in piena aggirandosi sulla riva franosa (*dubbia*)³⁴⁰.

Noi per le balze e le profonde valli

Natar giova tra' nembi,

Il primo segmento, v. 14 – primo emistichio del v. 15, segnala il passaggio dalla pura visione all'azione autodistruttrice mediante l'anafora di *Noi* con il v. 8. Pone, inoltre, a fine dei tre emistichi, tre sostantivi bisillabici che designano degli elementi naturali (*balze, valli, nembi*). Mostra, infine, un uso cospicuo di nasali (*Noi, profonde, Natar, nembi*) e un'aspra ribattuta di 2a-3a nel v. 15 (*Natar giova*).

e noi la vasta 15

Fuga de' greggi sbigottiti,

Il secondo segmento, secondo emistichio del v. 15 – prime nove sillabe del v. 16, funge come una sorta di collante fonico tra gli altri due segmenti, visto che riprende il *noi* e la sillaba *-va* del primo (*valli, giova, vasta*) oltre che l'assonanza tra *nembi* e *greggi*, e anticipa la labiodentale e la *u* tonica del secondo (*Fuga, fiume, dubbia*). Il disordine della fuga dei *greggi sbigottiti*, oltre a ciò, è messo in rilievo plasticamente dall'*enjambement* e forse anche dalla lieve irregolarità di un endecasillabo né a maggiore né a minore (*Fúga de' gréggi sbigottíti, o d'álto*).

³³⁸ «L'agg. *vasta* è ben appropriato a significare la sbandata, non raccolta, fuga dei greggi sbigottiti». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 117.

³³⁹ L'interpretazione meramente visiva dello scompiglio dei greggi che scappano sconvolti, che di solito si dà a questo segmento, stona con l'immersione fisica nella furia degli elementi che si scorge nelle altre due immagini che l'accompagnano.

³⁴⁰ Per l'accezione di *dubbia* come "malfida, insicura" cfr. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, II, v. 88 (*Com uom che per terren dubio cavalca*) e Della Casa, *Rime*, 2, v. 5 (*Come per dubbio calle uom move il piede*).

o d'alto

Fiume a la dubbia sponda

Il suono e la vittrice ira de l'onda.

Il terzo segmento, ultime tre sillabe del v. 16 - v. 18, presenta un'anastrofe che si apre con un agg. con la *a* tonica (*alto*) in *enjambement* con il sost. (*Fiume*) e una serie di bisillabi con una vocale velare tonica (*Fiume, dubbia, sponda, suona*) che s'interrompe per dare luogo a due *i* toniche in una ribattuta di 6a-7a (*vittrice ira*, dove *vittrice*, osserva G. De Robertis, è «come dir selvaggia. Lo senti nella parola seguente che grida per effetto dell'accento ribattuto del verso», mentre per D. De Robertis significa «che sta per sopraffarmi»³⁴¹).

La strofa si chiude con un endecasillabo che offre delle immagini antitetiche rispetto a quelle offerte nei versi iniziali. *Il suono... dell'onda* si contrappone alla *tacita selva*, la *vittrice ira dell'onda* alla *Placida notte*.

Seconda strofa

La figura dell'assonanza contraddistingue l'aspetto fonico della seconda strofa conferendole un'intima compattezza musicale: *manto, Saffo, invano, margo, canto, disdegnando; terra, cotesta, empia, addetta, dispiega, eterea; parte, grave, amante, sottragge, odorate spiagge; Sorte, vezzose, forme, core, dove, flessuose* Significativa la consonanza tra *manto* e *amante* che trova un epilogo con *ammanto* del v. 54: *Vago il tuo manto- dispreziata amante – disadorno ammanto*.

³⁴¹ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 133.

Mentre nella prima strofa la locutrice si sofferma sull'infelicità propria e di chi si trova nella sua stessa condizione, nella seconda rivolge l'attenzione unicamente su di sé. E lo fa scandendo anche questa seconda stanza in due sequenze: nella prima, v. 19-primo emistichio del v. 27, la locutrice avvia il tema dell'esclusione dalle amate *vezzose forme* della natura; nella seconda, secondo emistichio del v. 27-v. 36, porge degli esempi, prima visivi, poi uditivi e infine tattili.

La prima sequenza si divide in due parti: la prima, vv. 19-primo emistichio v. 23, tratta il motivo dell'emarginazione dolorosa dall'*infinita beltà* della natura; la seconda, secondo emistichio del v. 23-primo emistichio del v. 27, il motivo dell'amore crudelmente non ricambiato di Saffo verso le bellezze naturali.

Anche la seconda sequenza si divide in due parti: la prima, secondo emistichio del v. 27-primo emistichio del v. 31, contiene l'esemplificazione visivo-uditivo di tale esclusione; la seconda, secondo emistichio del v. 31-v. 36, l'esemplificazione tattile.

A loro volta, in maniera simmetrica, come si vedrà, le prime parti della prima e della seconda sequenza sono suddivisibili in due segmenti testuali, le seconde parti sono composte da un segmento unico.

Vago il tuo manto, o divo cielo, e vaga

Se' tu, rorida terra.

20

Il primo segmento della prima parte della prima sequenza, v. 19 – primo emistichio del v. 20, riprende la collocazione spazio-temporale d'inizio canzone ma con una connotazione affettiva in poliptoto: *Vago-vaga*. Il cielo abitato dalle divinità (*divo cielo*), come le amabili luna-Diana e Lucifero-Venere e i temibili Noto e Giove, è oggettivamente bello, leggiadro in ogni suo aspetto (*manto*), come, del resto, la terra bagnata dalla rugiada (*rorida terra*).

Vengono così ripresi, nella loro piacevole realtà del momento, sia il cielo che la terra immaginati precedentemente dalla locutrice sconvolti dal *flutto Polveroso dei Noti*. E s'instaura così una contrapposizione tra il presente reale, vissuto tramite la vista, e un

presente possibile, creato dalla mente, all'interno di una scansione temporale che vede prima la luna tramontare, poi apparire Lucifero e infine l'erba bagnarsi di rugiada.

La relazione con l'immagine dell'alba descritta impersonalmente a inizio canto è assicurata anche dall'agg. sdrucchiolo e trisillabico *rorida* (latinismo non accolto dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ma, come scrive Monti nella *Proposta*, ormai «nostro vocabolo, avendolo adoperato leggiadri scrittori»)³⁴² che richiama *Placida* e, in generale, gli aggettivi polisillabici che precedono degli elementi naturali: *verecondo*, *cadente*, *tacita*. Tale relazione è garantita altresì dall'allocuzione prodotta dal pronome di seconda persona singolare: *e tu*, v. 2; *Se' tu*, v. 20 (secondo verso della stanza). L'uso del *tu*, in entrambi i casi, comporta un colloquio con le manifestazioni affascinanti della natura, mentre, secondo Galimberti, «la negazione entra in diretto rapporto di contrasto con il pronome di prima persona»³⁴³. Sennonché, più che con il pronome, s'intravede un'energica opposizione fra il tu-elemento naturale e la locutrice che subisce l'ingiustizia del fato senza averne colpa. Tanto è vero che la locutrice non è espressa tramite un soggetto, e quindi tramite *l'io*, ma, una volta, attraverso un compl. di limitazione, è cioè, “per quanto riguarda me” (che potrebbe essere interpretato anche come un compl. di vantaggio, “per me” – “a mio favore”), *A me non ride...*, oppure, una seconda volta, attraverso un compl.ogg., *me non il canto...*. Inoltre, nel v. 6, a essere vittime inermi dell'iniquità irrazionale del caso non è soltanto la locutrice, ma anche i suoi simili: *già non arride* (non a caso in rima con *A me non ride*, proprio per sottolineare il sottinteso valore cumulativo dell'inspiegabile estromissione dalle amenità naturali).

Ahi di cotesta

20

Infinita beltà parte nessuna

A la misera Saffo i numi e l'empia

Sorte non fenno.

³⁴² Nella *Crestomazia* è antologizzato un passo della *Visione X* di Alfonso Varano (con il titolo di *La Provvidenza divina*) in cui, nel v. 23 ricorre *Rorido umor*.

³⁴³ C. GALIMBERTI, *Il linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959, p. 77.

Il secondo segmento della prima parte, secondo emistichio del v. 20 - primo emistichio del v. 23, si apre con l'interiezione *Ahi* che indica il contrasto tra le bellezze naturali e la non bellezza della locutrice in maniera analoga all'interiezione *oh* che avvia il secondo segmento della prima parte della prima sequenza. Termina la tensione prodotta dall'attesa sull'identità della locutrice, della quale, fino al v. 21, si sa soltanto che si tratta di un personaggio antico in piena crisi esistenziale provocata da un tormento d'amore. Tuttavia, non viene usata la prima persona singolare, bensì la terza, presumibilmente per rendere più oggettiva la condizione di esclusa. Inoltre, il nome *Saffo* viene preceduto dall'agg. *miserà*, mutuato dalla epistola ovidiana, in parte fonte della canzone³⁴⁴. La coppia agg. polisillabico + sost. si riconnette con la serie già più volte notata. Ma la connessione più evidente risulta formarsi con la coppia *rorida terra* del v. 20 composta da un'agg. trisillabico sdrucchiolo e un sost. bisillabico i cui accenti tonici cadono sulla 3a e sulla 6a esattamente come con *miserà Saffo* del v. 22.

L'obiettività nel descrivere la propria condizione di estromessa viene, però, delineata mediante il ricorso a tre *enjambements*, a un'anastrofe e a una serie di nasali che connotano lo stravolgimento emotivo della locutrice. Uno stravolgimento emotivo che, d'altro canto, è sottolineato anche dall'ossessività del ritmo dei due consecutivi endecasillabi dattilici che si creano tra gli emistichi finali e quelli iniziali dei vv. 20-2: *Áhi di cotésta Infínita beltà – pártè nessúna A la mísera Sáffo*. Un discorso analogo si potrebbe proporre per il chiasmo del v. 21 che evidenzia lo stridore fra la pienezza di *Infínita beltà* e il vuoto di *parte nessuna*. Da notare anche la contrapposizione tra il *divo cielo*, e cioè tra il cielo che accoglie le divinità (Diana, Venere, Noto, Giove), e gli dei (*i numi*) che non concessero a Saffo di partecipare alle molteplici bellezze naturali. Ma l'accusa della locutrice chiama in causa anche l'*empia / Sorte* – dove *empia* significa, come riporta il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*,

³⁴⁴ *Heroides*, XV: *miseram me*, v. 185; *me miseram*, v. 204; *miseræ*, v. 220. Sui riscontri ovidiani del canto cfr. M. GIGANTE, *L'«Ultimo canto di Saffo»*, in *Lecture leopardiane. I ciclo*, a cura di M. Dell'Aquila, Roma, Fondazione Piazzolla, 1993, pp. 73-108.

«crudele, senza pietà»³⁴⁵ -, riproducendo, così, lo stesso ordine del v. 5: *erinni-numi* e *fato-Sorte*.

A' tuoi superbi regni

Vile, o natura, e grave ospite addetta,

E dispregiata amante, a le vezzose 25

Tue forme il core e le pupille invano

Supplichevole intendo.

La seconda parte della prima sequenza della seconda strofa è costituita da un solo segmento testuale, secondo emistichio del v. 23 al primo emistichio del v. 27.

Dopo avere espresso la coscienza dell'ingiusta emarginazione dall'*infinità beltà* dello spettacolo aurorale, la focalizzazione si sposta sull'azione vana della locutrice che si rivolge direttamente alla natura (*o natura*) e guarda e freme supplichevole di fronte alle sue bellezze, consapevole di essere considerata una sgradita ospite senza valore e un'amante disprezzata.

La concitazione dell'allocuzione è espressa per mezzo di un periodare involuto che poggia ancora sulle figure dell'*enjambement* e dell'anastrofe. Ma la novità risiede nello spuntare del pronome di prima persona singolare che mancava dal primo segmento della seconda parte della prima strofa, cioè dal secondo emistichio del v. 4 al primo del v. 6. Si tratta, d'altronde, di una ripresa di quei versi in una prospettiva soltanto rivolta al presente. Tant'è che rimangono in gioco l'azione del guardare (*a gli occhi miei – le pupille... intendo*), e del desiderare amando (*desiate e care – il core... intendo*) le amenità naturali (*Semblanze – vezzose... forme*) dopo l'intervento esiziale delle divinità (*l'erinni e 'l fato – superbi regni*) che ha sconvolto Saffo, donna greca inutilmente supplice, sebbene ormai conscia non solo della propria esclusione ma anche della propria mancanza di venustà che l'ha resa un'estranea molesta. Si rinsalda così la contrapposizione tra un passato di armonia,

³⁴⁵ Già *Nelle nozze*, v. 13: *L'empio fato*

espresso dal passato remoto, *fur*, v. 5, e un presente di disarmonia, espresso dal presente indicativo, *intendo*, v. 27. Inoltre, come già osserva Fornaciari, s'instaura il contrasto fra *vezzose Tue forme* e *superbi regni*: «quelle sono l'apparenze, questi la realtà»³⁴⁶. Secondo Timpanaro, invece, si scorgono due considerazioni differenti della natura: una affascinante, che trapela, appunto, dalle vezzose forme, l'altra distruttiva guidata da un oscuro e inesorabile potere pernicioso, appunto, dai *superbi regni*.³⁴⁷

Questa seconda parte si caratterizza, dal punto di vista fonico, dalle assonanze tra gli attributi, sempre anteposti, e i sostantivi: *superbi regni* (già in *Sopra il monumento*, v. 113), *Vile... ospite*, *Dispregiata amante*, *vezzose forme*; dall'assonanza e allitterazione tra *natura* e *nessuna* del v. 21 (che chiamano in campo anche *numi* del v. 22); dall'assonanza tra *ospite* e *pupille*, le cui *i* toniche cadono sull'8a sillaba; dall'assonanza trimembre *vezzose - forme - core*; dall'uso incalzante della bilabiale sorda (*superbi*, *ospite*, *dispregiata*, *pupille*, *Supplichevole*); dall'ipogramma tra *pupille* e SUPPLIchevoLE. I due termini che compongono il primo emistichio del v. 27, fine della seconda parte, proprio per questa loro funzione conclusiva, mostrano dei legami con altre parole che li precedono: *Supplichevole*, oltre che con *pupille*, riprende *superbi*; *intendo* è in assillabazione con *invano*.

Il tormento della piena consapevolezza è rimarcato non solo da questi rimandi fonici che ne connotano l'iterazione e l'impossibilità di una palingenesi, ma anche dalla sintassi franta, posta, tuttavia, all'interno di una prosodia canonica, per lo più giambica, tranne per l'apertura dattilica del v. 24 (*Vile, o natura*) e per quella anapestica del v. 27 (*Supplichevole intendo*). Quasi si formasse un'antinomia interiore fra la conoscenza razionale della propria condizione (la prosodia tradizionale) e la non accettazione della stessa (la sintassi e la fonetica).

La prima parte della seconda sequenza, secondo emistichio del v. 27 – primo emistichio del v. 31, esemplifica prima dal punto di vista visivo (primo segmento) poi uditivo

³⁴⁶ LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 75.

³⁴⁷ TIMPANARO, *Classicismo...* cit., pp. 389-92.

(secondo segmento) l'estromissione non appena accennata della locutrice dai gradevoli spettacoli naturali. E lo fa in maniera simmetrica, visto che i due segmenti che la compongono riportano entrambi due esempi e si svolgono ambedue attraverso un quinario + un endecasillabo + un settenario. Inoltre, come nota Straccali, in ciascun segmento, un esempio si ricollega al *divo cielo* (*Il mattutino albòr, il canto De' colorati augelli*), l'altro alla *rorida terra* (*L'aprico margo, de' faggi Il murmure*)³⁴⁸. Tra l'altro, si potrebbe osservare anche che tali quattro collegamenti sono disposti in maniera chiastica: *terra-cielo-cielo-terra*.

Appare evidente il richiamo con la seconda sequenza della prima strofa, anch'essa di carattere esemplificativo. La differenza fondamentale si riscontra nel passaggio dal *noi* all'*io* che, nondimeno, non è mai espresso tramite il nominativo. La locutrice, infatti, non esprime più le sensazioni di disarmonia di tutti gli infelici che si trovano in uno stato di sofferenza interiore simile al suo, ma solo la propria realtà di donna respinta dalla natura soltanto perché fisicamente sgradevole.

I due segmenti – che cominciano con l'anafora in poliptoto di *me* che riprende quella di *Noi* dei vv. 8 e 14 e che sono entrambi caratterizzati da due *enjambements* – sono tra loro in chiasmo, giacché il primo, secondo emistichio v. 27 – primo emistichio v. 29, presenta prima il predicato verbale (*non ride*) e poi i soggetti (*margo, albòr*), mentre il secondo, secondo emistichio v. 29 – primo emistichio v. 31, prima i soggetti (*augelli, murmure*) quindi il predicato (*non... saluta*). Da rilevare che in entrambi i segmenti il primo sogg. occupa i primi due emistichi e non è accompagnato da un caso obliquo mentre il secondo sogg. occupa gli ultimi due emistichi ed è preceduto da un compl. di provenienza (*da l'eterea porta, de' faggi*). Inoltre i due predicati verbali sono entrambi negativi (*non*) per connotare crudamente la totale esclusione della locutrice dall'apparente splendore universale.

A me non ride

³⁴⁸ LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 117.

L'aprico margo, e da l'eterea porta

Il mattutino albòr;

Il primo segmento si contrappone alle immagini visive d'inizio prima e seconda strofa e mostra, nel v. 23, con *ride*, una rima inclusiva e derivativa con *arride* del v. 6, non casuale dato che entrambi evidenziano una non corrispondenza con gli aspetti gradevoli della natura, benché, in questo secondo caso, si tratta di una discordanza non voluta, una dissonanza, per così dire, passiva. D'altro canto, il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, tra le varie accezioni di "ridere", dà anche quella sinonimica di "arridere": «Mostrarsi ridente, benigno, piacevole, favorevole».

A non arridere alla locutrice si rivelano ogni luogo baciato dal sole³⁴⁹ (*aprico margo*)³⁵⁰ e la luce soffusa dell'alba. I due spettacoli visivi non simpatetici con la locutrice (*margo e albòr*) sono preceduti da due aggettivi polisillabici in assonanza (*aprico, mattutino*). Il sostantivo del primo spettacolo è inoltre in assonanza con il primo del secondo segmento (*margo, canto*). Il sost. del compl. di provenienza, alla fine del v. 28, *porta*, è, a sua volta, in assonanza con il sost. posto nella stessa posizione nel v. 31, *ombra*, sicché si viene a creare una vera e propria antonimia assonanzata: *eterea porta – ombra*.

Dal punto di vista prosodico si osserva che, in una sorta di ossessione senza via di uscita, il primo elemento che *non ride* a Saffo è descritto tramite due quinari con gli ictus sulla 2a e sulla 4a: *A mé non ríde / L'apríco márgo*; il secondo elemento tramite due settenari con gli ictus sulla 4a e sulla 6a: *e da l'etérea pórtá / Il mattutíno albór*.

³⁴⁹ L. verosimilmente adopera con questo significato l'agg. *aprico* secondo il modello di Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 331: *hic color aprica pendentibus arbore pomis* (tale colore era quello dei frutti che pendono da un albero baciato dal sole). Secondo Folin, «il termine "aprico" nei *Canti* svolge una funzione semanticamente cruciale e pregnante ed è spesso usato per indicare spazi che dischiudono e rendono possibile il soggiorno dell'uomo sulla terra l'apparire originario della terra stessa allo sguardo umano». ID., *Leopardi e la notte...* cit., p. 10. L'agg. ricorre anche in *Alla primavera*, vv. 93-4 (*aprica / Terra*) e nell'*Inno*, v. 33 (*aprico raggio*).

³⁵⁰ In un'annotazione a margine del manoscritto, L. spiega che in latino «*margo*, si adopera per ogni luogo, e così da noi *lido, spiaggia, riva, ec.*».

me non il canto

De' colorati augelli, e non de' faggi

30

Il murmure saluta:

A non salutare la locutrice, verosimilmente all'alba, si rivelano il canto degli uccelli e il mormorio del vento tra le foglie dei faggi. Due immagini uditive che richiamano l'estate e la primavera tanto più che, come tutti sanno, il faggio è una pianta decidua.

Anche in questo secondo segmento si scorgono le solite attenzioni foniche care a Leopardi: *canto* è in allitterazione, con *colorati* (oltre che in imperfetta assonanza tonica e atona); *augelli* contiene la *g* palatale di *faggi* che, a sua volta, è in consonanza con *sottragge* a fine v. 35; *murmure* è in allitterazione con *mattutino* del v. 29 e contiene un valore onomatopeico insieme con il seguente *saluta*. Leopardi adopera tale latinismo, assente dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, sotto suggerimento da Monti, alla voce *mormorio*, nella *Proposta di correzioni e aggiunte*³⁵¹, sebbene per motivi opposti³⁵². Oltre a ciò, *il canto Dei colorati augelli* si rapporta con il titolo della canzone. Il canto degli uccelli appare come dimostrazione vitale di armonia e di felicità collettiva che si contrappone al funereo canto pregno di disarmonia e d'infelicità comunicabile della poetessa prossima al suicidio.

Anche in questo secondo segmento s'intravede una simmetria tra i due fenomeni naturali, ossia tra i due gradevoli suoni non rivolti a Saffo: Ambedue occupano un quinario + un settenario; i quinari possiedono delle correlazioni tra loro (*me non il canto* – e non *de' faggi*) e i settenari sono composti da due termini che insieme, se si considera la sinalefe che unisce la prima coppia, formano sei sillabe (*colorati^augelli* – *murmure saluta*).

³⁵¹ In An L. annota: «V. Monti, Proposta, in Mormorio».

³⁵² «*Mormorio* definito per *mormorare* viene a valer lo stesso che *leggier romore*, giusta definizione, ed è vocabolo molto gentile. Se non che nell'uso che noi ne facciamo ei rimane molto in qua della forza del *Murmur* dei Latini da cui deriva. perciocchè i Latini l'adoprono non solamente per l'espressione delle cose che fanno soav e grato romore, ma di quelle ancora che fanno fracasso, come il mare in burrasca, i tuoni. le piogge, ec., al che serve efficacemente il raddoppiamento della *u*, lettera di cupo suono e profondo, e della *r*, lettera di aspro suono, che intramezzata a quegli *u* ne rinforza il muggito, e rende *Murmur* vocabolo meravigliosamente imitativo».

e dove a l'ombra

De gl'inchinati salici dispiega

Candido rivo il puro seno, al mio

Lubrico piè le flessuose linfe

Disdegnando sottragge, 35

E preme in fuga l'odorate spiagge.

La seconda e ultima parte della seconda sequenza, secondo emistichio v. 31 – v. 36, è formata da un solo segmento, come la seconda parte della prima.

Dalle quattro esemplificazioni visivo-uditivo degli elementi naturali estranei se non ostili alla locutrice, si passa a un'esemplificazione sensoriale: Dovunque un ruscello limpido (*Candido rivo*) dispieghi l'acqua trasparente dell'alveo (*puro seno*), sotto l'ombra dei salici piangenti, sottrae, disgustato, tale acqua sinuosa (*flessuose linfe*) ai piedi di Saffo che si accostano malsicuri, data la riva sdrucchiolevole (*lubrico piè*), e scorre via veloce, come se volesse scappare, urtando le sponde piene di fiori profumati.

Se si considerano gli aggettivi *candido* («non macchiato di colpe», *Vocabolario degli Accademici della Crusca*) e *puro* connessi al rivo e alle sue acque, si può accettare l'osservazione di Campana che per Leopardi «non era insolito che nella mitologia antica gli elementi naturali si ritraessero di fronte a persone colpite da maledizione divina»³⁵³. Il che comporta un allacciamento logico con le domande angosciate che la locutrice, nella prima parte della terza strofa, rivolge agli dei tormentata dall'idea di essere stata maledetta o prima di nascere o per una colpa commessa involontariamente durante l'infanzia.

Oltre a ciò, dopo il sottinteso dialogo, individuato da G. De Robertis, tra una donna innamorata con un uomo silenzioso che non ricambia, che si può evincere, secondo D. De Robertis, anche dal «battere sul *tu* e sul *me*» dei vv. 23-7 (*dispregiata amante, Supplichevole,*

³⁵³ LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Campana, cit., pp. 200-1.

non ride, non... saluta)³⁵⁴, in questo segmento si osserva un'implicita negazione dell'atto sessuale che Saffo-Diana ambirebbe, per mezzo di un'antropomorfizzazione del ruscello a cui si uniscono gli aggettivi *Candido* e *puro* e i verbi "disdegnare" e "sottrarre", mentre per il *piè* di Saffo, quasi fosse una sineddoche, l'agg. *lubrico* anche nel significato metaforico, secondo la definizione di Tommaseo, di «Carnale, libidinoso».

La seconda parte della seconda sequenza vede, come del resto tutta la seconda strofa, una contrapposizione tra la tortuosità del discorso – prodotta da inversioni, *enjambements*, anastrofi – e una prosodia canonica riscontrabile in una scansione per lo più giambica – tranne per il settenario anapestico, pur sempre tradizionale, del v. 35 – senza nessuna ribattuta. Sinuosità e regolarità che contribuiscono a generare una connotazione di disperazione lucida, insieme con la copulativa *e* la quale, in detta stanza, apre cinque secondi emistichi (*e grave ospite addetta, e le pupille invano, e da l'eterea porta, e non de' faggi, e dove a l'ombra*).

La funzione conclusiva di tale parte, che termina con una coppia agg.+sost. assonanzata (*odorate spiagge*) si evince dai vari rapporti fonici con parole delle parti precedenti: dal punto di vista delle assonanze, oltre a quella già notata tra *ombra* e *porta*, si scorgono: *inchinati-colorati, dispiega-addetta* (a fine verso), *rivo-aprico, linfe-ride* (ancora a fine verso), *fuga-saluta*. Inoltre si intravedono, la rima *flessuose-vezzose* e le quasi rime *Disdegnando-canto* e *faggi-sottragge* (*spiagge*).

Terza strofa

Le parole a fine verso della terza strofa si richiamano tra loro per mezzo di figure di suono che donano alla stessa una fisionomia fonica ben definita.

Si rivelano numerose le assonanze: *eccesso, scemo, grembo, regno; torvo, volto; colpa, devolva; fuso, tutto; volvesse, speme, imprese*. Ben cinque vocaboli presentano una labiodentale sonora: *torvo, volto, devolva, voci, eventi*. *Torvo – volto* è quasi un anagramma.

³⁵⁴ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 133.

Tuttavia, si riscontrano anche dei significativi rimandi con le strofe precedenti. La ripresa, nella rima baciata, di *canto* di fine v. 29, e la correlazione, già indicata, tra *ammanto* con *manto* del v. 19 e con *amante* del v. 25.

Si osservano, inoltre, altre assonanze: *fallo, nefando, Viviamo, sconsolato, arcano, Arcano, canto, ammanto; eccesso, inesperto, scemo, Nascemmo, grembo, eterno regno*; e un numero consistente di labiodentali: *fallo, nefando, torvo, fosse, fortuna, volto, Viviamo, fuso, devolva, ferrugineo, voci, eventi, Fuor, verd'anni, virili, Virtù*.

Anche la terza strofa, come la prima e la seconda, si suddivide in due sequenze: 1a) la locutrice si chiede quale colpa prenatale o infantile le abbia procurato la maledizione degli dei che l'ha resa sgradevole esteriormente, vv. 37 – primo emistichio del v. 44; 2a) ma non vuole peccare di *ὑβρις*, secondo emistichio del v. 44 – v. 54, pretendendo una risposta, giacché riconosce che spetta solo agli dei sapere il perché dell'aggravio del dolore esistenziale per le persone deformi le quali scorgono che solo chi è bello può ambire a un successo riconosciuto.

Le due sequenze, a loro volta, sono composte entrambe da due parti.

Nella prima: 1a) la locutrice s'interroga se sia vittima di una possibile colpa precedente la nascita, vv.37-39; 2a) o se lei stessa abbia commesso un peccato imperdonabile durante l'infanzia, v. 40 – primo emistichio del v. 44.

Nella seconda: 1a) la locutrice teme di bestemmiare chiedendo una spiegazione agli dei sul perché all'uomo sia concesso di constatare il proprio dolore ma non di saperne il perché; 2a) del resto, la divinità assegnò, in maniera insondabile, un perpetuo dominio a coloro a cui ha donato un aspetto piacevole.

Le due parti della prima sequenza presentano un solo segmento testuale, le due parti della seconda sequenza due.

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso

Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo

Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?

Nella prima parte della prima sequenza, vv. 37-9, la locutrice, davanti alla constatazione che la natura detesti perfino il suo contatto al punto di sottrarsi fuggendo al suo cospetto, si chiede, in quanto greca antica, se tale odio fosse la conseguenza di una colpa compiuta, secondo le credenze orfiche più che platoniche, in una reincarnazione anteriore³⁵⁵. Una colpa da individuarsi o in un errore gravissimo (*fallo*) o in un peccato empio, indicibile (*nefando eccesso*), che provocarono l'ostilità del *ciel* e della *fortuna* (*vox media*, come in latino). La risposta a siffatta domanda spiegherebbe il perché i *numi* e l'*empia Sorte*, e cioè il *ciel* e la *fortuna*, l'esclusero dall'*Infinità beltà* di un'alba stupenda, vv. 20-3. E il *ciel torvo*, del resto, è lo stesso *divo ciel* del v. 19, ma non unito alle *Vezzose... forme* dei vv. 25-6, bensì ai *superbi regni* del v. 23.

I tre endecasillabi che compongono la prima parte interrompono la caratteristica di frizione tra la prosodia e lo stile dei versi della seconda strofa per creare una congiunzione tra la scompostezza interiore e la lucidità espressiva. A fronte di *due enjambements* e di un'anastrofe che è, al contempo, anche un'epifrasi (*e di fortuna il volto*), la scansione metrica vede un aspro endecasillabo di gusto ottocentesco – e cioè il v. 38 che vede la ribattuta di 2a e di 3a seguita da quella di 6a e di 7a – incorniciato da due endecasillabi tradizionali: il v. 37, dal modulo giambico, e il v. 39, dal modulo quasi giambico di 2a-4a-8a-10a.

Il v. 37, che contiene l'assonanza tra *fallo* e *nefando*, si riconnette al v. 29 per la presenza, nei due emistichi, di un termine che comincia per *f*: *fallo-nefando-fosse-fortuna* (l'etimologia di *nefando* è *ne+fandus*, particella negativa + part.pres. di *for*). In più, oltre al già citato quasi anagramma *torvo-volto*, compare un'allitterazione e un'assonanza tra *fortuna* e *fuga* del v. 36, quasi a sottolineare una corrispondenza tra la *fuga* del *candido rivo* e l'aspetto minaccioso del volto della fortuna. La stessa funzione di allacciamento con il segmento precedente si ha con la rima *nefando – Disdegnando* che sottintende il dubbio di avere

³⁵⁵ Cfr. G. LEOPARDI, *Canti* a cura di A. Frattini, Brescia, La Scuola, 1968, p. 212.

commesso in un'altra vita qualcosa di abominevole che conduce la natura ad essere sdegnosa e disgustata verso la locutrice.

Qual ne la prima età (mentre di colpa 40

Viviamo ignari), onde inesperto e scemo

Di giovanezza, e sconsolato, al fuso

De l'indomita Parca si devolva

Mio ferrugineo di?

Nella seconda parte della prima sequenza, v. 40 – primo emistichio del v. 44, la locutrice si pone un'alternativa che vuole essere un atto d'accusa verso gli dei. Cioè, se lei fosse nata innocente, quale peccato così grave avrebbe commesso durante la prima infanzia (l'età dell'innocenza) da rendere la sua vita oscura come la ruggine³⁵⁶ in quanto priva di gioventù (l'età più bella)³⁵⁷?

Questa parte rientra in pieno nella teoria degli *ardiri*, per via dell'anafora di *Qual*, agg. che introduce le due interrogative della prima sequenza, che però sottintende, audacemente, i soggetti e il predicato verbale e il compl. ogg. della prima domanda: *Qual [fallo mai, qual si nefando eccesso Macchiommi] ne la prima età*; per via dell'uso ardito di *scemo* che possiede l'accezione di *privo*³⁵⁸, per via di Lachesi viene definita *Indomita Parca* «giacché gli antichi attribuivano alle Parche il governo del mondo» (nota a margine di An), per via dell'uso del verbo “devolvere”, assente nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, nell'accezione di “svolgere”, secondo la taciuta fonte virgiliana, nella quale ricorre anche *fuso*: *fusis dum mollia pensa devolvont*, *Georgiche*, IV, vv. 348-9 (Mentre svolgono dai fusi le morbide lane); per via del già accennato *ferrugineo*, anch'esso assente nel *Vocabolario*; per via del perenne

³⁵⁶ L. postilla in An, a proposito di *ferrugineo*, «Il filo della mia vita 'del colore della ruggine, oscuro'».

³⁵⁷ *Il Sabato*, v. 15. Già in *Sopra il monumento*, v. 141, *Quando più bella a noi l'età sorride*.

³⁵⁸ «*scemo* qui non vuol dire *diminuito*, ma assolutamente *mancante*... In somma, non vale *scemato*, ma *privo*; bensì *privo di una cosa che gli conveniva d'averne*» (nota a margine di An).

ricorso all'*enjambement*; per via dell'iperbato tra *inesperto e scemo Di giovanezza, e sconsolato... Mio ferrugineo di*, vv. 41-2 e v. 44..

Tali asprezze sono confermate dall'inserimento, tra endecasillabi dalla scansione canonica, di uno, il 41, dalla ribattuta di 4a e di 5a.

Il lamento accusatorio contro il malvagio *volto* della sorte è consolidato dai vari legami fonici tra lo stesso *volto* e alcuni vocaboli e da un ipogramma rintracciabili nel segmento: *cOLpa, inespeRTo, deVOLva; gioVanezza, e sconsOLaTO*, e il quasi ipogramma *Viviamo Onde inespeRTO*. Per il resto si può osservare l'assonanza nella dittologia *inesperto e scemo*; l'assillabazione *ignari, inesperto, indomita*; la ripresa dell'allitterazione della labiodentale sonora: *fuso, ferrugineo*.

La prima parte della seconda sequenza si suddivide in due segmenti testuali.

Malcaute voci

Spande il tuo labbro: i destinati eventi 45

Move arcano consiglio. Arcano è tutto,

Fuor che il nostro dolor.

Nel primo segmento, secondo emistichio del v. 44 – primo emistichio del v. 47, la locutrice, conscia di peccare di $\dot{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$ (*Malcaute voci / Spande il tuo labbro*)³⁵⁹, interrompe il solitario lamento accusatorio verso gli dei e rispecchia la propria esperienza con quella di tutti gli infelici come lei. Si riconosce conscia non solo che «una volontà occulta produce gli avvenimenti, i quali perciò sono destinati»³⁶⁰ ma anche che il motivo di tutto ciò trascende le capacità intellettive dell'uomo al quale non sfugge soltanto la connaturata condizione di sofferenza diuturna.

³⁵⁹ Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* non possiede il lemma "Malcauto", possiede, viceversa, il lemma "Incauto" Sennonché L. poteva trovare entrambe le forme in Monti, e, spesso, con l'accezione di "empio". Cfr. ID., *Caio Gracco*, II, IV: *Dopo un cotanto esempio che pretendi /Tu mal cauto? che speri?*

³⁶⁰ LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 77.

La locutrice passa dalla prima persona singolare della prima sequenza, alla seconda persona (*il tuo labbro*) e alla prima plurale (*nostro dolor*). O meglio, prima si presenta come la vittima indifesa dell'irrazionale e sadica iniquità del destino, e il ruolo di vittima indifesa viene evidenziato dalle occorrenze di verbi alla terza persona singolare e dalla locutrice sempre in caso obliquo: compl.ogg. (*Macchiommi*), compl.di termine (*mi fosse*), agg. possessivo di un compl.ogg. (*Mio ferrugineo di*). Poi, nel momento della consapevolezza, allorché coglie lo stridore tra il tormento e la razionalità che convivono in lei, la locutrice diventa una vittima inerte della propria protesta, giusta solamente da un punto di vista razionale, una vittima inerte in quanto il sogg. è *il tuo labbro* (come fosse un discorso altrui) e il predicato è *Spande*, sicché la seconda persona singolare si espleta mediante un agg. possessivo. Infine compare il passaggio dall'*io-tu* al *noi* il quale acquista, sì, grammaticalmente, il valore di sogg., ma di sogg. pur sempre passivo, predestinato alla disperazione (*Nascemmo al pianto*),

In maniera apodittica il monologo si svolge attraverso tre proposizioni enunciative giustapposte che occupano, tutt'e tre, due emistichi separati da un *enjambement*. Tuttavia, tale procedere simmetrico ma angosciato s'innesta in una prosodia canonica – priva delle asprezze della prima sequenza – formata, com'è, da un quinario dattilico, un endecasillabo dattilico-trocaico senza ictus sulla 6a, un endecasillabo giambico ad apertura anapestica, e un settenario anapestico.

I rimandi fonici tra le tre affermazioni si evincono dalla ricorrenza della *n*, a volte accompagnata da un'occlusiva dentale (*Spande, destinati, eventi, arcano, consiglio, nostro*), da quella della *o* tonica nell'emistichio che chiude il segmento (*Fuor, nostro, dolor*), dalle sottili corrispondenza fra *Malcaute voci* e il v. 46: *MoVe Arcana Consiglio. Arcano è tUtTO*. La consequenzialità delle stesse è assicurata dall'assonanza *labbro-arcano* (che richiama viepiù *nefando* del v. 32 e *sconsolato* del v. 42) e dall'anadiplosi *arcano consiglio. Arcano*.

Negletta prole

Nascemmo al pianto, e la cagione in grembo

De' celesti si posa.

Nel secondo segmento testuale della prima parte della seconda sequenza, secondo emistichio del v. 47 – primo emistichio del v. 49, la locutrice insiste sulla constatazione del dolore di chi, figlio disprezzato da un Padre inesorabile (*negletta prole*), è predestinato al pianto a causa di uno sgradevole aspetto esteriore per un motivo noto solo agli dei.

Il sogg. è alla prima persona plurale e si riallaccia all'agg. possessivo di fine prima sequenza, *nostro dolor*. Si forma una sorta di chiasmo tra *Arcano è tutto* (A) – *il nostro dolor* (B) – *Nascemmo al pianto* (B) – *la cagione in grembo Dei celesti si posa* (A). Il “noi” si riferisce soltanto a chi, come Saffo, è stato colpito dalla medesima tragedia della non avvenenza, e non ha nulla a che fare, come interpretano in molti, con tutta l'umanità né, tanto meno, con i *disperati affetti* d'inizio canzone, cioè coloro che sono colpiti da un altro tormento in una diversa, ma pur sempre insostenibile, esperienza esistenziale. È un “noi” che, dal punto di vista dell'analisi logica, funge, sì, da sogg., ma si tratta di un sogg. passivo subito scalzato da un sogg. attivo, alla terza persona singolare, *la cagione*.

Dopo le tre proposizioni enunciative asindetiche del primo segmento, in questo secondo se ne scorgono due polisindetiche, entrambe composte da due emistichi, ma, mentre l'ultima è spezzata da un *enjambement*, la prima presenta nel primo emistichio un'apposizione: *Negletta prole*.

La prima proposizione è formata da due quinari giambici in cui si scorgono due trisillabi in allitterazione (*Negletta, Nascemmo*) e due bisillabi anch'essi in allitterazione (*prole, pianto*); la seconda da due settenari, uno giambico e uno anapestico, che nascondono un endecasillabo: *e la cagione in grembo De' celesti*. Le due proposizioni, inoltre, sono tra loro unite dalle assonanze *prole-cagione* e *Nascemmo-grembo* e dall'allitterazione tra i due bisillabi a fine v. 47 e a fine primo emistichio del v. 49: *prole-posa*.

La prima proposizione, inoltre, si chiude con *pianto* in rima con *manto* del v. 19, *canto* (degli *augelli*) del v. 29, *canto* (poesia lirica) del v. 53, *ammanto* dei vv. 53-4, ed è in consonanza con *amante* del v. 25. Si svolge così un vero e proprio percorso allusivo tra la bellezza della

volta celeste, di un cielo, dal quale provengono il cinguettio degli uccelli, (*Vago il tuo manto, o divo cielo – me non il canto De' colorati augelli*), che disprezza l'amore di Saffo (*dispregiata amante*) soltanto perché la donna non è per nulla avvenente (*disadorno ammanto*), sebbene sia una grande poetessa lirica (*canto*).

Da notare che la prima parte della seconda sequenza si chiude con *celesti* assonanzato con *eventi* a fine v. 45 e con *posa* con *devolva* del v. 43, quasi a connotare ulteriormente che la vita è dinamica, le decisioni divine (e la cagione) sono, al contrario, statiche, irrevocabili.

La seconda sequenza è divisibile in due parti.

Oh cure, oh speme

De' più verd'anni! A le sembianze il Padre, 50

A le amene sembianze eterno regno

Diè ne le genti;

Nella prima parte, secondo emistichio del v. 49 – primo emistichio del v. 52, la locutrice riconosce l'inutilità degli affanni (*cure*) e delle speranze (*speme*) rivolti al futuro da parte delle persone dall'aspetto sgradevole durante l'adolescenza: «il Padre, cioè Giove (padre degli uomini e degli dei)»³⁶¹ concesse solo alle persone di bell'aspetto il dominio incontrastato sul mondo.

Non vi è un brusco passaggio, immotivato, dal noi all'io. Il discorso della locutrice ingloba sempre gli infelici che si trovano in una situazione di deformità fisica e quindi anche lei stessa, ma non è diretto esclusivamente alla propria triste condizione. L'antitesi che si scorge nella dittologia di sostantivi bisillabici a inizio del segmento – antitesi in quanto *cure* ha l'accezione di "inquietudini non solo d'amore" – presuppone un agg. sottinteso

³⁶¹ LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 77. Secondo Zumbini «l'ironia ci pare evidente: era proprio degno del nome di padre colui che aveva sottomesso le sue creature ad una legge sì iniqua! Legge per cui spesso più gemevano gli spiriti più gentili, e per cui Saffo stessa, dopo aver pianto tanto, si risolveva a morire». ID., *Studi sul Leopardi...* cit., p. 327.

del tipo “vane”. Tra l’altro il primo sostantivo, *cure*, è assonanzato con *lùce* del v. 54, il secondo, *speme*, è in rima con l’agg. *amene* del v. 51 e con il verbo *preme* del v. 36. E risultano inserite all’interno dell’unica proposizione esclamativa esplicita, cioè che termina con un punto di esclamazione, per di più caratterizzata da uno stile nominale, brachilogico, che le conferisce una velocità contraddetta dalla scansione giambica dei due quinari da cui è composta che sono, tuttavia, separati da un *enjambement*. In altri termini, Leopardi enfatizza la lucida disperazione della locutrice mediante uno scontro paradossale tra il rapido e frammentato (come fosse un singhiozzo) e il lento e calibrato.

La spiegazione della vanità delle affannose speranze adolescenziali chiama in causa Giove – non ripetibile perché già nominato nel v. 12 – con l’appellativo di *Padre* coerente con la *Negletta prole* di fine v. 47, quasi a rinsaldare le prerogative di un genitore inesorabile verso dei figli disprezzati, e cioè gli uomini e le donne non belli. Appare un’epanalessi, *A le sembianze il Padre, / A le amene sembianze*, che fa risaltare il sostantivo *sembianze* (*amene sembianze* significa, secondo il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, “aspetto o volto piacevole, bello”), unito agli spettacoli aurorali nei vv. 4-6, *oh desiate e care / Sembianze a gli occhi miei*. Si crea così una congiunzione tra l’inevitabile ma ormai passato desiderio di Saffo verso le *sembianze* naturali e l’assenza della stessa poetessa nei desideri altrui in quanto esclusa dalle *amene sembianze*.

Tale chiarificazione è contraddistinta da una serie di vocaboli che vedono solamente la *a* e la *e* toniche (*sembianze, Padre, amene sembianze eterno regno, Diè genti*), da un’insistenza di soni nasali, presenti in tutto il segmento (*speme, anni, sembianze, amene, eterno, regno, ne, genti*), da due assonanze (*sembianze, Padre* ed *eterno regno*), e da una prosodia canonica (settenario giambico, endecasillabo giambico, endecasillabo anapestico, quinario dattilico). L’iniquità, infine, dell’*eterno regno* delle *amene sembianze* è rimarcata dalla rima con *indegno* del v. 55. In più, si viene a creare un chiasmo assonanzato *eterno regno – velo indegno*.

e per virili imprese,

Per dotta lira o canto,

Virtù non lùce in disadorno ammanto.

Nella seconda parte, secondo emistichio del v. 52 – v. 54, il tono diventa apodittico in virtù di una massima rivolta a tutti coloro che hanno avuto la sventura di non possedere un' "amena sembianza". Asserisce la locutrice che non trapela né il valore, in un eroe, né la grandezza artistica, in un poeta epico o lirico, se si possiede un aspetto sgradevole.

Tale massima è scandita solennemente dal ritmo giambico dei settenari – il primo però dal modulo di 4a e di 6a – e di un endecasillabo dal modulo sostanzialmente giambico di 2a, 4a, 8a, 10a. La sostenutezza dell'enunciato è garantita anche dall'assenza di *enjambements* in una frase in anastrofe che vede il sogg. *Virtù* in forte risalto a inizio v. 54.

Notevoli risultano i rimandi fonici con la prima strofa: *Per dotta lira o canto*, v. 53, e la *vittrice ira dell'onda*, secondo emistichio del v. 18 che richiama anche *virili*, v. 52 (*vittrice ira dell'onda*); *disadorno*, v. 54, rima con *giorno*, v.4; *canto*, oltre ai richiami già citati, si riallaccia con le ultime parole bisillabiche a fine verso che cominciano con *ca-*, con due delle quali è in assonanza-: *care*, *carro*, *capo*; *lùce* del v. 54, oltre ad essere assonanzato, come si è visto, con *cure* del v. 49, lo è anche con *rupe* del v. 3 (tutti termini bisillabici); *in disadorno ammanto*, secondo emistichio del v. 54, è ripreso il modulo di 4a-6a dei secondi emistichi formati da settenari in cui appare un agg. quadrisillabo seguito da un sost., e cioè *e verecondo raggio*, v. 1, *ai disperati affetti*, v. 7. *Imprese*, v. 52, viceversa, si relaziona con *speme* del v. 49, tanto che le lettere della seconda parola sono inglobate nella prima *iMPrESE*.

Quarta strofa

Altra strofa in cui si osservano delle assonanze tra le parole a fine verso (*sparto, vano, caro; Dite, strinse; cieco, ingegno; ampolla, invola, ombra*); tra alcune parole a fine verso e altre dislocate all'interno (*sparto, vano, caro, indarno, implacato, nato; Dite, strinse, vinse; lungo, ignudo; terra, fanciullezza, sottentra, vecchiezza; asperse, fede; tante, palme; errori, dilettoni*); una

rima interna con assillabazione (*indegno, ingegno*); una rima interna equivoca (*terra*); una rima interna tra due antonimi (*fanciullezza, vecchiezza*); un poliptoto (*lungo, lunga*); un quasi anagramma che si espande in ipogramma (*sparto, SPeRATE...diletTOsi*).

Da notare alcune rime significative con le stanze precedenti: *terra – terra* del v. 20; *vano – invano* del v. 26; *inganni – verd'anni* del v. 50, *indegno – regno* del v. 51.

A differenza delle strofe che la precedono, quest'ultima mostra una suddivisione in quattro sequenze, in cui si alternano considerazioni collettive (prima e terza sequenza) ad altre intime (seconda e quarta). La prima e la terza sequenza mostrano un unico segmento testuale, la seconda e la quarta si svolgono attraverso due.

Nella prima sequenza, v. 55 – primo emistichio del v. 58, la locutrice constata che con la morte l'animo delle persone di sgradevole aspetto, una volta abbandonato il corpo deforme, troverà pace nell'Ade e troverà una giustizia per la vita tormentata dall'emarginazione.

Nella seconda sequenza, secondo emistichio del v. 58 – primo emistichio del v. 60, la locutrice ritorna a parlare esclusivamente di sé svelando la causa principale della propria disperazione contingente: l'amore non ricambiato per Faone, al quale augura un futuro felice in opposizione all'infelicità da lei sofferta dall'adolescenza in poi.

Nella prima parte della seconda sequenza, secondo emistichio del v. 58 - primo emistichio v. 62, la locutrice si rivolge a Faone senza nominarlo; nella seconda parte, secondo emistichio del v. 62 – primo emistichio del v. 65, la locutrice rivolge il proprio interesse su sé stessa.

Nella terza sequenza, primo emistichio del v. 65 – primo emistichio del v. 68, la locutrice, stimolata dalla considerazione dell'infelicità di ogni essere vivente affiorata nell'apostrofe a Faone (*Vivi felice, se felice in terra / Visse nato mortal*), coglie il determinismo vita-morte che grava ineluttabilmente su tutti.

Nella quarta sequenza, secondo emistichio del v. 68 – v. 72, la locutrice – nella prima parte, secondo emistichio del v. 68 – primo emistichio del v. 70 –, una volta constata l'inevitabile

Sembra più probabile che il *Morremo* – di derivazione virgiliana soltanto per la disposizione a inizio discorso diretto per Didone, a inizio strofa, per Saffo, ed entrambi con energico valore risolutivo – sia connesso alla fine della strofa terza, come risultato di una ricerca mentale di una fattiva oasi salvifica per chi, come la locutrice, è vittima innocente di un'inammissibile sventura fisica. E il significato di *Morremo* non è null'altro che una constatazione finale di tale ricerca. Vale a dire: "Noi reietti soltanto perché privi di bellezza, prima o poi moriremo, come tutti", "Se è inevitabile che tutti moriremo, allora...". Il valore non maiestatico (o meglio di modestia) della prima persona plurale spiega anche la successiva presa di coscienza dell'infelicità che accomuna tutti gli uomini della seconda sequenza e la coscienza del collettivo *tempus edax rerum* della terza sequenza. Pertanto, quando la locutrice afferma che *l'ignudo animo*, una volta gettato per terra il *velo indegno*, vedrà concluso il tormento dell'emarginazione da *Dite*, non parla solo per sé stessa, ma anche per tutti coloro che non beneficiarono in vita dei vantaggi della bellezza. *Dite*, sineddoche prima per l'Ade poi della morte, si opporrà, correggendolo, al sadismo di un perfido errore cosciente da parte del fato che, per quanto *cieco*, poco prima, nei vv. 45, la locutrice ha definito mosso da *arcano consiglio*. Sicché *Dite*, dio degli inferi, posto nelle viscere della Terra, si contrappone a Giove, dio di un cielo ostile a Saffo, definito, nella seconda sequenza della terza strofa, *Padre* ingiusto verso chi non è bello (*negletta prole*), e più tardi, nella seconda sequenza di questa strofa, avaro dispensatore di felicità transitorie. Saffo ha acquistato, così, una completa consapevolezza del male che domina sugli uomini. Se prima, per non peccare di *ὑβρις*, interrompe la propria ricerca sulle cause della propria sventura, non appena si accorge di essere a un passo dalla bestemmia, adesso non si arresta, dà libero sfogo alle *malcaute voci* ribellandosi, accusando lucidamente e, questa volta, apertamente, il fato e, di conseguenza, Giove. Sicché la dannazione nel Tartaro che aspetta Saffo dopo non è motivata dal suicidio – non ritenuto in generale un peccato dalle religioni antiche, ma ritenuto tale dall'orfismo – bensì dalla blasfemia finale che l'allontana anche da chi, deforme come lei, troverà una salvezza *post mortem* nell'Ade. Ma a lei tale

salvezza non basta più, preferisce chiarificare tutto e non rimanere vittima passiva per mero e vile opportunismo.

Ecco spiegato il motivo degli unici due futuri del canto. «Tutti noi emarginati prima o poi *morremo*, l'animo liberatosi dal corpo ripugnante *rifuggirà* da *Dite*» ("Rifuggire", per il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, significa: «Ricorrere per trovare sicurtà, e salvezza»). Ma poiché il suicidio della locutrice è immediato, il tempo prescelto è il presente indicativo (*han*), giacché lei si sente già morta, già si percepisce scaraventata nel Tartaro.

La sequenza mostra una prosodia canonica: un endecasillabo giambico, un endecasillabo con ribattuta di 6a e di 7a, un altro dal solito modulo di 2a-4a-8a-10a, un settenario giambico senza ictus di 2a. La mancanza di asprezze prosodiche si armonizza con lo stato d'animo più riflessivo che turbato della locutrice. Tant'è che compare un solo *enjambement*. Notevole la prima occorrenza di un sost. seguito da un agg. (*velo indegno*), mentre in tutti gli altri casi del canto appare il contrario, se si esclude l'ininfluente *parte nessuna*. In tal modo si viene a formare un chiasmo tra le due coppie agg.-sost. che, per metinomia, possiedono lo stesso significato: *disadorno ammanto* – *velo indegno*. Inoltre, essendo un *unicum*, *velo indegno* assume un forte rilievo che si accresce in virtù dell'assonanza ampliata a tutto il primo emistichio del v. 55: *Morremo. Il velo indegno*. Assonanza ripresa da *cieco* a fine v. 57. Oltre a ciò, *Dite*, posto a fine v. 56, si presenta in allitterazione significativa, tanto da formare una sorte di antitesi, con *Dispensator* a inizio v. 58, e con *Diva*, posta nella stessa posizione nel v. 71. In questo secondo caso l'allitterazione rinsalda la funzione analoga ma non simile tra i due coniugi che regnano sugli Inferi (*Dite, Tenaria Diva*).

E tu cui lungo

Amore indarno, e lunga fede, e vano

D'implacato desio furor mi strinse,

60

Vivi felice, se felice in terra

Visse nato mortal.

Nella prima parte della seconda sequenza, secondo emistichio del v. 58 – primo emistichio del v. 62, appare l'apostrofe a Faone – oggetto di un lungo amore, di un'altrettanta lunga fedeltà e di un desiderio sessuale senza freni – al quale viene augurato una vita felice, sempre ammesso che ci sia mai stato un essere vivente felice sulla terra (in contrapposizione con la felicità degli dei).

La locutrice ritorna all'autobiografia che si dispiega tramite il passato remoto, tempo che indica la fine del tormento sentimentale (*mi strinse*) causato da un suicidio già deciso tanto da conferire all'apostrofe un tono di addio. Il passato remoto successivo (*Visse*) è gnomico ed è all'interno di una periodo ipotetico del primo tipo.

L'apostrofe a Faone ricalca quella al pianeta Venere del v. 2: in entrambe è taciuto il nome di chi è diretta l'invocazione; entrambe coprono il secondo emistichio di un endecasillabo a maiore e rientrano in un quinario dalla scansione giambica; entrambi vedono, nell'ordine, una cong. copulativa, un pron. pers. di seconda sing., un pron. relativo e un bisillabo che possiede, come vocale tonica, la *u* seguita da una *n+cons.* (*e tu che spunti – e tu cui lungo*). Il che suggerisce un parallelismo antitetico con i primi versi. Saffo assiste allo spuntare e al movimento verso l'alto di Venere, dea dell'amore carnale, di quell'amore non raggiungibile da parte sua, e reagisce rintanandosi nella sua identità di Diana-luna che tramonta, *cadente luna*, e si getta dalla rupe con un movimento inverso a quello del pianeta nascente, simile a quello del satellite tramontante. La causa primaria della tragedia di Saffo non è da riscontrarsi nello stato di innamorata fedele non corrisposto (*lungo Amore... e lunga fede*), stato conciliabile con la sua identità di Diana, di dea vergine, ma nel desiderio sessuale inappagato e inappagabile, espresso tramite un doppio iperbato incrociato in anastrofe, nel *vano D'implacato desio furor*. *Vano furor* che, al fin dei conti, si collega anche l'erinni del v. 5 visto che la Tisifone virgiliana è descritta come custode dei cancelli del Tartaro.

Da notare che l'agg. *Implacato* non compare nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ma si rivela un latinismo, già adoperato da Monti³⁶² e da Foscolo³⁶³, sul quale Leopardi annota, il 20 marzo 1826 (quattro anni dopo la stesura del canto), a p. 4169 dello *Zibaldone*, «*Implacato per implacabile* V. Forcellini». Ma non sembrerebbe superfluo ricordare che tale agg., raro nel latino classico, viene adoperato da Ovidio una sola volta con l'accezione di "inappagato"³⁶⁴.

Me non asperse

Del soave licor l'avara ampolla

Di Giove indi che 'l sogno e i lieti inganni

Perìr di fanciullezza.

65

Nella seconda parte della seconda sequenza, secondo emistichio del v. 62 – primo emistichio del v. 65, la locutrice ritorna a parlare di sé ricollegandosi alla prima parte della seconda sequenza della seconda strofa (secondo emistichio del v. 27 – primo emistichio del v. 31), giacché il segmento comincia con un quinario, aperto da un pronome personale di prima singolare in caso obliquo (*a me non ride – me non il canto – Me non asperse*). Anche in questo caso l'*io* si raffronta con il *tu*, pronome, quest'ultimo, che crea una solida connessione tra la natura che disprezza Saffo che ama e Faone il quale – ormai si è compreso – vive in un'illusoria armonia con la natura stessa. Ritorna Giove, come nel v. 12 all'interno di un genitivo possessivo (*Grave carro di Giove – l'avara ampolla Di Giove*), non tanto nell'aspetto di induttore di terrore e distruzione quanto in quello di padre ingiusto. La locutrice afferma di non essere stata bagnata dall'*ampolla* del dio che contiene il liquido della felicità, usata fin troppo parcamente verso gli uomini, (*Del soave licor l'avara*

³⁶² *Illiade*, IX, v. 746 (*implacata erinni*)

³⁶³ *Aiace*, II, I, v. 67.

³⁶⁴ *Metamorfosi*, VIII, 845-6 (*dira fames implacatuaeque vigebat / flamma gulae*).

ampolla)³⁶⁵ da quando svanirono le illusorie aspettative entusiastiche (*l sogno e i lieti inganni*, endiadi e ossimoro) dell'infanzia e della prima adolescenza.

Il v. 64 possiede la ribattuta aspra di 2a e di 3a ed è inserito tra due endecasillabi dalla ribattuta classica di 6a e di 7a. La sequenza in generale ruota attorno all'anastrofe che domina sia la principale che la temporale. Notevole si rivela la presenza delle liquide nella reggente (*Del, licor, l'avara, ampolla*) e delle nasali nella subordinata (*indi, sogno, inganni, fanciullezza*). L'ipallage – che permette di sviare l'accusa diretta alla divinità – e l'assillabazione – che si estende all'ultima parola del verso precedente (*asperse*) – mette in rilievo *l'avara ampolla*. Di ascendenza petrarchesca e tassiana l'ossimoro *lieti inganni*³⁶⁶ che sarà richiamato da un altro ossimoro di derivazione tassiana nel v. 69, *dilettoni errori*³⁶⁷.

Ogni più caro

65

Giorno di nostra età primo s'involà.

Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra

De la gelida morte.

Nella terza sequenza, secondo emistichio del v. 65 – primo emistichio del v. 68, la locutrice si allontana per l'ultima volta da sé per ampliare la constatazione sulla breve felicità infantile da parte degli uomini, soffocati dal duro determinismo della vita che conduce inevitabilmente alla morte. La felicità dei pochi eletti è pertanto fugace, illusoria. Il che sottintende che anche Faone si ammalerà, invecchierà e sarà preda dell'«incubo della morte» (G. De Robertis)³⁶⁸, giacché la tragedia umana risiede non tanto nel morire, ma

³⁶⁵ Leopardi nelle annotazioni di B26 spiega, a proposito dell'*avara ampolla*: «Vuole intendere di quel vaso pieno di felicità che Omero [Il. 1.24, v. 527] pone in casa di Giove; se non che Omero dice una botte, e Saffo un'ampolla, ch'è molto meno, come tu vedi: e il perchè le piaccia di chiamarlo così, domandalo a quelli che sono pratici di questa vita».

³⁶⁶ Petrarca, *RVF*, CCXCVIII, v. 5: *amorosi inganni*. Tasso, *Rime*, 394, v. 9 e 1019, v. 5 e 1202, v. 9: *cari inganni*; 365, v. 13: *dolci inganni*.

³⁶⁷ Tasso, *Rime*, 1019, v. 10, *O dilettono gioco e dolce errore!* Il madrigale tassiano, che contiene anche *cari inganni*, si può considerare una fonte lessicale per i due ossimori.

³⁶⁸ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 138.

nella paura di morire. Ed è in questa sfumatura (il terrore della morte da parte degli anziani visto come un male e non la morte stessa) la differenza sostanziale tra i versi dell'*Ultimo canto* e il passo di Virgilio a cui si ispirano – da cui è ripreso anche il polisindeto che indica una sgomenta scansione temporale –, cioè *Georgiche*, IV, vv. 66-8 (passo contaminato con *gelidae mortis imago* di Ovidio, *Amores*, IV, 9): *optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / et labor, et durae rapit inclementia mortis* (Tutti i giorni più belli fuggono via ai miseri mortali, subentrano le malattie e la triste vecchiaia e poi gli affanni e poi l'ineluttabilità della morte crudele).

Ed è proprio la parola *Ombra* di fine v. 6 (eco probabile di fine v. 660 di *Eneide*, IV: *umbras*) a rivelarsi la parola chiave del segmento, e non solo perché anticipa l'oscurità cromatica di fine canto, ma anche perché è quasi un anagramma di *MORBo* ed è in *enjambement* con la sinestesia *De la gelida morte* (parola, quest'ultima, anch'essa bisillabica che presenta le prime due lettere in chiasmo con le prime due di *ombra*: *mo* e *om*) ed è in assonanza con *nostra* e *invola* (come, del resto, i trisillabi *sottentra* e *vecchiezza* sono assonanzati sia tra di loro sia con il quadrisillabo *fanciullezza* di fine secondo segmento).

Ogni più caro / Giorno, inoltre, si connette all'*atra notte* dell'ultimo verso, quasi a significare ulteriormente il senso di precarietà dei momenti felici.

L'ultima sequenza della canzone si suddivide in due parti di uguali dimensioni che presentano una sottile scansione temporale: la prima, secondo emistichio del v. 68 – primo emistichio del v. 70 – è composta da un quinario + un endecasillabo + un settenario; la seconda, secondo emistichio del v. 70 – v. 72, da un quinario + un settenario + un endecasillabo.

La prima parte tratta l'attesa, da parte della locutrice, dell'approdo definitivo al Tartaro, paradossale ricompensa amara per i successi poetici non ottenuti (*sperate palme*) e per le illusioni portatrici di un effimero piacere (*dilettonosi errori*) che le angosciarono la vita (*di tante*, in zeugma con *dilettonosi errori*, ha valore di compl. di scambio o di sostituzione, *al*

posto di)³⁶⁹; il secondo descrive il dissolversi del proprio talento (*il prode ingegno*) nel buio e nel silenzio del Tartaro.³⁷⁰

Ecco di tante

Sperate palme e dilettonosi errori,

Il tartaro m'avanza;

Nella prima parte sono in risalto le due coppie agg.+sost., entrambe assonanzate, del v. 19, *Sperate palme – dilettonosi errori*, ognuno delle quali copre un emistichio. La prima coppia è preceduta dall'agg. *tante* che anticipa l'assonanza in *a...e*, la seconda forma un ossimoro. In tutto il segmento si intravede un martellare di occlusive dentali e di liquide (*tante, Sperate, palme, dilettonosi, errori, tartaro*). La conclusione è affidata a un settenario tempestoso, dagli ictus sulla 2a e sulla 6a. Per mettere in risalto alla minacciosa oscurità del *tartaro* Leopardi riprende le prime cinque lettere *tarta-* e le ingloba in *atra* del v. 72, anch'essa con ictus di 2a, e le inserisce in *TenARiA* del v. 7, agg. con il quale è anche in allitterazione.

e 'l prode ingegno

70

³⁶⁹ «DI invece di PER vedilo nella Crusca», nota a margine in AN. Fondamentale, per questi versi, il commento dello stesso L. ricavabile in un'altra nota marginale sempre di AN: «Il Tartaro è forse una palma, o un error dilettonoso? Tutto l'opposto, ma ciò appunto dà maggior forza a questo luogo, venendoci a entrare una come ironia. Di tanti beni non m'avanza altro che il Tartaro, cioè un male. Oltracciò si può spiegare questo luogo anche esattamente, e con un senso molto naturale. Cioè. Queste tante speranze e questi errori così piacevoli si vanno a risolvere nella morte: di tanta speranza, e di tanti amabili errori, non esce, non risulta, non si realizza altro che la morte. Così il *di* viene a stare molto naturalmente per *da* o *per* o cosa simile. Che se la frase è arditata o rara, non per questo è oscura, ma il senso n'esce chiarissimo. E di queste tali espressioni incerte, e più incerte ancora di questa, n'abbonda la poesia latina, Virgilio, Orazio, che sono i più perfetti; anzi questi due n'abbondano massimamente. E lo stesso incerto, e lontano, e arditato, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le conferisce quel *vago* che sarà in sommo pregio appresso [...] chiunque conosce la vera natura della poesia».

³⁷⁰ O meglio, del *tartaro*, in F minuscolo (ma maiuscolo in B24), a differenza delle altre due occorrenze nelle canzoni: 1) *lo scuro / Tartaro e l'onda morta* di *All'Italia*, vv. 96-7, dove si può trovare delle analogie con i versi dell'*Ultimo canto*, ma, poiché *Tartaro* è a inizio verso non si può essere certi sia scritto in maiuscolo; 2) *Spiace agli dei chi violento irrompe / nel Tartaro, Bruto Minore*, vv. 46-7.

Han la tenaria Diva,

E l'atra notte, e la silente riva.

La seconda parte vede la prolessi del compl.ogg *prode ingegno* seguito dai tre sogg. che ormai lo posseggono definitivamente (*han*) e che richiamano i primi versi del canto. *La tenaria Diva*, cioè Persefone, moglie di Dite, una delle personificazioni di Artemide Triforme: Persefone – Artemide – Selene, sicché si correla con il *verecondo raggio / de la cadente luna* dei vv. 1-2. *L'atra notte* con *Placida notte* d'inizio canto (*notte presenta*, in ambedue i casi l'ictus di 4a e chiude i primi emistichi, entrambi in polisindeto con il secondo, di due endecasillabi a minore); *la silente riva* riprende sia *la tacita selva* in cui spunta Venere, sia entra in contrasto con il fracasso della *dubbia sponda* del v. 15, ed è infine in rima con *cadente*. L'armonia di Saffo con l'esterno è fattibile solo tramite la dannazione eterna. Una dannazione, si badi, voluta attivamente dalla risoluzione titanica di protestare audacemente, tramite la blasfemia, contro il sadico capriccio divino che perseguita tutti gli esseri viventi in generale, e in particolar modo gli sventurati resi tali da un *Padre* iniquo.

Da notare che l'ultima parte si apre con un quinario giambico, continua con un settenario dattilico, e termina con il modulo più presente nel canto (dodici occorrenze), quello di 2a, 4a, 8a, 10a, pertanto è caratterizzato da scansioni ritmiche non aspre che sottolineano la tranquilla accettazione del proprio futuro imminente. Tranquilla accettazione ravvisabile anche nella simmetria della disposizione dei tre sogg. finali – privi di *enjambements* e resi lenti alla lettura in virtù delle virgole inserite in F – negli ultimi tre cola della canzone. Un finale paragonabile – si scusi l'azzardo – alle ultime note in pianissimo della sonata n. 17 in re minore di Beethoven, detta *la Tempesta*.

Varianti

Leopardi interviene poco rispetto alla redazione di B24 e in maniera non sistematica tranne per quel che riguarda due termini collegati a entità astratte che perdono la maiuscola iniziale: *natura* del v. 24 e *ciel* del v. 39. Da notare che in An anche *erinni* del v. 6 è scritto in maiuscolo.

Si scorgono le prime varianti al v. 20 il quale da *Se' tu, roscida terra. Ahi de la vostra* diventa *Se' tu, rorida terra. Ahi di cotesta*.

La sostituzione dell'agg. *roscida* con *rorida* comporta, come unico cambiamento fonico, la perdita, nella seconda sillaba, della sibilante palatale a favore della vibrante probabilmente per inserire una consonanza tra attr. e sost.: *rorida terra*. Già si è ricordato che *rorida* non appare nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ma è considerato ormai un termine italiano nella *Proposta* di Monti, viceversa non compare nel *Vocabolario* né nella *Proposta* il pristino latinismo, più crudo, *roscida*, che ha forse l'unico avvallo non latino nella *Pastorale*, I, 6 di Boiardo: *roscido liquore*.

La variante *de la vostra / Infinita beltà – di cotesta / Infinita beltà* cancella l'assonanza con *sponda-onda* e l'allitterazione con la parola finale del verso precedente *vaga* in favore dell'aggiunta dell'assonanza con *terra* e *addetta* a fine v. 24, e, oltre a ciò, grazie all'inserimento della sillaba *-te*, ricorrente sia in *TErra* anche in *parTE* del verso successivo, produce un richiamo sonoro del secondo pron. sing. con valore connotativo. Infine, come propone D. De Robertis, *cotesta* «distacca quell'infinità beltà».³⁷¹

Di carattere prevalentemente contenutistico appare la variante del v. 37 che da *Qual de la mente mia nefando errore* diventa *Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso*, con il recupero di *fallo* presente in An: *Qual fallo, anzi ch'al dì mie luci aprisse / Peccò lo spirto mio*. Con *mente* diveniva esplicito il rapporto tra la poetessa greca e le credenze orfiche di colpa antecedente e, quindi, era adombrato il sentore di una responsabilità oggettiva sebbene insondabile da parte della locutrice. Inoltre, nella versione di F, all'eventualità di un

³⁷¹ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 133. Secondo Blasucci *cotesta* «suggerisce un'implicita estraneità di questa bellezza al soggetto che la contempla». LEOPARDI, *Canti*, vol. I, a cura di L. Blasucci, cit., p. 253

semplice *nefando errore* subentra anche la possibilità di un peccato imperdonabile, *nefando eccesso*, commesso prima di nascere tramite una ripresa della traduzione montiana della dura invettiva di Menelao contro i troiani sacrileghi del XIII libro dell'*Iliade*. Secondo D. De Robertis, la nuova versione, «riecheggia forse un'analogo domanda degli Sciolti a Sigismondo Chigi del Monti», vv. 22-8: *Giorni beati [...] Qual mio fallo v'estinse?*³⁷²

Non appare senza interesse il fatto che la soppressione di *mente* in F sia contemporanea con la sua intrusione in *Ad Angelo Mai*, canto nel quale, viceversa, i vv. 114-5, da *In mille vane amenità si perde / L'ingegno mio* diventano *In mille vane amenità si perde / La mente mia*, variante che crea un collegamento con il *Sogno*, vv. 66-7, *Oggi nel vano dubitar si stanca / La mente mia*, e, sebbene in maniera meno salda, con l'*Infinito*, v. 14, *s'annega il pensier mio*.

Le varianti dei vv. 38-9 sono strettamente connesse. Dal momento che la sostituzione, nel v. 39, di *di fortuna il senno* con *di fortuna il volto*³⁷³, avrebbe comportato un uso improprio dell'agg. *crudo* del v. 38 (*crudo [...] mi fosse [...] di fortuna il volto*), e in più con *torvo* si viene a formare quasi un anagramma tra le due nuove parole (*torvo, volto*). Alla base del cambiamento tra *senno* e *volto* potrebbe esserci un richiamo implicito con la mancanza di venustà della locutrice.

I vv. 40-2 da *Qual [fallo mai, qual si nefando eccesso Macchiommi] ne la prima età (mentre di colpa / Nudi viviam)*, *sì ch'inesperto e scemo / Di giovinezza* diventano, nel passaggio tra B24 e F, *Qual [fallo mai, qual si nefando eccesso Macchiommi] ne la prima età (mentre di colpa / Viviamo ignari)*, *onde inesperto e scemo / Di giovinezza*. L'ultima versione comporta il passaggio dall'essere privi (*nudi*) di colpa durante l'infanzia, il che comporterebbe una contraddizione rispetto a un possibile *fallo* commesso, all'essere inconsapevoli (*ignari*) di poter peccare. Inoltre, *scemo* del v. 42 possiede anch'esso l'accezione di "privo". Tale cambiamento comporta un'anticipazione del verbo *Viviamo* per motivi meramente metrici (altrimenti si sarebbe creato un endecasillabo irregolare con ictus di 5a) che, in ogni caso, inserisce, come si è visto, un endecasillabo non canonico tra altri tradizionali. La variante

³⁷² LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 135.

³⁷³ La variante *di fortuna il volto* si appoggia su Tasso, *Rime*. 697, 7 e Marino, *Adone*, I, CXLVI, 5.

onde in luogo di *sì ch'* forma una congiunzione con *onde* del v. 38, con il quale si può considerare in anafora giacché entrambi aprono il secondo emistichio: *onde inesperto e scemo e onde sì torvo*.

Schiude il tuo labbro del v. 45 si muta in *Spande il tuo labbro* – con una ripresa di una delle varianti annotate in An³⁷⁴ e con l'avvallo di Metastasio (*L'armonica*, v. 5: *un labbro spande*). Variante dovuta soprattutto all'uso improprio del verbo *schiodere* che, come spiega il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, significa soltanto «il contrario di chiudere; *Aprire*»³⁷⁵.

Nel v. 52 si trova *genti* al posto di *caduchi* sia per motivi prosodici (per introdurre un altro termine che insista sulla nasale che caratterizza il v. 51: *Amene, sembianze, eterno, regno*; e per creare una consonanza con *ammanto* di fine strofa), sia per *variatio*, per evitare due definizioni simili per uomini, sebbene nel secondo caso potrebbe interpretarsi in maniera più ampia: *caduchi – nato mortal* (v. 62)³⁷⁶.

³⁷⁴ «Schiude, sparge, spande, rompe, versa, scioglie, rende (reddere voces), (rumpere voces), manda il tuo labbro. [...] Apre il tuo labbro. Suona il tuo labbro».

³⁷⁵ È possibile che la scelta di L. di *spandere* fra le varie varianti sia dovuta anche dalla reminiscenza dantesca dei celebri vv. 79-80 del primo canto dell'*Inferno*: *Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume*.

³⁷⁶ «*ne' caduchi*, per contrapposizione ad *eterno*». LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 136.

Canto X

Il primo amore

In B26 *Il primo amore* è privo di titolo ed è inserito nella sezione delle *Elegie* come prima tra le due presenti. In F Leopardi non accoglie la seconda, *Dove son? Dove fui? Che m'addolora?*, forse perché ritenuta troppo patetica nel suo esagitato ma ben calibrato succedersi di domande, esclamazioni, dittologie e tricola in climax, accostamenti continui (se non sovrapposizioni) all'emotività wertheriana. Eppure, nell'elegia scartata si scorgono alcune connessioni con *L'ultimo canto*, con gli idilli e, naturalmente, con l'elegia accettata: *che spavento è questo?*, v. 5 (*or che spaventi, Il primo amore*, v. 13); *Sorga sereno un dì su l'emisfero*, v. 12 (*Tutto quieto pareva nell'emisfero*, v. 18, ma *emisfero* in B26); *Intanto io grido*, v. 40 (*Mi getto, e grido, La sera*, v. 23); *Or prorompi o procella, or fate prova / Di sommergermi o nemi*, vv. 49-50 (*Natar giova tra' nemi, Ultimo canto*, v. 15); *pregne di pianto*, v. 54 (*pregne / Di sconcolato pianto, Il sogno*, vv.96-7); *non sai, né te ne avvisa*, v. 62 (*non pensi o stimi, La sera*, v. 9, che diviene, in N, *non sai nè pensi*); *Vivi beata*, v. 66 (*Vivi felice, Ultimo canto*, v. 61); *insana / Angoscia*, vv. 63-4 (*angoscia* ricorre nel *Primo amore*, v. 14; in *Alla Luna*, v. 3; nel *Sogno*, vv. 60 e 95); *o donna mia*, v. 66 (*La sera*, v. 4); *Né tu saprai ch'io piango*, v. 75 (*La sera*, vv. 9-16).

Si è già lungamente esaminato la datazione del *Primo amore*, la sua collocazione in F e i suoi rapporti con i canti limitrofi. Per evitare ripetizioni, si potrebbero aggiungere delle considerazioni ritmiche e prosodiche che, pur portando non molto lontano dal Petrarca dei *Triumphs*, avvicinano il canto alle esperienze della versificazione e della prosodia del primo Ottocento.

Si pensi, per quanto riguarda il ritmo, alla moderna ribattuta di 2a e di 3a che s'intravede nei vv. 7, 8, 14 e 43. O si pensi all'ultimo verso che, come il primo e l'ultimo di *All'Italia*, esibisce la ribattuta di 4a e di 5a.

Inoltre, si potrebbero rilevare alcune corrispondenze tra gli stati d'animo e il procedere ritmico-prosodico di alcuni versi.

Per esempio, a inizio elegia si scorgono tre versi – il secondo, il terzo e il quarto – accomunati da un regolare ritmo giambico, il quale pausa tre endecasillabi che accolgono cinque parole ciascuno. Tale ritmo ostinato e scandito sembra accordarsi all'ossessività tormentosamente gradevole di una nuova percezione di sé, causata dall'amore, che sembrerebbe, nondimeno, priva di prospettive rivivificanti.

La dissonanza tra l'io assillato dalla lucentezza della *dolce imago* muliebre e la quieta apparenza dell'oscurità notturna, dissonanza che interrompe il sonno e apporta sensazioni incoerenti, si colloca, nei vv. 13-33, in una serie di versi spezzati da continui *enjambements*, che si accordano con il rigirarsi nel letto dell'io lirico insonne, ma, contemporaneamente, sono rallentati da polisillabi e da due diastoli in rima (*tenébre, palpébre*), come a sottolineare la rapida alternanza confusa di attimi di pienezza e momenti di smarrimento nella concitazione adolescenziale.

La trepidante attesa sofferente della percezione uditiva della carrozza in partenza, del *fragorio* delle *rote*, viene espressa dall'incalzare di sei endecasillabi anapestici o a base anapestica, nei vv. 37-45, che si accordano con l'aritmia dell'io lirico.

L'oppressiva situazione di stallo emotivo generata dai frammenti mnemonici che trasformano ciò che è stato in un impalpabile, molesto ricordo, si accorda, nei vv. 67-81, con l'irrequieto avvicinarsi di endecasillabi dai più vari moduli ritmici (per lo più canonici, tranne il v. 70 che possiede una ribattuta di 4a e di 5a) ma quasi tutti a maggiore (dodici su quattordici).

Il primo amore

Tornami a mente il dì che la battaglia
D'amor sentii la prima volta, e dissi:
Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!
Che gli occhi al suol tuttora intenti e fissi,
Io mirava colei ch'a questo core 5
Primiera il varco ed innocente aprissi.
Ahi come mal mi governasti, amore!
Perchè seco dovea sì dolce affetto
Recar tanto desio, tanto dolore?
E non sereno, e non intero e schietto, 10
Anzi pien di travaglio e di lamento
Al cor mi discendea tanto diletto?
Dimmi, tenero core, or che spavento,
Che angoscia era la tua fra quel pensiero
Presso al qual t'era noia ogni contento? 15
Quel pensier che nel dì, che lusinghiero
Ti si offeriva ne la notte, quando
Tutto queto pareva ne l'emisfero:
Tu inquieto, e felice e miserando,
M'affaticavi in su le piume il fianco, 20
Ad ogni or fortemente palpitando.
E dove io tristo ed affannato e stanco
Gli occhi al sonno chiudea come per febre

Rotto e deliro il sonno venia manco.
 Oh come viva in mezzo a le tenebre 25
 Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
 La contemplavan sotto a le palpebre!
 Oh come soavissimi diffusi
 Moti per l'ossa mi serpeano, oh come
 Mille ne l'alma instabili, confusi 30
 Pensier mi si volgean! qual tra le chiome
 D'antica selva zefiro scorrendo,
 Un lungo, incerto sussurrar ne prome.
 E mentre io taccio, e mentre io non contendo,
 Che dicevi o mio cor, che si partia 35
 Quella per che penando ivi e battendo?
 Il cuocer non più tosto io mi sentia
 De la vampa d'amor, che 'l venticello
 Che l'aleggiava, volossene via.
 Senza sonno i' giacea sul dì novello, 40
 E i destrier che dovean farmi deserto,
 Battean la zampa sotto al patrio ostello.
 Ed io timido e cheto ed inesperto,
 Ver lo balcone al buio protendea
 L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto, 45
 La voce ad ascoltar, se ne dovea
 Di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse;
 La voce, ch'altro il fato, ahi, mi togliea.
 Quante volte plebea voce percosse
 Il dubitoso orecchio, e un gel mi prese, 50
 E 'l core in forse a palpitar si mosse!

E poi che finalmente mi discese
 La cara voce al core, e de' cavai
 E de le rote il fragorio s'intese;
 Orbo rimasto allor, mi rannicchiai 55
 Palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
 Strinsi il cor con la mano, e sospirai.
 Poscia traendo i tremuli ginocchi
 Stupidamente per la muta stanza,
 Ch'altro sarà, dicea, che 'l cor mi tocchi? 60
 Amarissima allor la ricordanza
 Locommi nel petto, e mi serrava
 Ad ogni voce il core, a ogni sembianza.
 E lunga doglia il sen mi ricercava,
 Com'è quando a distesa Olimpo piove 65
 Malinconicamente e i campi lava.
 Ned io ti conoscea, garzon di nove
 E nove Soli, in questo a pianger nato
 Quando facevi, amor, le prime prove.
 Quando in ispregio ogni piacer, nè grato 70
 M'era de gli astri il riso, o de l'aurora
 Queta il silenzio, o il verdeggiar del prato.
 Anche di gloria amor taceami allora
 Nel petto, cui scaldar tanto solea,
 Chè di beltade amor vi fea dimora. 75
 Nè gli occhi a i noti studi io rivolgea,
 E quelli m'apparian vani per cui
 Vano ogni altro desir creduto avea.
 Deh come mai da me sì vario fui;

E tanto amor mi tolse un altro amore? 80
 Deh quanto, in verità, vani siam nui!
 Solo il mio cor piaceami, e col mio core,
 In un perenne ragionar sepolto,
 A la guardia seder del mio dolore.
 E l'occhio a terra chino o in se raccolto, 85
 Di riscontrarsi fuggitivo e vago
 Nè in leggiadro soffria nè in turpe volto:
 Chè la illibata, la candida imago
 Contaminar teme sculta nel seno;
 Come per soffio tersa onda di lago. 90
 E quel di non aver goduto appieno
 Pentimento, che l'anima ci grava,
 E 'l piacer che passò cangia in veleno,
 Per li fuggiti d'è mi stimolava
 Tuttora il sen: chè la vergogna il duro 95
 Suo morso in questo cor già non oprava.
 Al cielo, a voi, gentili anime, io giuro
 Che voglia non m'entrò bassa nel petto,
 Ch'arsi di foco intaminato e puro.
 Vive quel foco ancor, vive l'affetto, 100
 Spira nel pensier mio la bella imago,
 Da cui, se non celeste, altro diletto
 Giammai non ebbi, e sol di lei m'appago.

Terza rima che ritmicamente richiamano sia i *Thriumpi* petrarcheschi sia le novità della poesia coeva.³⁷⁷

Analisi del testo

Le terzine del *Primo amore* parrebbero seguire una strutturazione piuttosto semplice: sei sequenze di lunghezza disuguale.

Tornami a mente il dì che la battaglia

D'amor sentii la prima volta, e dissi:

Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!

Che gli occhi al suol tuttora intenti e fissi,

Io mirava colei ch'a questo core

5

Primiera il varco ed innocente aprissi.

Ahi come mal mi governasti, amore!

Perchè seco dovea sì dolce affetto

³⁷⁷ «La terzina di base, pure inconfondibilmente modernizzata nella sintassi (e del resto lontana così dal barocco varoniano come dall'eloquenza montiana), è piuttosto quella dei *Trionfi* petrarcheschi (in una nota all'*Appressamenti* l'autore confessava una meno intima conoscenza di Dante. Da cui pure vi faceva deduzioni)». CONTINI *Antologia leopardiana...* cit., p. 28. «Il *Primo amore* [...] dimostra una planimetria ritmica tutto sommato 'classica' [...] che [...] appare ritmicamente orientato verso Petrarca che verso una tradizione indistintamente trecentesca, vista la crescita dei moduli accentativi extra-giambici e la presenza significativa delle doppie ribattute». A. PELOSI, «Il corpo de' pensieri». *La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, Edizioni Ets, 2013, p. 150. L'ammodernamento sintattico, di cui parla Contini, è da individuare, secondo Blasucci, «soprattutto nell'amplificazione dei periodi e nell'uso più disinvolto degli *enjambements* anche interstrofici (vv. 30-1), [...] nel solco di una tradizione settecentesca, l'elegia amorosa in terzine». LEOPARDI, *Canti*, vol. I, a cura di L. Blasucci, cit., p. 272.

Recar tanto desio, tanto dolore?

E non sereno, e non intero e schietto,

10

Anzi pien di travaglio e di lamento

Al cor mi discendea tanto diletto?

I primi dodici versi fungono da introduzione, dacché sintetizzano lo stupore della scoperta dell'incontro/scontro tra *dolce affetto* e *tanto dolore* insito nell'innamoramento inappagato.

Con una prevalenza di endecasillabi a maiore (sette) e un iniziale predominio di versi dal ritmo giambico (il secondo, il terzo e il quarto), forse per evidenziare la scoperta dell'ossessività di una nuova e piacevolmente gravosa condizione esistenziale, Leopardi cesella l'incipit con una serie ben calcolata di richiami fonici e di peculiarità prosodiche (per esempio, la preponderanza dei bisillabi e dei trisillabi). Oltre al predominante ritmo giambico, riscontrabile anche nella presenza di due versi consecutivi dal modulo 2a-4a-8a (il sesto e il settimo) e di uno dal modulo 4a-8a, ma con dei possibili ictus sulla 2° e sulla 6a (il decimo), si riscontrano anche un endecasillabo ad apertura anapestica (il quinto), uno trocaico dattilico (l'undicesimo), uno con ribattuta di 6a-7a (il dodicesimo) e ben due consecutivi con doppia ribattuta di 2a-3a e 6a-7a (l'ottavo e il nono) sui due versi che avviano, con l'interiezione *Ahi*, il tema degli stati d'animo gratificanti e, al contempo, dolorosi provocati dall'innamoramento ed espressi specialmente dalla figura retorica su cui ruota l'elegia, l'antitesi, che si affaccia, a partire dal v. 9, *tanto desio, tanto dolore*, per poi occupare tutta la quarta terzina, *E non sereno, e non intero e schietto, / Anzi pien di travaglio e di lamento / Al cor mi discendea tanto diletto?*.

La prima terzina, che esibisce una serie di nasali (*Tornami, mente, amor, sentii, prima, Oimè, amor*), presenta la nasale bilabiale come ultima consonante della prima parola di ogni verso (*Tornami, D'amor, Oimè*); la consonanza tra *mente* e *sentii* dei primi due versi in parte recuperata da *quest'è* del terzo; la ripresa della sillaba iniziale atona di *sentii* nella congiunzione condizionale *se* nella stessa posizione (terza sillaba).

Preziosismi fonici che si espandono nella seconda terzina non solo con il recupero della sillaba *va* di *travaglia* (*mirava* e *varco*), con il forte legame fonico tra gli ultimi termini posti nella fine dei due emistichi del v. 5 (*colei, core*) e con l'amplificazione della consonanza *mente-sentii* (*intenti, innocenti*), ma anche con la comparsa della prima allitterazione del canto: v. 5 *colei ch'a questo core*.

L'occlusiva dentale sonora sembra contraddistinguere la terza terzina (*dovea, dolce, desio, dolore*), occlusiva dentale sonora – unita, peraltro, alla sorda nell'antitesi del v. 8 (*tanto desio, tanto dolore*) – che altresì unifica intimamente un agg. e un sost., in virtù del comun inizio in *dol-*, tanto da formare un ossimoro sinestesico: *dolce [...]* *dolore*.

La figura dell'assonanza caratterizza la quarta terzina (*sereno, intero, schietto, lamento*) insieme a rime con parziale consonanza (*-ento, -etto*) e a una forte presenza di dentali occlusive (*intero, schietto, travaglio, lamento, discendea, tanto, diletto*).

Da notare, inoltre, l'antitesi assonanzata tra i secondi emistichi dei vv. 9 e 12 – quasi formassero un suggello per la prima sequenza dell'elegia – in un contesto ritmico identico: *tanto dolore – tanto diletto*.

Dimmi, tenero core, or che spavento,
 Che angoscia era la tua fra quel pensiero
 Presso al qual t'era noia ogni contento? 15
 Quel pensier che nel dì, che lusinghiero
 Ti si offeriva ne la notte, quando
 Tutto queto pareva ne l'emisfero:
 Tu inquieto, e felice e miserando,
 M'affaticavi in su le piume il fianco, 20
 Ad ogni or fortemente palpitando.
 E dove io tristo ed affannato e stanco
 Gli occhi al sonno chiudea come per febre
 Rotto e deliro il sonno venia manco.
 Oh come viva in mezzo a le tenebre 25

Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
 La contemplavan sotto a le palpebre!
 Oh come soavissimi diffusi
 Moti per l'ossa mi serpeano, oh come
 Mille ne l'alma instabili, confusi 30
 Pensier mi si volgean! qual tra le chiome
 D'antica selva zefiro scorrendo,
 Un lungo, incerto sussurrar ne prome.

I vv. 13-33 formano la seconda sequenza.

L'io lirico, dopo essersi rivolto al proprio cuore per domandargli il senso dell'angoscia provata, descrive la dissonanza tra la tranquillità notturna e il tormento dei sentimenti contraddittori che lo assillano talmente da rendere il sonno instabile e l'immagine mentale della donna onnipresente³⁷⁸.

Un apostrofe al *tenero core* (sintagma tradizionale, come si è visto, da Tasso a Monti, più volte ricorrente in Metastasio) prelude a una serie di versi concitati, contraddistinti da continui *enjambements* (undici in ventuno versi) e dall'apparizione di parole polisillabiche, in un contesto ritmico piuttosto tradizionale, soprattutto giambico, che, tuttavia, mostra una ribattuta di 2a e di 3a nel v. 14.

La terzina composta dai vv. 13-5 insiste sull'assonanza con le rime precedenti (*-ento, -ento, -ero*), sui collegamenti fonici tra termini assonanzati che mostrano delle consonanti in comune (*tenero, spavento*) e, nel caso di *pensiero* e *presso*, anche un'allitterazione.

I vv. 16-21 propongono una serie anaforica dell'occlusiva dentale sorda (*Ti, Tutto, Tu*), la ripresa dell'assonanza *e...o* già presente nella quarta terzina (*questo, inquieto*), e di quella *a...o* in rima (*-ando, -anco; -ando*, quest'ultima è, inoltre, quasi in consonanza con il precedente *-ento*)³⁷⁹. L'antitesi risulta essere anche qui la figura di pensiero predominante e trova il suo culmine nel tricolon del v. 19 (*Tu inquieto, e felice e miserando*). A partire dal v.

³⁷⁸ Temi che ritornano nella *Sera* e nel *Sogno*.

³⁷⁹ Le rime *fianco, stanco* e *manco*, come si è visto, provengono da Petrarca, *RVF*, XVI.

16 si scorgono i polisillabi (*lusinghiero, offeriva, emisfero, miserando, affaticavi, fortemente, palpitando*). Il v. 21, che termina la sequenza dell'agitazione notturna causata dall'assillo del pensiero ineliminabile della donna, esibisce un solenne ritmo anapestico e una tripartizione netta (*Ad ogni or / fortemente / palpitando*) con gli ultimi due termini quadrisillabici in consonanza quasi perfetta.

Dal v. 22 – altro tricolon fondato anch'esso sull'assonanza e sulla consonanza (*tristo ed affannato e stanco*) – prendono avvio una serie di *enjambements* volta a connotare la concitazione adolescenziale di fronte all'immaginazione notturna della donna, inserita in endecasillabi per lo più con l'ictus sulla 6a (nove versi su undici), forse per creare un ritmo corrispondente, per così dire, all'ossessività del pensiero dominante.

I vv. 26-31 sono contraddistinti, oltre che dalla presenza di parole polisillabiche, anche da un insistito sigmatismo (*Sorgea, chiusi, sotto, soavissimi, diffusi, ossa, serpeano, instabili, confusi, Pensieri, si*). Dal v. 29 si scorge una sequenza di termini allitteranti in rima (*come, confusi, chiome scorrendo, contendo*). La metafora dei vv. 31-3, dagli echi tassiani e foscoliani³⁸⁰, propone, nel v. 33 (*Un lungo, incerto mormorar ne prome*), una continuità accentuata delle nasali già presenti dal v. 28 (*Come, soavissimi, moti, mi serpeano, come, mille, alma, instabili, confusi, Pensieri, volgean, chiome, antica, scorrendo*).

E mentre io taccio, e mentre io non contendo,

Che dicevi o mio cor, che si partia 35

Quella per che penando ivi e battendo?

Il cuocer non più tosto io mi sentia

De la vampa d'amor, che 'l venticello

Che l'aleggiava, volossene via.

³⁸⁰ «La coppia (e l'asindeto)» *Un lungo, incerto* «[...] è del son. foscoliano *Così gl'interi giorni*, 1» LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 145.

Come rimato con *prome* deriva dai versi 89 e 93 del XX canto del *Par.*. In *Pur.*, XXVIII, 23, ricorre *Selva antica*, sintagma ripreso da Ariosto, *Orlando furioso*, XVIII, 192, 1. Tasso, ricollegandosi probabilmente ad Ariosto, utilizza due volte *Antica selva* nella *Gerusalemme liberata*, VII, 2,2 e in XVIII, 41, 1.

Senza sonno i' giacea sul dì novello, 40
 E i destrier che dovean farmi deserto,
 Battean la zampa sotto al patrio ostello.
 Ed io timido e cheto ed inesperto,
 Ver lo balcone al buio protendea
 L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto, 45
 La voce ad ascoltar, se ne dovea
 Di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse;
 La voce, ch'altro il fato, ahi, mi togliea.
 Quante volte plebea voce percosse
 Il dubitoso orecchio, e un gel mi prese, 50
 E 'l core in forse a palpar si mosse!
 E poi che finalmente mi discese
 La cara voce al core, e de' cavai
 E de le rote il fragorio s'intese;
 Orbo rimasto allor, mi rannicchiai 55
 Palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
 Strinsi il cor con la mano, e sospirai.
 Poscia traendo i tremuli ginocchi
 Stupidamente per la muta stanza,
 Ch'altro sarò, dicea, che 'l cor mi tocchi? 60
 Amarissima allor la ricordanza
 Locommi nel petto, e mi serrava
 Ad ogni voce il core, a ogni sembianza.
 E lunga doglia il sen mi ricercava,
 Com'è quando a distesa Olimpo piove 65
 Malinconicamente e i campi lava.

La terza sequenza va dal v. 34 al v. 66.

Descrizione della notte insonne, trascorsa a letto nell'attesa della partenza della donna, che si conclude con il rumore delle ruote della carrozza che lascia un trepidante senso di vuoto. Tale senso di vuoto induce l'io lirico ad alzarsi e a passeggiare nervosamente nella *muta stanza*, mentre la memoria di lei si fissa in modo morboso nel pensiero.

Con una forte reminiscenza petrarchesca (*taccio* con ictus sulla quarta sillaba, RVF, CXXVIII, v. 50) comincia la terza sequenza che mostra, nel v. 34, un parallelismo tra i due emistichi segnato dall'uso insistito dell'occlusiva dentale sorda (*E mentre io taccio, e mentre io non contendo*). Un uso martellante che, nei vv. 38-9, si riverbera sulla labiodentale sonora (*vampa, venticello, aleggiava, volossene, via*). Dopo l'inconsueto modulo dattilico del v. 39, e il sigmatismo iniziale del v. 40 (*Senza sonno*), il v. 41 (*E i destrier che dovean farmi deserto*), la sequenza presenta l'allitterazione dell'occlusiva dentale sonora, uno stretto rapporto consonantico-vocalico tra *destrier* e *deserto* e la ripresa delle rime tra loro assonanzate in *-e..o* (*-ello, -erto*). L'ossessività dell'attesa dolente per la partenza della donna è rimarcata plasticamente dall'incalzante succedersi di sei endecasillabi anapestici o a base anapestica nei vv. 37-45 e di ventisette ictus sulla 6a in trentatré endecasillabi a maggiore di tutta la sequenza.

Un altro tricolon (il terzo), fondato sulla ricorrenza dell'occlusiva dentale sorda, occupa il v. 43 e precede il tanto discusso v.45: *L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto*. Verso nel quale bisogna supporre una diastole su *avidò* per evitare la doppia ribattuta di 2a e di 3a e di 6a e di 7a. Dotti considera il secondo emistichio una zeppa: Come potrebbe, infatti, l'occhio protendersi ad ascoltare la voce?³⁸¹ Tuttavia Leopardi riprende in seguito entrambi i termini in contrapposizione con tale verso: *Il dubitoso orecchio* (sempre nel primo emistichio e in chiasmo) nel v. 50, e *chiusi gli occhi* (sempre nel secondo emistichio e in chiasmo) nel v. 56.

La parola chiave dei vv. 46-54 si rivela *voce* (quattro occorrenze, di cui due, vv. 46 e 48, in anafora) che trascina con sé l'assonanza non solo con le rime in *-osse* ma anche con sette bisillabi (*fosse, volte, due core, forse, mosse, rote*). In particolare, nel v. 49 si nota

³⁸¹ LEOPARDI, *Canti*, a cura di U. Dotti, cit., p. 291.

l'allitterazione e assonanza *volte – voce*, assonanza che si amplia con il verbo a fine verso *percosse*; la stessa assonanza trimembre viene ripresa nel v. 51: *core – forse – mosse*; nel v. 53 l'assonanza *voce – core*, riproposta da un altro bisillabo nel verso successivo *rote*, si arricchisce dell'allitterazione e della consonanza tra *cara* e *core* e dell'allitterazione e dell'assonanza tra *cara* e *cavai*. Insomma, si susseguono dei versi caratterizzati da bisillabi che si richiamano e che precedono, lapidari ma ossessivi, l'agitazione motoria dei vv. 55-60, fondata sui verbi *rannicchiai* e *traendo* e su un prevalente ritmo dattilico-trocaico (vv. 55 e 58-60).

I vv. 54-5 si palesano sotto il segno del rotacismo (nel v. 54 anche per motivi onomatopeici): *rote, fragorio, Orbo, rimaso, allor, rannicchiai*. I vv. 58-9 sotto il segno delle nasali e delle occlusive dentali³⁸²: *traendo, tremuli, ginocchi, Stupidamente, nuda, stanza*. L'allitterazione *traendo – tremuli* del v. 58 viene enfatizzata dall'ipogramma del secondo termine nel v. 59: *StupIdamenTE peR La MUta stanza*.

La paranoica persistenza amara del ricordo viene connotata, nei vv. 61-6, dalla presenza di polisillabi – che quasi si oppongono al precedente dominio dei bisillabi – tre dei quali a inizio verso: *Amarissima, Locommisi, Malinconicamente* (quest'ultimo avverbio copre il primo emistichio del v. 66 e si configura come un hapax nella tradizione poetica italiana fino a Leopardi³⁸³). *Malinconicamente*, inoltre, si rapporta con *Stupidamente* del v. 59, avv. di modo che occupa, anch'esso, il primo emistichio.

La metafora che conclude la terza sequenza, caratterizzata dalle rime in consonanza (*piove, lava*), secondo Domenico De Robertis, sarebbe una traduzione di *Georgiche*, I, vv. 324-6³⁸⁴.

³⁸² *Traendo* deriva sempre, come le precedenti rime in *-anco*, da *RVF*, XVI, 5, ed è nella stessa posizione con l'ictus sulla quarta sillaba. Da notare la citazione virgiliana: *genua aegra trahentem, Eneide*, V, v, 468.

³⁸³ LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, cit., p. 245.

³⁸⁴ *Ruit arduus aether, / Et pluvia ingenti sata laeta boumque labores / Diluit*. (L'alto cielo precipita violento e allaga con un nubifragio le piantagioni abbondanti e le fatiche dei buoi). Parrebbe azzardata l'ipotesi di D. De Robertis, dal momento che tra il testo leopardiano e quello virgiliano in comune c'è solo *diluit (lava)*. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis, cit., p. 148.

Ned io ti conoscea, garzon di nove
 E nove Soli, in questo a pianger nato
 Quando facevi, amor, le prime prove.
 Quando in ispregio ogni piacer, nè grato 70
 M'era de gli astri il riso, o de l'aurora
 Queta il silenzio, o il verdeggiar del prato.
 Anche di gloria amor taceami allora
 Nel petto, cui scaldar tanto solea,
 Chè di beltade amor vi fea dimora. 75
 Nè gli occhi a i noti studi io rivolgea,
 E quelli m'apparian vani per cui
 Vano ogni altro desir creduto avea.
 Deh come mai da me sì vario fui;
 E tanto amor mi tolse un altro amore? 80
 Deh quanto, in verità, vani siam nui!

La quarta sequenza comprende i vv. 67-81.

Il ricordo della donna diviene così totalizzante da bloccare qualsiasi altra sensazione o qualsiasi altra passione. L'io lirico si dimostra indifferente verso gli spettacoli naturali, non riesce né a studiare né a coltivare più nessun sogno di gloria.

Si tratta di una sequenza contrassegnata dal prevalere degli endecasillabi a maiore, ben dodici, presumibilmente per mettere in rilievo lo stallo oppressivo dei pensieri causato dal ricordo dell'innamoramento, stallo che si esprime anche tramite un nervoso alternarsi di endecasillabi dalla scansione eterogenea, per lo più canonica (tranne per il v. 70 che vede la ribattuta di 4a e di 5a), che esclude il ritmo anapestico tanto presente all'inizio della terza sequenza.

I vv. 67-72 si contraddistinguono per la predominanza della nasale sonora e della bilabiale sorda spesso unita alla vibrante (*prime, prove, ispregio*). I primi due termini sono inoltre in

allitterazione) e i vv. 71-2 anche della sibilante e dalla dentale sorda (*astri, riso, Queta, silenzio, prato*). Inoltre, i v.67-8 mostrano i primi e gli ultimi termini allitteranti (*Ned, nove, nove, nato*); i vv. 68-9 presentano la rima tra il primo termine del distico e l'ultimo (*nove, prove*); i vv. 68-70 esibiscono l'allitterazione tra le parole su cui cade l'ictus di 8a (*pianger, prime, piacer*) e formano una sorta di chiasmo su tre sost. e un agg. fondamentali nella elegia: *PIAnger-PRime-PRove-PIAcER*. La correlazione tra il *pianto* e il *piacer* parrebbe garantita dall'ipogramma del v. 70: *Quando iN ispreGio ogni PIAcER, Né grato*.

Nei versi successivi s'intravede un considerevole numero di liquide, presumibilmente per conferire connotativamente un maggior pathos al tessuto poetico: *gloria, amor, allora, scaldar, solea, beltade, amor, dimora, rivolgea, quelli, apparian, per, altro, desir, creduto, vario, amor, tolse, altro amore, verità*. Tale pathos, che si appoggia su un'ossessione al fin dei conti lucida, trova la più significativa conferma nel verso che, viceversa, esprime incostanza, cioè il v. 80, che è costruito soltanto sulle liquide, sulle nasali e sulla dentale sorda: *E tanto amor mi tolse un altro amore*.

La parola chiave della sequenza si rivela *amor* (cinque occorrenze, l'ultima in poliptoto) che si accompagna, dal v. 77, con la ripetizione dell'agg. *vano* (tre occorrenza, due in poliptoto) che trascina con sé una discreta presenza di fricative labiodentali sonore (*avea, vario, verità, vani*)

Nei vv. 80, 82 e 84 sono riprese le rime in *amore-core-dolore* già utilizzate nei vv. 5, 7 e 9.

Solo il mio cor piaceami, e col mio core,

In un perenne ragionar sepolto,

A la guardia seder del mio dolore.

E l'occhio a terra chino o in se raccolto, 85

Di riscontrarsi fuggitivo e vago

Nè in leggiadro soffria nè in turpe volto:

Chè la illibata, la candida imago

Contaminar temea sculta nel seno;

Come per soffio tersa onda di lago. 90

E quel di non aver goduto appieno
 Pentimento, che l'anima ci grava,
 E 'l piacer che passò cangia in veleno,
 Per li fuggiti d'ì mi stimolava
 Tuttora il sen: chè la vergogna il duro 95
 Suo morso in questo cor già non oprava.

I vv. 82-96 formano la quinta sequenza.

L'io lirico, mentre cerca la solitudine per concentrarsi sul proprio dolore ed evitare che il ricordo visivo diventi meno nitido, si sente oppresso dal rimorso di non aver saputo approfittare appieno del piacere della presenza reale della donna.

Sequenza caratterizzata da una forte presenza di trisillabi (tredici) e di quadrisillabi (quattro), e da qualche figura di suono in un contesto ritmico eterogeneo che vede delle arcate giambiche con il primo ictus che cade sulla 4a (vv. 83, 86, 87, 89, 94); un modulo dattilico (il secondo della lirica), privo, però, dell'ictus sulla 1a (v. 88); un endecasillabo d'apertura anapestica (v. 84) e uno anapestico (v. 92), pertanto ambedue con il primo ictus sulla 3a. Tutto ciò significa che otto versi su quindici della sequenza possiedono un'iniziale lettura rapida che esprime plasticamente l'ansia di una solitudine ricercata che si teme infeconda e l'insoddisfazione radicale verso un passato giudicato colpevolmente sterile.

L'ossessività pressappoco statica della determinazione di non deformare o indebolire il ricordo, unita al tormentoso rimorso per il non fatto, si attua anche con il ripetersi insistente di *ol - or* (*Solo, col, dolore*, la rima in *-olto, stimolava; cor, core, Tuttora, morso*), di *co* (*cor, col, core, raccolto, riscontrarsi, Contaminar, Come, cor*), e di alcune consonanti, come la bilabiale sorda, nei vv. 82-3 e 91-4 (*piaceami, perenne, sepolto; appieno, Pentimento, piacer, passò, per*; da notare anche *turpe* al v. 87 e *oprava* al v. 96), e della laterale, presente soprattutto nelle parole a fine verso (*Solo*, la rima in *-olto, dolore, leggiadro, illibata, sculta, lago, veleno, stimolava*). Inoltre nel v. 84 si osservano tre occlusive dentali sonore, (*seder, del,*

dolore) e *seder* che si riconnette con l'ultimo termine del verso precedente, *sepolto* (la sillaba *se* è ripresa a fine v. 89, *seno*); nel v. 85 si scorge che la parola chiave *occhio* viene recuperata tramite un ipogramma (*CHInO* o *in se racCOLto*); nei vv. 86-7 entrano in gioco le labiodentali (*fuggitivo, vago, soffria, volto*) – con *fuggitivo* che viene ripreso, in figura etimologica e nelle prime tre sillabe, nel v. 94, in *fuggiti* – e si intravede anche l'assonanza *vago-leggiadro*; nei vv. 88-90 appaiono ben sei parole che contengono una dentale (*illibata, candida, Turbare, temea, pinta, turba*).

La sequenza si chiude con il sigmatismo del v. 96 (*Suo, morso, questo*)³⁸⁵.

Al cielo, a voi, gentili anime, io giuro
Che voglia non m'entrò bassa nel petto,
Ch'arsi di foco intaminato e puro.
Vive quel foco ancor, vive l'affetto, 100
Spira nel pensier mio la bella imago,
Da cui, se non celeste, altro diletto
Giammai non ebbi, e sol di lei m'appago.

La sesta sequenza è composta dai vv. 97-103.

L'amore è stato platonico, non contaminato da nessun desiderio sessuale. Il fuoco dell'innamoramento è ancora vivo e si esprime tramite il ricordo della *bella immago*, unica fonte di appagamento esistenziale.

La sequenza si apre con una serie di affricate alveopalatali (*cielo, gentili, giuro*) nel v. 97, e sul nesso *-nt* all'interno dei vv. 97-9 (*gentili, entrò, intaminato*). Sono anaforici i vv. 98-9 (*Che, Ch'arsi*) e i due emistichi del v. 100 (*Vive*). Le parole conclusive dei vv. 98, 99 e 103 sono collegate in virtù della bilabiale sorda (*petto, puro, appago*). Nel v. 99 compare l'unica dittologia sinonimica del canto, probabilmente mantenuta nelle varie redazioni per mettere in risalto il candore dell'innamoramento (*intaminato e puro*). Nel v. 102 si rilevano

³⁸⁵ Per *duro morso* cfr. Tasso, *Rime*, 1397, v. 8 e 1538, v. 153.

tre termini con una laterale interna (*celeste, altro diletto*) in un endecasillabo giambico (si può ragionevolmente scorgere un ictus su *non* in quarta sillaba) che precede un altro solenne endecasillabo giambico (la stessa valutazione ritmica di *non* si può attuare per *sol* in sesta sillaba), ritmo scandito che conferisce un tono gravemente assertivo agli ultimi due versi.

Da notare che *pensier mio* del v. 101 è una novità di B26 ed ha solo due occorrenze in tutto F, in questo canto e nell'*Infinito*.

Varianti

Tra la versione stampata in B26 e quella in F si individuano soltanto cinque varianti.

1) *Ahimè* del v. 3 si trasforma in *Oimè*. In F ricorre solo la forma *Oimè* e soltanto due volte (quattro volte in N). Si tratta, dunque, di un'interiezione non molto amata da Leopardi come dimostra la sua soppressione nell'incipit della *Sera del giorno festivo* (*Oimè, chiara* diventa *Chiara e dolce* già in An). Inoltre con *Oimè* si crea un forte legame fonico con il *com'ei* dello stesso verso (tutte le lettere di *Oimè* sono inglobate in *cOM'EI*). Ma non manca anche un motivo di carattere semantico, dal momento che il lemma *Ahimè*, nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, recita: «Voce di dolore, e di compassione», il lemma *Oimè*: «Voce composta da Oi, e Me, che si manda fuori per afflizione d'animo, o per corporal doglia, ed è lo stesso, che Povero a me. Meschino a me; Dolente a me». Pertanto *Ahimè* sarebbe riservato alla pietà verso gli altri (*Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri, Inf.*, XVI, v. 10) e *Oimè* all'autocompatimento (*Quanto cangiata, oimè, da quel di prima!, RVF*, XXX, v. 12). Non va nemmeno messo in secondo piano che Petrarca adopera solamente la forma *oimè*, undici occorrenze nei *RVF*, nessuna nei *Triumphs*, scelta attuata anche da Tasso (*oimè* ricorre dodici volte nella *Liberata* e ventisette nelle *Rime, ahimè mai*).

2) *Ma tu inquieto* del v. 19 diviene *Tu inquieto*. Variante che allunga la lettura dell'agg. in virtù della dieresi che lo rende quadrisillabico, e lo mette in contrasto con il *queto* bisillabico del verso precedente. Come a dire l'esterno è oggettivamente sereno, l'interno è problematicamente turbato. Il rapporto stridente tra l'*emisfero* che *parea queto* e l'io poetico che si percepiva *inquieto* tanto da soffrire d'insonnia, si mostra anche sotto il segno della ripetizione antitetica fra l'inizio dei due versi: *Tutto queto – Tu inquieto*³⁸⁶.

3) Il primo emistichio del v. 32, *Talor de' boschi*, viene sostituito dal sintagma dantesco, ariostesco e tassiano, *D'antica selva*, non soltanto per aggiungere una citazione letteraria, ma anche per inserire, nei vv. 31-4, un'ulteriore parola a inizio verso che contempla una *n* (*Pensieri, antica, lungo, mentre*). Inoltre, secondo Blasucci, la variante comporta un «acquisto di vaghezza, stante il carattere “vasto e indefinito” dell'aggettivo (*Zibaldone*, p. 1789)»³⁸⁷.

4) Il primo emistichio del v. 71, *M'era de' campi il riso*, cambia in *M'era de gli astri il riso*. Nella terzina che va dal v. 70 al v. 72 in B26 l'io lirico enumera le alienazioni che comporta la prima sofferenza d'amore: nessuna sensazione gradevole di fronte a un prato rigoglioso (*de' campi il riso*), né di fronte allo spettacolo silenzioso dell'alba (*de l'aurora / Queta il silenzio*), neppure davanti a un prato verdeggiante (*il verdeggiar del prato*). Non soltanto nell'enumerazione si passava senza ordine dalla terra al cielo per ritornare di nuovo alla terra, ma si veniva anche a formare la ripetizione tra il riso dei campi e i prati verdi. La revisione di F comporta un graduale passaggio dal cielo, considerato prima dal punto di vista visivo (*astri*) e poi visivo-uditivo (*de' l'aurora... il silenzio*), alla terra (*il verdeggiar del prato*). La variante *astri – campi* non implica nessun cambiamento ritmico né prosodico giacché si tratta di due sost. bisillabici in assonanza. Inoltre, i due sost. si relazionano con *i loci amoeni* disarmonici con lo stato d'animo della locutrice dell'*Ultimo canto*.

³⁸⁶ Secondo D. De Robertis, la variante sarebbe causata dal fatto che «l'opposizione essendo *in verbis* nei confronti del «quieto» precedente», rende superflua la congiunzione avversativa. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, cit., p. 212.

³⁸⁷ BLASUCCI, *I titoli dei «Canti»... cit.*, p. 26.

- 5) Nel v. 75 *beltate* viene corretto in *beltade*, non perché considerato un crudo latinismo, giacché la forma *beltate* occorre in *Al conte*, v. 134, ma probabilmente per formare un collegamento fonico con l'ultima parola del verso: *dimora*.
- 6) La maiuscola iniziale *Cielo* del v. 97 diventa minuscola, *cielo*. Correzione, questa, funzionale alla raccolta per rendere omogenee tutte le occorrenze di tale termine che, sia in B24 che in B26, vedevano l'alternanza tra *Cielo* e *cielo* (otto occorrenze per ciascuna forma per quel che concerne le poesie raccolte e normalizzate in F).

CANTO XIII

Alla Luna

Posto come terzo idillio sia in B26 che in F, *Alla Luna* (*La Ricordanza* in B26), come si è già visto, rientra, dal punto di vista metrico, nell'esplosione dei generi tradizionali inaugurato dall'*Infinito*.

B26, tuttavia, procede attraverso una simmetria che sparisce in F, giacché Leopardi non accoglie nella raccolta fiorentina il quinto idillio, *Lo spavento notturno*.³⁸⁸ Cosicché svanisce la rispondenza nel rapporto di dissoluzione quasi parodico verso i generi tradizionali che si ravvisa in B26 nei tre componimenti più brevi (*L'infinito*, *La Ricordanza*, *Lo spavento notturno*), situati in posizione dispari – che nascondono lo scheletro, i primi due, del sonetto, il terzo, forse, del canto amebeo in terzine dell'*Arcadia* sannazzariana – e i componimenti più estesi (*La sera del giorno festivo*, *Il sogno*, *La vita solitaria*), posti in posizione pari – che celano, il primo, l'ossatura di una canzone, gli altri due, di un'elegia tradizionale in terza rima.

Con la disposizione di B26, il monostrofismo dei primi tre idilli (*L'infinito*, *La sera*, *La Ricordanza*) si relaziona con la suddivisione in strofe, mentre quello degli ultimi tre idilli (*Il sogno*, *Lo spavento*, *La vita*) con il numero variabile delle terzine.

Inoltre, si intravede anche in B26 una precisa scansione temporale nel procedere degli idilli che dal giorno dell'*Infinito*, alla *sera del giorno festivo*, alla notte della *Ricordanza*, al *primo albore* del *Sogno*, passa al mattino in cui si racconta un sogno dello *Spavento* e si conclude con le varie parti del giorno della *Vita*, canto che, peraltro, prende inizio dalla *mattutina pioggia*.

³⁸⁸ Tra i motivi contenutistici di questa estromissione, non ultimo parrebbe palesarsi l'assenza del tema della solitudine, tratto distintivo degli altri idilli.

Il rapportarsi con il sonetto dell'*Infinito* e di *Alla Luna* occulta, in entrambi i casi, un numero cospicuo di endecasillabi che si formano tra due versi consecutivi i quali suggeriscono altre possibili soluzioni ritmiche (sei nell'*Infinito*, sette in *Alla Luna*).

L'infinito: Mi fu quest'ermo colle, E questa siepe - ove per poco Il cor non si spaura - E come il vento Odo stormir tra queste - e la presente E viva e il suon di lei - Così tra questa Immensità si annega - il pensier mio: E il naufragar m'è dolce.

Alla Luna: Io sovra questo colle Venia carico - d'angoscia a rimirarti: E tu pendevi - a le mie luci Il tuo volto appariva - chè travagliosa Era mia vita: ed è - né cangia stile, O mia diletta luna - Oh come grato occorre Il sovvenir - de le passate cose, Ancor che triste.

Alla Luna

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, io sovra questo colle
Venìa carico d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva
Siccome or fai, che tutta la rischiari. 5
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
Il tuo volto apparìa; chè travagliosa
Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
O mia diletta luna. E pur mi giova 10
La ricordanza, e 'l noverar l'etate
Del mio dolore. Oh come grato occorre
Il sovvenir de le passate cose,
Ancor che triste, e ancor che il pianto duri.

Analisi metrica

Endecasillabi sciolti.

Analisi del testo

S'intravedono, nei quattordici versi del canto, quattro distinte sequenze che richiamano la divisione canonica del sonetto.

Prima sequenza, vv. 1-5: ricordo dell'anniversario dell'abitudine da parte dell'io lirico – accompagnata da una condizione di depressione – di contemplare la luna che rischiarava il bosco.

Seconda sequenza (che si apre con un *petrarchesco Ma*), v. 6 – primo emistichio del v. 10: il volto della luna appare offuscato e tremolante per colpa di un pianto causato da una vita penosa che rimane tale nel presente.

Terza sequenza, dal secondo emistichio del v. 10 al primo emistichio del v. 12 (il v. 10, come fosse l'inizio di una prima terzina di un sonetto, comincia con *O mia diletta luna* che si riallaccia a *O graziosa luna* d'inizio idillio): tuttavia giova soffermarsi sulla durata del proprio dolore.

Quarta sequenza, dal secondo emistichio del v. 12 al v. 14: ricordare il passato, sebbene triste come il presente, è gradevole³⁸⁹.

O graziosa luna, io mi rammento

Che, or volge l'anno, io sovra questo colle

Venia carco d'angoscia a rimirarti:

E tu pendevi allor su quella selva

³⁸⁹ Bigi, per quanto riguarda la versione finale dell'idillio, intravede una tripartizione: il ricordo, vv. 1-5; la comparazione tra il passato e il presente, vv. 6-12; la riflessione conclusiva, vv. 13-6. ID., *La metrica dei Canti*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII convegno internazionale di studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1991, p. 293.

La prima sequenza si apre con un complemento di vocazione composto dall'interiezione *O*³⁹⁰, dall'agg. *graziosa* e dal sost. *luna*. *Graziosa* – attributo prolungato dalla dieresi e pertanto in risalto a inizio lirica – è un hapax ed è l'unico agg. qualificativo dei primi cinque versi. Possiede tre fra i significati proposti dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: quello di “gradita”, quello di “benevola”, e, infine, quello di “avvenente” che instaurano una sorta di antropomorfismo che giustifica il monologo – dialogo del canto³⁹¹. *Luna* chiude il primo emistichio contrapponendosi in maniera decisa con il pron. pers. *io* (seguito dal pron. riflessivo sempre di prima persona singolare, *mi*) che apre il secondo emistichio, con il quale è in sinalefe, come a mostrare una continuità del tutto mentale, solipsistica, tra un'interlocutrice interiorizzata, sebbene reale e visibile, e un *io* lirico che compie un'operazione di recupero memoriale di sé che si bilancia tra il presente (*mi rammento, volge, fai, rischiari*) e un passato più volte ripetuto, sottolineato dall'uso dell'imperfetto (*Venia, pendevi*)³⁹². Il pronome *io*, inoltre, confermato a inizio secondo emistichio del v. 2, stabilisce un ulteriore distacco tra l'*io* che ricorda – *io mi rammento* (hapax in F) – e l'*io* oggetto del ricordo – *io sopra questo colle* –, un *io* che già saliva più volte sul monte Tabor a rimirare la luna *carco d'angoscia*, ma, rispetto all'*io* attuale, in uno stato più infelice, in quanto non ancora consapevole del conforto del ricordo.

La prospettiva spazio-temporale, reale e fondamentale dell'idillio, viene affidata al secondo verso: *or volge l'anno – questo colle*. Ma bisogna aspettare il terzo verso per comprendere l'oggetto del ricordo *venia... a rimirarti*, iperbato all'interno del quale

³⁹⁰ Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* distingue tra *o*, avverbio di vocazione, ed *o*, scrivibile anche *oh*, interiezione. Nella prima accezione riporta, tra gli esempi, *O voi, che siete in piccioletta barca, Par.*, II, v. 1 e *O aspectata in ciel beata e bella, RVF*, XXVIII, v. 1. Forse Leopardi accetta tale eteroclita distinzione, ma pare più probabile che preferisca la forma *oh* quando il complemento di vocazione anticipa un'esclamativa, *o* quando precede un'enunciativa.

³⁹¹ In F *luna* ricorre sedici volte, undici volte accompagnata da un attributo, sempre anteposto.

³⁹² Come nota acutamente Dotti, *venia* possiede un «valore frequentativo: ero solito venire». LEOPARDI, *Canti*, a cura di U. Dotti, cit., p. 306.

s'incunea lo stato d'animo che motiva e drammatizza il ricordo, *carco d'angoscia*. Davanti all'agitazione dinamica del sé ricordato dall'io lirico, si contrappone la staticità dell'interlocutrice, che sovrastava e sovrasta la *selva* rischiarandola, allora come ora, e allora come ora l'io lirico si muoveva e si muove per guardare lo stesso spettacolo naturale distante, *quella selva* rischiarata dai raggi della luna piena, e dallo stesso luogo, *questo colle*. Due luoghi che, peraltro, conservano una connotazione fonica con la luna, *luna-colle-selva* (quest'ultima in risalto in virtù dall'assonanza con il determinativo *quella*), mentre i tre verbi allitteranti a fine verso fanno scorrere la focalizzazione dall'io, *rammento*, all'unione tra l'io e il tu-luna, *rimirarti*, al tu, *rischiari*.

La percezione iterativa di un'abitudine in bilico tra il masochismo e l'appagamento viene amplificata dal ritmo giambico di tutti gli endecasillabi della sequenza, sebbene il primo verso presenti una ribattuta di 5a e di 6a, tuttavia appianata, come osserva Pelosi, «da una tenuissima sinalefe»³⁹³.

Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
 Il tuo volto appariva; chè travagliosa
 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 O mia diletta luna. 10

I vv. 6–primo emistichio del v. 10 formano la seconda sequenza, idealmente la seconda quartina di un sonetto. Si aprono con un petrarchesco *Ma* con valore non tanto avversativo quanto piuttosto di passaggio ad altro argomento, giacché si passa da una descrizione oggettiva, la luna che rischiarava il bosco, a una soggettiva – che continua l'antropomorfismo dell'interlocutrice –, il volto della luna appariva agli occhi dell'io lirico, offuscato dal pianto, «velato e tremante» (Bandini)³⁹⁴. È in gioco esclusivamente il ricordo di un passato

³⁹³ PELOSI, "Il corpo de' pensieri"... cit., p. 193.

³⁹⁴ Secondo Santagata «Il "Ma" del verso 6 di *Alla luna* stabilisce una opposizione solo con la seconda parte del primo periodo (opponendo la nebulosità della visione tra le lacrime al

non trasfigurato, o meglio dell'azione reiterata nel passato, in virtù della conferma dell'imperfetto (*sorgea, apparia*). L'*angoscia* provocava il *pianto* che distorceva l'immagine del satellite che illuminava e illumina la *selva*, ma ancora non è spiegata la causa scatenante la disperazione. Il volto grazioso della luna si offusca, la deformazione viene descritta tramite una dittologia formata da due agg. polisillabici, che si richiamano fonicamente (*nEbULOso e trEmULO*), i quali formano un *hysteron proteron*, in quanto le prime lacrime che sgorgano rendono tremolante la visione, poi il loro ristagnare sui cigli rendono i suoi contorni incerti. E ciò è narrato mediante un'anastrofe che mantiene, nei primi due endecasillabi, un andamento ritmico identico, che fa sì che la visione appaia mestamente omogenea in virtù della ripetizione del modulo di 4a-6a-10a (un modulo giambico che conferma anche il ritmo della prima sequenza), e che propone un brusco mutamento anapestico nel primo emistichio del v. 8, occupato dal sogg. e dal pred. verb.: *Il tuo volto apparia*. Tale mutamento ritmico, che spezza il ritmo giambico quasi ipnotico, produce tuttavia anche un martellante endecasillabo dattilico, tra il secondo emistichio del v. 7 e il primo del v. 8, *a le mie luci Il tuo volto apparia*.

Dal secondo emistichio del v. 8 al v. 9, l'io lirico indica, in maniera lapidaria, la causa dell'*angoscia* e del *pianto* che unisce l'io di ieri con l'io di oggi: una vita penosa che pare essere destinata a rimanere immutabile. L'agg. polisillabico adoperato, *travagliosa*, fra l'altro, si riconnette decusamente con gli altri due agg. polisillabici che descrivono l'alterazione visiva della luna, *nebulOSO – TRemulo – TRavagliOSA*, e con *ciGLIO* per mezzo della laterale palatale, ed è in rima antitetica con il quadrisillabo *graziosa* d'inizio idillio.

La spiegazione della causa dell'afflizione e del suo distendersi nel tempo, appare nell'endecasillabo tronco con ribattuta di 4a e di 5a che si forma tra il secondo emistichio del v. 8 e il primo del v. 9: *chè travagliosa Era mia vita ed è*.

“chiarore” diffuso del pianeta) e non con l'intero periodo, inglobante l'idea dell'anniversario e l'informazione del poeta che ritorna sul “poggio”». ID., *Quella celeste...* cit., pp. 155-6.

L'impossibilità di cambiare vita, unita a un'invocazione affettuosa verso l'interlocutrice, occupa l'endecasillabo giambico dal modulo rassicurante di 2a, 4a, 8a, 10a che si crea tra il secondo emistichio del v. 9 e il primo del v. 10: *né cangia stile, / O mia diletta luna*.

La cornice delle prime due sequenze, *O graziosa luna – O mia diletta luna*, riconferma la loro compattezza che sottintende, come si è detto, quella delle quartine del sonetto canonico. Si tratta di una cornice dinamica che passa da un agg. più descrittivo, *graziosa*, a uno più intimo ed enfaticizzato dal possessivo, *mia diletta*³⁹⁵.

E pur mi giova 10

La ricordanza, e l'noverar l'etate
Del mio dolore. Oh come grato occorre
Il sovvenir de le passate cose,
Ancor che triste, e ancor che il pianto duri.

D'altra parte, nella terza e nella quarta sequenza compare una razionalizzazione dello stato d'animo descritto ed emerge un distacco dall'abbandono lirico delle prime due sequenze evidenziato dalla cong. avversativa *E pur*. L'io lirico tira le somme, prima focalizzandosi su sé stesso, poi esprimendo una massima di carattere generale. E l'allocuzione alla luna svanisce. Così come svanisce l'alternanza tra i verbi al presente e quelli all'imperfetto a favore di verbi al presente (*mi giova, occorre*)³⁹⁶. Il centro dell'attenzione di tutto il canto, al fin dei conti, si rivelano non il dialogo con la luna, ma gli effetti del ricordo, come era esplicitato dal titolo originario dell'idillio: *La Ricordanza*³⁹⁷.

³⁹⁵ Le prime due sequenze risultano compattate anche dalla consonanza *rammento-pianto* che s'instaura nei reciproci primi versi.

³⁹⁶ Cfr. LEOPARDI, *Canti*, vol. I, a cura di L. Blasucci, cit., pp. 344-5.

³⁹⁷ Prima di F «il titolo era *La Ricordanza* (dopo esser stato prima *La luna* e quindi *La luna e la ricordanza*), poi mutato soprattutto per la collisione con *Le ricordanze. Alla Luna* coincide con il titolo di una delle *Poesie campestri* del Pindemonte ma riprende anche quello latino di una delle *Odae despotae* adolescenziali dello stesso Leopardi». MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 85. Santagata, a proposito della ripresa di *luna* nel titolo di F, osserva che «*Alla luna* non è la

La focalizzazione su sé stesso s'identifica con la terza sequenza, secondo emistichio del v. 10 – primo emistichio del v. 12, e si esplica attraverso due coordinate avversative, legate tra loro da una copulativa, entrambe in *enjambement*, prive di aggettivi, telegrafiche. Nonostante l'afflizione, l'io lirico afferma di trovare giovamento non soltanto nel ricordare l'indomabile inquietudine personale (*mio dolore*), ma anche nel ricordare sé stesso sofferente con il sé stesso del passato sotto l'insegna, appunto, del medesimo tormento.

La massima di carattere generale occupa la quarta sequenza, secondo emistichio del v. 12 – v. 14, e si distende in un'esclamativa la quale ingloba le concessive dell'ultimo verso che presentano un valore quasi rafforzativo: provoca una sensazione gradevole il presentarsi di un nitido ricordo di uno stato d'animo del passato benché esso sia così triste da indurre a lacrimare e non si sia estinto.

Anche in questa sequenza mancano gli aggettivi qualificativi. Il discorso, essenziale, è diviso in due momenti: il piacere-aiuto del ricordo involontario espresso nella reggente, le precisazioni individuabili nella concessiva, anch'essa suddivisa in due cola uniti sempre mediante una congiunzione copulativa.

Si formano, inoltre, due endecasillabi consecutivi tra i secondi e i primi emistichi di versi successivi: *Oh come grato occorre Il sovvenir e de le passate cose Ancor che triste*. Si ravvisano dei significativi richiami fonici: *dOIORE – OccORRE, COmE – COsE, ocCOrrE – CosE*.

Il ritmo dell'endecasillabo continua a fondarsi su moduli giambici, quasi cullandosi su un'espressività ostinata che abbraccia tutto il componimento e che trova un'unica eccezione nel rapido settenario anapestico del primo emistichio del v. 8.

L'ultima sequenza si ricollega alle tre precedenti offrendo un valore esemplare all'esperienza individuale:

la prima sequenza e l'ultima si uniscono per mezzo di *mi rammento – il sovvenir, or volge l'anno – le passate cose, angoscia – triste, or, allor – Ancor*, e della probabile figura etimologica

stessa cosa che *Alla luna* [...]: l'idillio non parla della luna. Il protagonista, invece, parla "alla luna"». ID., *Quella celeste...* cit., pp. 160-1.

tra gli agg. allitteranti *graziosa* e *grato*; la seconda e l'ultima sono unite per mezzo della ripetizione di *pianto*, dell'assonanza, a fine verso, *luci-duri*, e di quella, quasi anagrammatica, *stile-triste*; la terza e l'ultima per mezzo di *ricordanza-sovvenir*, *dolore-triste-pianto* e della rima *etate-passate*.

Varianti

Unica variante notevole tra B26 ed F appare nel v. 2, con *questo colle* che sostituisce *questo poggio*. Risulta evidente la connessione con il primo verso dell'*Infinito*: *questo ermo colle – questo colle*³⁹⁸. Nel primo caso l'io lirico, seduto, guarda l'orizzonte, nel secondo, dopo un cammino affannoso, guarda la luna. La corrispondenza è esplicitata anche dall'uso dei verbi "mirare" e "rimirare" (*mirando*, *rimirarti*).

Si potrebbe osservare, inoltre, che in F ricorre sei volte il plurale *poggi*, mai il singolare *poggio*, e che quest'ultimo termine non presenta nessun riscontro fonico nell'idillio, mentre *colle* si rapporta con *volge*, *quello*, *Siccome* ed è in chiasmo vocalico con il dimostrativo che lo accompagna *quEstO cOLLE*.

³⁹⁸ «Questo stesso colle [...]: il colle dell'*Infinito*. Per una più segreta concordanza [...] cambiò *poggio* di An-B26; è anche per più semplicità e grazia». G. De Robertis in LEOPARDI, *Canti*, a cura di ID. e D. De Robertis... cit., pp. 180-1.

CANTI XXII E XXIII

La quiete dopo la tempesta e Il sabato del villaggio

A Recanati si svolge il dittico conclusivo di F, in cui si concentrano, come si è già visto e come sarà approfondito nelle analisi testuali, la ricerca delle momentanee sospensioni del dolore insito nel vivere – di quel dolore sul quale ruotano le domande angosciate del pastore del canto che lo precede – e l'addio alla poesia, nella *Quiete* con un atto d'accusa verso la *natura cortese* e un augurio paradossale verso ogni singolo uomo (felice se può patire il meno possibile le inevitabili sofferenze fisiche, beato se viene quanto prima guarito con la morte dai dolori sia fisici che esistenziali), nel *Sabato* con un saluto affettuoso a un bambino che gioca con dei coetanei.

Il legame tra i due canti è garantito da un sistema metrico affine, dal numero di versi quasi simile (54 e 51), dalla scansione temporale progressiva, dalla descrizione in cui si alternano sensazioni visive e uditive che provengono dalla piazzetta recanatese su cui si affaccia la finestra dell'io lirico. Anche la familiarità con gli attanti – che si evince dall'uso dell'articolo determinativo (*la gallina, la donzelletta...*) – sottintende una solida unione tra le due canzoni, tanto più che alcuni di tali attanti sono probabilmente citati in entrambe: *L'artigiano* e il *legnaiuol*; forse la *femminetta* e la *donzelletta*; l'*erbaiuol*³⁹⁹, di cui si sente solo il *grido giornaliero*, non è poi tanto dissimile dallo *zappatore*, che torna a casa *Fischiando*. Inoltre, le figure maschili della *Quiete* si proiettano nell'infanzia nel *Sabato*: i *fanciulli*. Le figure femminili (la *femminetta*) nella terza età: la *vecchiarella*.

Altro elemento aggregante tra i due canti figura nei titoli, nei quali l'io lirico, spettatore cordiale delle reazioni emotive dei compaesani, evidenzia tuttavia la propria estraneità

³⁹⁹ La rima, le vocali e il numero di sillabe identico crea un legame solido anche tra *erbaiuol* e *legnaiuol*.

all'euforia collettiva, dall'alto di una maggiore comprensione dei crudeli meccanismi che regolano la natura.

Dopo la tempesta l'io lirico non intravede oggettivamente nella natura nessun segnale che potrebbe produrre una gioia fondata, ma soltanto presagi di una tranquillità passeggera (*quiete*). Del resto, alla fine delle tempeste della vita, l'io lirico non scorge nessuna palingenesi ma solo una liberazione dai dolori⁴⁰⁰.

La felicità del sabato sera non appartiene all'io lirico, conscio della sua provvisorietà, ma ai popolani recanatesi. Viene esplicitata nel titolo, pertanto, una distinzione tra l'*io* e il *villaggio*.

⁴⁰⁰ Inutile sottolineare che *quies* in latino spesso sia collegato con il riposo che segue la morte: *Alter intellegit mortem ab dis immortalibus non esse supplicii causa constitutam, sed aut necessitatem naturae aut laborum ac miseriarum quietem esse* (Cesare (*alter*) ritiene che gli dei immortali abbiano creato la morte non come castigo, ma come legge di natura o come riposo dai travagli e dalle infelicità). Cicerone, *In Catilinam*, IV, 7.

Odo e Odi. Impostazione allocutiva della *Quiete* e del *Sabato*

Il punto di vista delle due ultime canzoni appare identico: un posto elevato sopra a una *piazzuola*. Il dinamismo temporale delle descrizioni risulta evidente in entrambe, sebbene nella seconda trapeli anche una previsione visiva e uditiva su ciò che accadrà nella notte. Un altro elemento in comune si individua nell'impostazione allocutiva, che spiega l'oscillazione, nel discorso poetico, tra la prima e la seconda persona singolare.

Nella prima lassa della *Quiete* appare delinearsi la seguente narrazione: 1) L'io lirico, da un luogo chiuso della propria casa in compagnia di un interlocutore non conterraneo, comprende che ha smesso di piovere perché si sentono i versi dei vari uccelli, quindi riconosce lo starnazzare delle galline tornate per le strade del paese, e le indica con l'articolo determinativo per sottolineare la familiarità con quegli animali; 2) va alla finestra, accompagnato dall'interlocutore, e scorge e indica (*Ecco*) il graduale dissiparsi delle nuvole e il sovrapporsi del cielo sereno che rende visibili la campagna e il fiume Potenza; 3) dai rumori emessi dagli uomini immagina il ritorno al lavoro di un'umanità rallegrata; 4) trova una conferma di questa impressione notando l'affacciarsi dalla porta della bottega da parte di un falegname che canta spensierato, poi guardando una popolana che corre gaia a raccogliere l'acqua piovana, infine ascoltando le solite grida promozionali dell'ortolano e vi scorge un che di brioso; insomma, trova una conferma osservando, sentendo e immaginando la felicità improvvisa di alcuni popolani recanatesi da lui conosciuti bene, per questo introdotti dall'articolo determinativo; 5) sollecita l'interlocutore a dirigere lo sguardo verso il sole che ritorna e che, come se sorrisse, illumina il paesaggio; 6) si accorge che in casa i familiari e la servitù stanno riaprendo tutto, a cominciare dalle finestre; 7) per ultimo invita l'interlocutore a sentire un lontano *tintinnio di sonagli* dei carri trainati dai cavalli e dai buoi e lo stridere delle ruote della

carrozza di un viandante, in altre parole gli fa notare che ormai si odono perfino i rumori lontani appena percettibili.

Le interrogative retoriche della prima parte della terza lassa, vv. 25-31, potrebbero essere immaginate rivolte sempre all'interlocutore della prima, come fossero delle riflessioni sorte dalle impressioni e dalle immagini a lui confessate e mostrate. Le successive risposte-sentenze della medesima lassa, vv. 32-41, potrebbero essere considerate la fine di tale monologo con una spiegazione conclusiva e la narrazione in analessi delle presumibili reazioni terrorizzate degli uomini durante il nubifragio.

Nella quarta lassa non s'interrompe l'impostazione allocutiva del canto, ma, da un interlocutore umano, l'io lirico passa a uno astratto, la *natura*, a cui dà polemicamente del tu rinfacciandole gli effetti esiziali delle sue azioni devastanti, vv. 41-50. Infine, nei versi conclusivi, fine v. 50 - v. 4, l'io lirico offre una massima all'*Umana Prole*, ultima interlocutrice, a cui dà anche a lei del tu, non però in maniera aggressiva, ma compassionevole.

Nella prima lassa del *Sabato* l'io lirico, sempre da una finestra che sovrasta una piccola piazza, prima mostra all'interlocutore dei popolani a lui noti e per questo accompagnati dall'articolo determinativo, e quindi gli illustra alcuni particolari delle loro abitudini. Inizia indicando una giovane contadina che torna poco prima del tramonto dalla campagna, curva sotto a una fascina d'erbe che le grava sulle spalle, con in mano un mazzolino di fiori, e poi spiega che la ragazza userà quei fiori per abbellirsi il giorno seguente. Continua additando una vecchietta che, seduta sulla scala esterna di una casa, fila la lana mentre chiacchiera con le vicine, e poi svela che l'anziana donna sta rievocando le serate domenicali trascorse in gioventù ballando. Dopodiché l'io lirico si accorge che lentamente svanisce il crepuscolo, che il cielo da celeste chiaro (*sereno*) piano piano diviene *azzurro*; che la luna piena riporta le ombre scomparse con il tramonto. Intanto ode la campana vespertina suonare, e tale suono, che significa la fine della giornata lavorativa, potrebbe provocare una sensazione indefinibile di conforto anche per l'interlocutore

(*diresti*). Dopo questa interruzione, dovuta alla percezione del trascorrere del tempo, e dopo aver segnalato dei bambini che giocano gridando felici, l'io lirico indica uno zappatore che, finito il lavoro, si avvia fischiando verso casa per cenare, probabilmente già godendosi nei pensieri il riposo domenicale.

Nella seconda lassa l'io lirico passa dalla descrizione di quello che vede e sente e della successiva spiegazione, rivolta all'interlocutore, di alcune motivazioni su dei particolari e su alcune consuetudini degli attanti (l'attesa di un prossimo futuro migliore rispetto al presente da parte della *donzelletta* e dello *zappatore*; la mitizzazione del passato migliore del presente da parte della *vecchierella*; il godimento del presente da parte dei *fanciulli*, gli unici, pertanto, a vivere una felicità reale), alla narrazione, sempre rivolta all'interlocutore non recanatese, di quello che avverrà di notte. Questo passaggio dalla descrizione dell'attuale alla narrazione del futuro scontato è messo in rilievo dall'avverbio *Poi* di inizio lassa, mentre nella prima l'avvento in diretta del vespro è indicato dall'avverbio *Già*, v. 16, il suono della campana vespertina da *Or*, v. 23, e l'apparire dello zappatore che torna dalla campagna da *E intanto*, v. 31.

L'io lirico espone il prossimo avvento della notte, connotato, visivamente, dal buio e, acusticamente, dal silenzio, e prevede la consueta solitudine del *legnaiuol*, l'unico in paese che rimarrà a lavorare in maniera convulsa, e quindi spiega il perché di tale frenesia: l'uomo dovrà terminare un lavoro prima dell'alba vista la proibizione di lavorare di domenica. Del suo convulso lavoro solitario l'interlocutore, se intendesse rimanere, potrebbe ascoltare (*odi*) il rumore del martello e della sega stagliarsi nella serenità notturna.

La breve terza lassa, appena cinque versi, che contiene la sostanza filosofica della canzone, può benissimo rientrare nell'impostazione allocutiva del canto, in quanto potrebbero essere dirette sempre allo stesso interlocutore, come fine del discorso, le constatazioni sul sabato come il *più gradito giorno* della settimana che, però, si rivela nella triste identità di un'attesa disattesa di una domenica piacevole la quale, nella realtà, apporterà, nel suo scorrere, *tristezza e noia*.

Nell'ultima lassa l'io lirico ritorna al presente, guarda e ascolta di nuovo i bambini che giocano nella *piazzuola*, cambia interlocutore e parla idealmente con uno di loro per spronarlo a vivere la gioia del momento senza avere fretta di crescere.

Donzetta, vecchierella, artigiano, zappatore, legnaiuol. Morte e coscienza di un destino comune. Dalla Sera al Sabato.

La giovane contadina torna prima fra tutti i braccianti dalla campagna, quando ancora il sole non è scomparso completamente dall'orizzonte, pronta già in cuore ai divertimenti del giorno festivo, con i pensieri catalizzati su come rendersi attraente adornando i seni e i capelli con dei fiori appena raccolti. Ma cammina curva sotto a un fascio d'erba, i fiori che porta in mano possiedono delle connotazioni funebri: Laura, prima d'incontrare la Morte è accompagnata da alcune donne *di rose incoronate e di viole*; Persefone, prima di essere trascinata nell'Ade da Plutone, coglie, tra i vari fiori, anche delle rose e delle violette; nelle *Inferiae*, festività in cui si celebravano i morti nell'antica Roma, durante il *dies rosationis* si ornano le tombe con delle rose, durante il *dies violares* con delle violette. Inoltre, il bianco della rosa richiama il pallore del moribondo o, nella tradizione cristiana, il lutto per una morte prematura,⁴⁰¹ e il viola della violetta è adoperato, nella liturgia cattolica, per la commemorazione dei defunti.

Il cammino gaio verso casa della giovane contadina è un cammino non mitico né archetipico, ma fin troppo umano, fin troppo immerso nel *tempus edax rerum*. È un cammino destinato a degradarsi lentamente nella stasi di una vecchietta che narra, seduta su una scala, i ricordi frastagliati di una giovanile gioia supposta, mentre diviene un tutt'uno con il giorno che si scolora e si perde. È un cammino destinato e a interrompersi con la morte allorché interverrà Cloto a recidere lo stame che in futuro la giovane contadina, invecchiata, terrà in mano al posto delle rose e delle viole.

⁴⁰¹ Se per caso le rose fossero rosse, dal punto di vista della simbologia cristiana il colore richiamerebbe o il sangue versato da Cristo sulla croce o quello, in generale, versato dai martiri. Cfr. G. FERGUSON, *Signs and symbols in Christian Art*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 37-8.

L'io lirico, ormai maturo, ormai cosciente di non essere lui l'unico escluso dall'allegria di un'umanità festeggiante, corregge le impressioni del sé stesso ingenuo di circa dieci anni prima, di quel sé stesso che, nella *Sera*, a causa del tipico egoismo adolescenziale, non scorgeva negli altri la tristezza e la noia della domenica, né pertanto individuava la radice di quella noia nell'impalpabile coscienza interiore dello scorrere del tempo, di un fluire incessante che conduce per i più alla vecchiaia, alla malattia e alla paura della morte, per tutti alla morte. Ma, insonne e furioso, l'io lirico adolescente immaginava le ragazze addormentarsi con facilità dopo una domenica di divertimenti e poi forse sognare i ragazzi a cui piacquero durante la domenica o quelli cui piacquero a loro. L'io lirico adolescente immaginava gli artigiani tornare felicemente ubriachi nelle loro umili case cantando sguaiati. Ma l'io lirico adulto desidera uscire da sé, dal proprio egocentrismo, e cogliere anche il malessere comune insito nel vivere. Adesso intravede nella sbronza degli artigiani un tentativo di cancellare, stordendosi, la stessa tristezza e la stessa noia che attanaglia tutti gli uomini la domenica con il trascorrere delle ore.

E così, se lo zappatore del *Sabato* torna, al tramonto, alla *parca mensa* fischiando, tutto assorto a pensare al riposo del giorno successivo, lo stesso percorso verso una casa misera, un *povero ostello*, compie cantando nella *Sera*, in piena notte, l'artigiano ubriaco, incamminato verso la chiusura del lavoro in bottega che lo affaticherà fino all'alba della domenica successiva, come il falegname del *Sabato*.⁴⁰²

⁴⁰² Tra i vari motivi a monte del mutamento del titolo dell'idillio in N, non ultimo parrebbe quello dovuto alla ripresa di *dì di festa* del v. 7 del *Sabato*, ripresa attuata per suggerire lo stretto rapporto dialogico esistente fra i due canti.

La quiete dopo la tempesta

Passata è la tempesta:

Odo augelli far festa, e la gallina,

Tornata in su la via,

Che ripete il suo verso. Ecco il sereno

Rompe là da ponente, a la montagna; 5

Sgombrasi la campagna,

E chiaro ne la valle il fiume appare.

Ogni cor si rallegra, in ogni lato

Risorge il romorio

Torna il lavoro usato. 10

L'artigiano a mirar l'umido cielo,

Con l'opra in man, cantando,

Fassi in su l'uscio; a prova

Vien fuor la femminetta a còr de l'acqua

De la novella piova; 15

E l'erbaiuol rinnova

Di sentiero in sentiero

Il grido giornaliero.

Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride

Per li poggi e le ville. Apre i balconi, 20

Apre terrazzi e logge la famiglia:

E, da la via corrente, odi lontano

Tintinnio di sonagli; il carro stride

Del passegger che il suo cammin ripiglia.

Si rallegra ogni core. 25

Sì dolce sì gradita

Quand'è, com'or, la vita?

Quando con tanto amore

L'uomo a' suoi studi intende?

O torna a l'opre? o cosa nova imprende? 30

Quando de' mali suoi men si ricorda?

Piacer figlio d'affanno;

Gioia vana, ch'è frutto

Del passato timore, onde si scosse

E paventò la morte 35

Chi la vita abborria;

Onde in lungo tormento,

Fredde, tacite, smorte,

Sudàr le genti e palpitàr, vedendo

Mossi a le nostre offese 40

Folgori, nemi e vento.

O natura cortese,

Son questi i doni tuoi,

Questi i dilette sono

Che tu porgi a i mortali. Uscir di pena

È diletto fra noi. 45

Pene tu spargi a larga mano; il duolo

Spontaneo sorge: e di piacer, quel tanto

Che per mostro e miracolo talvolta

Nasce d'affanno, è gran guadagno. Umana
Prole degna di pianto! assai felice 50
Se respirar ti lice
D'alcun dolor, beata
Se te d'ogni dolor morte risana.

Analisi metrica

Tre lasse diseguali di endecasillabi e settenari. L'ultimo verso di ciascuna strofa rima con uno dei versi precedenti.

La prima lassa è composta di ventiquattro versi, con una prevalenza degli endecasillabi, tredici, sui settenari, undici, data la sua natura narrativa.

Il graduale ritorno del sole e di un silenzio naturale che permette di udire i più leggeri rumori lontani permea uno sviluppo metrico dinamico che segue il libero svolgersi delle percezioni paesaggistiche e delle constatazioni antropologiche. Le rime sono sostituite dalle più libere corrispondenze tra le vocali toniche o tra le consonanze.

Si scorgono prima tre versi che seguono la scoperta della fine del nubifragio grazie all'ascolto involontario dei versi degli uccelli e delle galline che presentano, se si prende in considerazione le vocali toniche, lo schema aBb.

Si distinguono quindi quattro versi che si adattano all'arrivo del cielo terso e, sempre prendendo in considerazione le vocali toniche, presentano lo schema ACcC (*sereno* recupera significativamente la *e* tonica di *tempesta*). Tuttavia, le prime due C sono in rima perfetta, *-agna*, la terza, *appare*, dal punto di vista consonantico, potrebbe essere considerata D.

La percezione indistinta dei rumori usuali del paese si snoda in tre versi, incorniciati dalla rima in *-ato*, che, però, è schematizzabile, considerando la consonanza tra *appare* e *romorio*, così: CdC.

La descrizione dettagliata della provenienza dei singoli rumori e della visione degli uomini e delle donne che si intravedono di nuovo sulla strada occupa otto versi, dallo schema AceCeeaa. Ma, se si prendono in considerazione le finali liquide intervocaliche, la A diventa D. Si notano tre versi con la rima *-ova*, due con *-ero* in quasi rima con *-elo*.

Il ritorno del sole che fa sì che si riaprano i luoghi protetti dalla pioggia, e il tacitarsi dei fenomeni naturali, che fa sì che si sentano i rumori più lievi, sono descritti in una coppia di tre versi dallo schema BFB-FBB, se si prendono in considerazione le vocali toniche e le consonanze. I due gruppi di tre versi presentano due rime, una in *-ide*, l'altra in *-iglia*, il che, dal punto di vista consonantico, produrrebbe che ogni verso, dei tre presi in oggetto, è collegato con un altro.

La seconda lassa è composta di sedici versi. Stavolta i settenari, dodici, prevalgono ampiamente sugli endecasillabi, quattro, dato il tono apodittico e, a contempo, drammatico.

La lassa svolge la tesi filosofica su cui ruota il canto, sicché possiede una staticità di fondo che si racchiude bene in una sistemazione simmetrica. Tale sistemazione simmetrica rientra nello scheletro di una stanza regolare di una canzone⁴⁰³.

L'ipotizzabile fronte, che occupa le iniziali interrogative retoriche, si divide in due piedi di tre versi dall'apparente schema aab-cCD. Ma i versi finali sostituiscono la rima con *or* al loro interno (*amOR*, *ricORda*), dando luogo allo schema aab-cCB.

L'ipotizzabile sirma è suddivisibile in due parti di cinque versi ciascuna con un solo endecasillabo in corrispondenza del terzo⁴⁰⁴, e con la ricorrenza di parole contenenti *or*

⁴⁰³ MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 138.

⁴⁰⁴ Cfr. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. A. Levi, cit., p. 213.

(*mORte, abbORria, tORmento, smORte*)⁴⁰⁵. I richiami fonici delle parole finali permettono una svariata possibilità di schematizzazione: *affanno-frutto-offese; scosse-morte-smorte; morte-tormento-smorte; tormento-vedendo-vento. Abborria, inoltre, recupera via* del v. 3.

La terza lassa è composta da tredici versi, con una leggera prevalenza di endecasillabi, sette, sui settenari, sei.

La lassa ospita prima, in maniera antifrastica, l'accusa violenta alla natura, poi la commiserazione rivolta agli uomini.

La suddivisione metrica stavolta è avulsa dalla materia trattata, ma rientra in una sorta di bipartizione tradizionale tra una prima parte, in cui si potrebbe avvertire lo scheletro di una fronte, e una seconda, in cui aleggia la conseguente struttura di una sirma.

L'ipotetica fronte è suddivisibile in due piedi di tre versi che, se si prendono in considerazione le vocali toniche, compresa la rima tra i loro secondi versi *tuoï-noi*, dà luogo a il seguente schema: abc-AbC.

L'ipotetica sirma vede una giustapposizione di tre e di quattro versi. I primi tre versi sembrerebbero ipoteticamente anirimi, ma in realtà l'ultima parola del primo verso dà luogo a un ipogramma con le ultime dei due versi successivi: *tanto-TalvOLTa-umANa*. I secondi quattro versi presentano una rima inclusiva baciata, *felice-lice*, seguita da un'assonanza, *beata-risana*. L'ultima parola rima con l'ultima dei tre versi precedente, *umana-risana*.

Analisi del testo

Prima lassa

⁴⁰⁵ Il gruppo *or* ricorre anche in termini della lassa non a fine verso: *or, torna, timore, Folgori*. Si allarga, inoltre, a inizio della terza lassa: *cortese*. Infine, nel primo termine della paronomasia *porgi-spargi*.

La lassa descrive la gioia generalizzata avvertibile alla fine di un nubifragio. È composta di 24 versi divisi in 5 segmenti testuali in cui si alternano gli stimoli visivi e quelli uditivi prodotti dagli elementi naturali, dagli animali e dagli uomini, tutti filtrati dalla soggettività dell'io lirico che ascolta e contempla e si rivolge a un interlocutore appena accennato dall'uso della seconda persona singolare (*odi*), la cui presenza quasi oggettiva le osservazioni⁴⁰⁶.

Passata è la tempesta:

Odo augelli far festa, e la gallina,

Tornata in su la via,

Che ripete il suo verso.

Il primo segmento, v. 1 – primo emistichio del v. 4, si basa sui primi stimoli acustici che l'io lirico percepisce (*odo*) al termine di una tempesta: prima i versi degli uccelli e quindi lo starnazzare delle galline che si riversano per le strade del paese.

Il primo verso, settenario, come si è già visto, è montiano e presenta il raro caso, in F, d'inversione del sogg., e del predicato, a cui segue un asindeto. Tale inversione, come propone Contini, «determina una lieve pausa innanzi al soggetto, che dilata la misura del settenario»⁴⁰⁷.

La funzione del primo verso è quella di dare immediatamente la notizia sulla quale ruota tutto il canto. Risulta anirimo, ma è seguito dalla rima al mezzo *tempesta-festa*. Anzi, poiché il secondo verso si rivela essere un endecasillabo a maiore, si è di fronte a una sorte di rima baciata fra due settenari consecutivi con ictus sulla 3a, sebbene il primo mostri una ribattuta di 2a e di 3a e il secondo un ritmo anapestico. Tuttavia, parrebbe valida anche la

⁴⁰⁶ Viceversa, Colaiacomo ritiene che «l'io non veda il sereno che "rompe là da ponente, alla montagna", ma lo induca, partendo dal "verso" della gallina "tornata in su la via", come qualcosa che ha già visto infinite altre volte». ID., «Canti» di Giacomo Leopardi... cit., p. 65.

⁴⁰⁷ CONTINI *Antologia leopardiana...* cit., p. 79.

supposizione di D. De Robertis per il quale l'io lirico comprende che la tempesta sia finita per via di alcuni stimoli acustici: il ritorno del canto di alcuni uccelli non ben identificati e poi dallo starnazzare ben riconosciuto delle galline⁴⁰⁸.

L'aspetto soggettivo dell'ascoltare (*odo*) comporta due percezioni uditive che si susseguono veloci dal punto di vista temporale, la prima descritta per mezzo di un'oggettiva, la seconda da un compl. ogg. seguito da un participio congiunto con valore temporale e da una relativa. Una *variatio*, questa, che indica il succedersi casuale dei primi rumori.

La contrapposizione tra la tempesta che è passata e le galline che tornano a beccare il cibo è garantita dai verbi rimati e a inizio dei due versi, *Passata-Tornata*. Mentre *augelli* non è una parola particolarmente aulica, ma soltanto poetica (L. usa *augello* in poesia e *uccello* in prosa), *gallina* è una parola che non presenta sinonimi, e qui possiede il valore di sing. pro plur. più che altro per motivi fonici, per instaurare un'assonanza con *via* di fine v. 3.

Il segmento, come del resto la canzone nel complesso, sostituisce alla regolarità delle rime, una fitta trama di rimandi fonici. Oltre alla già citata rima *tempesta-festa* (quest'ultimo vocabolo in allitterazione con *far*) e, per l'appunto, all'assonanza *gallina-via*, si notano le occlusive dentali sorde che occupano la penultima posizione, a volte in consonanza, in *tempesta, festa, Tornata, Ripete*, e una serie di assonanze parziali con la *e* tonica: *tempesta, augelli, festa, ripete, verso*. Attenzioni foniche non fini a sé stesse ma con un chiaro valore fonosimbolico.

Il primo emistichio del v. 4, endecasillabo a maggiore, ripropone una scansione anapestica che, di per sé, conferma l'ictus di 3a degli altri due settenari.

Ecco il sereno

Rompe là da ponente, a la montagna; 5
Sgombrasi la campagna,
E chiaro ne la valle il fiume appare.

⁴⁰⁸ D. De Robertis in LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di G. De Robertis, cit., p. 334.

Il secondo segmento, secondo emistichio del v. 4 – v. 7, contiene la narrazione soltanto visiva dell'avvicinarsi degli eventi naturali alla fine del nubifragio ed è del tutto impersonale se non si sottintende un *verbum videndi* alla prima persona sing., nel qual caso si potrebbe supporre che l'io lirico, stimolato dai versi degli uccelli e delle galline che annunciano la fine della tempesta, vada a vedere dalla finestra, insieme all'interlocutore, lo spettacolo che ne sussegue: da est, sopra o verso la montagna, spunta il sereno, cioè «si mostra improvviso tra le nubi che si diradano» (Straccali), la campagna si libera dall'oscurità provocata dalle nuvole e dall'aria densa e si scorge in maniera distinta il fiume Potenza.

L'irrompere del *sereno* provoca una forte cesura nel v. 4, nonostante la ribattuta di 6a e di 7a e la presenza di tre termini consecutivi assonanzati: *verso, Ecco, sereno*. L'icasticità di tale irruzione è favorita dai vv. 5-6 – un endecasillabo anapestico e un settenario dagli ictus distanti di 1a e di 6a -, ossia da due versi che mostrano sei trisillabi e che possiedono, oltre alla rima baciata, una serie di suoni comuni che quasi li isolano e conferiscono loro una parziale ma vivida autonomia espressiva: *ROMPe là da PONente, a la MONtAGNA / SgOMBrasi la caMPAGNA*.

Un simile vigore descrittivo si affievolisce con il primo endecasillabo giambico del canto che modula una scena statica dopo il dinamismo dei versi precedenti, fondandosi su tre bisillabi e un trisillabo in sinalefe, e su tre *a* toniche, davanti a delle liquide, che ne rallentano la lettura, due delle quali, a fine emistichio, sono in assonanza: *chiaro, valle, appare*.

Ogni cor si rallegra, in ogni lato

Risorge il romorio

Torna il lavoro usato.

Il terzo segmento, vv. 8-10, segna l'irrompere della comunità rallegrata, intravista esclusivamente dal punto di vista uditivo, come se l'io lirico, dopo aver scorto il panorama e prima di abbassare lo sguardo, si accorgesse dei rumori prodotti dagli uomini rinfrancati dalla fine del diluvio.

Ricorre cinque volte *or*, per conferire un forte rilievo al *cor* d'inizio segmento: *cOR*, *RisORge*, *romORio*, *TORna*, *lavORO*. Evidenti paiono, inoltre, i rimandi fonici tra i due termini del primo emistichio del v. 7 e quelli di fine emistichi del v. 8. *vALLE-rALLEgra* e *chiArO-lAtO*.

Il ritorno delle percezioni acustiche legate all'umanità comporta un uso insistito di liquide: *cor*, *rallegra*, *Risorge*, *romorio*, *Torna*, *lavoro*.

Il ritmo eterogeneo significa presumibilmente la non sincronicità dei rumori percepiti. Si susseguono, infatti, un endecasillabo anapestico-giambico, un settenario giambico senza ictus sulla 4a e un settenario dattilico.

L'artigiano a mirar l'umido cielo,
 Con l'opra in man, cantando,
 Fassi in su l'uscio; a prova
 Vien fuor la femminetta a còr de l'acqua
 De la novella piova; 15
 E l'erbaiuol rinnova
 Di sentiero in sentiero
 Il grido giornaliero.

Il quarto segmento, vv. 11-8, descrive dettagliatamente le persone che l'io lirico può vedere e ascoltare dalla sua posizione, sicché risulta un'esemplificazione dell'umanità accennata nel terzo segmento. Si tratta, esattamente, di una triplice esemplificazione svolta in forma chiastica (una figura maschile, una femminile e un'altra maschile), seguendo ancora una scansione temporale.

In un primo momento l'io lirico guarda ed ode l'*artigiano*, probabilmente da identificare con il *legnaiuol del Sabato* (Antognoni), che, cantando, sbuca dall'uscio della bottega, con in mano il lavoro appena ripreso, per contemplare il cielo sereno che ancora trattiene l'umidità (*l'umido cielo*).

In seguito l'io lirico scorge una popolana (*femminetta*) uscire di casa di fretta, in una sorta di presumibile gara scherzosa con le amiche (*a prova*), per raccogliere l'acqua piovana raccolta in recipienti esposti alla pioggia⁴⁰⁹.

Infine sente il *grido* solito dell'ortolano (*l'erbaiuol*) alzarsi tra le viuzze del paese (*di sentiero in sentiero*). L'io lirico non può riportare la gioia sottintesa al ripetersi delle frasi urlate dell'uomo, perché ascolta ma non vede, ma appare implicito che la immagini. Fa da spia a questa interpretazione il rapporto fonico tra *sereno*, v. 4 *sentiero*, v. 17, tanto più che le lettere del primo vocabolo sono inglobate nel secondo: *SENtiERO*.

Il segmento è caratterizzato da un ritmo rapido, causato da sei settenari e due soli endecasillabi, entrambi a maiore. È tipico della prima lassa, d'altronde, l'ictus ostinato sulla 6a, che s'interrompe forse solamente nell'ultimo verso⁴¹⁰. Tale ictus ostinato dona ai primi 24 versi una sorta d'atmosfera di piena solidarietà diffusa.

Tra i vari rimandi fonici del segmento si colgono, per quanto concerne la prima parte, *artigiano* che non solo è in assonanza con *usato* e *cantando* ma che anche condivide *an* con *man* e *cantando* e che inoltre inaugura una serie di nasali (*mirar, umido, in man, cantando*), e *umido*, in omoteleuto con *cantando* e assillabazione con *uscio*; per quanto concerne la seconda parte, la cornice realizzata dalla rima di due termini quasi omografi (*prova* e *piova*) e *femminetta* in allitterazione con *fuor* e in assonanza con *novella*; per quanto concerne la terza, le due rime bacciate, la prima con l'ultimo verso del segmento precedente, *piova-*

⁴⁰⁹ «Prendere dell'acqua piovana, conforme il costume di certi villaggi, di esporre alla pioggia secchie de brocche e catini per riprenderli pieni d'acqua». LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 151.

⁴¹⁰ *Del passegger che il suo cammin ripiglia*. Si potrebbe scorgere un ictus su *suo* in sesta sillaba che renderebbe giambico (e più solenne) l'endecasillabo.

rinnova e *sentiero-giornaliero*, oltre alla ripresa del già citato omotoleuto del primo segmento con *grido*.

La prima e la terza parte, inoltre, presentano ambedue l'anticipazione graduale del primo ictus: vv. 11-3, cominciano con *L'artigiáno, Con l'ópra, Fássi*, ictus rispettivamente di 3a, di 2a, di 1a; i vv. 16-8 con *E l'erbaiuól, Di sentiéro, Il grído*, ictus rispettivamente di 4a, di 3a, di 2a.

Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride

Per li poggi e le ville.

Nel quinto segmento, brevissimo, v.19 – primo emistichio del v. 20, l'io lirico continua a descrivere i fenomeni naturali nel loro succedersi. Rivolgendosi all'interlocutore (*ecco*), indica il ritorno del sole e il suo risplendere sui monti e sulle case contadine. La soggettività dell'esposizione è ben resa dal verbo antropomorfo *sorride*.

La descrizione dell'evento è attuata mediante due endecasillabi a maiore, con il settenario iniziale anapestico, la ripetizione di *ecco*, che vuole anche significare uno stupore lieto, l'assonanza tra *sorride* e *ville* (a fine v. 19 e a fine primo emistichio del v. 20) preceduta dall'assonanza imperfetta tra *Sol*⁴¹¹, *ritorna* del primo emistichio del v. 19 e *poggi*, primo sost. del v. 20.

Sia il v. 19 che il 20 riprendono la ribattuta di 6a e di 7a dell'endecasillabo che inaugura il quarto segmento.

Apri i balconi, 20

Apri terrazzi e logge la famiglia:

E, da la via corrente, odi lontano

Tintinnio di sonagli; il carro stride

⁴¹¹ L., in F, scrive *sole* in minuscolo (dieci occorrenze) mentre la forma apocopata *sol* in maiuscolo (sempre dieci occorrenze), forse per distinguerla dall'agg. e avv. *solo*, necessità non avvertita per l'agg. omografo *sole* senza apocope.

Del passegger che il suo cammin ripiglia.

Nel sesto e ultimo segmento della prima lassa, secondo emistichio del v. 20 – v. 24, l'io lirico continua a rivolgersi all'interlocutore e, seguendo sempre l'avvicinarsi delle percezioni colte, prima gli racconta di sentire la gente di casa (*famiglia*, *sineddoche*)⁴¹² aprire le finestre (*balconi*)⁴¹³ e successivamente i balconi (*terrazzi*) e i portici (*logge*), poi lo invita ad ascoltare (*odi*) il suono dei campanelli sospesi al collo dei cavalli, o più probabilmente dei cavalli a cui sono stati aggiunti dei buoi per affrontare la salita, che si avverte lontano⁴¹⁴ sulla via maestra (*via corrente*)⁴¹⁵ quindi lo stridere delle ruote di un carro, trainato anch'esso presumibilmente dai buoi⁴¹⁶, di un viandante che ha ripreso il viaggio interrotto dal temporale.

Il poliptoto *odo*, v. 2, e *odi*, v. 22, forse rientra nel dinamismo temporale della lassa.

⁴¹² Molti commentatori intendono *famiglia* nell'accezione latina di *servitù*. Tuttavia L. non adopera mai tale significato. Giustamente nota Antognoni, correggendo Straccali: «Non escluderei volesse intendere la famiglia, la gente che abita nel palazzo, nella casa. Chi sia chiuso in camera durante il temporale, anche senza chiamare un servo, apre naturalmente la finestra, il balcone, la loggia, appena la tempesta è cessata». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 195

⁴¹³ Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dà di "balcone" solo l'accezione di "finestra".

⁴¹⁴ Nota Fubini che *lontano* «si può intendere come avverbio, ovvero come aggettivo riferito a *tintinnio*: l'ambiguità è forse intenzionale, quasi a definire il carattere indefinito del vocabolo, sottolineato anche dall'*enjambement*». LEOPARDI, *Opere*, a cura di M. Fubini, cit., p. 221.

⁴¹⁵ *Via corrente*, cioè «"via maestra" come aveva inizialmente scritto in An [...], proponendo anche l'alternativa "via maggiore", per approdare a una soluzione contemporaneamente vernacolare (marchigiana) e letteraria». LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, cit., pp. 459-60.

⁴¹⁶ Spiega Piergili, citato da Antognoni: «Per salire a Recanati che è in alto parecchio, si debbono fare molti giri, e il rumore quindi dei veicoli odesi molto prima che arrivino alle porte della città. *Il carro stride* per la faticosa erta, che d'ordinario si faceva per forza di buoi, quando era meno agiata di adesso». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 195. Tradizione simile a quella – considerata nel 1918 da un'anonima *vecchina* ormai anacronistica – descritta da Marino Moretti, per quel che concerne San Marino, nella IV parte del *Trono dei poveri* (1928): «In borgo, per l'ultima salita, [...] aggiungono un paio di buoi» alla corriera. Tuttavia, il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dà la seguente definizione di *carro*: «Arnese noto con due ruote, il quale tirato da cavalli, o da buoi serve a portar robe attorno». Il che rende pressoché impossibile l'interpretazione di questo termine come una "carrozza".

La scansione temporale degli avvenimenti è realizzata, a inizio segmento, continuando con le anafore tra gli emistichi consecutivi. E così, come il v. 19 presenta a inizio emistichio *ecco*, il secondo emistichio del v. 20 e il v. 21 possiedono, come primo vocabolo, *Aprè*.

Anche questo segmento è ricco di rimandi fonici, come la consonanza e l'assonanza imperfetta tra i due bisillabi *poggi* e *logge*; come la rima *famiglia-ripiglia* che è in consonanza con *sonagli*; la ripetizione, a breve distanza, di *nt* (*corrente, lontano, Tintinnio*) e quella, a lunga distanza, del sost. *via* che appare già al v. 3; la rima di *stride* con *sorride* del v. 19; l'assonanza *lontano-carro*; l'onomatopea *carro stride* che presenta, inoltre, un richiamo con il finale *cammin ripiglia* (*CARro stRIde – CAMmin RIpIglia*).

Il v. 22 propone il quinto endecasillabo della lassa con la ribattuta non audace di 6a e di 7a (gli altri sono i vv. 4, 11, 19 e 20), mentre per tutto il canto mancano altri tipi di ribattute più rari e più ottocenteschi. Una scelta ritmica che si addice all'aspetto contemplativo e paesaggistico della prima lassa.

La celebre ripresa dei versi abbozzati nella prima pagina dello *Zibaldone* (*Nella [dalla] maestra via s'udiva il carro / Del passegger, che stritolando i sassi, / Mandava un suon, cui precedea da lungi / Il tintinnio de' mobili sonagli*) rientra sempre nei «colloqui dell'io antico e dell'io nuovo» tipico del terzo blocco. Il passo giovanile, infatti, non è seguito da nessuna riflessione, a differenza del canto scritto in età adulta.

Seconda lassa

La seconda lassa, vv. 24-47, vuole assumere un valore sia riflessivo che consuntivo⁴¹⁷ e intende ricondurre le reazioni dei recanatesi, descritte nella prima lassa, nell'alveo di una valenza microcosmica, e conferire loro una sorta di statuto di sineddoche valido al di là del tempo e dello spazio.

La lassa si divide in due sequenze introdotte da un verso che funge da raccordo con la prima, *Si rallegra ogni core*, che riprende, in chiasmo, il primo emistichio del v. 8, *Ogni cor si*

⁴¹⁷ Cfr. BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»...* cit., p. 112.

rallegra (con il quale, al di là della tenue ribattuta di 3a e di 4a, ha in comune anche il ritmo anapestico), assumendo una funzione sinteticamente riassuntiva.

La prima sequenza, vv. 25-31, è occupata da sei interrogative retoriche, «brevi e quasi compulsive»⁴¹⁸, connesse alla descrizione della prima lassa.

La seconda sequenza, vv. 32-47, si sofferma sull'assunto del canto, e cioè l'aforisma: *Piacer figlio d'affanno*.

Si rallegra ogni core. 25
Sì dolce sì gradita
Quand'è, com'or, la vita?
Quando con tanto amore
L'uomo a' suoi studi intende?
O torna a l'opre? o cosa nova imprende? 30
Quando de' mali suoi men si ricorda?

La prima interrogativa della prima sequenza della seconda lassa mostra il tema dello stato d'animo pieno di gradevole soavità che si percepisce alla fine di una tempesta, reale e metaforica. Tale interrogativa si snoda attraverso due settenari giambici in rima baciata, vv. 17-8, legati fonicamente con il verso che li precede: *SI ralleGRA ogni cORE e SÌ dOlce SÌ GRAdita / Quand'è, COM'OR la vita?*.

La seconda interrogativa vuole completare la prima con un'esemplificazione: terminata la tempesta, ognuno torna, come non mai, *con tanto amore* alle proprie attività. Come la prima, anch'essa occupa due settenari, vv. 28-9, accomunati, stavolta, dal ritmo dattilico. Prolunga, oltre a ciò, la serie di occlusive dentali sonore inaugurata dalla prima interrogativa (*dolce, gradita, Quand'è, Quando, studi, intende*) con la quale ha in comune anche l'anafora di *Quando* dei vv. 27-8.

Il v. 18 è in rima facile con il v. 25 (*core, amore*).

⁴¹⁸ MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 138.

Il v. 30 ospita la terza e la quarta interrogativa, ambedue disgiuntive e connesse alla domanda precedente: quando mai con un ardore così notevole si riprende un lavoro interrotto o se ne comincia un altro?

Ogni interrogativa occupa un emistichio, il ritmo si mantiene giambico ed è enfatizzato da quattro bisillabi consecutivi seguiti da un trisillabo in sinalefe. I quattro bisillabi possiedono, come vocale tonica la *o*, tre sono assonanzati (*torna, cosa, nova*), uno, a fine primo emistichio, è assonanzato con l'ultima parola del v. 18 (*opre, amore*). L'endecasillabo, inoltre, è in rima baciata con il v. 28: *intende, imprende* (da notare l'assillabazione seguita da una nasale).

L'ultima interrogativa diretta ricopre l'intero v. 31, un endecasillabo a maggiore con ribattuta di 6a e di 7a, e continua l'enumerazione del piacere fallace sentito alla fine di una tempesta, ma stavolta in negativo, sicché, come scrive D. De Robertis, l'io lirico «corregge le affermazioni precedenti secondo la più profonda verità (l'uomo non gode, è solo distratto dalla sua infelicità)»⁴¹⁹: Quando mai, rispetto a quel momento, ci si ricorda meno delle proprie sofferenze e dei propri dispiaceri?

Quando, a inizio verso, come si è detto, è in anafora con i vv. 27-8. *Ricorda*, a inizio verso, è in assonanza con *torna, cosa, nova* del v. 30, verso, quest'ultimo, che si rivela essere un endecasillabo in cui si coglie un ipogramma di *Ricorda: O toRnA all'opre? o COsa nova ImprenDe?*

Piacer figlio d'affanno;

La seconda sequenza della seconda lassa è partibile in tre segmenti, il primo dei quali, v. 32, è composto da un settenario dall'aspra ribattuta di 2a e di 3a che contiene, in maniera

⁴¹⁹ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 338.

brachilogica, la massima fondamentale su cui ruota l'intero canto: il piacere spesso nasce dall'affanno, è spesso «figlio del dolore e dell'angoscia» (Ghidetti)⁴²⁰.

Gioia vana, ch'è frutto

Del passato timore, onde si scosse

E paventò la morte

35

Chi la vita abborria;

Il secondo segmento, vv. 33-6, dopo aver definito, sinteticamente, la felicità provata come *vana*, cioè illusoria, priva di reale consistenza (Dotti), in quanto è un mero risultato del *passato timore*, afferma che perfino colui che detestava la vita si turbò e temé di morire, forse per istinto, durante la tempesta.

La sentenziosità turbata del segmento si espleta tramite un ritmo prevalentemente anapestico – confermato anche nel primo emistichio dell'endecasillabo con ribattuta di 6a e di 7a del v. 34 – che vede uno slittamento del primo ictus dalla 3a alla 4a nel v. 35. Dal punto di vista fonico si nota – oltre al collegamento tra *affanno-vana-passato* e tra *passato-paventò* – il martellante insistere sull'occlusiva dentale sorda (*frutto, passato, timore, paventò*,

⁴²⁰ L. svolge, nel canto, la seguente riflessione dello *Zib.*, 2660-2: « La Natura ha procurato in tutti i modi la felicità degli animali. Quindi ell'ha dovuto allontanare e vietare agli animali la continuità dei piaceri [...]. Ecco come i mali vengono ad esser necessari alla stessa felicità, e pigliano vera e reale essenza di beni nell'ordine generale della natura [...]. Laonde le convulsioni degli elementi e altre tali cose che cagionano l'affanno e il male del timore all'uomo naturale o civile, e parimente agli animali ec., le infermità e cent'altri mali inevitabili ai *viventi*, anche nello stato primitivo, (i quali mali benché accidentali uno per uno, forse il genere e l'università loro non è accidentale), si riconoscono per conducenti e in certo modo necessari alla felicità dei viventi, e quindi con ragione contenuti e collocati e ricevuti nell'ordine naturale, il qual mira in tutti i modi alla predetta felicità. E ciò non solo perch'essi mali danno risalto ai beni, e perché più si gusta la sanità dopo la malattia, e la calma dopo la tempesta: ma perchè, senza essi mali, i beni non sarebbero neppur beni a poco andare venendo a noia e non essendo gustati nè sentiti come beni e piaceri, e non potendo la sensazione del piacere, in quanto realmente piacevole, durar lungo tempo ec. (7 agosto 1822)». Cfr. anche: «La cessazione di qualunque dolore o disagio, è piacere per se medesimo». *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

morte, vita) e la triplice assonanza consecutiva in *oxxe* nel v. 34 (*timore-onde-scosse*), ripresa a fine v. 35 con *morte*.

Morte, del resto, si rivela la parola chiave dell'intera sequenza anche dal punto di vista fonico, se è vero che rientra in *TiMORE* del v. 34, in *TORMEnto* a fine v. 37, in *sMORTE* a fine v. 7, e quasi in *NOsTRE* del v. 40, unendo saldamente così i due segmenti in virtù della sua centralità.

Onde in lungo tormento,

Fredde, tacite, smorte,

Sudàr le genti e palpitàr, vedendo

Mossi a le nostre offese

40

Folgori, nemi e vento.

Il terzo segmento, vv. 37-41, passa a descrivere la lunga paura⁴²¹ sentita da tutti di fronte allo sconvolgimento degli elementi. Come il secondo è collegato con il primo tramite la relativa *onde*. E mentre il secondo indugia su un caso specifico (chi non ama vivere), il terzo allarga l'orizzonte e generalizza il tormento, e descrive con partecipazione il sudore freddo e il palpitare di tutti gli uomini, sbigottiti di fronte alla forza distruttrice della natura.

Il pathos della descrizione è garantita tramite l'invasione delle occlusive dentali (*Onde, tormento, Fredde, tacite, smorte, Sudar, genti, palpitar, vedendo, nostre, vento*), delle nasali (*Onde, lungo, tormento, smorte, genti, vedendo, Mossi, nostre, nemi, vento*) e della vibrante (*tormento, fredde, smorte, Sudar, palpitar, nostre, Folgori*). Il ritmo passa dall'anapestico dei vv. 37-8 (due settenari) al giambico dei vv. 39-41 (un endecasillabo a minore e due settenari).

Si può notare che gli agg. del v. 38 possiedono una connotazione funebre (*Fredde, tacite, smorte*) e vi è forse un richiamo implicito agli ultimi istanti di vita di un moribondo: il

⁴²¹ A proposito di *lungo tormento*, osserva finemente Straccali: «Dice *lungo*, avendo riguardo alla impressione di chi lo soffre: paiono sempre lunghi i momenti del dolore, anche se, come nel caso presente, esso non dura molto». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 196.

lungo tormento, la sensazione di freddo (*fredde*), il silenzio sgomento (*tacite*), il pallore (*smorte*), il sudore (*sudar*), le palpitazioni (*palpitar*).

Oltre al già citato rapporto ipogrammatico con *morte*, non mancano altri rimandi fonici, da *lungo* in assonanza con *frutto* del v. 33, dalla rima *tormento-vento* in quasi rima con *vedendo* (che si può dire inglobi *vento: VEdeNDO*)⁴²² e in assonanza parziale con *offese* a fine v. 40, il che comporta una particolare rilevanza sulla rima ricca *smorte-morte* del v. 35, in virtù dell'oscuramento vocalico dell'ultimo ictus. Il tricolon di agg. del v. 38, in prolessi con *genti* (sogg. incorniciato da due predicati, il secondo in epifrasi), in cui si concentrano «gli effetti del terrore»⁴²³, possiede una correlazione con il tricolon di sost. del v. 41, in quanto entrambi mostrano due bisillabi e un trisillabo sdrucchiolo, e i due termini iniziali sono allitteranti. Il secondo tricolon, nondimeno, si rivela meno incalzante per via della congiunzione tra i due ultimi termini. *Genti* del v. 39 viene ripreso nel v. 41 in virtù dell'assonanza con *nembi* e della consonanza con *vento*.

Terza lassa

La terza lassa è suddivisibile in tre segmenti, nei primi due l'io lirico si rivolge con sarcasmo alla natura, nel terzo con solidarietà agli uomini. Fra i tre segmenti si inserisce una constatazione sconsolata che interrompe l'allocuzione alla natura e occupa un endecasillabo che si viene a creare tra due versi.

O natura cortese,
Son questi i doni tuoi,
Questi i dilette sono
Che tu porgi a i mortali.

⁴²² Da notare l'uso improprio di *vedendo* che ha come oggetto *Folgori, nembi* ma anche *vento*, che non rientra nella sfera visiva.

⁴²³ MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 139.

Nel primo segmento, vv. 42 - primo emistichio del v. 44, l'io lirico, dopo aver concluso la trattazione della sostanza filosofica del canto, si rivolge «con pacata e [...] vittoriosa ironia alla natura» (G. De Robertis)⁴²⁴ accusandola di regalare ai viventi soltanto fittizi piaceri effimeri. L'ironia si sostiene fundamentalmente sull'uso antifrastico dell'attributo *cortese*, collegato a *Natura*, che possiede l'accezione, riportata nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, di "generosa". Ed è proprio l'assenza di una generosità concreta che si scorge alla base dei doni e dei piaceri elargiti dalla stessa all'umanità.

Il segmento propone quattro settenari dal ritmo eterogeneo (anapestico, giambico, dattilico, anapestico), la rima tra *cortese* e *offese* del v. 40 – di forte valenza connotativa e di derivazione petrarchesca⁴²⁵ –, un chiasmo in climax nel quale i sost. sono allitteranti (*Son - questi i doni - Questi i dilette - sono*) seguito da una relativa in cui si scorge l'assonanza di *porgi con doni e tuoi* e la sineddoche *mortali* che rinsalda l'idea di precarietà dei viventi⁴²⁶.

Uscir di pena

È diletto fra noi.

45

Il secondo emistichio del v. 44 e il v. 45 formano un endecasillabo dattilico che si distacca dall'ironia del segmento precedente attraverso l'amara constatazione di quale sia il reale dono elargito dalla *natura cortese* agli uomini: *Uscir di pena / È diletto fra noi*. Constatazione che mostra il poliptoto *dilette-diletto* e la rima significativa fra *noi* e *tuoi* con il v. 43, e che si ricollega, completandola, all'asserzione del v. 32, *Piacer figlio d'affanno*⁴²⁷.

Pene tu spargi a larga mano; il duolo

Spontaneo surge: e di piacer, quel tanto

⁴²⁴ LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 339. Straccali, invece, parla di «un'amara, dolorosa, ironia». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 196.

⁴²⁵ RVF, CCXXIV, vv. 2 e 7.

⁴²⁶ Si potrebbe aggiungere che in *mortali* si intravede un'eco dei *mali* del v. 31.

⁴²⁷ Vale a dire: *Piacer figlio d'affanno: Uscir di pena È diletto fra noi*. Tra l'altro, fra il v. 32 e il secondo emistichio del v. 44 si forma un endecasillabo a maiore.

Che per mostro e miracolo talvolta

Nasce d'affanno, è gran guadagno

Nel secondo segmento, v. 46 fino a *guadagno* del v. 49, l'io lirico abbandona il sarcasmo, parla di nuovo direttamente alla *natura cortese*, ma stavolta il tono si rivela aggressivo: la natura, in quanto appunto *cortese*, sparge con generosità (*a larga mano*) *pene* di tutti i tipi. Ne consegue che il dolore viene da sé e addirittura è un *gran guadagno* quel piccolo piacere che si prova talvolta per miracoloso prodigio (*per mostro e miracolo*)⁴²⁸.

Pene, a inizio v. 46, «risponde, e irride a *pena*» di fine v. 44 (G. De Robertis), è in assonanza con *cortese* di fine v. 42, ed è seguito, inoltre, da cinque bisillabi che occupano un endecasillabo giambico dalla lettura pausata e lenta in virtù delle tre *a* toniche sui tre termini centrali: *spargi, larga, mano*. Compagno quindi due constatazioni lapidarie accomunate dall'anastrofe, che colloca il verbo in clausola, e dall'enjambement, espedienti che donano una sorta di atmosfera fragile di scoperta lucida ma ansiosa. La freddezza concitata delle due affermazioni è garantita anche dall'occorrenza di un solo agg., *gran*. Il v. 47 mostra un'allitterazione (*Spontaneo sorge*) e, come parola finale, l'avv. *talvolta*; il v. 48 anch'esso un'allitterazione (*mostro e miracolo*) e un avv. a fine verbo che comincia con un'occlusiva dentale sorda, *tanto*. Il segmento si chiude con due sostantivi quasi in rima, il secondo dei quali in allitterazione con il proprio attributo: *d'affanno, è gran guadagno*). Viene confermata la sentenza del v. 32: *Piacer figlio d'affanno – e di piacer, quel tanto [...] Che [...] Nasce d'affanno*. *Spargi* è in paronomasia con *porgi* del v. 44.

Gli endecasillabi consecutivi sono quattro. Il v. 47 mantiene il ritmo giambico del v. 46 ma omette l'ictus di 6a e non contiene un accumulo di bisillabo divenendo così meno grave; il v. 48 presenta un martellante ritmo anapestico che pone gli ictus di 3a e di 6a significativamente su *mostro* e su *miracolo*; il v. 49 propone un raro ritmo dattilico-trocaico.

⁴²⁸ *Mostro* nell'accezione latina di "prodigio" è un latinismo assente nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. L'interpretazione di *mostro e miracolo* come endiadi è di G. De Robertis. In LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 340. Ghidetti, invece, parla di dittologia sinonimica. LEOPARDI, *Canti*, a cura di E. Ghidetti, cit., p. 235.

In realtà, tale verso, appare scomponibile in tre cola: *Nasce d'affanno, - è gran guadagno. – Umana*. Tuttavia, i primi due cola, che concludono il segmento, si configurano alla stregua di due quinari, come si è visto, quasi in rima baciata. Il v. 49 è ad apertura anapestica.

Umana

Prole degna di pianto! assai felice 50

Se respirar ti lice

D'alcun dolor, beata

Se te d'ogni dolor morte risana.

Il terzo segmento, da *Umana* del v. 49 fino al termine del canto, l'io lirico cambia interlocutrice, si rivolge non più alla *Natura cortese* ma all'*Umana prole* alla quale dona tre massime disperate.

La prima massima giunge fino al primo emistichio del v. 50 (si forma un endecasillabo, dal modulo 2a, 4a, 6a, 10a, se si allunga *pianto* tramite una dièresi). In maniera concisa, tramite un'esclamativa nominale, l'io lirico enuncia una sentenza del tutto estranea da qualsiasi intento ironico⁴²⁹: *Umana prole degna di pianto!*

Per rinsaldare la coesione connotativa dell'esclamazione con il resto della lassa, ogni vocabolo presenta un rimando fonico con altri rintracciabili nella stessa: *Umana-risana, Prole-sorge, degna-guadagno, pianto-tanto*.

Se, poi, è *Il piacer figlio d'affanno*, è, di conseguenza, l'*Umana /Prole degna di pianto*. Si tratta pur sempre di un rapporto genitoriale sadico tra natura e umanità.

La seconda massima, secondo emistichio del v. 50 – prime quattro sillabe del v. 52, afferma, paradossalmente, che l'interlocutrice può giungere a un notevole grado di felicità se le è concesso avere una piccola tregua tra uno dei tanti dolori che la opprimono. La massima si snoda attraverso un quinario, un settenario e un altro quinario che

⁴²⁹ Secondo Straccali, L. interrompe con questa esclamativa «poco opportunamente [...] la ironia». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., p. 197.

mantengono un asseverativo ritmo giambico. La rima inclusiva e baciata *felice-lice* introduce, quasi donandogli autonomia, l'allitterazione *D'alcun dolor*.

La terza massima, da *beata* sino a fine canto, è in climax con la precedente, perché subentra *beata* ad *assai felice* (entrambi a fine verso) e *d'ogni dolor* a *D'alcun dolor* (entrambi allitteranti), ed asserisce che l'interlocutrice sarà, per l'appunto, *beata* se la morte la sottrarrà *d'ogni dolor*, ossia «di tutti i dolori insiti nel vivere» (Dotti)⁴³⁰. *Beata* e *risana*, a fine vv. 52-3, sono assonanzati. *Beata* richiama, a grande distanza, *Passata* di inizio canto e, pertanto, l'antonimo *Tornata* del v. 3. *Risana* rima con *Umana* del v. 50 e racchiude, così, il segmento in un unicum dotato di una parziale autonomia. La ribattuta di 6a e di 7a del v. 54 mette in risalto i sost. *dolor* e *morte*.

Varianti

Non sono numerose le varianti tra An e F.

L'inizio del v. 5 vede la sostituzione di *Spunta* con *Rompe*, verbo più dinamico e più vigoroso che mantiene la nasale dopo la tonica e che presenta un forte rimando fonico con il vicino *ponente* e uno più tenue con il successivo verbo a inizio del verso successivo *Sgombrasi*. *Spunta*, in An, è in allitterazione con *splende* a fine v. 7 (trimembre con la variante *Spacciasi* in luogo di *Sgombrasi*), tolto in F a favore di *appare*, connesso con *Rompe* in virtù della bilabiale sorda e della vibrante. *Appare*, inoltre, si rivela un verbo più appropriato del pristino *splende*, troppo energico per descrivere la graduale scoperta del

⁴³⁰ «La natura ci destinò per medicina di tutti i mali la morte». *Dialogo di Plotino e di Porfirio*. Ma cfr. anche: «Io sono [...] sicuro di non liberarmi dalla infelicità, prima ch'io muoia». *Dialogo Timandro e d'Eleandro*.

ritorno del sole. Infine, come nota Mengaldo, «arricchisce le armoniche del verso assuonando con *valle* facendo quasi-rima, a cornice, con *chiaro*»⁴³¹.

Il v. 10, in An, suona: *Torna il garrire usato* e, di fatto, termina in crescendo la percezione iniziale del vocio degli uccelli che si trasforma in uno canto più intenso prima del ritorno sulla strada degli uomini.

A fine v. 34 *si scosse* subentra al più generico *fu vinto* sia per formare un'assonanza con *morte* a fine verso successivo a sfavore dalla consonanza con *tormento* del v. 37 sia, secondo D. De Robertis, per indicare il riscotersi dal *taedium vitae* da parte dei più disperati di fronte alla paura infusa dagli eventi naturali più estremi⁴³².

Nel v. 47 *sorge* subentra a *nasce*, probabilmente per rimuovere la ripetizione (non in figura retorica) con l'inizio del v. 49 (*nasce d'affanno*) inserendo un'allitterazione della sibilante (*Spontaneo sorge*) e un'assonanza con *spargi* del v. 45 e una quasi-rima con *porgi* del v. 46.

Il v. 52 sostituisce l'iniziale *Da i mali tuoi* con *D'alcun dolor* per creare un contrasto – anche doppiamente allitterante – con *d'ogni dolor* del verso successivo e finale.

⁴³¹ MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 138..

⁴³² LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis... cit., p. 339.

Il sabato del villaggio

La donzelletta vien da la campagna,
In sul calar del sole,
Col suo fascio de l'erba; e reca in mano
Un mazzolin di rose e di viole,
Onde, siccome suole, 5
Ornare ella si appresta
Dimani, al dì di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
Su la scala a filar la vecchierella,
Incontro là dove si perde il giorno; 10
E novellando vien del suo buon tempo,
Quando a i dì de la festa ella si ornava,
Ed ancor sana e snella
Solea danzar la sera intra di quei
Ch'ebbe compagni de l'età più bella. 15
Già tutta l'aria imbruna,
Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
Giù da' colli e da' tetti,
A la luce del vespro e de la luna.
Or la squilla dà segno 20
De la festa che viene;
Ed a quel suon diresti
Che il cor si riconforta.
I fanciulli gridando

Su la piazzuola in frotta, 25
E qua e là saltando,
Fanno un lieto romore:
E intanto riede a la sua parca mensa,
Fischiando, il zappatore,
E seco pensa al dì del suo riposo. 30

Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
E tutto l'altro tace,
Odi il martel picchiare, odi la sega
Del legnaiuol, che veglia
Ne la chiusa bottega a la lucerna, 35
E s'affretta, e s'adopra
Di fornir l'opra anzi il chiarir de l'alba.

Questo di sette è il più gradito giorno,
Pien di speme e di gioia:
Diman tristezza e noia 40
Recheran l'ore, ed al travaglio usato
Ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Garzoncello scherzoso,
Cotesta età fiorita
È come un giorno d'allegrezza pieno, 45
Giorno chiaro, sereno,
Che precorre a la festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
Stagion lieta è cotesta.

Altro dirti non vo'; ma la tua festa

50

Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Analisi metrica

Quattro lasse diseguali di endecasillabi e settenari.

Non è possibile schematizzare metricamente lo svolgersi apparentemente libero dei versi. Tuttavia si possono cogliere, lassa per lassa e di lassa in lassa, alcune studiate corrispondenze foniche.

La prima lassa è divisibile, come si vedrà, in sei sequenze, ognuna delle quali possiede una struttura metrica indipendente che, tuttavia, presenta una correlazione con almeno una delle altre sequenze. Si registra, inoltre, per tutta la lassa, una preponderanza di termini a fine verso che contengono una nasale, 18, o una liquida, 21.

La prima sequenza, vv. 1-7, mostra tre rime in *-ole*, vv. 2, 4 e 5, e una rima interna, tra il v. 6 e il primo emistichio del v. 7, in *-esta*. In più, i due versi anarimi 1 e 3, sono accomunati dalla *a* tonica. *Campagna* e *mano*. Il che comporta una sorta di struttura AbABbcc, se non di prende in considerazione il secondo emistichio del v. 7, che è in rima baciata con il primo verso della seconda sequenza: *crine-vicine*.

Nella seconda sequenza, vv. 8-15, dopo l'appena mentovata rima baciata dei vv. 7-8, appare *vecchierella* in rima con *snella*, v. 13, e con *bella*, v. 15 (ma anche in rima inclusiva interna con *ella* dei vv. 6 e 12). Il v. 10, irrelato, si apre e si chiude con due termini fonicamente affini, *IncONtRO* e *giORNO*, quest'ultimo in assonanza soltanto con il v. 30, conclusivo della lassa, anch'esso irrelato, *riposo*, e ripreso, nella terza lassa, nel v. 38, in

rima con *ritorno* del v. 42, termine, quest'ultimo, che è quasi inglobato in *IncONTRO*. Mentre il v. 11, sempre irrelato, è in assonanza solamente con il v. 1: *campagna*. Ma presenta anche un'assonanza con il primo agg. della dittologia del v. 13, *sana*, laddove il secondo, come si è visto, è in rima con i vv. 9 e 15. Si nota anche la *e* tonica che unisce i versi pari (*vecchierella, tempo, snella, bella*) che si allarga al penultimo verso della lassa, *quei*, che a sua volta, è in assonanza con il v 18 (*tetti*), cioè con il terzo verso della terza sequenza e con il v. 22 (*diresti*), terzo verso della quarta. Ciò significa che tale assonanza si ripresenta costante, fino all'ultima occorrenza, a intervallo di quattro versi.

La terza sequenza, vv. 16-9, si unisce alla seconda e alla quarta mediante l'assonanza appena osservata, e possiede un'autonomia parziale negli altri tre versi in virtù della rima in *-una* che l'incornicia, e l'irrelato *ombre* del v. 17, in assonanza con la rima in *-ore* dei vv. 27 e 29, che, nondimeno, fruisce di un saldo legame fonico con il v. 16: *iMBRuna-oMBRe*.

La quarta sequenza, vv. 20-4, oltre ad essere collegata alla terza e alla seconda per la succitata assonanza tra i vv. 14, 18 e 22, lo è anche, in maniera meno evidente, con le stesse lasse, per via dell'assonanza tra il v. 11 e il primo emistichio del v. 17 e il v. 20 (gli ultimi due termini in considerazione sono anche allitteranti): *tempo, sereno, segno*. I vv. 20-2 mostrano due *e* toniche. Il v. 21 riprende anch'esso il termine di fine primo emistichio del v. 17, *sereno*, grazie alla consonanza preceduta da un'assonanza imperfetta, *viene*. Il v. 24, irrelato, mostra un legame inclusivo con il v. 25, secondo della quinta sequenza, *ricOnFORTA-FROTtA*, e forma, con la parola terminale del v. 22, un ipogramma di *festa* che ricorre nel v. 21, *dirESTi-riconFortA*.

La quinta sequenza, vv. 24-7, si lega alla sesta a causa della rima in *-ore* dei vv. 26 e 29. Esibisce la rima in *-ando* nei vv. 24-6 (che evoca il lontano *quando* di inizio v. 12) che provoca un secondo legame con l'ultima sequenza, giacché il v. 29 è composto da due parole in rima con lei: *FischiANDO, il zappatORE*. Alla luce delle *o* toniche delle parole di fine vv. 25-7, si viene a comporre un'alternanza tra le vocali toniche: *gridAndo, frOtta, saltAndo, romOre*. Si scorge, infine, un'assonanza e una leggera consonanza tra i due gerundi in *-ando* e il presente indicativo *Fanno* che apre il v. 27.

La sesta sequenza, vv. 28-30, collegata, come si è visto, con la quinta grazie alla rima *romore-zappatore*, presenta la rima interna tra *mensa* e *pensa*, verbo con la *e* tonica che cade sulla quarta sillaba di un endecasillabo, v. 30, sia a minore che a maggiore: *E seco pensa al dì del suo riposo*. Tale ultimo verso della prima lassa è in rima con il primo verso della quarta lassa, v. 43, *scherzoso*, ed è in assonanza e allitterazione con l'ultimo verso della seconda lassa, *RIpOsO-RItOrnO*, oltre a essere in assonanza con il v. 10, *giorno*, sost. ripreso nel v. 38 in rima con il v. 42, *ritorno*.

La seconda lassa, vv. 31-7, dopo una rima baciata nei vv. 31-2, *face-tace*, che trova un'assonanza con l'ultimo termine del primo emistichio del v. 33, *picchiare*, presenta tre versi assonanzati, vv. 33-5, *sega-veglia-lucerna*, che hanno un riscontro nell'ultimo vocabolo sia del primo emistichio del v. 35, *bottega*, sia nel primo verbo del v. 36, un settenario anapestico formato da due quaternari polisindetici, *E s'affretta*. Il secondo verbo, che chiude il verso, *e s'adopra*, forma una rima inclusiva con l'ultima parola del primo emistichio del v. 37, *opra*. L'ultimo verso, irrelato, finisce con un'assonanza con il primo verso del componimento, *campagna-alba*.

La terza lassa, vv. 78-82, è incorniciata dalla rima tra *giorno*, già apparso nel v. 10, e *ritorno*. I vv. 39-40 sono due settenari a rima baciata, composta dagli antonimi *gioia-noia*. Il v. 41, irrelato, mostra l'ultimo termine del primo emistichio in rima inclusiva con i vv. 27 e 29, sempre della prima lassa, *romore, zappatore, ore*, e finisce con una rima interna con il v. 48, quindi della quarta lassa, *usato-stato*.

La quarta lassa, vv. 43-51, dopo un verso già notato in rima con il v. 30, propone la scansione di una duplice quartina a rima incrociata: *fiorita-pieno-sereno-vita* e *soave-cotesta-festa-grave*.

Analisi del testo

Prima lassa

La prima lassa, di ben trenta versi, si divide in sei sequenze in cui le attese o il ricordo delle attese di felicità future s'intrecciano con il trascorrere del tempo, con il graduale passaggio dal tramonto al crepuscolo. Il punto di vista è quello dell'io lirico il quale, da un punto di vista elevato su una piazza del paese – presumibilmente un balcone – si accorge di alcune immagini e suoni e li fa notare a un ipotetico interlocutore. Nell'ultima lassa, invece, l'io lirico si rivolge a un adolescente.

Il carattere allocutivo della lirica anche per le prime tre lasse sembrerebbe garantito dall'uso della seconda persona singolare: *diresti, odi*.

La donzelletta vien da la campagna,
In sul calar del sole,
Col suo fascio de l'erba; e reca in mano
Un mazzolin di rose e di viole,
Onde, siccome suole, 5
Ornare ella si appresta
Dimani, al dì di festa, il petto e il crine.

La prima sequenza, v. 1-7, mostra una giovane contadina che torna dalla campagna, poco prima del tramonto, che porta sulle spalle una fascina d'erbe e tiene in mano un mazzolino

di fiori da adoperare, secondo abitudine, come ornamento sul petto e sui capelli l'indomani in occasione della festa della domenica⁴³³.

Le celebri critiche pascoliane all'accostamento tra le *rose* e le *virole* non colgono i vari motivi rintracciabili alla base della dittologia di bisillabi assonanzati. Vari motivi che si potrebbero individuare anche nella citazione del primo canto del *Triumphus mortis* di Petrarca, vv. 25-7, nel quale le compagne di Laura, in corteo, poco prima d'incontrare la morte, personificate in *una donna involta in veste negra*, v. 31, sono descritte *di rose incoronate e di viole*. Ma anche dall'Inno omerico a *Demetra*, in cui, tra i vari fiori colti da Proserpina prima di essere rapita da Plutone, compaiono pure le rose e le viole. Sicché parrebbe individuarsi in tale mazzolino un accostamento implicito a un'immagine di serenità effimera, a un momento di felicità soltanto immaginato che precede l'inevitabile catastrofe. Del resto nell'antica Roma, nei *Dies violaris* e nei *Dies rosationis*, due dei quattro giorni delle *Inferiae* (i giorni commemorativi dei defunti), si ornavano le tombe nel primo caso con delle violette, nel secondo con delle rose⁴³⁴, in altre parole con i fiori, dalla connotazione funerea, la cui fioritura apre e chiude la primavera⁴³⁵. Pertanto risulta primaverile l'immagine della *donzella* ma, contemporaneamente, il suo arrivo *da la campagna* – tra l'altro poco prima del tramonto (*in sul calar del sole*) – presenta una sfumatura mortuaria, come di chi non sa d'incamminarsi inesorabilmente verso il decesso con in mano un mazzolino di fiori funebri.

⁴³³ *La donzella* «è la prima a tornare dal lavoro; porta l'erba per le bestie; né s'attarda troppo ne' campi e ne' boschi» (Antognoni). È più probabile che porti una fascina di erbe per gli animali da fattoria sulle spalle che, come vogliono i più, come G. De Robertis e Ghidetti, in equilibrio sulla testa. Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, riporta, come primo significato del lemma *fascio* la seguente definizione: «Qualunque cosa accolta insieme, e legata, di peso, che huomo possa portarla».

⁴³⁴ G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, Monaco di Baviera, C. H. Beck, 1912, p. 400.

⁴³⁵ «Florum prima ver nuntiat viola alba, tepidioribus vero locis etiam hieme emicat; post ea, quae ion appellatur et purpurea, proxime flammeum, quod phlox vocatur, silvestre dumtaxat. cyclaminum bis anno, vere et autumnus; aestates hiemesque fugit. seriores supra dictis aliquanto narcissus et liliu trans maria, in Italia quidem, ut diximus, post rosam». Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXI, 88.

L'io lirico osserva il passaggio della ragazza da una posizione in rilievo, vv. 1-4, e ne sottintende l'euforia interiore per la fine del lavoro che coincide con l'attesa della domenica, quindi spiega il perché del *mazzolin di rose e di viole*, vv. 5-7, che comporta un leggero desiderio sessuale (*petto*). *Mazzolin di rose e di viole* che, inoltre, simboleggia l'evanescenza dell'attesa della felicità in contrapposizione con il *fascio de l'erba* che significa la realtà della fatica lavorativa⁴³⁶.

Il dinamismo dei primi quattro versi – che vedono anche l'antitesi tra la *donzelletta che vien* e il *sole che se ne va (il calar)*, come se la visione della prima sostituisse il tramonto del secondo – è incorniciato da due endecasillabi dallo stesso modulo di 4a, 6a, 10a dei vv. 1 e 4, tra i quali si mostrano un settenario dal ritmo simile, modulo di 4a e di 6a, e un endecasillabo a base anapestica. La lettura lentissima *di rose e di viole*, causata da una dialefe e da una dieresi, dona ancora più rilevanza alla dittologia.

La mancanza di partecipazione simpatetica da parte dell'io lirico è assicurata dall'assenza di agg. all'interno di due proposizioni enunciative giustapposte.

I secondi tre versi, esplicativi e riferiti al prossimo futuro, contengono una relativa, interrotta all'inizio da una breve comparativa parentetica, anch'essa priva di aggettivi. Dopo un settenario dattilico, composto da un'assonanza trimembre (*Onde, siccome suole,*), segue un settenario dalla ribattuta di 2a e di 3a, in cui s'intravede, nel primo termine, un'assillabazione con il primo del verso precedente (*Ornare, Onde*) e le altre due parole in assonanza (*ella, appresta*), l'ultima delle *dur*, inoltre, presenta anche la rima al mezzo con il verso successivo, un endecasillabo a maggiore dalla lenta scansione giambica (*appresta, festa*). Anche nella *Quiete*, tra l'altro, ricorre la rima in mezzo *-esta (tempesta, festa)*⁴³⁷.

⁴³⁶ Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* riporta anche la seguente definizione del lemma *fascio*: «Per metaf. Peso, carico, aggravio, così di corpo, come d'animo, e di cose inanimate».

⁴³⁷ «Mentre gli altri endecasillabi con rima al mezzo risultano di un quinario e di un settenario (cfr. i versi 30, 37), questo si rompe opportunamente in un settenario e un quinario; così che i versi 5-7 suonano come un agile tetrastico di canzonetta popolare a ballo che aiuta mirabilmente a rappresentarci in immagine la fresca e snella fanciulla». LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, cit., pp. 198-9.

Oltre alla rima vera e propria *-ole* (*sole, viole, suole*), quasi tutte le parole esibiscono un legame fonico con altre: *donzelletta, reca, erba, ella, appresta, festa* (assonanza); *campagna, calar* (allitterazione e assonanza); *sole, rose, viole, siccome, suole* (rima o assonanza); *fascio, mano* (assonanza); *mano, mazzolin, dimani, crine* (allitterazione o presenza di nasali); *Onde, Ornare* (assillabazione); *appresta, festa, petto* (*e* tonica, rima oppure *t* come penultima sillaba).

Siede con le vicine

Su la scala a filar la vecchierella,

Incontro là dove si perde il giorno; 10

E novellando vien del suo buon tempo,

Quando a i dì de la festa ella si ornava,

Ed ancor sana e snella

Solea danzar la sera intra di quei

Ch'ebbe compagni de l'età più bella. 15

La seconda sequenza, vv. 8-15, dona un'immagine esclusivamente visiva di una *vecchierella* che, seduta sulla scala esterna di una casa, fila la lana mentre chiacchiera con le vicine e rievoca le serate domenicali trascorse in gioventù danzando con i coetanei con indosso gli abiti da festa.

Fin troppo evidente a correlazione tra la *donzelletta* e la *vecchierella* al di là dei diminutivi assonanzati che le lega. La seconda sembra essere un riflesso futuro della prima, ma al piacere dell'attesa sostituisce il piacere del ricordo. Tuttavia appare sottinteso che il tempo abbia deformato il ricordo, che abbia nascosto gli aspetti negativi, e abbia creato il mito di una gioia non vissuta realmente. Inoltre, entrambe sono associate al tramonto subito dopo la descrizione sintetica dell'identità le due donne (*donzelletta, vecchierella*), dell'antitesi tra dinamismo-staticità che le unisce (*vien, Siede*) e dei luoghi ad esse collegati che si esplicano con un compl. di moto da luogo (*da la campagna*) e un compl. di stato in luogo (*Su la scala*), e dei lavori di entrambi (*fascio de l'erba, a filar*). Ma come per la donzelletta il tramonto

raffigura il deterministico punto di approdo lontano nel tempo, la vecchierella pare quasi un riflesso del tramonto, come se fosse lei stessa un tramonto già in atto (*Incontro là dove si perde il giorno*). Lei che fila come una Parca è tutta rivolta al passato per mezzo della memoria, onde il tempo verbale che più a lei si addice è l'imperfetto, che indica l'iterazione finita di un'abitudine, *si ornava, Solea*, non il presente che si confà alle azioni della *donzelletta, suole* (in poliptoto con *Solea*), *Ornare [...] s'appresta* (in relazione con *si ornava*). E anche la contrapposizione in poliptoto e *variatio* tra *Domani, al di di festa*, con *a i di de la festa* mostra sia come il passato dell'una corrisponda al presente dell'altra, sia l'ineluttabilità del cammino umano verso la vecchiaia e la morte⁴³⁸.

L'io lirico descrive questo secondo personaggio in maniera analoga al primo. Dopo una sua presentazione, vv. 8-11, in questo caso la vecchierella che parla durante il tramonto con le vicine, viene trascritto, vv. 12-5, l'oggetto del dialogo.

I primi quattro versi – che dopo un settenario giambico e un endecasillabo anapestico, mostrano l'asprezza di un endecasillabo con ribattuta di 4a e di 5a e uno di 9a e di 10a – sono composti da due proposizioni enunciative, interrotte da un inciso locativo, in cui appare il primo agg. qualificativo del canto, *buon*, che tuttavia pare essere una sorta di mera riproduzione di un discorso indiretto libero.

I secondi quattro versi sono anch'essi contrassegnati da uno sviluppo ritmico eterogeneo, che va dalla ribattuta di 6a e di 7a dei vv. 12 e 14, alla ribattuta di 3a e di 4a del settenario interposto, fino all'apertura dattilica dell'ultimo verso, un endecasillabo. Tutti quattro i versi si sviluppano nel clima sognante di due temporali, che si concludono con una relativa che sembra confermare e prolungare tale atmosfera, e mostrano tre agg. qualificativi bisillabici i quali si rivelano, anche loro, non dei commenti da parte dell'io lirico, bensì delle semplici trascrizioni dal discorso diretto della *vecchierella*:- *sana, snella*, (l'età più) *bella*.

⁴³⁸ Fornaciari osserva anche che «ingegnosamente si raffronta la gioventù presente della donzelletta con quella trascorsa della vecchierella: e l'ornarsi di fiori della prima coll'ornarsi e il danzare che una volta faceva la seconda». LEOPARDI, *Canti scelti...* cura di R. Fornaciari, cit., p. 154.

Anche nella seconda sequenza quasi tutti i vocaboli possiedono un riscontro fonico. Alcuni si riconnettono con altri della sequenza precedente, a partire da *vicine*, a fine v. 8, in rima con *crine* del v. 7, da *vecchierella* del v. 9 in rima con *ella* del v. 6, a *tempo* del v. 11 in assonanza e in forte richiamo consonantico con *petto* del v. 7, fino a *compagni* del v. 15, in paronomasia con il lontano *campagna* di inizio canto.

Per restare all'interno della sequenza si nota – oltre ai vv. 8-9 che presentano le prime e ultime parole in allitterazione: *Siede-Su* e *vicine-vecchierella* – una svariata serie di assonanze, consonanze, allitterazioni e rime: *Siede, perde, ebbe* ; *scala, ornava, sana, danzar*; *incontro, giorno*; *novellando, quando*; *festa, snella, solea, sera, bella*; *sana, snella, sera*.

Già tutta l'aria imbruna,
Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
Giù da' colli e da' tetti,
A la luce del vespro e de la luna.

La terza sequenza, vv. 16-9, descrive gradualmente la fine del crepuscolo, con l'imbrunire dell'aria; con il cielo celeste chiaro (*sereno*) che diviene *azzurro*; con la luna piena che riporta le ombre scomparse con il tramonto.

La descrizione, meramente visiva, con un'ostentata eco virgiliana⁴³⁹, ruota su un'impersonalità che si esplicita mediante l'assenza di agg. qualificativi. Un'impersonalità impreziosita da un chiasmo (*l'aria imbruna – Torna azzurro il sereno*), da un poliptoto (*Torna, tornan*), da una serie di *u* toniche che connotano egregiamente l'avvento dell'oscurità serale (*tutta, imbruna, azzurro, Giù, luce, luna*), dalla coppia *imbruna-ombre*, dalla rima *imbruna-luna*, dall'assonanza *sereno-vespro* (in entrambi i sost. *la e* tonica è posta sulla 6a), da un numero cospicuo di nasali (*imbruna, Torna, sereno, tornan, ombre, luna*), e dall'accumulo di sei bisillabi consecutivi a fine sequenza (*ombre, colli, tetti, luce, vespro, luna*).

⁴³⁹ *Maioresque cadunt altis de montibus umbrae, Bucoliche, I, v. 83.*

Dal punto di vista ritmico si notano, dopo un settenario giambico, un susseguirsi di un endecasillabo, di un settenario e di un altro endecasillabo, tutti anapestici, quasi a formare una sommessa cantilena che si espande fino all'apertura della quarta sequenza, grazie a due settenari anch'essi anapestici.

Or la squilla dà segno 20

De la festa che viene;

Ed a quel suon diresti

Che il cor si riconforta.

I fanciulli gridando

Su la piazzuola in frotta, 25

E qua e là saltando,

Fanno un lieto romore:

La quarta sequenza, vv. 20-7, è divisibile in due segmenti, entrambi formati da quattro settenari.

Il primo si sofferma sulle percezioni uditive: esattamente della campana vespertina che indica la fine della giornata lavorativa e che provoca una sensazione indefinibile di conforto.

A due primi settenari anapestici, che indicano l'oggettività del suono della campana, seguono due giambici, che contengono la soggettività della reazione individuale.

Il tutto è sotto il segno della sibilante (*squilla, segno, festa, suon, diresti*), della consonanza *festa-diresti* e, all'ultimo verso, dell'occlusiva sorda velare: *Che il Cor si riConforta*. Solido è il legame tra l'ultima parola del primo verso e il segmento precedente: *sereno, vespro, segno, viene*. La prima parola, *squilla*, trova un'eco nella prima del segmento seguente, *fanciulli*. Lo stesso si può dire tra la parola conclusiva, *riconforta*, e l'ultima del secondo verso del segmento seguente, *frotta*.

Il secondo segmento è ravvivato da percezioni sia visive che uditive e riporta l'attenzione sull'umanità: i bambini sulla piazzuola giocano in gruppo saltando qua e là e gridando allegri, e le loro grida provocano simpatia.

Da un settenario anapestico, si passa a uno giambico (senza ictus sulla 2a come nel v. 22), quindi a un altro giambico – che, in virtù di una dialefe tra la 2a e la 3a, «restituisce magistralmente col proprio iconismo lo sghembo saltellare dei fanciulli, quasi immagine rallentata» (Mengaldo)⁴⁴⁰ – e infine a un altro settenario anapestico (ma stavolta con l'ictus di 1a).

Il segmento mostra, forse per onomatopea, un numero considerevole di liquide (*fanciulli, gridando, piazzuola, frotta, là, saltando, lieto, romore*) e di fricative labiodentali sorde (*fanciulli, frotta, fanno*), la rima *gridando-saltando*, l'assonanza, nel v. 25, *piazzola-frotta*. L'ultimo termine del segmento, *romore*, oltre a contenere la *o* tonica di *frotta*, è in rima con *zappatore* del v. 29.

E intanto riede a la sua parca mensa,

Fischiano, il zappatore,

E seco pensa al dì del suo riposo.

30

La quinta sequenza della prima lassa, vv. 28-30, si fonde anch'essa su percezione visive e uditive, ed è costruita, come le prime due sequenze, prima tramite la descrizione dell'azione di un attante, lo zappatore che, fischiano, torna dai campi verso casa per cenare, vv. 28-9, poi mediante la spiegazione del suo agire, in questo caso implicita: la felicità di avere di fronte a sé un giorno di riposo.

La lassa, quindi, si apre con due donne le cui vite sono speculari, separate soltanto dal diagramma del tempo, e si chiude, invece, con dei bambini il cui futuro si rispecchia in una figura adulta: uno zappatore. Ma per ampliare lo spettro di possibilità, si riconnettono

⁴⁴⁰ MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia...* cit., p. 146.

anche con un altro uomo di mezza età, a fine seconda lassa: un falegname costretto a lavorare a notte tarda.

Lo *zappatore* si ricollega alla *donzelletta* perché torna anche lui dalla campagna e, per tale motivo, si configura come un sogg. che ha come pred. verb. un verbo di moto (*vien, riede*), ma, a differenza della *donzelletta*, la sua identità si svela tramite la tensione dell'anastrofe, ed è diretto a una meta precisa, la tassiana e poco appagante *parca mensa* (luogo, in ogni caso, di una pseudo serenità domestica), non è, inoltre, raggiante, si limita a fischiare, non va, infine, preparandosi per una domenica danzante, ma per un dì di riposo, giacché superati i venticinque anni l'unico scampolo di piacere possibile, per un lavoratore, si profila nella pausa dalle costrizioni settimanali.

I tre versi della quinta sequenza, end.-sett.-end., possiedono un sostanziale ritmo giambico che ben si addice al movimento regolare e tranquillo dello *zappatore*. Il verbo *riede*, in prolessi, rima con *siede* della *vechierella*, v. 8, anch'esso in prolessi. *Pensa* del v.30, rima con *mensa* ed è in allitterazione con *parca*, unico agg. qualificativo della sequenza. Il v. 29 mostra due polisillabi, il primo, *Fischiando*, quasi in rima con *intanto* del verso precedente, e in rima perfetta con *gridando* e *saltando* dei vv. 24 e 26; il secondo, *zappatore*, in rima con *romore* del v. 21, recupera *pa* di *parca*. Da notare la presenza di quattro termini in cui appare la bilabiale sorda. *Parca, zappatore, pensa, riposo*.

Seconda lassa

La seconda lassa, vv. 31-7, assume un'autonomia dalla prima pur continuando a soffermare la propria attenzione sullo scorrere del tempo e sul lavoro degli uomini. L'autonomia nasce dal *Poi* iniziale che introduce l'arrivo della notte, connotata, visivamente, dal buio e, acusticamente, dal silenzio, e dalla solitudine del falegname, l'unico rimasto a lavorare freneticamente per *fornir l'opra* prima dell'alba vista la proibizione di lavorare di domenica. Tuttavia, mentre nella prima lassa l'io lirico descrive ciò che vede e che sente, in questa seconda ciò che prevede che avverrà. Ecco il valore del

Poi che distacca il presente dal futuro. Tant'è che nel v. 43, a inizio dell'ultima lassa, la quarta, l'io lirico ritorna a una delle due ultime immagini uditive-visive che ascolta e guarda in diretta (il ritorno dello *zappatore* dalla campagna è contemporanea: *E intanto*) e si rivolge a uno dei *fanciulli* che salta felice su la piazzuola.

Si possono scorgere due segmenti testuali.

Poi quando intorno è spenta ogni altra face,

E tutto l'altro tace,

Il primo segmento, vv. 31-2, dopo l'avv. *Poi*, contiene una temporale – il cui pres. ind. è da considerarsi un pres. di consuetudine – nella quale è già in campo la figura del *legnaiuol*, perché si parla di *ogni altra face*, cioè di ogni altra candela grande accesa⁴⁴¹, a proposito dell'assenza della luce, nel v. 31, e di *tutto l'atro tace* a proposito dell'assenza di rumori all'infuori della bottega dell'uomo costretto a vegliare faticando fino all'alba.

Odi il martel picchiare, odi la sega

Del legnaiuol, che veglia

Ne la chiusa bottega a la lucerna, 35

E s'affretta, e s'adopra

Di fornir l'opra anzi il chiarir de l'alba.

Su tale contrapposizione fa perno il secondo segmento, vv. 33-7, formato da due enunciative unite tramite polisindeto, la prima delle quali è seguita da una relativa, la seconda da un'oggettiva. Gli organi di senso in gioco sono in primo luogo le orecchie, mentre gli occhi sono richiamati dalla vista della luce che filtra dalla finestra dell'artigiano, vista conseguente agli strepiti del martello e della sega.

⁴⁴¹ Al lemma *face* il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* riporta: «Fiaccolo, cosa accesa, che fa lume, come torchio, o simile».

Come nel v. 22 della *Quiete*, la percezione di un rumore non immediatamente avvertibile è affidato alla seconda persona singolare del verbo “udire”, *odi*, stavolta in anafora tra i due emistichi del v. 33, seconda persona da non considerarsi impersonale, ma che suggerisce l’aspetto allocutivo delle prime due lasse.

La fatica che regna nella bottega del falegname si riconduce in maniera chiastica alla descrizione della pace che caratterizza gli spazi esterni. *Intorno è spenta ogni altra face* mentre *Ne la chiusa bottega* è accesa una *lucerna*; *tutto intorno tace* mentre *Ne la chiusa bottega* si ode *il martello picchiare* e *la sega* tagliare. Che la felicità per l’attesa del sabato non prenda tutta la comunità è sottolineato dall’oppressione dell’agg. *chiuso* in contrapposizione con le immagini all’aperto della *donzelletta* e dello *zappatore*, i quali tornano dai campi, e della *vecchierella*, seduta su una scala esterna. Inoltre il *legnaiuol* è mostrato da solo, mentre la *donzelletta* si avvia verso un prossimo futuro di festa collettiva, la *vecchierella* parla con le vicine, lo *zappatore* si dirige a cenare con la famiglia. Oltre a ciò, l’agitazione di sbrigarsi imposta dalle leggi ricorda l’inutile affannarsi del *vecchierel* del *Canto notturno*. Infatti mentre il *legnaiuol s’affretta e s’adopra*, il *vecchierel s’affretta*, / *Senza posa e ristoro*. E se gli sforzi assurdi e le sofferenze senza palingenesi del secondo conducono a precipitare in un *abisso orrido, immenso*, quelli del primo si prolungano fino *al chiarir de l’alba*, in antitesi con *sul calar del sole* della sequenza della *donzelletta*. E l’alba è intesa non come nascita o come rinascita, ma come fine dei dolori, delle fatiche, dato che sarà il momento per il falegname di coricarsi, pertanto si tratta di un’alba intrisa di un’evidente connotazione di morte.

Il primo segmento della seconda lassa si snoda attraverso un endecasillabo e un settenario a rima baciata dall’ipnotico ritmo giambico (la ribattuta di 6a e di 7a del v. 31 si potrebbe considerare inavvertibile). Tutti i termini del v. 31, per formare tale clima di ipnotica iterazione, richiamano altri del canto: *quando* è in rima con i vari gerundi della prima coniugazione della prima lassa; *intorno* del v. 31 si pone tra *giorno* del v. 10 e *ritorno* del v. 42; *Spenta*, se si prendono in considerazione soltanto i vv. più prossimi, è in assonanza con *mensa, pensa, sega, veglia lucerna, s’affretta*; *Altra* è in poliptoto con *altro*.

Il secondo segmento vede delle scansioni ritmiche più eterogenee, presumibilmente per evidenziare il lavoro quasi massacrante a cui è costretto l'attante: un endecasillabo ad apertura dattilica con ribattuta di 6a e di 7a, un settenario dattilico, un endecasillabo anapestico, un settenario anapestico, un endecasillabo con tre accenti tonici consecutivi sulla 3a, la 4a e la 5a (*fornir l'opra anzi*).

I vv. 33-5 finiscono con termini assonanzati (*sega, veglia, lucerna*). Il primo emistichio del v. 33 presenta un'assonanza tra il terminale *picchiare* con la rima baciata in *-ace* dei due versi precedenti. Tra i vv. 35-6 non solo compaiono tre polisillabi assonanzati (*bottega, lucerna, s'affretta*) ma tra il secondo emistichio del v. 35 e tutto il v. 36 si viene anche a formare un frenetico endecasillabo dattilico, reso ancora più convulso dal polisindeto: *a la lucerna, E s'affretta, e s'adopra*. Tra i vv. 36-7 si scorge una rima inclusiva nel mezzo: *adopra-opra*.

Terza lassa

Questo di sette è il più gradito giorno,

Pien di speme e di gioia:

Diman tristezza e noia 40

Recheran l'ore, ed al travaglio usato

Ciascuno in suo pensier farà ritorno.

La terza lassa, vv. 38-42, ospita la riflessione filosofica sul piacere dell'attesa di un piacere sempre disatteso più volte elaborata nello *Zibaldone*⁴⁴² e nelle *Operette*⁴⁴³.

⁴⁴² «Il piacere umano (così probabilmente quello di ogni essere vivente, in quell'ordine di cose che noi conosciamo) si può dire ch'è sempre futuro, non è se non futuro, consiste solamente nel futuro. L'atto proprio del piacere non si dà. Io spero un piacere; e questa speranza in moltissimi casi si chiama piacere. Io ho provato un piacere, ho avuto una buona ventura: questo non è piacevole se non perchè ci dà una buona idea del futuro; ci fa sperare qualche godimento più o meno grande; ci apre un nuovo campo di speranze; ci persuade di poter godere; ci fa conoscere la possibilità di arrivare a certi desideri». *Zib.*, 532, (20 gennaio, 1821) «E la felicità ed il piacere è sempre futuro, cioè non esistendo, nè potendo esistere realmente, esiste solo nel desiderio del vivente, e nella speranza, o aspettativa che ne segue». *Zib.*, 648 (12 febbraio 1821).

La lassa si apre e si chiude con due endecasillabi giambici in rima e accoglie nel suo terzo verso, cioè nel centro, un settenario giambico. I versi pari variano il ritmo. Il secondo, settenario, è anapestico, il quarto, endecasillabo, presenta una ribattuta di 3a e di 4a, ma pressoché sfuggente.

La compattezza di questi cinque versi, gli unici strettamente riflessivi-non descrittivi del canto, si sorregge anche sull'unico richiamo alla domenica nella sua realtà e non nella sua immaginazione, richiamo che comporta la comparsa di un verbo al futuro semplice, *farà*. I vv. 38-9 trattano ancora del sabato come *il più gradito giorno* della settimana, mentre i vv. 40-2 annunciano il tema decisivo della delusione domenicale, fondata su un tedio malinconico e sulla consapevolezza del suo essere soltanto una breve fase di transizione tra due sofferenze⁴⁴⁴.

E se nei primi due versi si osserva l'allitterazione e l'assonanza tra *sette* e *speme*, il terzo, cioè il v. 40, apre a un'inattesa antitesi: *il più gradito giorno-Diman, Pien di speme- tristezza* (e tonica), *gioia-noia* (rima baciata). Nel v. 41 è in forte risalto la coppia assonanzata *travaglio usato* (cioè, la consueta fatica lavorativa). Nel v. 42 *pensier* richiama *PIEN di SPEme*, e *Ritorno* rima con *giorno* di fine v. 38 e, in più, trova un ipogramma con *gRadITO giORNO*, quasi a sottolineare la circolarità settimanale dell'illusione di un piacere mai inverato.

⁴⁴³ «Non vi accorgete voi che nel tempo stesso di qualunque vostro diletto, ancorchè desiderato infinitamente, e procacciato con fatiche e molestie indicibili; non potendovi contentare il goder che fate in ciascuno di quei momenti, state sempre aspettando un goder maggiore e più vero, nel quale consista insomma quel tal piacere; e andate quasi riportandovi di continuo agl'istanti futuri di quel medesimo diletto? Il quale finisce sempre innanzi al giungere dell'istante che vi soddisfaccia; e non vi lascia altro bene che la speranza cieca di goder meglio e più veramente in altra occasione, e il conforto di fingere e narrare a voi medesimi di aver goduto, con raccontarlo anche agli altri, non per sola ambizione, ma per aiutarvi al persuaderlo che vorreste pur fare a voi stessi. Però chiunque consente di vivere, nol fa in sostanza ad altro effetto nè con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto; cose ambedue false e fantastiche». *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*.

⁴⁴⁴ L'interpretazione più comune dei vv. 40-3 vuole che la non realizzazione domenicale dei piaceri immaginati comporterebbe uno stato di depressione (*tristezza e noia*) tale da desiderare il rapido ritorno del lunedì. Interpretazione che forse non tiene conto del graduale incombere del pensiero del lunedì durante la domenica (*Recheran l'ore*).

Quarta lassa

Nella quarta lassa, vv. 43-51, l'io lirico, dopo la divagazione sulla notte che presto arriverà, ritorna a parlare di ciò che vede e sente e riporta l'attenzione sui ragazzi che giocano in piazza. Si rivolge idealmente ad uno di loro, forse con valore di sineddoche, augurandogli di godere appieno la gioia dell'infanzia, ideale sabato della vita, senza desiderare che giunga presto la giovinezza, «tanto aspettata e lodata» (G. De Robertis).

La lassa si relaziona con le precedenti dal punto di vista lessicale, sia per le ripetizioni di parole chiave (*età, Giorno, pieno, festa, fanciullo, lieta*), sia per gli antonimi rimati *allegrezza-tristezza* che contrappongono la malinconia domenicale degli adulti con l'allegria fanciullesca, sia per il sottile legame, privo stavolta di qualsiasi connotazione funebre, tra *le rose e le viole* della *donzelletta* e *l'età fiorita* del *Garzoncello*, variazione dell'*età più bella* mitizzata dalla *vechierella*.

La lassa è strutturata in tre segmenti che terminano tutte con un punto.

Garzoncello scherzoso,

Cotesta età fiorita

È come un giorno d'allegrezza pieno, 45

Giorno chiaro, sereno,

Che precorre a la festa di tua vita.

Nel primo segmento, vv. 43-7, l'io lirico si rivolge al *Garzoncello* per spiegargli che sta vivendo nel momento più allegro e sereno dell'esistenza che precede *la festa della vita*. In altri termini, l'infanzia è paragonata a un sabato sera dal cielo limpido, la gioventù alla domenica festosa ma, al contempo, piena di *tristezza e noia*.

Il segmento comincia con un vocativo accompagnato, per la prima volta, da un attributo con una forte valenza sia descrittiva che affettiva, *scherzoso*, in assonanza con l'ultima parola della terza lassa, *ritorno*. Terza lassa di cui la quarta espande il ritmo giambico nei

primi tre versi – due settenari e un endecasillabo dal modulo di 2a, 4a, 8a, 10a – e ne riecheggia alcuni termini o locuzioni: *il più gradito giorno – un giorno d'allegrezza pieno* (chiasmo); *Pien di speme e di gioia – d'allegrezza pieno* (chiasmo); *tristezza-allegrezza*.

Il v. 44, oltre a presentare l'omoteleuto *-ta* (*Cotesta età fiorita*), si relaziona con il v. 47, finale della prima sequenza, in virtù di una duplice rima: *Cotesta-festa, fiorita-vita*. Il v. 45, viceversa, è collegato con il v. 46, tramite l'anadiplosi di *giorno* e la rima *pieno-sereno*. Il v. 46, settenario che esibisce tre termini con una vibrante interna (*Giorno chiaro, sereno*), spezza il ritmo giambico e propone uno anapestico confermato nel v. 47, un endecasillabo.

Godi, fanciullo mio; stato soave,

Stagion lieta è cotesta.

Il secondo segmento, v. 48-9, contiene l'esortazione, di stampo gongoriano, di godersi l'infanzia in quanto *Stagion lieta* della vita.

Il primo emistichio del v. 48, dopo l'imperativo *Godi*, segue un vocativo che riprende quello del v. 43, ma con una maggiore connotazione affettiva a causa dell'agg. poss.: *Garzoncello scherzoso-fanciullo mio*. Il ritmo dattilico, novità per la lassa, prelude allo stesso ritmo del secondo emistichio – formando, pertanto una ribattuta di 6a e di 7a –, che mostra un sigmatismo che si amplia nel verso successivo (*stato soave / Stagion*), un settenario dalla ribattuta di 2a e di 3a che si riallaccia, in virtù del ritmo e della rima, con il v. 6: *Ornare ella s'appresta – Stagion lieta è cotesta*. Il v. 49, inoltre, si ricollega anche con il v. 44 (anche per il ritorno di *-ta*): *CotesTA eTÁ fioriTA – STAgion lieTA è cotesTA*.

Altro dirti non vo'; ma la tua festa

50

Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Il terzo segmento, vv. 50-1, è composto da due endecasillabi a maiore il cui ritmo anapestico conferisce un rassicurante tono paterno. Parte con un'aposiopesi nel primo

emistichio del v. 50, *Altro dirti non vo'*⁴⁴⁵, fonicamente ripresa dal primo emistichio del v. 51, vista l'assonanza e l'assillabazione tra i bisillabi *Altro-anco*, il quasi anagramma che si scorge tra *DiRTI* e *TaRDI*, l'allitterazione tra *vo'* e *venir*. L'ultimo vocabolo del canto, l'agg. bisillabico *grave*, rima e si contrappone con l'agg. bisillabico che chiude il v. 48, *soave*.

⁴⁴⁵ «Reticenza molto espressiva, che include grandi calamità future. “Non voglio amareggiarti l'avvenire: ti dico solo che non ti preme di venir presto a fine di cotesta bella età». LEOPARDI, *Canti scelti...* a cura di R. Fornaciari, cit., p. 156.

Edizioni critiche di riferimento

Canti e poesie disperse, a cura di FRANCO GAVAZZENI, Firenze, Accademia della Crusca, 2009.

Operette morali, a cura di OTTAVIO BESOMI, Milano, Mondadori, 1979.

Zibaldone di pensieri, a cura di GIUSEPPE PACELLA, Milano, Garzanti, 1991.

Epistolario, a cura di FRANCO BRIOSCHI e PATRIZIA LANDI, Torino, Bollati Beringhieri, 1998.

Storia dell'Astronomia, a cura di ARMANDO MASSARENTI, Milano, La Vita Felice, 1997.

Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, a cura di ANGIOLA FERRARIS, Torino, Einaudi, 2003.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, a cura di OTTAVIO BESOMI, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1988.

Scritti e frammenti autobiografici, a cura di FRANCO D'INTINO, Roma, Salerno Editrice, 1995.

Crestomazia italiana. La poesia, secondo il testo originale del 1828, introduzione e note di GIUSEPPE SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.

Per l'edizione fiorentina dei *Canti* mi sono avvalso della ristampa anastatica e ho applicato l'*errata-corrige* rintracciabile nell'esemplare spedito a Louis De Sinner di cui parla lo stesso Leopardi nella lettera a Id. del 31 luglio 1832.

Per l'edizione napoletana ho usufruito delle fotografie reperibili nell'edizione critica curata da EMILIO PERUZZI (Milano, Rizzoli, 1981)

Edizioni commentate dei *Canti*

- G. LEOPARDI, *Opere*, a cura di M. Fubini, Torino, Utet, 1977.
- G. LEOPARDI, *Canti*, ed. 1831, ristampa anastatica, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1987.
- G. LEOPARDI, *Canti scelti, Batrocomiomachia ed estratto dal Paralipomeni* a cura di R. Fornaciari, Firenze, Barbèra, 1895.
- G. LEOPARDI, *Canti*, commentati da A. Straccali, Terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1912.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. A. Levi, Firenze, Battistelli, 1921.
- G. LEOPARDI, *Canti*, commentati da F. Sesler, Milano, Dante Alighieri, 1929.
- G. LEOPARDI, *Canti* a cura di A. Frattini, Brescia, La Scuola, 1968.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. De Robertis e di D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1981.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Tartaro, Bari, Laterza, 1987.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988.
- G. LEOPARDI, *Canti* a cura di N. Gallo e C. Gàrboli, Torino, Einaudi, 1993.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993.
- G. LEOPARDI, *Cantos*, edición bilingüe de M. de las Nieves Muñiz Muñiz; traducción y notas de M.a de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998.
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. Campana, 2014, Roma, Carocci.
- G. LEOPARDI, *Canti*, vol. I, a cura di L. Blasucci, Milano, Guanda, 2019.

Bibliografia

- S. ALBONICO, *Verso lo stile magnifico. Leopardi e Giovanni Della Casa* in AA.VV., *Leopardi e il 500* a cura di P. Italia, Pisa, Pacini, 2010, p.59-82.
- C. ANTONA TRAVERSI, *Spigolature classiche leopardiane*, Parma, Battei, 1889.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* (titolo originale: *Voprosy literatury i estetiki*), trad. it. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.
- M. BALZANO, *Il selvaggio americano e le sue fonti nell'opera di Leopardi*, in «Rivista di storia della filosofia», LX, 2, 2005, pp. 225-67.
- M. BALZANO, *I confini del sole*, Venezia, Marsilio, 2008.
- F. BAUSI e M. MARTELLI, *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- N. BELLUCCI, *Il «gener frale»*, Venezia, Marsilio, 2010.
- P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994.
- E. BENUCCI, *Documenti sull'edizione fiorentina dei Canti di Leopardi*, in «Il Vieusseux», 13, 1992, pp.84-90).
- R. BERTAZZOLI, *Il «Werther» tra Monti e Leopardi*, in «Humanitas», LIII, 1998, pp. 131-54.
- U. BIANCHI, *Prometeo, Orfeo, Adamo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1976.
- E. BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- E. BIGI, *La metrica dei Canti*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII convegno internazionale di studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1991, pp. 277- 322.
- P. BIGONGIARI, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1987.
- B. BIRAL, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974.
- L. BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985.

- L. BLASUCCI, *Lingua e stile delle canzoni*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1991), Firenze, Olschki, 1994.
- L. BLASUCCI, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996.
- L. BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011.
- L. BLASUCCI, *La svolta dell'idillio. E altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017.
- L. BLASUCCI, *Commentare Leopardi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.
- A. BORGHINI e M. SEITA, *Leopardi tra Omero e Virgilio in A Silvia*, in «Sileno», XXXVI, 2010, pp. 217-20.
- S. BOZZOLA, *Il modello ritmico della canzone*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei 'Fragmenta'*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 191-248.
- G. BRUGNOLI, *Qualche riflessione sull'allusione intenzionale di antichi e moderni*, in «Giornale Italiano di Filologia», 1992, pp. 79-94.
- A. BRUNI, *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani, Leopardi 1998*, Atti del convegno nazionale di studi, Piacenza, 2-4 aprile 1998, a cura di R. Tissoni., Piacenza, Tip. Le.Co, 2000, pp. 131-60.
- A. BRUNI, *Leopardi in Monti*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di D. De Robertis*, Lecce, Pensa, 2012, pp. 173-94.
- G. A. CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di tópoi*, Napoli, Liguori, 2011.
- G. CARDUCCI, *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in «Nuova Antologia», 1902; in seguito in *Opere*, Ed. Naz. XV, 1944, Bologna, Zanichelli, pp. 3-81.
- U. CARPI, *Alla primavera, o delle favole antiche di Giacomo Leopardi* in "Per leggere", VIII, 2005, pp.23-85.
- M. CENTENARI, *Elegia I in Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»* a cura di P. Italia, in "L'ellisse", IX, 2, 2014, pp.131-40.
- G. A. CESAREO, *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, «Nuova Antologia», a. III, vol. 22, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1889, pp. 1-34.

- A. CIADAMINARO, *Il 'fauno pedestre' di Gabriello Chiabrera. Per una lettura dei "Sermoni"* in «Studi Secenteschi», Firenze, Olschki, 2009 pp. 15-47.
- C. COLAIACOMO, «Canti» di Giacomo Leopardi in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Vol. III, Torino, Einaudi, 1995.
- G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- G. CONTINI *Letteratura italiana del Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1986.
- G. CONTINI *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988.
- M. DELL'AQUILA, *La virtù negata. Il primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987.
- M. DELL'AQUILA, *Il «commercio coi sensi» e l'uso del colore nella poesia dei «Canti» in Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, a cura di B. Martinelli, Milano, Vita e pensiero, 2000, pp. 49-72.
- D. DE ROBERTIS, *Leopardi-La poesia*, Bologna, Clueb, 1998.
- G. DE ROBERTIS, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- F. DE ROSA, *Dalla canzone al canto*, Lucca, maria pacini pazzi, 2001.
- F. D'INTINO (1994), *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eulesina in Leopardi*, in «Filologia e critica», XIX, 1994, pp. 211-71.
- F. D'INTINO e L. MACCIONI, *Leopardi: guida allo Zibaldone*, Roma, Carocci, 2016.
- E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 1951.
- P. FASANO, «Ein romantisches Lied». *Il «Werther» e la lirica italiana*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCIII, 1989, pp. 5-42.
- G. FERGUSON, *Signs and symbols in Christian Art*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia Marsilio, 1993.
- U. FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.
- C. GALIMBERTI, *Il linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959.
- F. GAVAZZENI, *L'unità dei «Canti»: varianti e strutture*, introduzione di G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 5-44.
- G. GENETTE, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

- G. GETTO, *Saggi leopardiani*, Vallecchi, Firenze, 1966.
- M. GIGANTE, *L'«Ultimo canto di Saffo»*, in *Lecture leopardiane. I ciclo*, a cura di M. Dell'Aquila, Roma, Fondazione Piazzolla, 1993, pp. 73-108.
- C. F. GOFFIS, *La canzone Ad Angelo Mai ed il suo antagonismo con i Sepolcri*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, vol. IV, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, parte II, Olschki, Firenze, 1983, pp. 677-702.
- P. E. GUARNERIO, *Manuale di versificazione italiana*, Milano, Vallardi, 1893.
- P. ITALIA, *Il metodo di Leopardi. Variante e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016.
- M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1897.
- L. LAZZARINI, *Storia della crisi di Giacomo Leopardi*, Padova, Tipografia del Messaggero, 1941.
- G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di M. Caesar e F. D'Intino, Nuova York, Farrar Straus & Giroux, 2013.
- E. LEVI MALVANO, *L'elegia amorosa del Settecento*, Torino, Lattes, 1908.
- G. LONARDI, *Leopardi: memoria della poesia e poesia della memoria in "In quella parte del libro de la mia memoria". Verità e finzioni dell'"io" autobiografico*, a cura di Francesco Bruni, Fondazione Giorgio Cini, Marsilio, 2003.
- G. LONARDI, *L'ultimo canto di Saffo*, in «Rivista della letterature italiana», X, 1992, 1-2, p. 173-91.
- G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.
- G. LONARDI, *L'Achille dei Canti*, Firenze, le Lettere, 2018.
- G. LONARDI, *Il mappamondo di Giacomo Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Venezia, Marsilio, 2019.
- C. LUPORINI, *Decifrare Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1998.
- G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Werther, Foscolo e Leopardi*, Roma, Artemide, 2001.

- P. MARATI, *Strutture e varianti nella "Sera del dì di festa*, in «Studi leopardiani», XII, 1998, pp. 19-38.
- G. MARPILLERO, *Werther, Ortis e il Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 36, 1900, pp. 350-78.
- A. MARTINI, *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di A. Martini*, a cura di C. Genetelli, Novara, Interlinea, pp. 91-113.
- R. MASSANO, *Finalità e carattere del traduttore nel pensiero dei primi romantici italiani*, in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, XCIV, 1960, pp. 347-403.
- R. MASSANO, «Werther», «Ortis» e «Corinne» in Leopardi. *Filigrana dei «Canti»*, in *Leopardi e il Settecento*, in «Atti del I Congresso Internazionale di studi leopardiani, 1964, Firenze, Olschki, 1964, pp. 425-35.
- P. V. MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- P. V. MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011.
- P. V. MENGALDO, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- G. MESTICA, *Scritti letterari di Giacomo Leopardi*, Firenze, LeMonnier, 1899.
- L. MONTE, *Leopardi e il «Werther»*, Napoli, Ardia, 1995.
- V. MONTI, *Versi, Caio Gracco, La Feroniade*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1977.
- A. MOTTA, *Il «sabato» del villaggio di Renzo. Per una memoria manzoniana nei canti pisano-recanatesi*, in «Stilistica e metrica italiana», VIII, 2008, pp. 153-68.
- A. MONTEVERDI, *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1967.
- M. MUÑIZ MUÑIZ DE LAS NIEVES, *Traduzione, imitazione e scrittura nei «Canti» di Leopardi*, in «Strumenti critici», XIX, 2, 2014, pp. 215-40.
- M. NATALE, *Qualche appunto sulla fortuna italiana del Werther*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, in *Atti del XVIII congresso dell'ADI*, Adi Editore, Roma, 2016, pp. 1-9.

- G. NENCIONI, *La lingua del Leopardi lirico*, in *Giacomo Leopardi. Le poesie, le idee, il contesto culturale*, a cura della Biblioteca Nazionale di Napoli, Napoli, Macchiaroli, 1987, pp. 380-401.
- G. NEGRI, *Divagazioni leopardiane*, vol. II, Pavia, Tipografia e Legatoria Cooperativa, Pavia, 1896.
- E. NEPPI, *Alle origini del nichilismo italiano. Foscolo e Leopardi lettori del Werther di Goethe*, in *Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, 2011, Berlino, De Gruyter, pp. 121-134.
- S. NEUMEISTER, *Leopardi in California* in «Babel, littérature plurielles», XXXII, 2015, pp. 177-194.
- G. PACELLA, *Datazione delle prime cento pagine dello Zibaldone*, in «Italianistica, rivista di letteratura italiana», XVI, 3, 1987, pp. 401-9.
- M. PALUMBO, «*Il primo amore di Giacomo Leopardi. Donna reale, donna sognata*», «Italies. Revue d'études italiennes. Université de Provence», 3, 1999, pp. 215-29.
- G. PANIZZA, *Una biblioteca per due. Giacomo Leopardi e la biblioteca di Monaldo*, in ID., F. LONGONI, C. VELA, *Ex libris (biblioteche di scrittori)*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 37-61.
- A. PAOLELLA, «*mirando all'altrui sorte*». *Aspetti dell'animalità in Giacomo Leopardi*, in «Appunti leopardiani», (8) 2, 2014, pp. 35-53.
- A. PELOSI, «*Il corpo de' pensieri*». *La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, Edizioni Ets, 2013.
- M. PIPERNO, *Epistola al conte Carlo Pepoli*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: poesie originali*, a cura di P. Italia, «L'Ellisse», IX/2, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, pp. 189-201.
- M. PORENA, *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959.
- G. RABITTI, *Introduzione a Giacomo Leopardi*, in *Poesia italiana*, vol. IV, *Ottocento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 199, pp. 212-9.
- A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* a cura di R. Bertazzoli, Milano, Mursia.

- P. REFFIENNA, *Sur la date du «Passero solitario»* in "Revue des études italiennes", VII, 1960, pp. 350-69.
- M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- M. SANTAGATA, *La svolta del Risorgimento in Lezioni su Giacomo Leopardi, dall'ateneo alla città* a cura di M. Dondero, Roma, Fahrenheit 451, 2000, p. 45-56.
- R. SCARCIA, *Prospezioni dell'antico. Claudiano nel V Idillio Favoloso di G.B. Marino*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», XXXV, 1993, pp. 157-174.
- L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.
- L. SOZZI, *Le californie selve: un'utopia leopardiana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere e Filosofia», S, III, XV, 1985, pp. 187-232
- R. TESI, *Un'immensa molteplicità di lingue e stili. Studi sulla fine dell'italiano letterario della tradizione*, Firenze, Cesati, 2009.
- S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, 1965, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
- S. TIMPANARO, *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1981, p. 52.
- K. VOSSLER, *Leopardi*, Napoli, Ricciardi, 1925.
- G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, Monaco di Baviera, C. H. Beck, 1912.
- B. ZUMBINI, *Studi sul Leopardi*, Firenze, Barbèra, 1902.