

**Zeitschrift:** Vox Romanica  
**Herausgeber:** Collegium Romanicum Helvetiorum  
**Band:** 15 (1956)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Saggio di lettura leopardiana  
**Autor:** Peruzzi, Emilio  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-15514>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Saggio di lettura leopardiana

### § 1. *La parola poetica leopardiana*<sup>1</sup>

Pensava vent'anni fa il Mazzoni, tirando le somme di mezzo secolo di studi leopardiani, che «salvo uno straordinario ingegno critico oppure una imprevedibile, anzi dicasi impossibile, serie di scoperte storiche, ormai sul Leopardi non si avrà quasi nulla d'importante che, più o men bene, già non sia stato esposto<sup>2</sup>».

A smentire tale previsione bastavano già a quel tempo gli autografi pubblicati dal Moroncini, miniera ancor palesemente da esplorare; e contributi come le *Implicazioni leopardiane* di Gianfranco Contini<sup>3</sup> e la *Lettura leopardiana* di Leone Piccioni<sup>4</sup> hanno appunto fatto intendere quanto ancora vi sia da chiarire nella formazione della lingua dei Canti e nella dinamica delle loro correzioni.

Si è giustamente osservato che il linguaggio leopardiano è tessuto di parole, costrutti, interi versi tolti dalla cosiddetta lingua

<sup>1</sup> I Canti leopardiani sono citati secondo l'edizione di F. MORONCINI, Bologna 1927; le correzioni vengono indicate sotto la linea a cui appartengono, nella quale le parole cancellate sono racchiuse in parentesi quadre; le varianti sono riportate nel medesimo modo, ma contrassegnate da un asterisco. Per gli altri testi leopardiani, salvo contraria indicazione, i riferimenti si fondano su *Tutte le opere di G. Leopardi* a cura di F. FLORA e sono contrassegnati dalle seguenti sigle: C = *Le poesie e le prose*, I (I Canti e le Operette Morali), Milano 1940 (terza edizione 1949), P = *Le poesie e le prose*, II (Pensieri, Discorsi e Saggi), Milano 1940 (terza edizione 1949), L = *Le Lettere*, Milano 1949 (seconda edizione 1955), Zib. = *Zibaldone*, I-II, Milano 1937.

<sup>2</sup> G. MAZZONI, in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana*, I, Firenze 1937, p. 323.

<sup>3</sup> *Letteratura*, IX (1947), 2, p. 102-109.

<sup>4</sup> Firenze 1952, p. 9-160.

poetica tradizionale e così intimamente assimilati da non essere mai inerte richiamo, ma viva e spontanea reminiscenza, e si è ravvisata l'originalità di quel linguaggio nella novità del tono, in cui gli elementi di un frasario convenzionale si trasfigurano e rivivono.

«L'intensità di quelle parole è appunto nel rapporto tra la loro storia illustre e la lor nuova vita nella poesia leopardiana. Ecco che qui il problema di una fonte non è sterile, ma è necessario a cogliere più in profondo la lirica leopardiana, a percepire quel senso, quel tono nuovo che nel filtro di un tal poeta, nella virtù di così vasto sentimento, assumono le voci della grande tradizione greca e latina e italiana. Ed è anche un modo di approfondire la teoria stessa generale dell'arte, giungendo all'intima sostanza della poesia<sup>1</sup>».

Si vuol dire, con questo, che la lingua leopardiana è un sistema di segni la cui novità non consiste mai nel significante (o anche nel significante), ma sempre e solo nel significato<sup>2</sup>; un sistema

<sup>1</sup> F. FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, Milano 1953, p. 9.

<sup>2</sup> Non pare che Leopardi abbia coniato significanti nuovi. Il *romanzeria* del giovanile Diario d'amore («Ma sempre sincerissimamente detestando ogni ombra di romanzeria, non credo d'aver sentito affetto né moto altro che spontaneo» C p. 672) è già nel Tasconi. Del *contrappersona* di Zib. I, p. 16-17, si vale solo per spiegare la formazione di ἄντανδροι. Né sono creazioni sue certe voci che appunto per la novità del tono paiono tratte per la prima volta da significanti tradizionali mediante aferesi od altre lievi alterazioni di forma, come per es. *noverare* del Canto notturno 135 rispetto ad *annoverare* del precedente petrarchesco, *slontanare* «allontanarsi lentamente» (come *smorire* ecc., cf. G. DEVOTO, *Mélanges Bally*, Genève 1939, p. 269) e poi *lontanare* della Sera del di di festa 45 rispetto al comune *allontanarsi* (che è in Zib. II, p. 1128 «un suono lontano, o decrescente o allontanantesi appoco appoco»), mentre invece son tutte forme di nostri buoni scrittori a cui Leopardi scrupolosamente si atteneva. Nemmeno possono dirsi nuove certe forme greche per ora ignote dai testi, ma implicite nel lessico di quella lingua, come per es. βαθυκολπία di Zib. I, p. 887 da βαθύκολπος che egli aveva annotato tre anni prima nella stesura della Canzone sopra il monumento di Dante (F. MORONCINI, ed. *Canti* I, p. 77) e che pare evocato nel suo diario dal riferimento a un passo di Aristofane (non credo sia usato per pudicizia,

formatosi attraverso un incessante e minutissimo lavoro di valutazione dei segni tradizionali nei loro rapporti di convenienza col nuovo contenuto che dovevano assumere e con gli altri segni con cui venivano a contatto nel continuum dell'espressione. Il tono originale della lingua leopardiana consiste dunque nella novità del significato e nel rapporto di armonia che lega i segni, così intimamente rinnovati, nell'unità dell'espressione.

Quando però si scorre un qualsiasi commento ai Canti si nota che i risultati espressivi raggiunti da Leopardi sono trattati molto spesso superficialmente, con osservazioni dettate più dall'intuito che dal ragionamento. Viene magari elencata a piè di pagina gran copia di precedenti, o presunti tali, con i soliti accenni alla «novità del tono», alla «prodigiosa alchimia» nella giuntura delle voci, all'«arcana proporzione melodica» del verso (e si noti il frequente uso di aggettivi che collocano fatti linguistici nella sfera dell'ineffabile ed inconoscibile), ma non si tenta nemmeno di penetrare, se mai sia possibile, il segreto di quella proporzione, di quell'alchimia, di quel tono. Così, la stessa ricerca delle fonti si risolve quasi sempre in una sterile notazione di richiami fonici, anziché essere secondo strumento per cogliere il valore dell'espressione leopardiana e mostrarne l'affinità o la diversità di tono rispetto ai suoi più sicuri precedenti. Nel qual caso, si sarebbe già dovuto affrontare il problema dei significati leopardiani, senza di che non può darsi un'esatta interpretazione dei Canti.

come vuole P. HAZARD, *Giac. Leopardi*, Paris 1913, p. 159, dato che Leopardi all'occorrenza sapeva ben esprimersi con voci italiane tecniche, come per es. in Zib. I, p. 1041, e anche un po' meno tecniche, come in L p. 826 lett. 582), ο μειονέκτημα di Zib. I, p. 256 formato come πλεονέκτημα («l'entusiasmo... sarà stimato piuttosto un μειονέκτημα, che un πλεονέκτημα, e deriso come pazzia», cf. μειονεκτικός ~ πλεονεκτικός e μειονεκτέω ~ πλεονεκτέω) oppure αὐτοχθονία, che è solo del neogreco, in un passo che si riferisce agli αὐτόχθονας ἄνδρας di Luciano (Zib. II, p. 940 e 945, v. anche II, p. 28 e 31 e cf. I, p. 77). Si noti del resto che almeno in un caso Leopardi stesso crede di usare una forma greca effettivamente esistita e che invece è solo del neogreco e derivata dal francese: «non è niente più difficile da στερεοτυπία di fare stereotipia, di quello che ai francesi *stéréotypie*» (Zib. I, p. 77).

Valga l'esempio di una parola come *sereno*, frequentissima in Leopardi e il cui significato pare talmente ovvio che i commentatori la notano solo quando occorre come sostantivo, per dirci che in tale uso significa «cielo» ed è «voce cara ai classici».

L'aggettivo *sereno* è, propriamente, una qualificazione meteorologica: esso indica l'assenza dell'aria umida che, raffreddandosi, provoca la condensazione del vapore acqueo da cui appunto derivano le nubi<sup>1</sup>. Di qui il suo uso per indicare il cielo terso e senza nuvole, e in un caso troveremo sicuramente questa accezione anche nella poesia leopardiana (Quiete 4-5)

Ecco il sereno

Rompe là da ponente, alla montagna<sup>2</sup>;  
e nella prosa dell'Elogio degli uccelli (C p. 960), dove però ricorrono due coppie di aggettivi, il primo dei quali indica una condizione fisica che già sconfinava in uno stato spirituale: «al di *sereno* e *placido*, cantano più che all'*oscuro* e *inquieto*».

Per la comune metafora che rappresenta gli stati dell'animo come condizioni meteorologiche, l'aggettivo è passato a denotare l'animo e l'aspetto che non recano ombra di turbamento, ed è appunto questa seconda accezione, non più fisica ma spirituale, che, pur non escludendo l'altra, domina nel significato di *sereno* in Leopardi, anche quando il vocabolo sia riferito a *tempo* o *giorno*. Non indica dunque l'assenza di nubi, recando eventualmente la nozione accessoria e pur sempre meteorologica di un'assenza di perturbazione, ma esprime come idea principale un'alta tranquillità, di cui la limpidezza non è che la manifestazione esteriore e più immediatamente percepibile. Si veda già l'Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia (C p. 439)

Poi che n'ha dato il cielo Dopo il *tempo sereno*, *Tempo d'affanno e d'amarezza (tristezza) pieno*

<sup>1</sup> Lat. *serēnus* propriamente «secco», opp. *nūbilus*, *imbricus*, cf. forse gr. ξηρός «secco», WALDE-HOFMANN<sup>3</sup> II, p. 520 s. v., ERNOUT-MEILLET<sup>3</sup> II, p. 1088-1089 s.v.; lat. *sūdus* «secco», WALDE-HOFMANN<sup>3</sup> II, p. 624 s.v., ERNOUT-MEILLET<sup>3</sup> II, p. 1170-1171 s.v., vale anch'esso «sereno».

<sup>2</sup> Cf. Appressamento della morte II, 7-8 «O come ride striscia di sereno / Dopo la pioggia sopra la montagna».

da cui si svilupperanno i versi 38–39 della canzone *Sopra il monumento di Dante*

perciò che *amari*

*Giorni dopo il seren dato n'ha il cielo*  
 e si notino i versi 10–12 del Primo amore  
*E non sereno, e non intero e schietto,*  
*Anzi pien di travaglio e di lamento*  
*Al cor mi discendea tanto diletto?*

in cui *sereno* indica un diletto «non turbato», integro (*intero*) e non contaminato (*schietto*) da altri affetti, ossia «vuoto di travaglio e di lamento,  $\delta\tau\alpha\rho\alpha\chi\tau\omega\varsigma$ »; ed infatti l'autografo, in cui il verso 10 rimaneva ancora allo stato di variante, accettata solo nell'edizione bolognese del 1826, offre, sempre come variante, *tranquillo* per *sereno*<sup>1</sup>.

L'aggettivo *sereno* vale dunque *curis vacuus*<sup>2</sup>; se ne veda la conferma raffrontando i versi 61–64 di Bruto Minore

*Di colpe ignare e de' lor proprii danni*  
*Le fortunate belve*  
*Serena adduce<sup>3</sup> al non previsto passo*  
*La tarda età*  
 coi versi 97–99 dell'Inno ai patriarchi  
*ma di suo fato ignara*  
*E degli affanni suoi, vota d'affanno*  
*Visse l'umana stirpe*

dove al *serena* di Bruto Minore 63 corrisponde *vota d'affanno*, per cui l'autore stesso annota sull'autografo: «*vota. V. i latini, vacuus*» (che si riferisce al lessico del Forcellini, il quale s. v. *vacuus* reca appunto esempi di *vacuus curis, molestiis, timore* ecc.).

Di modo che quando *sereno* viene sostantivato non è un sinonimo convenzionale di *cielo*, bensì il nome di un  $\delta\tau\alpha\rho\alpha\chi\tau\omega\varsigma$   $\delta\eta\rho$  che pervade lo spazio circostante. Per Leopardi non esiste il

<sup>1</sup> Cf. per il verso 11 le varianti *pien di querela e di tormento* e *pien di tempesta e di spavento*.

<sup>2</sup> Per es. CICERONE, *Div.* II, xi, 27, *Fin.* II, xiv, 46, ecc.

<sup>3</sup> Si notino le varianti *Placida scorge al*, il cui aggettivo ritornerà tre anni dopo insieme con *sereno* nell'Elogio degli uccelli (C p. 960) «al dì sereno e placido», e *Cura non punge, fiede, morde, rode e al.*

vuoto, ma un calmo elemento ambiente che occupa lo spazio; perciò potrà scrivere negli Appunti e ricordi «torre isolata in mezzo all'immenso sereno come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito ec.» (C p. 679) e «pittura del bel gennaio del 17 donne che spandono i panni ec. e tutte le bellezze di un sereno invernale gratissimo alla fantasia perché non assuefattaci ec.» (C p. 681) e potrà dire nella Ginestra 165-166, in un passo dove *volo* e *sereno* reciprocamente si qualificano e così intimamente si fondono che a tutta prima non si saprebbe dire quale dei due sia l'aggettivo e quale il sostantivo<sup>1</sup>,

e tutto di scintille in giro

Per *lo volo seren* brillare il mondo.

Allo stesso modo, nella conclusione del Cantico del gallo silvestre, quiete e silenzio sono percepiti non come assenza di turbamento e di suono ma come elementi positivi che occupano il vuoto: «parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, *empieranno* lo spazio immenso» (C p. 971).

Il *sereno* leopardiano è un elemento conduttore di risonanze fisiche<sup>2</sup> e di simpatie spirituali<sup>3</sup>. Si noti il complemento di moto per luogo del Passero solitario 29

Odi *per lo sereno* un suon di squilla,  
che bene esprime un *mezzo*<sup>4</sup> convettore di onde sonore. Di comune coi nostri classici, dunque, c'è il significante, per di più consunto dall'abuso che ne aveva fatto l'argutezza barocca; ma chi volesse ricercare un significato analogo dovrebbe risalire forse direttamente al virgiliano *per sudum* dei discussi versi *Aen.* VIII 528-529

<sup>1</sup> Il dubbio si risolve mediante il confronto con altri passi, quale per es. Canto notturno 87-88 «l'aria infinita, e quel profondo / Infinito seren», dove è palese la simmetrica disposizione dei sostantivi al principio e alla fine dell'espressione, con gli aggettivi al mezzo.

<sup>2</sup> Cf. A Silvia 7-9, Elogio degli uccelli (C p. 961) «l'aria, la quale si è l'elemento destinato al suono» ecc. Quando tale virtù dell'ambiente si ottunde abbiamo Bruto Minore 14-15 «E di feroci note / Invan la sonnolenta aura percote».

<sup>3</sup> Cf. A Silvia 23-27.

<sup>4</sup> DANTE, *Conv.* III, ix, 6.

Arma inter nubem caeli in regione serena  
 Per sudum rutilare vident et pulsa tonare  
 dove appunto *sudum* significa «the clear unobstructed air *through*  
 which the flashing of the arms passed on its way from the arms  
 to the eyes of the beholders», indica cioè «the clear atmosphere  
*between the beholders and the arms*<sup>1</sup>».

Il *sereno* è sentito da Leopardi come un aér ambiens e tale definizione (sempre che non si chieda alla lingua poetica la precisione del linguaggio scientifico) non parrà infondata considerando i casi in cui *aria* e *sereno* occorrono intimamente associati, nel Sabato del villaggio 16-17

Già tutta l'aria imbruna,  
 Torna azzurro il sereno,  
 e nel Canto notturno 87-88  
 Che fa l'aria infinita, e quel profondo  
 Infinito seren?  
 e considerando soprattutto la chiarissima equazione di *giorno sereno* e di *aria* nelle Ricordanze 166-169

Ia

IIa

Ogni *giorno sereno*,

ogni fiorita

IIIa

Piaggia ch'io miro,

ogni goder ch'io sento,

IIIb

IIb

Dico: Nerina or più non gode;

i campi,

Ib

*L'aria* non mira

Che tale interpretazione di *sereno* agg. «ἀτάραχτος» e sost. «ἀτάραχτος ἀήρ» ci dia il significato leopardiano della parola risulta confermato applicandola ai discussi versi 5-8 di Aspasia

Al di sereno, alle tacenti stelle,

Da soave armonia quasi ridesta,

Nell'alma a sgomentarsi ancor vicina

Quella superba vision risorge.

Interpretare il verso 5 «di giorno, mentre splende il sole» e «di notte, mentre splendono le stelle silenziose»<sup>2</sup> non è propriamente

<sup>1</sup> J. HENRY, *Aeneidea*, III, Dublin 1881, p. 742.

<sup>2</sup> A. STRACCALI, comm. *Canti*<sup>2</sup>, Firenze 1895, p. 183.

interpretare, ma diluire l'espressione col solo risultato di distruggerne la poesia. Intendendo il verso 7 nel modo più comune («nell'anima [mia] ancor vicina a sgomentarsi, cioè non ancora tanto lontana di tempo dalla fatale passione, che non possa sgomentarsi, ossia turbarsi profondamente a qualche segno che faccia risorgere in lei quella superba visione, l'immagine della dama fiorentina in sua altera bellezza»<sup>1</sup>), e sentendo in quella superba visione la conturbante immagine descritta dai versi 13-26, risalta la tensione e contrapposizione fra l'ambiente e l'animo del poeta: memore, questi, della recente passione e ancor soggetto a ricadervi facilmente, παθητὸς καὶ παθηματικός; privo di qualsiasi turbamento il giorno e impassibili le stelle<sup>2</sup>, ambiente ἀτάρακτος καὶ ἀπαθής. È insomma un continuo crescendo: da prima la calma imperturbabile e distaccata dell'ambiente, poi una soave armonia che muove il silenzio, poi quest'onda sonora che avvolge il poeta e fa vibrare le fibre ancor dolenti dell'animo suo, infine l'émpito della passione che dà corpo alla superba immagine.

La voce *sereno* che Leopardi predilige è dunque un segno nobilitato dal lungo uso che ne fecero i nostri classici e quindi, se non peregrino, certo non privo di eleganza (e prediletto anche per questa ragione); ma nel vivo contesto dell'espressione esso acquista un significato nuovo, che è il sentimento stesso del poeta.

Ecco dunque la parola poetica leopardiana: un segno consacrato dalla tradizione e in cui il significato tradizionale si fonde e si ravviva col senso nuovo che Leopardi vi ha trasfuso.

Di ciò era ben consci lo stesso Leopardi quando operava la nota distinzione fra termini pratici e parole poetiche: «Le parole, come osserva il Beccaria (Trattato dello stile) non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno,

<sup>1</sup> F. MORONCINI, comm. *Canti*, Milano-Palermo 1917, p. 299-300.

<sup>2</sup> *Tacenti* vale «indifferenti»; cf. Bruto Minore 82-83 «Roma antica ruina; / Tu sì placida sei?» (G. L. BICKERSTETH, *The Poems of Leopardi*, Cambridge 1923, p. 411: «'calm', i.e. 'indifferent'») e 86-87 «E tu su l'alpe l'immutato raggio / Tacita verserai», Canto notturno 2 «Silenziosa luna» e 79-80 «quand'io ti miro / Star così muta [\*queta] in sul deserto piano», ecc.

immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano e definiscono la cosa da tutte le parti. Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza ec. ec. e per lo contrario quanto più abbonda di termini, dico quando questa abbondanza noccia a quella delle parole, perché l'abbondanza di tutte due le cose non fa pregiudizio» (Zib. I, p. 135-136)<sup>1</sup>.

Le voci che Leopardi considera essenzialmente poetiche perché di significato indefinito non hanno, oggettivamente, alcuna qualità che le distingua dai termini, tanto è vero che possono ricorrere in un diverso contesto come termini tecnici e non come parole poetiche; esse non sono altro che segni in cui Leopardi ha trasfuso la ricchezza della sua vita spirituale, quindi pregni di infinite associazioni che creano un alone di risonanze intorno al significato fondamentale. Voci come *notte*, *notturno* ecc. gli suonano «poetissime» (Zib. I, p. 1150) per ciò che il suo sentimento vi infonde: reminiscenze della tradizione letteraria filtrate attraverso la minuta ricerca con cui si forma il fondo della sua lingua, ricordanze che la vista della notte e il suono di quel nome gli evocano di altri tempi e stati d'animo, e via dicendo. La limitatezza del vocabolario (che non diremo mai povertà, ben sapendo da qual selezione derivi) è appunto il mezzo con cui Leopardi giunge alla sua parola poetica: il segno prescelto fra molti di significato prossimo, eletto fra i componenti di tutto un campo semantico<sup>2</sup>, acquista anche parte del loro contenuto, e si arricchisce nel rapporto con altri segni coi quali viene a contatto nel continuum dell'espressione<sup>3</sup>.

L'interpretazione della parola leopardiana consiste dunque

<sup>1</sup> Cf. Zib. I, p. 1100-1103; parole poetiche perché di significato indefinito: Zib. I, p. 1008-1009, 1145-1146, 1150, 1164, 1216-1217; sulle idee accessorie evocate da collocazione fortuita di parole: Zib. I, p. 38-39.

<sup>2</sup> Cf. più avanti, p. 103 n. 5.

<sup>3</sup> Cf. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*<sup>3</sup>, Paris 1931, p. 160.

nell'identificazione dell'idea principale e delle immagini accessorie, cioè nella ricostruzione del campo associativo di quel segno alla luce delle singole espressioni in cui esso appare.

### § 2. *Il campo associativo della parola*

Nella memoria, ogni parola è un punto da cui si diramano rapporti associativi con altre parole, in numero indefinito e indefinibile. Ogni parola, insomma, a seconda delle circostanze, richiama alla mente certe altre parole che con essa formano un contesto che si suol definire «campo associativo»<sup>1</sup>, complesso di relazioni che rientrano nelle quattro categorie già distinte dal de Saussure<sup>2</sup>:

1. identità del radicale: *enseignement* ~ *enseigner* ~ *enseignons* ecc. (l'insieme di tali associazioni costituisce il «gruppo derivativo, Ableitungsgruppe»<sup>3</sup>);
2. identità di un morfema: *enseignement* ~ *armement* ~ *changement* ecc.<sup>4</sup>;
3. nesso dei significati: *enseignement* ~ *instruction* ~ *apprentissage* ~ *éducation* ecc. (l'insieme di tali associazioni costituisce insomma un gruppo semantico<sup>5</sup>);

<sup>1</sup> Su cui cf. ora S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Berne 1952, p. 26–30.

<sup>2</sup> F. DE SAUSSURE, *op. cit.*, p. 173–175, e cf. pure H. FREI, *Cahiers F. de Saussure*, 2 (1942), p. 15 ss.

<sup>3</sup> W. PORZIG, *Das Wunder der Sprache*, Bern 1950, p. 64.

<sup>4</sup> Nel corso saussuriano (p. 174) si parla di identità del suffisso, ma sicuramente l'autore diede un'indicazione puramente esemplificativa ed avrebbe potuto parlare ad egual titolo di identità del prefisso; cf. del resto, *ib.*, p. 178, le associazioni *dé-faire* ~ *dé-coller* ~ *dé-placer* ~ *dé-coudre* ecc.

<sup>5</sup> Così dico per evitare una possibile confusione con «campo semantico» (su cui cf. S. ULLMANN, *op. cit.*, p. 303–310) sebbene qualcuno abbia pure usato «gruppo semantico» in tal senso (per es. W. v. WARTBURG, *Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft*, Halle 1943, p. 143: «semantische Gruppe»). Già il creatore del termine «campo semantico» aveva avvertito che la connessione delle parole «ist nicht als Aneinanderreihung an einem Assoziationsfaden gemeint, sondern so, daß die ganze Gruppe ein „Bedeutungsfeld“ absteckt, das in sich gegliedert ist» (G. IPSSEN,

4. comunanza delle immagini acustiche: *enseignement* ~ *justement* ecc.<sup>1</sup>.

Dato che nel sistema della lingua ogni elemento è in rapporto con tutti gli altri, di modo che, a rigore, il campo associativo di qualunque segno coincide con l'intero sistema<sup>2</sup>, ai fini pratici si considererà campo associativo solo l'insieme degli elementi che la parola più comunemente ed immediatamente evoca<sup>3</sup>. Gli

*Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft*, Heidelberg 1924, p. 225), e tale sistema significativo è una costruzione di indubbia utilità per la semantica strutturale; ma esso non è, ovviamente, identico al complesso di associazioni semantiche della parola immanente nelle concrete espressioni linguistiche, associazioni determinate dall'esperienza dell'individuo e non sempre riducibili entro gli schemi di un «campo semantico».

<sup>1</sup> Gli editori del corso saussuriano (p. 174 n. 1) ritengono che «ce dernier cas est rare et peut passer pour anormal, car l'esprit écarte naturellement les associations propres à troubler l'intelligence du discours»; ma basterà ricordare la rima e l'assonanza, che non solo costituiscono un argine passivo alle scelte linguistiche del poeta, ma sono altresì molto spesso elemento attivo e generatore di associazioni anche oltre i limiti delle affinità concettuali (cf. Zib. I, p. 1205). Mentre la quarta categoria saussuriana è dunque necessarissima, da un punto di vista sincronico è forse eliminabile (o comunque estremamente labile) la distinzione fra quella e la seconda, poiché l'istinto etimologico del parlante non ravvisa nessuna differenza tra *enseignement* e *justement* (le distinzioni saussuriane si basano infatti sull'analisi soggettiva, non su quella obiettiva, diacronica, tanto è vero che le associazioni dovute all'etimologia popolare, come per es. franc. *ergot* ~ *ergoter* e ted. *blau* ~ *durchbläuen*, sono equiparate ai casi come *enseigner* ~ *enseignement*).

<sup>2</sup> E può anche trascenderlo, come in questa associazione di russo *raduga* ~ franc. *arc-en-ciel* ~ *ciel* ~ *terre* ~ *terrestre* ~ russo *zemnaja* che percepisce E. Lo Gatto quando dice a proposito del libro di N. A. TEFFI (N. Aleksandrovna Bučinskaja), *Zemnaja raduga*, New York 1952: «chissà come, m'è venuto in mente che forse la Teffi, aggiungendo al sostantivo 'arcobaleno' l'aggettivo 'terreno' aveva pensato alla contrapposizione offertale dal nome francese dell'arcobaleno, *arc-en-ciel*, con uno di quegli sbalzi concettuali che solo agli umoristi son concessi» (*Il Tempo del lunedì*, Roma 5 marzo 1956, p. 3).

<sup>3</sup> Cf. Ch. BALLY, *Le français moderne*, VIII (1940), p. 195, sulla

esempi saussuriani citati or ora riflettono appunto tale concezione restrittiva e rappresentano associazioni talmente ovvie da potersi ritenere condivise da tutti gli individui che formano una comunità linguistica. All'interno della quale, però, altre associazioni saranno altrettanto ovvie solo per i membri di un determinato gruppo, come imparò a sue spese quell'incauto commensale di cui si narra nel quarto capitolo dei *Promessi sposi*<sup>1</sup>.

Ma esistono anche associazioni esclusivamente proprie di un soggetto, derivanti dalla sua esperienza individuale, e delle quali egli stesso può non avere chiara nozione; ed essendo l'esperienza di ciascun individuo diversa da quella dei suoi simili e continuamente variando col procedere del tempo, il campo associativo varia da un individuo all'altro e può variare notevolmente anche in un medesimo individuo nei diversi momenti della sua vita, sicché tali associazioni sono assolutamente imprevedibili, e accettabili solo quando si siano manifestate nell'atto linguistico<sup>2</sup>.

Di modo che, per non disperdersi in uno sterile inseguimento di voci sul filo di labili consonanze (e gli esempi di simili acrobazie non farebbero difetto), sarà lecito e necessario prendere come ipotesi di lavoro le associazioni che verosimilmente appaiono comuni a ogni membro di un gruppo linguistico (come quelle indicate a mo' di esempio dal de Saussure), ma bisognerà sempre fondarsi sulle effettive espressioni dell'individuo, nelle quali le associazioni si manifestano e si consolidano, tanto per accettare o respingere le associazioni che potremmo dire collettive, quanto per rilevare quelle strettamente individuali.

---

nozione di campo associativo: «notion toute relative, puisque tout, dans la langue, est, au moins indirectement, associé à tout. On admettra cependant que *arbre* fait penser plutôt à *arbuste*, *tronc*, etc. qu'à *chapeau*, *poisson* ou *encre*.»

<sup>1</sup> Cf. CH. BALLY, *loc. ult. cit.*: «pour un vétérinaire le bœuf et le mouton sont avant tout des animaux châtrés; la plupart des gens ignorent ce 'détail' ou n'y pensent guère.»

<sup>2</sup> Basti ricordare per es. le associazioni di una parola espressa rivelate dagli esperimenti della scuola zurighese di Bleuler e Jung (cf. *Diagnostische Assoziationsstudien*, ed. C. G. JUNG, I, Leipzig 1910) e quelle di una parola ancora da trovare, illustrate da S. FREUD, *Gesammelte Werke*, IV, London 1941, p. 5-12.

Ora, studiando la parola poetica di Leopardi ci soccorrono condizioni particolarmente felici, sia per la vasta e varia e minuta documentazione che possediamo della sua vita di uomo, di erudito e di poeta, sia perché egli ci è ancor tanto vicino nel tempo da permettere di intenderlo senza fraintenderlo, facendoci sentire certe sfumature che non siamo più in grado di percepire in autori d'altri secoli e consentendoci di leggere la sua poesia ancora immune dalla patina del tempo, che, se può giovare all'opera d'arte, certamente non giova a comprendere i problemi espressivi dell'artista<sup>1</sup>.

Come saggio di una lettura che includa fra i suoi canoni di interpretazione un approfondito studio del campo associativo, esaminerò qui l'inizio del canto A *Silvia*, «che forse è il capolavoro»<sup>2</sup> di Leopardi. L'autografo edito dal Moroncini, che reca la data «Pisa, 19.20. Aprile 1828», è certamente una bella copia in cui si conclude un lavoro preparatorio di cui non abbiamo alcun documento diretto<sup>3</sup> e che potrebbe risalire (come mostrerò in altra sede) alla metà di febbraio del 1828.

<sup>1</sup> Per es. nello Scherzo pisano Leopardi usa il pronome toscano di terza persona singolare per particolari effetti espressivi («E poi tutto quel giorno / La mi condusse intorno / A veder l'officina»), e noi sentiamo quegli effetti e il modo in cui si ottengono; mentre invece non sappiamo in che consistesse la patavinitas di Livio (cf. del resto Zib. I, p. 1156). Sulle opere d'arte si accumula la patina dei secoli ed ogni età le vede coi propri occhi e nel proprio tempo, ma i problemi espressivi dell'artista e la soluzione che egli ne dà e i mezzi di cui egli si vale in tanto si possono intendere in quanto si riesca a riportarsi alle condizioni in cui egli operò. È innegabile che esista una collaborazione di successive generazioni all'opera d'arte (cf. per es. A. MOMIGLIANO, *Elzeviri*, Firenze 1945, p. 22-23, B. CROCE, *Lettture di poeti*, Bari 1950, p. 296); ma chi studi, poniamo, la lingua di Dante dovrà indagare i testi di Dante togliendone quanto più è possibile le soprastrutture, siano pur felici, che i secoli vi hanno apportate, e collocandoli nell'ambiente linguistico e culturale in cui si formarono.

<sup>2</sup> B. CROCE, *Poesia e non poesia*, Bari 1923, p. 118.

<sup>3</sup> G. DE ROBERTIS, *Letteratura*, VIII (1946), 6, p. 1-9 (con riproduzione fuori testo delle quattro facciate dell'autografo leopardiano), ristampato in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze 1949, p. 150-168 (senza riproduzione dell'autografo).

*§ 3. Il nome di Silvia*

I violatori di fantasmi (come li avrebbe chiamati il De Sanctis) identificano Silvia con Teresa Fattorini, morta ventunenne nel 1818 e ricordata dal poeta con tanta frequenza nei suoi appunti del 1819 in cui si trova più di un motivo del canto *A Silvia*<sup>1</sup>. Ma è appena necessario ripetere che la pietosa vicenda di Teresa (la quale, fra parentesi, aveva vissuto qualche anno di più dell'adolescente cantata da Leopardi<sup>2</sup>) non è che un lontano spunto di meditazione sull'eterno inganno della vita umana<sup>3</sup>.

È impossibile dire con certezza quale risonanza avesse nell'animo di Leopardi il nome di Silvia, forse per reminiscenza di persone da lui conosciute (in gioventù egli stesso aveva pensato a un romanzo autobiografico col nome di Silvio Sarno), ma va ricordato a questo proposito ciò che egli notò sul campo associativo dei nomi di persona in un passo dello *Zibaldone*<sup>4</sup> (che sviluppa un'osservazione già accennata negli appunti del 1819<sup>5</sup>) e in cui par di sentire un'eco della morte di Teresa, avvenuta poco più di due anni prima<sup>6</sup>. È certo però che in Leopardi, poeta cultissimo, le associazioni a lui particolari del nome di Silvia si saranno aggiunte a quelle derivanti dalla tradizione letteraria. Ché tale

<sup>1</sup> C p. 674 ss. e specialmente p. 680.

<sup>2</sup> Cf. più avanti, p. 139 n. 1.

<sup>3</sup> «Storia di Teresa da me poco conosciuta e interesse ch'io ne prendeva come di tutti i morti giovani in quello aspettar la morte per me» C p. 678 e passim, e *Sogno* 29–32.

<sup>4</sup> *Zib.* I, p. 387–389, cf. *ib.* p. 483 e 486–487.

<sup>5</sup> «Facilità e intensità delle antipatie e simpatie ordinaria ne' fanciulli e a me particolare ec. e ancora rimastine gli effetti sino nei nomi di quelle persone o cose ec. e di questa antipatia o simpatia per i nomi si potrà pur discorrere» ecc. (C p. 683).

<sup>6</sup> «Io da fanciullo ho conosciuto familiarmente una Teresa vecchia, e secondo che mi pareva, odiosa. Ed allora e oggi che son grande provo una certa ripugnanza a persuadermi che il nome di Teresa possa appartenere ad una giovane, o bella, o amabile: o che quella che porta questo nome possa aver questa qualità: e insomma, sentendo questo nome, provo sempre un'impressione e prevenzione sfavorevole alla persona che lo porta», *Zib.* I, p. 388.

nome, il quale paleamente proviene da *silva*<sup>1</sup>, è illustre per la sua frequenza nella nostra poesia pastorale: Silvia è la ninfa dell'*Aminta* che vive «da i piaceri di Venere lontana», dedita a «la cura de l'arco e de gli strali»; Silvia è la ninfa del pariniano *Ascanio in Alba*, e il Parini adombrerà poi con questo nome una bella e nobile dama in una delle sue quattro odi che Leopardi, proprio nel 1828, ammette nella *Creslomazia italiana poetica*; Silvio è il giovinetto del *Pastor fido* «il quale niuna maggior vaghezza avea che della caccia» e dai pensieri amorosi lontanissimo si viveva; per non citare gli innumerevoli *Silvii* e *Silvie* del Rolli, del Metastasio e di tutta la restante Arcadia. E che Leopardi traesse questo nome dalla favola tassasca appare certo a chi rammenti che anche la Nerina delle *Ricordanze* prende nome da una ninfa dell'*Aminta*.

Nome, dunque, come fu già notato, reso nobile dalla tradizione letteraria. Ma anche, bisogna aggiungere, sommamente espressivo (per usare il termine consueto a Leopardi) non solo per l'idillica freschezza che da quella tradizione gli deriva quale idea accessoria, ma pure per la sua particolare struttura fonetica: «nome soave come un lieve sussurro di selva» bene lo definì il Santini<sup>2</sup>.

Non sarà una sottigliezza notare che nei Canti i nomi femminili di fantasia sono formati da vocali chiare e accentati su una *i*, vocale acuta (o «esile», secondo la definizione di Leopardi<sup>3</sup>): *Silvia*, *Nerina*, *Elvira* (e similmente *Virginia* della canzone Nelle nozze della sorella Paolina).

Fa eccezione *Aspasia*, tutto di vocali gravi, ma è un'eccezione che conferma la regola. Con *Aspasia*, disse il De Sanctis, «comincia la donna reale, nella pienezza della sua personalità<sup>4</sup>». Sia o

<sup>1</sup> PRISCIANO, *Inst.* IV, 31, «ut 'servus servi Servius' ... 'silva Silvius'» (KEIL II, p.135), e G. BONFANTE mi fa notare che alla scelta del nome contribuì forse anche il fatto che Silvia ha negli occhi *fuggitivi*, negli sguardi *innamorati e schivi* un che di timido, quella grazia un po' selvatica delle contadine.

<sup>2</sup> E. SANTINI, *Leopardi*, Palermo 1945, p. 91.

<sup>3</sup> Zib. II, p. 107: *u* ed *i* «le più esili» vocali; cf. I, p. 1364: *i* «l'esiliissima lettera dell'alfabeto».

<sup>4</sup> F. DE SANCTIS, *Opere compl.*, X (Saggi critici, III), Napoli 1932, p. 344.

non sia la ben costrutta e tutt'altro che schiva Targioni-Tozzetti, essa è certo in quell'età che ha «più d'*attraits*, più d'illecebri, ed è più atta ad ispirare, e maggiormente a mantenere, una passione» (Zib. II, p. 1143-1144). Aspasia è l'unica donna dei Canti sentita sensualmente: non è un lontano e delicato ricordo, ma una «superba vision» che prende corpo appena suscitata dalla memoria di un profumo, «accolta» in un ambiente saturo di voluttà, vestita del colore «della bruna viola» («color languido» avverti il De Robertis sentendo l'effetto della dieresì<sup>1</sup>), e accende ed esaspera la fantasia del poeta, che nel suo tormento ne immagina e ne accarezza i pregi. E non è un caso che Leopardi abbia proprio per lei una vera, forse la sua unica vera notazione di colore; di un colore cioè che non è più convenzionale come quello delle *negre chiome* di Silvia, che non è più uno stato di luce come nel «campo verde che lontan sorrida» del Pensiero dominante 31, ma sensazione tanto viva da dare plastica consistenza all'immagine nella calda memoria del poeta:

del color vestita  
 Della bruna viola, a me si offerse  
 L'angelica tua forma, inchino il fianco  
 Sovra nitide pelli, e circonfusa  
 D'arcana voluttà; quando tu, dotta  
 Allettatrice, fervidi sonanti  
 Baci scoccavi nelle curve labbra  
 De' tuoi bambini, il niveo collo intanto  
 Porgendo, e lor di tue cagioni ignari  
 Con la man leggiadriSSima stringevi  
 Al seno ascoso e desiato.

In questa atmosfera greve di desiderio, la forma *angelica* della donna non può essere che un vezzo fallace<sup>2</sup> e il platonico aggett-

<sup>1</sup> G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, Firenze 1954, p. 281; sulla dieresi cf. più oltre p. 157 ss.

<sup>2</sup> Si noti quanto diverso tono abbia, per virtù del contesto, *angelica* riferito a *beltade* e *sembianza*, non a *forma*, nel Pensiero dominante 130 e 141-142. Può darsi che la parola abbia un tono amaramente ironico, quale si è voluto sentire (forse a torto) nel vocativo *o numi* del verso 9 (FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 331), e quale mi sem-

tivo si perde nella sensualità dell'immagine, mentre risalta *forma*, che è qui voce di plastica opulenza; e *inchino il fianco* dice la postura di quel corpo che si offre al poeta con studiata languidezza, che lo alletta e provoca *porgendo* al suo sguardo il niveo collo, da cui l'accesa fantasia discende a indovinare più riposti pregi. Quel corpo i cui volumi sono quasi modellati (*circonfusa*) da *voluttà*, parola che potrebbe essere associata a «*volvere*»<sup>1</sup> e crea un alone attorno alla bella dama e quasi ne plasma le forme accarezzandole con la vampa del desiderio, con la medesima plasticità che ritroviamo nel canto Sopra il ritratto di una bella donna 11-12 (un esercizio piuttosto a freddo in cui ricorrono molti motivi di Aspasia): «*quel collo, cinto / Già di desio*»<sup>2</sup>.

A questa «dotta allettatrice» Leopardi dà appunto il nome di un'etera, o almeno tale secondo l'opinione allora corrente (e il Parini, *Mattino* 611-612, aveva chiamato Ninon de Lenelos «novella Aspasia, Taide novella»): ed è un nome di plastica robustezza, per le sue vocali gravi, per il nesso consonantico *sp* fra quelle inserito, non meno che per l'«idea accessoria» derivante dalla tradizione storica e per il suo significato etimologico di «desiderata, bramata»<sup>3</sup>.

Che tale opposizione fra vocali chiare e vocali gravi non sia dovuta al caso, si bene a fini espressivi, è confermato indiretta-

---

bra di percepire nella Sera del dì di festa 17-18 «Questo dì fu *solenne*: or da' *trastulli* / Prendi riposo».

<sup>1</sup> Ginestra 32-33 «tutto intorno / Una ruina *involve*».

<sup>2</sup> Cf. Mai 43-44 «*ozio circonda* / I monumenti vostri» (si notino fra le varianti «*circonda*, e regna / *Lascivia*», «*egra, molle circonda* / L'urne vostre *Lussuria*»), 56-57 «oh tempi avvolti / In sonno eterno!», 73-74 «a noi le fasce / Cinse il fastidio», 126-128 «Onde l'alma l'avean, ch'era sì calda, / *Cinta l'odio e l'immondo / Livor* privato e de' tiranni», Sogno 21-22 «*Obblivione ingombra / I tuoi pensieri, e gli avviluppa il sonno*».

<sup>3</sup> Per l'importanza del significato dei nomi propri in Leopardi basta ricordare, dalle Operette morali, *Amelio* «noncurante» nell'Elogio degli uccelli, *Timandro* «estimatore dell'uomo» ed *Elean-dro* «commiseratore dell'uomo» corretti su *Filénore* e *Misénore*, *Tristano* sostituito ad *Autore* per indicare uomo «malinconico, sconsolato, disperato» (forse anche con un richiamo allo sventurato eroe bretone), ecc. Si noti pure *Amostante*, che ora citeremo.

mente dal ricorrere della medesima opposizione nella struttura fonica di nomi usati da Giacomo nei giochi della fanciullezza: egli s'era nominato Filsero (ed annoterà più tardi negli Appunti e ricordi: «filsero e riflessioni su quel carattere espresso con una voce di mia invenzione ec.» C p. 678) ed aveva battezzato Lelio il fratello, mentre il tiranno Amostante era sepolto sotto tutto quel peso di vocali gravi col nesso consonantico *st* fra esse inserito (ed era un personaggio che rassomigliava parecchio al conte Monaldo, che la bizzarria di Giacomo raffigurava in modo da renderlo terribile<sup>1</sup>).

#### § 4. Verso 1

Il suono materiale della parola (come Leopardi appunto lo chiamava) è anche il criterio decisivo per valutare *rimembri*.

Nell'autografo, senza traccia d'incertezze, e nell'edizione Piatti del 1831 si leggeva *sovventi*, mutato poi nel *rammenti* della Starita (1835) e su questa, infine, corretto a penna in *rimembri*: e sono correzioni su cui si è lungamente discusso, con osservazioni che han forse tutte qualche parte di vero, ma che non colgono la vera ragione del mutamento.

Per il de Robertis, «quel *sovventi*, oltre il resto, mancava d'interiorità, proponendo in primo piano quel *tempo*, non *Silvia*, il ricordo non la ricordante: che invece risalta così prepotentemente da quel *rimembri*, che è voce antica non antiquata, e porta un'impronta, quasi una vibrazione d'anima. E fu la ragione prima, perché Leopardi, a distanza di quattr'anni<sup>2</sup>, corresse così. (C'era poi al v. 32 *sovviemmi*, li espressione propriissima, atta a significare il soprassalto del ricordo [*colanta speme*], l'acerbo e sconsolato soprassalto)<sup>3</sup>». Osservazione giusta, ma più come valutazione del risultato che come spiegazione dell'origine del mutamento: ché infatti, se fosse *rimembri* a cedere il posto a *sovventi*, si po-

<sup>1</sup> T. TEIA LEOPARDI, *Note biografiche sopra Leopardi e la sua famiglia*, Milano 1882, p. 33.

<sup>2</sup> Per l'esattezza, a distanza di quattro anni si ebbe il *rammenti* della Starita.

<sup>3</sup> G. DE ROBERTIS, *Letteratura*, VIII (1946), 6, p. 7 (e *Primi studi* cit., p. 163-164).

trebbe dire con altrettanta verosimiglianza che, una volta instaurato il colloquio con Silvia mediante un forte vocativo iniziale, il poeta vuol delineare caratteri e sentimenti della fanciulla per via indiretta, e molto opportunamente fa sì che a lei sovvenga il ricordo così come, poco più oltre, non saranno i suoi occhi a rilucente di bellezza, bensì la bellezza a splenderle nello sguardo.

Il Contini imputa l'eliminazione di *sovventi* al *sovviemmi* del verso 32, pur riconoscendo «la portata espressiva del *rimembri* che lo surroga, e che in effetti, scevro di puntualità temporale, staccato per la sua patina illustre, va nella medesima direzione durativa e contemplativa di *splendea*. Senonché l'operazione non è affatto semplice, è presa in un tessuto di precedenti. E intanto *rimembri* compare solo in una correzione autografa della Starita, la quale aveva *rammenti*, cioè un verbo non meno istantaneo (e più familiare) del *sovventi* rimasto fino all'edizione Piatti (Firenze 1831). Mi par dunque evidente che la grande trovata di Leopardi s'innesti, quasi per eterogenesi dei fini, su un movimento negativo: evitare la ripetizione, sia pure a qualche intervallo<sup>1</sup>».

Che *rimembri* prevalga su *rammenti* anche per la sua patina illustre è possibile, tanto più che al carattere familiare di *rammenti* si aggiunge il fatto che all'istinto etimologico di Leopardi questo verbo suona come un derivato di *mente* (Zib. II, p. 794, 816, 1305) e forse troppo umano per una creatura spoglia di ogni scoria terrena; sicché a ragione il de Robertis spiega il passaggio da *sovventi* a *rammenti* ed infine a *rimembri*: «non è il ricordo che torna alla mente, ma la mente che ricorda; anzi, non la mente, ma l'anima: un ricordo dunque dell'anima<sup>2</sup>».

Che Leopardi (per la limitatezza stessa del proprio lessico poetico, unita a una vigorosa memoria) abbia sistematicamente evitata la ripetizione in uno stesso canto, sia pure a grande distanza, e talora anche fra composizioni diverse, quando la ripetizione non avesse un preciso fine stilistico, è ormai provato senza ombra di dubbio dalle ricerche del Contini e del Piccioni, e ben oltre i limiti che si vorrebbero imporre per non correre «rischio

<sup>1</sup> G. CONTINI, *Letteratura*, IX (1947), 2, p. 104-105.

<sup>2</sup> G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, p. 200.

di livellare un poco, pianificare i dati espressivi; sottrarre qualcosa all'individualità dell'espressione»<sup>1</sup>. Ma che qui *sovviemni* scompaia per tal motivo è difficile immaginare.

Certo, eliminandolo, si evitò di far sonare il *sovviemni* del verso 32 come una ripetizione; ma una tale ripetizione, nella bella copia di un medesimo canto, e in un periodo in cui Leopardi aveva ormai raggiunto la pienezza della propria tecnica, non poteva essere sfuggita al poeta sin nella prima stesura del 1828: perciò, se la correzione non venne che molto più tardi, la ragione deve essere un'altra. Essa è, credo, di natura essenzialmente fonica, come nel Consalvo 108-110

<sup>1</sup> G. DE ROBERTIS, *Letteratura*, IX (1947), 3, p. 117-118 (e *Primi studi* cit., p. 169-171). Anzi, certe volte, la necessità di evitare una ripetizione si farà valere proprio per l'assoluta diversità di tono dei due passi in questione. Si pensi, per restare nell'ambito del canto che ci occupa, al verso 41, che nell'autografo e nell'edizione fiorentina del 1831 suona «Da chiuso morbo consumata e vinta», e dove *consumata* si muta in *combattuta* nell'edizione napoletana del 1835. Il DE ROBERTIS, *Letteratura* cit., p. 7 (*Primi studi* cit., p. 164) nota che *combattuta e vinta* è già in Petrarca, son. *Più di me lieta* 2, e (comm. *Canti*, p. 204) che così «è meglio conservata la coerenza del linguaggio metaforico. Senza dire l'immagine di lotta che quel *combattuta* richiama». Ora, il *chiuso* [\**occulto*] *morbo* (per cui cf. Ricordanze 109-110 «cieco [lungo lento] / Malor»), che è appunto *chiuso* per probabile associazione con *inaridisse* del verso precedente (Risorgimento 19-20 «La terra *inaridita*, / *Chiusa* in eterno gel»), agisce silenziosamente, surrettiziamente (cf. Saffo 67 «*Sollentra il morbo*»): Sogno 20-21 «E che ti strugge / *Internamente?*», Dal greco di Simonide XL 23-24 «*consunto* / Da negre cure». Non pare che il mal sottile combatta; e qui la correzione in *combattuta* apparve nell'edizione in cui fu incluso lo Scherzo, scritto, è vero, poco prima di A Silvia, ma messo allora da parte e forse dimenticato nell'empito dell'ispirazione per il grande canto del 1828. Riesaminato lo Scherzo per l'edizione del 1835, come denotano le correzioni con inchiostro più recente sulla copia autografa pubblicata dal MORONCINI (II, p. 654), il verso 15 «La lima è *consumata*; or facciam senza» deve aver agito su A Silvia 41, non tanto nel senso di creare una semplice ripetizione quanto piuttosto in quello di evocare associazioni di cui il poeta volle liberarsi mutando in *combattuta* (a facilitare tale reazione può essere intervenuto il fatto che il morbo che consuma a poco a poco *rode* al pari della lima).

che a sostentarla  
Bastato sempre il [sovvenir] sarebbe  
rimembrar

D'un solo istante.

Qui l'eliminazione del *sovenir* dell'autografo del 1832 non vuole evitare certo una ripetizione, ché anzi il *rimembrar* che gli subentra nella Starita (1835) riappare al verso 143

Né questo di rimemorar<sup>1</sup> m'è dato.

### Si faccia attenzione alle Ricordanze

51-52 Era conforto

100 *Risovverrammi*; e quell' *imago* ancora  
119 Chi *rimembrar* vi può senza sospiri,  
139 Che qui sola di te la *ricordanza*  
173 Moti del cor, la *rimembranza* acerba.

Può darsi che gli ultimi quattro versi siano quali sono anche per evitare ripetizioni prossime, ma non mi pare verosimile che il *sovenir* al verso 57 dell'autografo (1829), mantenuto nelle edizioni Piatti (1831) e Starita (1835), scompaia solo dopo il 1835 per effetto di un *risovverrammi* che occorre una quarantina di versi più oltre, quando lo si sostituisce con un *rimembrar* che ripete il *rimembra* di appena cinque versi prima.

<sup>1</sup> Per necessità metrica *rimemorar* in luogo di *rimembrar* come in Sopra un basso rilievo 97 «Rimemorar la scorsa compagnia?».

e il vento che gli odori spande,  
 Molle passar sul volto si sentia<sup>1</sup>  
 e nella correzione di Dante 155  
 E conscie fur le sibilanti selve  
 da «E borea vide e le fischianti selve» dell'edizione Bourlié.

Si osservi l'evoluzione della canzone A un vincitore nel pallone 50-52:

a) autografo del 1821 e edizione Nobili del 1824

Clade non vieta a le codarde genti  
 Il Ciel fatto cortese  
 Da la pietà de le passate imprese.  
 (sull'autografo le varianti «Da la memoria de le avite imprese»  
 e «Dal rimembrar»)

b) edizione Piatti del 1831 (con un verso che si modella su uno  
 dell'autografo del canto Alla luna, riportato qui sotto)

Clade non torce da le abbiette genti  
 Il ciel fatto cortese  
 Dal sovvenir de le passate imprese

c) edizione Starita del 1835

Clade non torce da le abbiette genti  
 Il ciel fatto cortese  
 Dal *rimembrar* de le passate imprese

e si confronti l'evoluzione del canto Alla luna 12-16, in cui l'autografo del 1819 e il Nuovo Ricoglitore del 1825-1826 hanno

Oh come grato occorre  
 Il sovvenir de le passate cose  
 Ancor che triste, e ancor che il pianto duri!

che rimane immutato, salvo minuzie di punteggiatura ed ortografia, sino alla Starita del 1835, sulla quale poi Leopardi reca a penna le correzioni ed aggiunte che ci danno

Oh come grato occorre  
 Nel tempo giovanil, quando ancor lungo  
 La speme e breve ha la memoria il corso,

<sup>1</sup> Dall'Appressamento della morte I, 23-24 «Sentia l'auretta che gli odori spande, / Molissima passarmi sopra 'l viso» attraverso «E 'l venticello che gli odori spande / Molle passar sul viso si sentia».

Il *rimembrar* delle passate cose,  
Ancor che triste, e che l'affanno duri!

Nei quattro casi sopra considerati le correzioni fatte da Leopardi per la Starita, o successivamente a penna su una copia della Starita per una nuova edizione definitiva<sup>1</sup>, procedono tutte nella medesima direzione, ricorrono tutte in versi ove predomina il fonema *s* ed appartengono tutte a un limitatissimo torno di tempo:

Alla luna	1819–1835	<i>sovenir</i>	1835–1837	<i>rimembrar</i>
Ricordanze	1829–1835	<i>sovenir</i>	1835–1837	<i>rimembrar</i>
Vinc. pallone	1831	<i>sovenir</i>	1835	<i>rimembrar</i>
Consalvo	1832	<i>sovenir</i>	1835	<i>rimembrar</i>

Evidentemente qui il poeta («che mutava sempre per non lievi ragioni»), ormai, più che preoccuparsi di «compensi», era sensibile al concorso delle sibilanti e con i ritocchi di Alla luna e delle Ricordanze, che erano di quelli «che veramente (come si dice in Firenze) *gli finivano*, cioè fermamente e ultimamente gli piacevano; e che non voleva mai più ritornarci sopra<sup>2</sup>», sacrificava il fine di evitare la ripetizione a quello, per lui più importante, di evitare il cumulo delle sibilanti. Al cui effetto, nel verso iniziale di A Silvia, si aggiunge quello delle labiodentali, che egli sentiva, per istinto e per ragionamento, come un'«aspirazione»:

*Silvia, sovvienti ancora*

Notò il Grammont che «les spirantes *f*, *v* et *w* ne peuvent exprimer qu'un souffle mou, presque muet, ou du moins accompagné d'un bruit très sourd. Tel est le *v* (ou le *w*) de différents mots qui désignent le *vent*, all. *wind* 'vent', *wehen* 'souffler', lat. *ventus*, got. *vinds* 'vent', *vaian* 'souffler', lit. *vėjas* 'vent', v.sl. *vějo* 'je souffle'. Dans le mot *voler* on sent un effet analogue qu'a parfaitement rendu Heredia dans le second de ces deux vers:

Sur le groupe endormi de ces chercheurs d'empires  
Flottait, crêpe vivant, le vol mou des vampires.

<sup>1</sup> Cf. ed. MORONCINI, *Canti I*, p. xxiv–xxvi.

<sup>2</sup> G. PIERGILI, *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di G. Leopardi*<sup>3</sup>, Firenze 1892, p. 271.

L'impression de l'*f* n'est pas tout à fait la même parce que c'est un phonème sourd tandis que le *v* est une sonore<sup>1</sup>.»

L'osservazione vale anche per l'italiano, ed anche per Leopardi, che fu sempre sensibilissimo alle possibilità fonosimboliche della parola e seppe valersene con consumata perizia, come sarebbe facile indicare se il discorso non ci portasse troppo lontano. È chiaramente percepibile il valore fonosimbolico della Sera del di di festa 13-14

E l'antica natura onnipossente,  
Che mi /fec all'affanno.

così come par di sentire il respiro greve, anelante del pastore nel Canto notturno 16-19

a che vale

Al pastor la sua *vita*,  
La *vostra vita a voi*? dimmi: ove tende  
Questo *vagar mio breve*,

e se mai temessimo di aver forzato l'interpretazione, sentendo ad ogni costo (magari più per freddo ragionamento che per virtù dell'orecchio) quel che il poeta stesso non sentì, non avremmo che da chiedere a Leopardi di risolvere il nostro dubbio. Lo Zibaldone ci dice infatti che «il *v* è sempre, per natura della pronunzia umana, almeno ne' nostri climi, o considerato o confuso con una aspirazione, e questa lieve» e suono analogo alla *f* «aspirazione, e lieve» (Zib. I, p. 1281-1282, cf. I, p. 758-759, II, p. 794, ecc.). D'altro canto abbiamo l'esempio, davvero paradigmatico, di Sopra un basso rilievo 36-38

Come *vapore* in *nuvoletta* accolto  
Sotto *forme fugaci* all'orizzonte,  
Dileguarsi così quasi non sorta,

dove le due parole fondamentali del primo verso, *vapore* e *nuvoletta*, sono un soffio sonoro che nel secondo verso si allontana e si smorza nella sorda corrispondente dell'allitterazione *forme fugaci*, con una progressione contraria a quella di Dante, *Inf. XIII* 91-92

<sup>1</sup> M. GRAMMONT, *Traité de phonétique*<sup>3</sup>, Paris 1946, p. 390; per la distinzione fra vocali chiare e vocali gravi cui mi riferirò più oltre v. *ibid.* p. 384.

Allor soffiò il tronco forte e poi  
 Si convertì quel vento in cotal voce  
 e si noti infine il terzo verso, con le sibilanti sordi in cui il vapo-  
 roso alito pare dissolversi. Si ha qui, insomma, la chiara grada-  
 zione di tre elementi fonosimbolici (*v*, *f*, *s*) che ritroviamo sim-  
 metricamente disposti nel Primo amore 100–101

Vive quel foco ancor, vive l'affetto,  
 Spira nel pensier mio la bella imago,  
 e mischiati nel potente imitativo delle Ricordanze 68–69  
 intorno a queste

Ampie finestre sibilando il vento

La sostituzione di *sovventi*, dunque, pare dovuta al desiderio di evitare che la struttura fonica del verso potesse produrre l'impressione di cosa che sibila per vento che va via. Introducendo *rammenti* prima, e poi *rimembri*, Leopardi ha ottenuto un sette-  
 nario sempre più lieve anche per la predominanza di vocali chiare, trasformando un sospiro in fremito e tremito. Ché infatti tale è in Leopardi il momento del ricordo, e se ne veda un esempio chia-  
 rissimo nelle Ricordanze 119–124, dove il poeta dice sospiro, ma l'impressione acustica è quella di un fremito e tremito della voce:

Chi *rimembrar* vi può senza sospiri,  
 O primo entrar di giovinezza, o giorni  
 Vezzosi, inenarrabili, allor quando  
 Al rapito mortal primieramente  
 Sorridon le donzelle; a gara intorno  
 Ogni cosa sorride

Nel canto A Silvia, insomma, si ha lo stesso radicale mutamento fonico operato nelle Ricordanze 56–57, dove ciò che tutt'al più poteva evocare un sospiro

onde un'immagin dentro

Non torni, e un dolce *sovvenir* non sorga  
 si trasforma in una vibrazione

Non torni, e un dolce *rimembrar* non sorga  
 E di vibrazione appunto parlano molti commentatori del verso iniziale di A Silvia, sentendovi quell'effetto di cui abbiamo cer-  
 cato di indagare l'origine: «vibrazione d'anima», «fremito dei ricordi che si annunziano», ecc.

Effetto ottenuto sostituendo *rammenti* con una parola di sole vocali chiare, senza consonanti doppie ma con due vibranti, cui si ricollega la vibrante di *ancora*. Il quale *ancora* ha fatto porre a più d'uno la domanda: «vive dunque oggi di una vita immortale?» Interrogativo a cui è fuor di luogo voler dare una risposta, mentre sarà opportuno rilevare qui che tale voce ha la stessa «poeticità» che Leopardi senti nel *forse* di Petrarca

Nella stagion che 'l ciel rapido inchina  
Verso occidente, e che 'l di nostro vola  
A gente che di là forse l'aspetta

notando: «Dove quel *forse*, che oggi non si potrebbe dire, fu sommamente poetico; perché dava facoltà al lettore di rappresentarsi quella gente sconosciuta a suo modo, o di averla in tutto per favolosa: donde si dee credere che, leggendo questi versi, nascessero di quelle concezioni vaghe e indeterminate, che sono effetto principali ed essenziale delle bellezze poetiche, anzi di tutte le maggiori bellezze del mondo» (C p. 140, cf. p. 163).

#### § 5. Verso 2

Dopo il vocativo con cui si avvia subito quel colloquio accorato e senza risposta che «genera una concentrazione lirica intimissima<sup>1</sup>», che si fa tremito nel *rimembri* e vibra di rimpianto in quell'*ancora* in fin di verso, sospeso e rilevato davanti alla pausa, punto massimo di un settenario tutto di vocali chiare che si spaura nella lunghezza dell'ultima vocale tonica, grave ed oscura, il canto si apre alle dolci memorie:

Quel tempo della tua vita mortale,  
Quando beltà splendea  
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,

dove *quel* è un felice elemento di raccordo col verso precedente, atto a superare il distacco della pausa, e che dopo il distacco della pausa acquista rilievo e profondità. «*Quel* tempo della tua vita mortale» indica una fase della vita («quando beltà splendea» ecc.); ma se è vero che la poesia nasce da un'emozione, e questa appunto è generata da una memoria e da un rimpianto, «*quel*

<sup>1</sup> F. FIGURELLI, *G. Leopardi poeta dell'idillio*, Bari 1941, p. 81.

tempo» deve aver suscitato, nell'animo e nella voce di Leopardi, una vibrazione che non reca «il tempo» del verso 17, dove il sostantivo ha pure il medesimo significato, e che ritornava invece in «quel tempo» della rifiutata variante del verso 29

Che speranze, che cori

Furo i nostri a quel tempo, o Silvia mia!

In genere, il metodo stesso della formazione del disegno e della distribuzione dei canti portava Leopardi a costruire ordinate architetture (è significativo il fatto che la distribuzione, una volta fissata, non subiva modificazioni attraverso tutto il lavoro del «secondo momento»). Ed anche qui si può notare la perfetta simmetria con cui sono distribuiti i soggetti nelle prime tre strofe del canto, contrapponendo *Silvia* ed *io* come nel disegno si collocherebbero, l'una a fronte dell'altra, su due piani diversi, le figure di due diverse scene di un'unica composizione, e in ciascuna strofa sistematicamente alternando il soggetto principale di essa (*Silvia*, *io*) con altri soggetti:

I

1 <i>Silvia, (tu)</i>	15 <i>Io</i>
3 <i>beltà</i>	17-18 <i>tempo, miglior parte</i>
5 <i>tu</i>	20 <i>(io)</i>
8 <i>stanze, vie</i>	21 <i>mano</i>
11 <i>(tu)</i>	23 <i>(io)</i>
13 <i>maggio</i>	26 <i>lingua</i>
13 <i>tu</i>	27 <i>io</i>

II

Leopardi attua spesso la collocazione nel tempo o nello spazio mediante coppie di pronomi (frequentissima *questo* – *quello*<sup>1</sup>) o avverbi (per es. *allora* – *or* Alla luna 4-5) ricchi di valore affettivo. Così, qui, *ancora* e *quel tempo*, simmetricamente disposti ai due lati di una pausa e sostenuti dall'opposizione di presente (*rimembri*) e imperfetto (*splendea*) precisano tunc et nunc, situando il passato in una lontananza che rende poeticissimo il ricordo, e dolorosissimo proprio per questa lontananza che ne accentua il carattere di «passato, finito, che non è, non sarà più, fait» (Zib. II, p. 1300).

<sup>1</sup> U. LEO, *Archivum Romanicum*, XVI (1932), p. 529.

In «Quel tempo della tua vita mortale» è già l'ombra del destino che incombeva sulla giovinetta.

Il nesso *vita mortale* è troppo comune per giustificare la ricerca di consonanze. Ma se in altri autori il significato proprio di *mortale* «soggetto alla morte» si è consunto e l'aggettivo indica convenzionalmente l'umano e il terreno; se anche in Leopardi potrà essere qualche volta un semplice sinonimo di *umano* e *terreno*, come per es. ci indica l'elaborazione del canto Alla sua donna 24

[Ch'al misero *mortal*] propose il fato

Quanto a l'*umana* età

[\*a l'*egro mortal* prescrisse]

[\*Ch'a la *mortale* età]

(dove *mortale* è eliminato per effetto del verso 32), e quella dell'epistola Al conte Carlo Pepoli 77

La più degna del Ciel cosa *mortale*.

[\**terrena*]

[\*La più celeste de le *umane cose*]

più spesso bisognerà intendere *mortale* nel suo pieno valore etimologico, come Leopardi sicuramente volle per attingere, secondo che egli diceva, «quella novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro» (C p. 157), cioè riportando il termine alla sua originaria significazione metaforica e poetica, e come appunto il testo più o meno apertamente esige in passi quali

Vita sol. 50–52 e già s'accinge all'opra

Di questa *vita* come a danza o gioco

Il misero *mortal*.

Saffo 61–62 Vivi felice, se felice in terra

Visse nato *mortal*.

Pepoli 141–142 delle *mortal* / E dell'*eterne cose*

Canto nott. 57–59 Intatta luna, tale

È lo stato *mortale*.

Ma tu *mortal non sei*,

Ricordanze 73–77 Je non ha pur sospetto

(autografo)

L'innocente *mortal* quanto crudele

In lui fra poco la materna mano

De la natura diverrà, di quella

Che per uccider partorisce.]

Ritratto 27 e 31	Da natura <i>immortal</i> Dare al <i>mortale</i> stato
Ruysch, coro	Nega ai <i>mortal</i> i e nega a' <i>morti</i> il fato.
Palinodia 4-7	Intolleranda Parve, e fu, la mia lingua alla beata Prole mortal, se dir si dee mortale L'uomo, o si può.

E *vita mortale*, in A Silvia 2 come nel Pensiero dominante 91, esprime un contrasto simile a quello che rileveremo in *ridenti e fuggitivi, lieta e pensosa*, ecc. (v. p. 128-133).

Si noti pure la struttura fonica dei tre versi

Quel tempo della tua vita mortale,

Quando beltà splendea

Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,

in cui le dentali, e in minor grado le liquide (*l, gl, m, n, r*), che riprendono la trama del primo verso del canto e la intrecciano col tessuto fonico dei seguenti, si addensano ordinatamente a dare, secondo le parole del Bigongiari, «il tono di fondo dell'impasto, unico, che affiora con vibrazioni più o meno accentuate<sup>1</sup>» (anche altrove Leopardi ricorse a questa specie di orditura fonica non per attingere effetti imitativi, bensì per costruire un'intelaiatura che stringesse dei versi in un complesso unitario). Con questa trama fonica che non ha soluzione di continuità e con un *quando* che è (rispetto alle possibili scelte *allor che* ecc.<sup>2</sup>) il modo più piano di introdurre la proposizione temporale e che, più che farla sentire come subordinata, la pone quasi come coordinata a «Quel tempo della tua vita mortale» con funzione esplicativa (tanto che il senso sarebbe compiuto anche omettendo tutto il verso 2), si giunge ai versi 3-4

Quando beltà splendea<sup>3</sup>

Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,

<sup>1</sup> P. BIGONGIARI, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze 1948, p. 89.

<sup>2</sup> Si noti in A Silvia l'alternanza fra *quando* 3 e *allor che* 10, *allor che* 30 e *quando* 32.

<sup>3</sup> Di *splendea* rispetto all'anteriore *splendeva* ha già detto con la sua consueta finezza il CONTINI, *Letteratura*, IX (1947), 2, p. 103:

che sono il punto centrale della prima strofa, non solo per la loro collocazione, ma anche e soprattutto perché proprio da loro si irradia una trama di relazioni semantiche che illumina di luce nuova il senso proprio di ciascuna parola e costituisce l'unità, l'armonia di tutta la strofa.

«L'opposizione possiede un doppio carattere: tonale, in quanto la desinenza in *-eva* è prosasticamente normale, ossia nozionale, inadatta alla nobiltà della contemplazione; fonosimbolico, in quanto l'ato che la desinenza in *-ea* contiene a fin di verso fissa la durata della contemplazione. Questa è, sul passo isolato, la risposta della coscienza linguistica. Ma esso s'inserisce nell'*usus scribendi* di Leopardi, che mi pare si possa così definire: desinenza di tipo *-ea* all'interno del verso, dov'è monosillabica, quando segua consonante (per esempio *qui spendea* 18, *porgea* 20, ecc. . . .); desinenza di tipo *-ea* in fin di verso, dov'è bisillabica (per esempio *battea* nel Consalvo 79, fuori, sembrerebbe, d'un'esplicita necessità espressiva); desinenza di tipo *-eva* solo all'interno quando segua vocale e perciò sinalese (per esempio *qui moleeva il core* 44)». Vi sono inoltre alcuni fatti di cui bisogna tener conto nel caso particolare di *splendea*. In primo luogo, l'autografo di A Silvia è una stesura finale; non un appunto fermato di getto sulla carta, ma una bella copia: quindi, è inammissibile che Leopardi avesse prima scritto *splendeva* impostando un endecasillabo (come il Contini sospetta più avanti). In secondo luogo, l'*usus scribendi* leopardiano avrebbe richiesto in fine di verso *splendea* e non *splendeva*: quindi, o *splendeva* è una svista subito corretta oppure ebbe una precisa funzione a cui il poeta successivamente rinunciò. A me pare, per quel che l'autografo permette di intravedere, che Leopardi avesse ricercato di proposito una struttura fonica di cui la labiodentale era uno dei cardini

Silvia, sovventi ancora  
 Quel tempo de la tua vita mortale,  
 Quando beltà splendeva  
 Ne la fronte e nel sen tuo verginale  
 E ne gli sguardi incerti e fuggitivi,  
 E tu, lieta e pudica, il limitare  
 Di gioventù salivi?

e che in seguito abbia voluto attenuare la frequenza della labiodentale ed abbia ritoccato anche per questo motivo, se pur non unicamente per questo motivo.

## § 6. Verso 4

Il verso 4 in origine era doppio, e sonava:

Ne la fronte e nel sen tuo virginale,  
E ne gli sguardi incerti e fuggitivi,

Il *seno virginale*, reminiscenza di *quel bianco petto* del Risorgimento 140, non è espressione «ardita e procace<sup>1</sup>» quale sarà il *seno ascoso e desiato*<sup>2</sup> di Aspasia 26 e *il seno, onde la gente / Visibilmente di pallor si tinse* del canto Sopra il ritratto di una bella donna 15–16 (che è appunto un'eco di quello ad Aspasia). Per il tono di tutto il canto, e per la sua vicinanza a *fronte* e *sguardi*, non ha nulla di epidermico, è di un candore marmoreo e puro come il *bianchissimo petto* dell'incontaminata Virginia (Paolina 83) e come quello della Morte, «bellissima fanciulla, dolce a vedere», per cui è consolante aspettare «Quel dì ch'io pieghi addormentato il volto / Nel tuo *virgineo seno*» (Amore e Morte 123–124). Ma non respira, come in una statua del Canova.

Nel verso «Ne la *fronte* e nel *sen* tuo *virginale*» riappare la coppia di sostantivi che Leopardi aveva scelta (e allora opportunamente) nella canzone All'Italia 6–7 («Or fatta inerme, / Nuda la *fronte* e nudo il *petto* mostri») per delineare quell'immagine di donna in veste e in atto di schiava prostrata a piè di un monumento neoclassico; qui, invece, essa rende l'espressione «troppo diluita<sup>3</sup>» e, soprattutto, troppo definita per una creatura immateriale, ché (se ben intendo certi labili indizi dell'autografo) in questa prima strofa Leopardi crea Silvia passando dal definito all'indefinito e sovrumanico, prendendo le mosse da una consueta immagine di fanciulla dell'arte figurativa contemporanea e dalla sua traduzione nel campo dell'arte verbale: la Grazia foscoliana (v. p. 140–141).

Gli *sguardi incerti e fuggitivi* sono quelli che parlano all'anima nell'età de «l'amore veramente sentimentale, quello di un giovane o una giovane inesperta e principiante» (Zib. I, p. 1193): sguardi

<sup>1</sup> F. MORONCINI, *Canti* I, p. lx.

<sup>2</sup> Cf. PARINI, Giorno III, 628 «i pregi *ascosi*»; sulla dieresi di *desiato* cf. p. 157–158.

<sup>3</sup> F. MORONCINI, *loc. cit.*

limpidi e pudichi al tempo stesso, descritti poco prima nella canzone al Pepoli 75-77

lo sguardo *tenero, tremante,*  
[\**tremulo, furtivo*]

Di due nere pupille, il caro sguardo,  
La più degna del ciel cosa mortale.

e nel Risorgimento 57-60

E voi, pupille *tenere,*  
[\**fulgide, vivide*]

Sguardi *furtivi, erranti,*  
Voi de' gentili amanti  
Primo, immortale amor,

e 133-134

E voi, pupille *tremule,*  
[\**fulgide*]

Voi, *raggio* sovrumano,  
[\*Diletto sovrumano]  
[\**Splendor*]  
[\*Sguardo ... arcano]

Ma ora *sguardi incerti e fuggitivi* esprimeva assai meno di quegli *sguardi furtivi, erranti*, in cui il primo aggettivo dava vivezza alla pupilla scoprindovi un lampo di giovanile maliziosità e ravvivava e correggeva il valore di *erranti*, non del tutto felice: vi si sente infatti quel senso di smarrimento che ne aveva giustificato l'uso nel Pompeo in Egitto, I sc. 7 «*Confuso, errante / Ciascun si aggira*» e che ora appunto ritorna nella parola *incerti*, la quale non esprime femminile ritrosia ma perplessità e smarrimento, in contrasto con la radiosa bellezza di *splendea*.

«E allora», osserva il Moroncini, «si propose la variante ch'è in margine: 'Nel volto verginale E ne gli occhi tuoi molli e fuggitivi', la quale rimase come variante» essendone evidentemente il poeta «non contento ancora».

La ragione della variante può anche consistere nel desiderio di evitare la ripetizione di *sguardi*, che ricorre nel verso 46, e il motivo di quella scontentezza, che spinge Leopardi a non accogliere la variante ma a cercare un risultato migliore, sta probabilmente nel fatto che «E ne gli occhi tuoi molli e fuggitivi» aveva un anda-

mento concitato più adatto ad esprimere un incalzare di destrieri in fuga ed era quindi, per questo rispetto, meno felice del piano «E ne gli sguardi incerti e fuggitivi».

Senza indugiarei sulla posizione del possessivo, che in Leopardi è determinata soprattutto dall'andamento ritmico del verso<sup>1</sup> e che qui è necessaria anche per evitare un incontro di vocali e semivocali (*twojəlkki*) che il poeta ammetterà solo quando risponda a precisi fini espressivi (per es. *Pepoli* 72 «Noia immortale»), si noti che *occhi tuoi* ricorre solo in endecasillabi a maggiori nei quali l'accento metrico principale del settenario iniziale cade su *tuoi*:

Mai 133	Non sorser gli occhi tuoi; // mercé, non danno,
Paolina 4	Ch'abbella agli occhi tuoi // quest'ermo lido,
Sera 16	Non brillin gli occhi tuoi // se non di pianto.
cf. Pensiero 88	Per còr le gioie tue, // dolce pensiero,

di modo che sembra di dover ravvisare una costante disposizione del poeta a collocare *occhi tuoi* immediatamente prima della dieresi ritmica, e di poter quindi concludere che «E ne gli occhi tuoi molli e fuggitivi», in una calma memoria che vibra solo di rimpianto, non aveva «quel ritmo analogo ai sentimenti» in cui Leopardi fa consistere la vera armonia (Zib. I, p. 41).

«In seguito», prosegue il Moroncini, «non contento ancora il poeta, e forse riflettendo che tra *volto* e *occhi* la differenza di significato non era grande, e in ogni modo che 'gli sguardi *incerti e fuggitivi*' venivano implicitamente a significare l'ingenuità e verecondia di un *volto* e di una *fronte verginale*, senza bisogno né ingombro di ulteriori determinazioni; cancellò nel testo il verso precedente, e senza più accettare la modificazione che avrebbe potuto ancora suggerirgli la variante marginale, accomodò l'unico verso 4 sostituendo assai opportunamente a *sguardi incerti* (che

<sup>1</sup> Si osservi tale costrutto in fine di verso, dove il possessivo è sempre bisillabo: *All'Italia* 40 «Agl'italici petti il sangue mio», *Vita solitaria* 69 «Ogni moto soave al petto mio» e 99 «Scopriva umani aspetti al guardo mio», *Ricordanze* 24 «Felicità fingendo al viver mio!», *Pensiero dominante* 139 «Ch'io di te non pensassi? ai sogni miei».

ben potevano essere assorbiti dall'unico epiteto *fuggitivi*) quei bellissimi e così espressivi *occhi ridenti*, che col contrasto danno anche più rilievo a *fuggitivi*».

La differenza di significato tra *volto* ed *occhi* non era certo grande, stando questi a quello come la parte al tutto (Zib. I, p. 1032–1033). Ma è appena necessario ripetere che la logica, nelle scelte del poeta, ha un peso molto relativo, e se questi avesse voluto esprimersi senza ridondanze, con la precisione dei «termini» e non con parole poetiche, mal si spiegherebbe un passo come quello delle Ricordanze 153–155 (che ripete il motivo della strofa iniziale di A Silvia): «in fronte / La gioia ti splendea, splendea negli *occhi* / Quel confidente immaginar».

La genesi del verso 4 nella sua felicissima forma definitiva mi pare meno logica e più semplice. Sta di fatto che dopo il settenario «Quando beltà splendea» Leopardi tendeva ad un endecasillabo, come l'autografo dimostra con l'aderenza a tale metro attraverso correzioni e varianti; e mi pare altrettanto chiaro che il ritmo di «E ne gli occhi tuoi molli e fuggitivi» era un sussulto discorde nel piano svolgimento di tutta la strofa. Nella ricerca di altre voci che potessero ricondurre l'endecasillabo a un ritmo più consono nacque la scintilla di quel *ridenti* che, come notò il Flora con abbondanza di esempi che è superfluo ripetere, è espressione antica e frequente nelle nostre lettere e che, come forse non si è notato, è già del giovinetto Leopardi nell'idillio III, 128 di Mosco: «Licida il bello dai *ridenti* lumi<sup>1</sup>».

Il ragionamento del Moroncini è una valutazione del risultato da un punto di vista logico, ma non è certo il cammino percorso da Leopardi per attingere la stesura definitiva del verso. Ad essa egli sarà giunto ricercandola nella sua educata memoria, guidato dal filo delle associazioni foniche e semantiche. Noi non possiamo dimostrare per quale associazione la parola abbia arriso al poeta, e forse nemmeno questi avrebbe saputo dirlo, ma certo si è che

<sup>1</sup> Cf. Patriarchi 34 «[O la secreta] luna» che ha per varianti «[\*E la vezzosa, ridente, pallente, placida luna]» e Sua Donna 52 «E più vaga del Sol prossima stella» che ha per varianti «[\*lucente, serena, amena] [\*venusta, ridente e chiara stella] [\*venusta, ridente e vaga stella]», ecc.

già la canzone All'Italia nell'edizione Nobili del 1824 prova che le idee di *splendere*, di *lieto*, di *ridente* erano in lui intimamente associate e che alla loro luminosità si opponeva la seura morte:

Come si *lieta*, o figli,  
 L'ora estrema v'apparve, onde *ridenti*  
 Correste al passo lacrimoso e duro?  
 Pareva ch'a danza e non a morte andasse  
 Ciascun de' vostri o a *splendido* convito:  
 Ma v'attendea lo scuro  
 Tartaro e l'onda morta,

Luce di vita ed ombra mortale si contrappongono in quella canzone come nel canto A Silvia (cf. p. 122, 128ss.) e la luce che lì emanava dai tre aggettivi *lieta*, *ridenti* e *splendido* qui si esprimeva attraverso due voci: *lieta* e *splendea*; non è forse troppo audace<sup>1</sup> pensare che *ridenti* baleni di nuovo per effetto di questa trama di associazioni, formando con *fuggitivi* una coppia perfettamente parallela a *lieta* e *pensosa* del verso seguente.

#### § 7. Rapporti semantici nelle coppie aggettivali

Le due coppie *ridenti* e *fuggitivi* e *lieta* e *pensosa* rivelano un procedimento espressivo di cui tutti colgono il risultato quando sentono che la letizia di Silvia è velata dall'ombra della morte; ma il modo in cui si raggiunge quel risultato è ancora da chiarire. Specie *ridenti* e *fuggitivi* torna a mente ogni qual volta si pensa ad un'espressione mirabile che sfugge ad ogni analisi; ed occorre per es. al Croce quando riafferma che «unica realtà del linguaggio è il vivo parlare, la proposizione, il periodo, la pagina, la strofa, il poema, e non già il singolo vocabolo per sé, né l'aggregazione meccanica dei singoli vocaboli. Questi non hanno senso ben determinato, individuato e proprio, non entrano nell'anima nostra col loro valore, se non in quel nesso inscindibile, in quel che ben fu detto il *continuum* dell'espressione che essi compongono e che li crea quali sono e che solo l'intuizione coglie. Il senso di 'ridenti' e 'fuggitivi' degli occhi di Silvia non è reso da nessun vocabo-

<sup>1</sup> Non altrettanto verosimile sarebbe invece pensare ad un'associazione che risalga al verso giovanile «O a *fuggitivo* riso i labbri apriva» delle Rimembranze 20.

lario, perché si trova solamente in quel verso e in quella canzone del Leopardi<sup>1</sup>. Ciò è indiscutibile, ma non elimina, né tanto meno risolve, il problema di sapere come mai in quel verso e in quella canzone *ridenti* e *fuggitivi* assumano quel senso «ben determinato, individuato e proprio». Poiché infatti, se è innegabile che la soluzione del problema è data da *tutti* gli elementi di cui si compone il contesto (tanto è vero che la stessa coppia, in un contesto diverso, acquisterebbe diverso significato), e se è ovvio che quegli elementi sono tali e tanti che una soluzione totale è praticamente inattinibile («l'interpretazione d'un capolavoro è inesauribile» avvertì il Momigliano<sup>2</sup>), è pur vero che *ridenti* e *fuggitivi*, in quel contesto, acquistano già un particolare valore per tale aggregazione, che non è semplice accostamento ma composizione semantica. Del resto già il Flora, parlando di «alchimia prodigiosa» (espressione che come al solito taglia corto a ogni indagine trasferendo il problema nella sfera dell'inconoscibile), intuisce l'importanza della composizione semantica, chiarendo la quale si risolve una parte del problema.

Per penetrare il segreto di tale composizione bisogna muovere da *fuggitivi*, che è rimasto sempre immutato sull'autografo attraverso il variare della stesura ed è perciò servito al poeta da punto di partenza e da pietra di paragone per saggiare il valore delle possibili scelte fra cui prevale *ridenti*.

La voce *fuggitivo*, che Leopardi usa con particolare frequenza, ha per lui due significati fondamentali:

a) che fugge o sfugge, fugace («ma di minore durata e d'uno sparir più leggero<sup>3</sup>» che *fugace*<sup>4</sup>, il quale è più che altro del linguaggio poetico)

<sup>1</sup> B. CROCE, *Letture di poeti*, Bari 1950, p. 248.

<sup>2</sup> MANZONI, *Liriche*, comm. A. Momigliano, Torino 1921, p. xxix.

<sup>3</sup> N. TOMMASEO, *Sinonimi*, p. 375 § 1821.

<sup>4</sup> Ricordanze 131–132 «Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo / Son dileguati» (condizionato da 117 «Il fuggitivo spirto»), Basso rilievo 37–38 «Sotto forme fugaci all'orizzonte, / Dileguarsi», Patriarchi 116–117 «... e la fugace, ignuda / Felicità» corretto da «e fuggitiva e nuda / Felicità», per cui Leopardi annota: «*fugace*,

- Pompeo in Eg. I sc. 1 Forse potria la fuggitiva turba  
 II sc. 7 Al fuggitivo avverso stuol, che scampo
- Idillio di Mosco I, 4 Il fuggitivo è mio
- Primo amore 85-87 E l'occhio a terra chino o in sé raccolto,  
 Di riscontrarsi fuggitivo e vago  
 Né in leggiadro soffria né in turpe volto.
- Bruto 99 (autografo) La paurosa plebe  
 [\*paventosa, fuggitiva]
- Vincitore 23-24 de' Medi fuggitivi e stanchi  
 Nelle pallide torme
- Primavera 76 (autogr.) [\*E fuggitivo a l'empia vista il giorno]
- Patriarchi 61 Segno arrecò d'instaurata spene  
 [\*Fuggitiva recò]  
 93 Onda rigasse intemerata il fianco  
 [\*rigasse fuggitiva, intaminata]
- Pepoli 106-107 Il bel che raro e scarso e fuggitivo  
 Appar nel mondo
- Ricordanze 152 Ma rapida passasti;  
 [\*Ma fuggendo passasti;]  
 [\*Fuggitiva passasti]
- Aspasia 2-3 O fuggitivo  
 Per abitati lochi a me lampeggia
- Ginestra 80-83 il tergo  
 Vigliaccamente rivolgesti al lume  
 Che il fe' palese: e, fuggitivo, appelli  
 Vil chi lui segue

cioè *fuggente*. V. la Crusca, il Forcell. e Orazio od. 1, 1,2 v. 19» (cioè Carm. II. i. 19-20 «iam fulgor armorum fugaces / Terret equos»).

cf., nella prosa, *Cantico del gallo silvestre*: gioventù «brevissima e fuggitiva» (C p. 970), *Dialogo di Plotino*: «servo fuggitivo<sup>1</sup>» (C p. 1003).

*b)* che trapassa, morente

Sua Donna 43	L'alta specie serbar; ché de l'imago [*Serbar quanto i' vivrò la dolce imago] [*Serbar mentre morrò la dolce imago] [*Mentr'io mora serbar la dolce imago] [*Viva serbar la moribonda imago] [*Chiara serbar la fuggitiva imago] ... [*Serbar così la fuggitiva imago]
Risorgimento 52	Il fuggitivo Sol. [*Il moribondo Sol.] [*Gli ultimi rai del Sol.]
Ricordanze 114-117	dolorosamente Alla fioca lucerna poetando, Lamentai co' silenzi e con la notte Il fuggitivo spirto, ed a me stesso In sul languir cantai funereo canto.

Consalvo 77 (del giovane morente) *Fuggitivo Consalvo?*

cf. Tramonto 17 L'estremo albor della [cadente] fuggente luce,

Leopardi (e in ciò consiste una novità del lessico di questo canto) non aveva mai usato prima *fuggitivo* nel senso di «ritroso, pudico», qual si conviene a «donzella timidetta e schiva» (Amore e Morte 65), e degli occhi innamorati e schivi per naturale verecondia aveva detto proprio allora nel Risorgimento 58 «sguardi furtivi, erranti». All'idea di mestizia, di ombra funerea e gelida che *fuggitivo* reca (v. sopra, *b*) si aggiunge e si contrappone la luminosità di *ridenti* (v. p. 146-149). Ne è una conferma la sostituzione di *pudica* con *pensosa* al verso seguente, che non sappiamo se sia anteriore

<sup>1</sup> Lat. *servus fugitivus*, cf. *Thesaurus linguae Lat.*, VI, col. 1494-95.

o successiva alla correzione *ridenti e fuggitivi* ma che in ogni caso denota la stessa tendenza leopardiana a sentire ed esprimere in tutta la strofa il contrasto fra l'ombra e la luce: correzione felice, perché il naturale riserbo della fanciulla è già detto nel precedente *fuggitivi* (e sarà poi ulteriormente espresso al verso 46) ed insistervi poteva sonare troppo palese riferimento fisico a Silvia ed al mondo terreno che la circondava lungo il tratto ascendente della sua breve gioventù. E si noti che la correzione di *pudica in pensosa* è nella medesima direzione del verso 46, dove un neoclassico *verecondi* annotato a margine non potrà modificare gli *sguardi innamorati e schivi* non solo per una sua certa corpulenza fonica («*ondo* qualità abbondante: *facondo*; quindi forte: *furbondo*<sup>1</sup>») ma anche perché troppo apertamente suggerisce una realtà men che onesta da cui la virtù della fanciulla rifugge. Qui dunque si esprime, come bene interpretò il Malagoli, «compostezza interiore».

Graficamente, indicando in tondo il significato principale e in corsivo la principale idea accessoria, il rapporto dei due campi associativi di *ridenti e fuggitivi* si può rappresentare così:

$$\text{FUGGITIVO} = \left\{ \begin{array}{l} \text{che (s)fugge, fugace} \\ \text{con l'ombra della morte} \text{ — luminoso} = \text{RIDENTE} \end{array} \right.$$

Si osservi ora *lieta e pensosa*, espressione frequentissima nelle nostre lettere<sup>2</sup>, presa qui come una qualificazione unica e perciò isolata nel contesto mediante due pause segnate dalla virgola.

Chi dicesse che Silvia è *pensosa* perché è «nella stagion ch'ai dolci sogni invita» (Paolina 81, cf. Mai 106) non coglierebbe quell'oscurò e vago presagio che è nella parola; ben disse il De Sanctis che qui la giovinezza «ha già nel suo seno il tarlo della morte<sup>3</sup>». «La naturale letizia degli anni ancora ignari dell'acerbo vero non

<sup>1</sup> N. TOMMASEO, *Sinonimi*, p. xxxi.

<sup>2</sup> Per es. PETRARCA, son. CLXXXVI, 1 «*Liete e pensose, accompagнатe e sole*», son. CCLXXIII, 2 «*Al tempo lieto già pensosa e trista*» ecc. e soprattutto son. CLXXIX, 4 «*E 'n aspetto pensoso anima lieta*» dove i due aggettivi chiaramente indicano la compostezza esteriore e l'intimo contento, come in A. Silvia.

<sup>3</sup> F. DE SANCTIS, *G. Leopardi*, Bari 1953, p. 346.

era incomposta in Silvia; ma come temperata da un ritegno, naturale anch'esso e non già meditato; tuttavia pensoso, come se in un oscuro presentimento v'entrasse un senso della non lontana morte. Rievocando una persona che morì giovane, avviene a noi di ripensare al suo volto, se pure fu quello di persona lieta e ridente, come soffuso da una lontana mestizia, da un indistinto riflesso di morte<sup>1</sup>».

A *lieto*, che reca immediatamente l'idea accessoria di *spensierato*<sup>2</sup>, privo di preoccupazioni e d'affanni, si oppone *pensoso* « pieno di pensiero, travagliato, malecontento. Lat. *anxious*, *solicitus*, *cogitabundus*. Gr. *πολυμέριμνος*, *σύννονος*, *ἐπίδοξος*<sup>3</sup>».

Anche qui il rapporto semantico della coppia si potrà rappresentare graficamente così:

$$\text{LIETO} = \left\{ \begin{array}{l} \text{allegro, gaio, ecc.} \\ \text{spensierato} \end{array} \right. \quad \text{— pieno di pensiero} = \text{PENSOSO}$$

Pare dunque che le due coppie *ridenti e fuggitivi* e *lieta e pensosa* attuino un medesimo procedimento espressivo. Esse constano di aggettivi dal significato principale eterogeneo, e che perciò non possono dirsi propriamente contrari (ché in tal caso si dovrebbe giungere alla netta antitesi dell'oxymoron); ma nel campo del primo aggettivo (primo in ordine di tempo nella formazione della coppia, cioè qui *fuggitivi* in un caso e *lieta* nell'altro) fra le varie associazioni più immediate emerge sempre un'idea accessoria che trova il suo contrario nell'altro aggettivo, sicché l'opposizione non è fra due aggettivi ma tra il valore principale dell'uno e un'idea accessoria dell'altro. Tale rapporto semantico è attuato anche in altre coppie.

Si osservino i versi 15-16:

Io, gli *studi leggiadri*

Talor lasciando, e le *sudate carte*,

Aveva scritto dapprima «Io, gli *studi* miei *dolci*», secondo un'associazione che risale alla cantica giovanile Appressamento

<sup>1</sup> F. FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 256-257 n. 5-6.

<sup>2</sup> Per es. MICH. BUONARROTI IL GIOVANE, *Fiera* IV, introd. «In volto *lieta*, e in vista *spensierata*».

<sup>3</sup> Crusea, V, Verona 1806, p. 77 s.v.

della morte V, 78 «O *dolci studi* o care muse, addio» e si ritrova nell'autografo del Primo amore 76 «Né l'alma ai *dolci studi* io rivolgea» (ove sarà corretto in «noti»), ed aveva annotato a margine «lunghi<sup>1</sup>» e «dilette», cioè una variante

Io, gli *studii* miei *lunghi*

Talor lasciando, e le *dilette carte*,

in cui si spostavano gli aggettivi lasciando intatta la figura del chiasmo:

studii    ~~X~~    sudate  
dolci    ~~X~~    carte

studii    ~~X~~    dilette  
lunghi    ~~X~~    carte

Da ciò si vede che il poeta cercava di esprimere con una coppia di aggettivi l'inseparabile opposizione fra il piacere che egli trovava in «questo bellissimo trattenimento della vita» (cf. Zib. II, p. 1189-1190) e la fatica che ad esso era connaturata, e che *studii*<sup>2</sup> e *carte*<sup>3</sup> costituiscono un vero *ἐν διὰ δυοῖν*, già presente nella

<sup>1</sup> Cf. Palinodia 138-139 (ironico) «quando per *lunghi* / *Studi* fia *noto*».

<sup>2</sup> Qui in senso proprio come in Primo amore 76-78 «Né gli occhi ai noti studi io rivolgea, / E quelli m'apparian vani per cui / Vano ogni altro desir creduto avea», e non in quello peregrino di «desiderio» (che pure non è del tutto assente nel Primo amore e provoca il *desir* del verso 78) come in Pepoli 105, Pensiero dominante 74, ovvero di «occupazione» come in Vincitore 39, Patriarchi 66, Pepoli 64.

<sup>3</sup> «Documenti scritti»: Dante 193 «E le carte e le tele e i marmi e i templi» (che Leopardi stesso commenta: «Cioè, le carte scritte, le tele dipinte, e così i marmi scolpiti»), Mai 10, Ginestra 103; più specificamente «fogli» nell'avvertimento premesso all'Inno a Nettuno (C p. 308-309); «un Codice tutto lacero, di cui non rimangono che poche carte» e «nelle carte che ci avanzan del Codice già molto più ampio»). Voce alquanto peregrina, ma forse per noi assai più che per Leopardi, che non l'usa solo in poesia o nella prosa d'arte, tanto è vero che dirà nel Timandro «stillarmi il cervello sopra le carte» come in Zib. I, p. 986 (anno 1821) «pigliate una carta, non dico di Tacito o di Sallustio, ma di Livio o di Cicerone», II, p. 1205 (anno 1828) le differenze ortografiche «sono divari permanenti nelle carte»; nel Discorso sopra la Batracomiomachia (C p. 476) «le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte», ecc.

versione dell'epistola petrarchesca *Impia mors*, 65-66, che egli recò in italiano dopo il marzo del 1827:

indarno

Tì fien gli *studi*, e le trattate *carte*?

(il cui secondo emistichio pare preludere a «e le sudate carte») e rimasto così vivo nella memoria del poeta da riapparire poi nel Dialogo di Tristano: «*Libri e studi*, che spesso mi maraviglio d'aver tanto amato, disegni di cose grandi», ecc. (C p. 1027).

Si noti tuttavia che in altri tempi l'endiadi leopardiana fu una mera figura retorica, particolarmente abusata nella canzone *Sopra il monumento di Dante*

- 96 Fu fortunata allor *donna e reina*.
- 124 Nostra patria vedendo *ancella e schiava*,
- 198 Questa d'animi eccelsi *altrice e scola*
- 200 Meglio l'è rimaner *vedova e sola*.

mentre qui essa ha una precisa funzione strutturale, sostenendo i due aggettivi.

Qualcuno attribuirà la sostituzione di *miei dolci* con *leggiadri* a uno di quei compensi a distanza fra canti diversi che, entro certi limiti, sono innegabili; ma qui l'origine prima della correzione è palesemente un'altra.

*Leggiadro* e *dolce* erano intimamente associati nella memoria del poeta, che per evitare ripetizioni già li alternava nella canzone *Ad Angelo Mai*

91 Nostri *sogni leggiadri* ove son giti  
 106 Nascevi ai *dolci sogni* intanto, e il primo  
 e che, proprio pochi giorni prima di stendere *A Silvia*, aveva saggiato *leggiadro* in ben tre punti del Risorgimento, rifiutandolo una volta a favore di *dolce*:

- 43 Che si beato errore  
 [\*Si generoso errore]  
 [\*Che si leggiadro errore]
- 110 [A i generosi] inganni  
 Natura, e i dolci  
 [\*Diemmi e i leggiadri inganni:]
- 143 E d'un celeste foco  
 [\*leggiadro]

L'aggettivo ritorna alla mente del poeta per risonanza e reazione provocata da *dolci* e da *sudate* (che era pur esso, come *dolci* e *lunghi* e *dilette*, del tutto convenzionale) ed acquista ora un tono che nemmeno era dato sospettare nei tre passi del Risorgimento, in cui (a parte il cumulo del fonema *r* nel verso 43) sonava banale e in tutto degno del frasario dell'Arcadia.

*Sudate carte* vale «che costavano gran fatica». L'aggettivo (così come *sudare* e *sudore*) è frequente in Leopardi

Appressamento II, 144	E or se' pietosa ch'uom per te non suda!
III, 11	Che non sudar perché 'l sapesse 'l mondo
III, 134-135	l'opra e 'l frutto
	Di sudor molto e molta età far vano
III, 140	Messa la man tra le sudate chiome
IV, 16	Questa die' tempo lungo e sudor molto
V, 85	Per te pensoso e muto arsi e sudai
Telesilla, I	oh come tutta
	Se' pallida e sudata
	Io sudo freddo, e 'l cor mi batte
	E que' sudori e que' perigli estremi
Per una donna 87	E ambasciato e sudato
Nella morte 36-37	volto
	Sudato e bianco
Sogno 40-43	ed era
	Pur fisso in ciel che quei sudori estremi
	[*angosce estreme]
	Cotesta cara e tenerella salma
	Provar dovesse
84	di [sudor la fronte]
	sudore il volto
	[*di sudor la guancia]
Vincitore 3-4	E quanto al femminile ozio sovrasti
	La sudata virtude.
	[*L'operosa]
Bruto 10	Sudato, e molle di fraterno sangue,
49 (autogr.)	Forse i pallidi lustri e forse il cielo
	[*gli empi travagli, martori, sudori]

Primavera 36-37	e dall'immonda Polve tergea della sanguigna caccia [*sudata]
Pepoli 19-20	il perenne Sudar nelle officine
25-26	acquista Per cura o per sudor, veggia o periglio.

Quiete 39 Sudar le genti e palpitär, vedendo  
anche nella prosa epistolare: «quella sudatissima e minutissima  
perfezione nello scrivere» (L lett. 280 p. 450); ed è tutt'altro che  
nuovo nelle nostre lettere<sup>1</sup>.

Va avvertendo il Flora (e non è il solo a provar questa antipatia): «confesso ch'io non riesco ad amare quest'espressione di-  
venuta popolare, se non in un tono quasi scherzoso: innegabile è  
l'immagine di unto che essa desta<sup>2</sup>». Ma, come ha osservato il  
Contini, «le armoniche che Leopardi percepiva in *sudato* non erano  
fisiologiche, bensì auliche e letterarie ... Mai Leopardi prova la  
minima repugnanza a un sudore letterale o metaforico, segno di  
proba fatica o della colluttazione suprema ... molto esce da *sudavit et alsit*<sup>3</sup>» (Orazio, *Ars poët.* 413); e così lo percepisce il comune  
lettore, tanto è vero che A Silvia è forse la più nota poesia ita-  
liana, eppure il verso non è diventato famoso come il *sudate o  
fichi* dell'Achillini, e la parola è corrente in senso figurato<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> G. RUCCELLAI, *Api* 586-587 «dei sudati cibi / Nutrono i loro affa-  
ticati corpi» (notato da Leopardi stesso in calce al primo foglio  
dell'autografo del canto A un vincitore nel pallone), FIRENZUOLA «le  
altrui fatiche, e le mie massime, sebbene sono inutilmente sudate»  
(cit. da TOMMASEO-BELLINI V, p. 1296), S. BETTINELLI, *A Mantova*  
386 «E sudate palestre e finte pugne» (già in SILIO, *Punic.* III, 92  
«sudatus labor»); e cf. G. PARADISO «servi e ancelle che all'opre  
sudano / Della splendida festa» (*Lirici del sec. xviii* a cura di G.  
CARDUCCI, Firenze 1871, p. 535), V. MONTI, *In occasione del parto*  
ecc. 12 «Peplo, che l'Erettée nuore sudâr», ecc.

<sup>2</sup> F. FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 257 n. 16.

<sup>3</sup> *Letteratura* cit., p. 104.

<sup>4</sup> Leggo per es. in una cronaca giornalistica scritta senza ironia:  
«sfilavano gli ultimi modelli, in una cornice che un cronista mon-  
dano avrebbe senz'altro definita brillantissima (non accade sovente,  
supponiamo, che si radunino in festa tanti abiti da sera, di così

Mi pare impossibile accettare il processo per cui sono sorti *leggiadri* e *sudate*, e in quale ordine siano sorti (è per es. indimostrabile che *studi* abbia evocato *sudate* per un'associazione fonata su *agresti sudori* da *agricoli studi* nell'*Inno ai Patriarchi* 52), mentre è facilmente valutabile il rapporto semantico che li lega.

*Sudate carte* dice il peso di quegli studi pur tanto diletti, ed è per Leopardi ciò che per Silvia sarà la *faticosa tela*. Con la sostituzione di *leggiadri* a *miei dolci* si giunge ad esprimere un'idea opposta a *sudato* e *faticoso*: infatti, al significato principale di «ameno, bello, grazioso»<sup>1</sup>, per etimologia e prossimità fonica, *leggiadro* aggiunge quello secondario di «leggiero»<sup>2</sup>, sia esso retroformazione da *leggiadria* < prov. *leuja(i)ria* o diretto allotropo di *leggiero*<sup>3</sup>.

La relazione semantica dei due segni è dunque:

$$\text{LEGGIADRO} = \begin{cases} \text{ameno} \\ \text{leggiero} \longrightarrow \text{grave, faticoso} = \text{SUDATO} \end{cases}$$

Identico è il rapporto semantico che lega *veloce* e *faticosa* dei versi 21–22, anche se possono darsene due distinte spiegazioni. L'aggettivo *faticoso* è associato in Leopardi a *lento* e *grave*:

Dante 178	A tal de' suoi ch'affaticata e lenta
Pepoli 7	Grave retaggio e faticoso?
cf. Mai 17–18	ove più <i>lento</i>
	E <i>grave</i> è il nostro disperato obbligo,

L'aggettivo *veloce*, d'altronde, reca l'idea accessoria di *leggiero*, come indica (e, se pur motivata da altri fini, in certo modo sotto-

accurata e sudata confezione) M. CERVI, *Corriere d'informazione*, Milano 19/20 sett. 1955, p. 6.

<sup>1</sup> Mai 91 «Nostri sogni *leggiadri* [beati sogni] ove son giti», Primo amore 87 «Né in *leggiadro* soffria né in *turpe volto*», Paralip. I, 5 «l'opre *leggiadre*», ecc.

<sup>2</sup> Reca «idea di moto; e suppone agilità, speditezza», N. TOMMASEO, *Sinonimi*, p. 93, § 588.

<sup>3</sup> F. D'ovidio, *Romania*, XXV (1896), p. 305–309, cf. E. BOURCIEZ, *Eléments de linguistique romane*<sup>4</sup>, Paris 1947, p. 505.

linea) la correzione di *percotea* in *percorrea* al verso 22. Il rapporto semantico della coppia può dunque essere

$$\begin{aligned} \text{VELOCE} &= \left\{ \begin{array}{l} \text{rapido} \\ \text{leggiero} \end{array} \right. \text{——} \left. \begin{array}{l} \text{grave} \\ \text{leggiero} \end{array} \right\} = \text{FATICOSO} \\ \text{oppure} \\ \text{VELOCE} &= \left\{ \begin{array}{l} \text{rapido} \\ \text{leggiero} \end{array} \right. \text{——} \left. \begin{array}{l} \text{grave} \\ \text{lento} \end{array} \right\} = \text{FATICOSO} \end{aligned}$$

Questa giustapposizione di aggettivi è un procedimento non dissimile da quello con cui Claude Monet, mezzo secolo più tardi, creerà l'ombra non già graduando il colore della zona in luce ma accostandogli un colore diverso, vicino al colore complementare di quello della luce corrispondente. Alla mescolanza dei colori compiuta sulla tavolozza (e a cui nell'arte verbale corrisponde il procedimento del composto copulativo, dalle forme sanscrite del tipo *priyāpriyāñi* all'*odiosamala signora* della vita alfieriana, III, 15) si sostituisce la più raffinata tecnica dell'accostamento, con risultati di vibrazione assai più intimi ed intensi.

#### § 8. Verso 5-6

Il *limitare di gioventù* è espressione modellata su *limitare* (o *soglia*) della *vecchiaia*, frequentissimo nei greci (*γέρωνς οὐδός*, Il. XXII, 60, Od. XV, 245, Lycurg. 40, ecc.) ed usato da Leopardi nel Passero solitario 50-51 *di vecchiezza la detestata soglia* (che è *δλοιδός γέρωνς οὐδός* di Il. XXIV, 487, e Od. XV, 348); e deriva dalla metafora del corso della vita umana raffigurato, nel suo tratto ascendente, come una scala: «paulatimque gradus aetatis scandere adultae», Luer. De rer. nat. II, 1123<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Già in DANTE, *Purg.* XXX, 124-125 «Si tosto come in sulla soglia fui / Di mia seconda etade». Ma mentre Dante si riferisce al ventiseiesimo anno (*Conv.* IV, xxiv, 2), qui Leopardi pensa a un'età molto minore, inferiore anche ai ventun anni che segnano il limite fra adolescenza e gioventù nell'opinione dei moderni. È vero che la vita di Teresa Fattorini durò appunto ventun anni, ma un così preciso riferimento è escluso dai versi 42-48. Si ricordi anche lo Zibaldone del 30 giugno 1828, dove alcuni sentono un'eco di A. Silvia: «una giovane dai sedici ai diciotto anni», ecc. (Zib. II, p. 1144); né si dimentichi che la Teresa Lucignani, che fu probabilmente l'origine di questo canto, aveva appunto quindici anni.

È il tempo che Leopardi rimiangerà nel canto che segue A Silvia: «Chi rimembrar vi può senza sospiri, / O *primo entrar di giovinezza*,» ecc. (Ricordanze 119–124).

Per intendere appieno *salivi* posto quasi simbolicamente a concludere la strofa, e in cui la vocale grave si estenua in quella ripetuta vocale «esile» che qui veramente suona «zielverstiegenes i»<sup>1</sup>, bisogna interpretarlo alla luce del campo associativo a cui appartengono le notazioni luminose *splendea*, *ridenti* e *lieta*. Si osservi la canzone All’Italia 91–94 nel testo del 1824:

Come si *lieta*, o figli,  
L’ora estrema v’apparve, onde *ridenti*  
Correste al passo lagrimoso e duro!  
Parea ch’ha *danza* e non a morte andasse  
Ciascun de’ vostri o a *splendido* convito

e si confronti con le Ricordanze 153–156, così prossimo nel tempo e nelle immagini alla strofa iniziale di A Silvia:

*Ivi danzando*; in fronte  
La gioia ti *splendea*, *splendea* negli occhi  
Quel confidente immaginar, quel lume  
Di gioventù.

Si ricordi pure, da una lettera leopardiana del 1823: «una donna né col canto né con altro qualunque mezzo può tanto innamorare un uomo quanto col ballo: il quale pare che comunichi alle sue forme *un non so che di divino*, ed al suo corpo una forza, una facoltà più che umana» (L p. 393). E si confronti col noto passo dello Zibaldone del 30 giugno 1828 in cui tutti sentono una probabile eco di A Silvia: «una giovane dai sedici ai diciotto anni ha nel suo riso, ne’ suoi moti, nelle sue voci, salti ec. *un non so che di divino*, che niente può agguagliare», ecc. (Zib. II, p. 1144).

Evidentemente, l’immagine di una fanciulla lieta e ridente tendeva a comporsi nella fantasia del poeta come quella di giovinetta che esprime la propria felicità con la danza<sup>2</sup>, secondo un

<sup>1</sup> J. WEINHEBER, *Ode an die Buchstaben* (Säml. Werke, II, Salzburg 1954, p. 93).

<sup>2</sup> Cf. Vita solitaria 50–52 «e già s’accinge all’opra / Di questa vita come a danza o gioco / Il misero mortal».

motivo tipico dell'età neoclassica consacrato nelle statue e nei bassorilievi del Canova, del Thorvaldsen e dei loro seguaci:

ma se danza,

Vedila! tutta l'armonia del suono  
Scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso  
Della sua bocca; e un moto, un atto, un vezzo  
Mandano agli occhi venustà improvvisa.

L'incendere di Silvia, lento e contenuto rispetto al gaio procedere di una giovinetta felice, ha già per questo una solennità che tempera la letizia di *splendea*, di *ridenti*, di *lieta*, e tutta l'espressione dei versi 5-6 «ha qualcosa di religioso, sì che par descrivere l'ascesa alla soglia di un tempio»<sup>1</sup>, al di sopra e al di là del tempo e mondo terreno, a raggiungere quell'altissima pace cui il poeta anelava e che altra volta, pur senza commozione, gli aveva già suggerito l'immagine di un calmo salire: «Nostra *placida* nave in porto *ascese*» (Patriarchi 103).

Questo senso di solenne ascesa, percepito da vari commentatori, è stato spiegato dal Terracini con una reminiscenza che può certo essere stata presente alla memoria del poeta e la quale (in chi appunto abbia a mente Orazio, Odi III, xxx, 8-9 «dum Capitolium / Scandet cum tacita virgine pontifex») iscrive subito l'incendere di Silvia in un'atmosfera di religiosa solennità<sup>2</sup>; e ciò dovette sentire il poeta, indipendentemente da questa e da altre simili reminiscenze, probabili ma non provabili, nell'istante medesimo in cui (con la serie di *mortale*, *fuggitivi*, *pensosa*, ecc.) offuscava la letizia di *splendea*, *ridenti* e *lieta*, raggelando le facili e gioiose movenze di una fanciulla dell'Olimpo neoclassico nell'incendere di Silvia, in un'aura di serena aspettazione percorsa da inavvertiti presagi di morte. Ascesa verso la gioventù, dunque, alla cui soglia è il limite della vita.

Con quell'insistenza premonitrice che è propria degli auspici di morte, il presagio che era in *mortale*, in *fuggitivi*, in *pensosa* ritorna ora in *limitare*, che non solo è voce peregrina per indicare «soglia» come nel Frammento XXXVIII 1 «Io qui vagando al limitare

<sup>1</sup> M. FUBINI, comm. *Canti*, Torino 1930, p. 98 n. 5-6.

<sup>2</sup> B. TERRACINI, *Leopardi filólogo*, in «Cursos y conferencias», anno XII (vol. XXIII), 134/135, Buenos Aires 1943, p. 145.

intorno», nella prova di traduzione dell'Odissea 145 (Od. I, 104) «dell'atrio al limitare» e nel Saggio sopra gli errori popolari, XIV «sul limitare della spelonca dell'Oreb» (P p. 402), ma anche poetissima perché reca l'idea accessoria di «limite, confine» (cf. la contaminazione semantica di *līmen* con *līmes* e di *līmīnāris* con *līmīlāris* nel tardo latino e nelle lingue romanze); e qui, inoltre, è intimamente legata a *mortale* del verso 2 non solo per l'associazione che tale idea accessoria stabilisce ma anche perché la posizione di entrambe le voci in fine di verso mette in rilievo un'assonanza che tocca l'intima essenza delle parole, formate dai medesimi suoni consonantici e dalla stessa vocale accentata: *mortale*, *limitare*.

Relazione fonica, questa, che già gli antichi seppero sfruttare per esprimere segreti rapporti; così per es. Eschilo sente e fa sentire che il parricidio di Oreste è prescritto dal fato mettendo in luce l'identica composizione consonantica di *τέκνον* e *κτενεῖν* in Cho. 909–910 e 922–923:

OP. πατροκτονοῦσα γὰρ ξυνοικήσεις ἐμοί;  
 KA. ή Μοῖρα τούτων, ὡ τέκνον, παραιτία.  
 KA. κτενεῖν ἔσικας, ὡ τέκνον, τὴν μητέρα.  
 OP. σύ τοι σεαυτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς<sup>1</sup>.

La prima impressione del lettore è quella stessa che certo provò Leopardi scegliendo la voce *limitare*: soglia della negata giovinezza e perciò anche limite estremo della vita. Questo è appunto il tono e il valore di *limitare* rispetto a *soglia* (del regal palagio, Pompeo in Egitto III.4; di vecchiezza, Passero sol. 50–51; del patrio tetto, Basso rilievo 5, cf. 89; della patria, cioè frontiera, Dante 101 ove rima con 99) o *varco* (della plutonia sede, Frammento XLI 20–22), entrambi indicanti il punto di accesso (cf.

<sup>1</sup> W. PORZIG, *Aischylos*, Leipzig 1926, p. 75. Il senso di queste relazioni foniche, che gli antichi ebbero in alto grado (sino a giungere all'artificio dell'anagramma), è vivo pure in alcuni moderni; un esempio tecnicamente perfetto è in MALLARMÉ, *Igitur*, ed. Pléiade p. 443: «La *fiole* vide, *folie*, tout ce qui reste du château?» (su cui v. R. G. COHN, *Mallarmé's 'Un Coup de Dés': An Exegesis*, New Haven, Conn., 1949, p. 46–47).

Alla sua donna 16-17 «Già sul novello / Aprir di mia giornata» dove *aprir* prevale sulle varianti «*soglia*, stagione, spuntar, salir» e cf. Ricordanze 120 «O primo *entrar* di giovinezza») e *confino* («giovani che sul confino della fanciullezza» P p. 590), il quale indica il termine ultimo, e che sono le due componenti semantiche di *limitare*, senza averne intrinsecamente la patina illustre.

Occorre una certa attenzione per interpretare correttamente i versi 5-6. I lettori meno vigili intendono «salivi verso la fine della tua gioventù» allo stesso modo in cui più avanti saranno portati a confondere Silvia con la speranza.

Il senso letterale della frase *salivi il limitare di gioventù* è tuttavia chiaro. Non «salivi verso la soglia della gioventù<sup>1</sup>», come molti intendono, ma «salivi sulla soglia della gioventù» e quindi «entravi nella gioventù<sup>2</sup>», secondo che altri correttamente interpreta e come si chiarisce con l'aiuto dell'autore stesso: «I verbi *salire*, *montare*, *scendere* sono adoperati da' nostri buoni scrittori, non solamente col terzo o col sesto caso, ma eziandio col quarto senza preposizione veruna» (C p. 179). Leopardi avrebbe potuto agevolmente dire «*al limitare / Di gioventù salivi*» (così come in Dante 94 «Che di novo salisti *al paradiso?*»); e non l'ha detto.

Tuttavia, come più oltre la confusione tra Silvia e la speranza è un effetto quasi inevitabile che non sembra andare oltre le intenzioni del poeta, giacché «Silvia è così altamente simbolica, che si può dire sia la stessa cosa che la speranza<sup>3</sup>», così qui verrà domandarsi se un'interpretazione rigorosamente letterale debba prevalere sull'altra, che tutta la strofa evoca e che forse era anche nelle intenzioni di Leopardi, almeno come idea accessoria o «immagine illusoria» (cf. Zib. I, p. 38-39).

<sup>1</sup> Per es. H. DE ZIEGLER, *Leopardi*, Neuchâtel 1944, p. 139: «tu montais vers le seuil de ta jeunesse».

<sup>2</sup> Per es. E. RASMUSSEN, *G. Leopardi som Menneske* ecc., tesi, København 1900, p. 173: «og Du, glad og tankefuld, overskred Ungdommens Tærskel»; J. M. MORRISON (trad.), *The Poems («Canti») of Leopardi*, London 1900, p. 79: «And thou hadst just begun, so coyly gay, / To enter youth's heyday?».

<sup>3</sup> G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, p. 206 n. 54, cf. B. CROCE, *Poesia e non poesia*, Bari 1923, p. 118.

E si noti che l'immagine di un incedere lento, dell'ascesa verso il limitare (durativo) e non del passo al di là della soglia (momentaneo) non deriva solo dall'imperfetto *salivi* e dal senso dell'intera strofa, che non si affisa in un attimo ma abbraccia tutto un periodo (*quel tempo, splendea*). Essa deriva anche da un'impercettibile particolarità dell'espressione leopardiana rispetto all'uso comune, e cioè dal fatto che di solito si *sale una scala*, ma si *varca* o si *passa la soglia* (e poeticamente la si *calca*, Consalvo 138) oppure si *pone il piede sulla soglia* (Frammento XLI 20-21) od anche si *entra nella soglia*, ma non si *sale la soglia*; sicché *salivi il limitare*, imperfetto con oggetto diretto, suggerisce l'ascesa lungo una scala che conduce all'eliso della gioventù.

La qual *gioventù* sembra qui parola scelta al preciso scopo di creare una consonanza con *e tu* del verso precedente. Infatti, sebbene *gioventù* e *giovinezza* si equivalgano nella poesia leopardiana, come denotano pure le incertezze dell'epistola Al conte Carlo Pepoli 114

La *gioventù* del cor

[\*a cui vivace eterna]

[\**Giovinezza*]

[\**Giovinezza nel cor*]

si può ravvisare una certa predilezione del poeta per «lo diletto nome di giovinezza» (Sogno 77-78, cf. Ricordanze 135 «Se giovinezza, ahi giovinezza, è spenta?»), voce più peregrina<sup>1</sup>, in

<sup>1</sup> La forma *giovinezza* suona meno peregrina di *giovinezza* già dal sec. XVII almeno: «Alcuni grammatici hanno voluto dire che la voce *giovinezza* sia solamente delle scritture moderne, e *giovinezza* delle antiche: s'ingannarono» REDI, *Annot. dilir.* 16 (cit. da TOMMASEO-BELLINI, III, p. 480). In Leopardi *giovinezza* ricorre in luogo di *giovinezza* solo quando lo richiedano palesi necessità foniche, come nel Passero solitario 20 «E te german di giovinezza, amore,» e nel Tramonto della luna 20-22 «Tal si dilegua, e tale / Lascia l'età mortale / La giovinezza», dove sembra evidente il desiderio di non accumulare troppe *a* (si senta l'effetto che ne deriva nel Framm. XLI 17 «La giovinezza come ha ratte l'ale»). Se ne veda la conferma sull'autografo di A. Silvia 51-52 «Anche negaro i fatti / La giovinezza» ma in variante «Anco negar la giovinezza i fatti». In prosa la forma comune è *giovinezza*: Tristano

molti casi in cui non vi sia una precisa esigenza come nel Sogno 51-52 (dove la rima al mezzo ha la funzione di ridurre quasi ad un medesimo stato i due termini di un amaro confronto: «Giovane son, ma si consuma e perde / La giovinezza mia come vecchiezza»).

Qui poi *gioventù*, oltre a creare una consonanza che è importante elemento in un sistema di tante e tanto calcolate rispondenze foniche e semantiche, ha forse qualcosa di spezzato per il fatto di esser voce tronca, e di oscuro per il fatto di terminare in quella vocale cupa che già Leibniz, precursore dei moderni teorici del fonosimbolismo, intese indicare «moerorem»; si confronti, in tal senso, il Passero solitario 41-14:

il Sol che tra lontani monti,  
Dopo il giorno sereno,  
Cadendo si dilegua, e par che dica  
Che la beata gioventù vien meno.

---

(C p. 1021) «uno che sia caro agli Dei, muore in giovinezza», Ottolieri I (C p. 930) «Socrate ... fino nella giovinezza disperò di potere essere amato», ecc. Nel senso collettivo di «giovani» sempre *gioventù*: Palinodia 278 «vecchiezza e gioventù del par contente», Passero solitario 33 «La gioventù del loco».

Per la stessa ragione la poesia leopardiana predilige *beltà* a *bellezza*, essendo la prima voce più peregrina e riferendosi a qualità non fisica: Primo Amore 75 «Che di beltade amor vi fea dimora», Sogno 13-14 «Donde, risposi, e come / Vieni, o cara beltà?» e 89 «di beltà son fatta ignuda?», Paolina 47-48 «d'alto affetto / Maestra è la beltà» e 78 «Beltade onnipossente», Saffo 21 «Infinita beltà», Alla sua donna 1-2 «Cara beltà che amore / Lunge m'inspiri», Pepoli 134 «Ogni beltate o di natura o d'arte», Risorgimento 156 «Il mondo e la beltà», A Silvia 3 «Quando beltà splendea», Pensiero dominante 130 «Angelica beltade!» e 135 «Sola vera beltà parmi che sia», Aspasia 50-51 «E ciò che inspira ai generosi amanti / La sua stessa beltà, donna non pensa» e 81 «Sua celeste beltà»; *bellezza* solo in Sopra un basso rilievo 29-30 «reina bellezza si dispiega / Nelle membra e nel volto», mentre in prosa è usato costantemente da Leopardi anche nell'accezione più spirituale, tanto che egli dirà persino «uno di que' fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile».

### § 9. *Silvia e la natura*

Silvia è già compiutamente creata in questa prima strofa: un'immagine non disegnata con linee precise, ma suggerita con evanescenti confini di luce ed ombra.

Nelle creature terrene sono gli occhi che brillano (Risorgimento 133-136), mentre qui è la beltà che illumina lo sguardo della fanciulla, così come è la voce umana che risuona nella Vita solitaria 63-66 e nelle Ricordanze 17-18, mentre qui non sarà Silvia che canta, né il suo canto che risuona, bensì l'ambiente che acquista virtù musicale.

Un'immagine purificata da ogni riferimento fisico, ridotta a ciò che vi è di più essenziale e interiore e indefinibile; un'immagine, tuttavia, non nebulosa né astratta, ma tersa e vibrante in un'intima simpatia con l'ambiente. Silvia «è la poesia nella verità della natura, nella realtà della esistenza. . . La scena è il mare e il monte in lontananza, il sole che tramonta, gli orti e le vie dorate, bellezza e malinconia di natura. E là si svolge questo idillio della vita, questo mistero della natura<sup>1</sup>».

Chi disse che «la fanciulla è riversata e trasfigurata in immagini di paesaggio<sup>2</sup>» sentì l'arcana consonanza tra Silvia e la natura, già espressa anche sintatticamente in quell'ordinato alternarsi di Silvia e di elementi ambientali (*stanze, vie, maggio odoroso*) come soggetti della prima e seconda strofa (v. p. 120).

E chi voglia determinare la ragione e la qualità di tale consonanza, senza arrestarsi al rapporto fra Silvia e la natura esplicitamente dichiarato nei versi 13-14 e 20-27, dovrà individuarli nell'identica essenza della fanciulla e del mondo circostante: la luce. E nella medesima essenza di quella luce: gli occhi di Silvia, *ridenti*<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> F. DE SANCTIS, *G. Leopardi*, p. 348.

<sup>2</sup> L. RUSSO, comm. *Canti*, Firenze 1945, p. 54.

<sup>3</sup> Ben altra luce, non più serena, cioè limpida per assenza di turbamento, è quella degli occhi *sfavillanti*: (Palinodia 263-264 «come sfavilla (scil. di compiacenza) il guardo / Delle donzelle», Paolina 97 «Di nova ira sfavilla»; o *sfolgoranti*: Aspasia 54 «Al vivo sfolgorar di quegli sguardi»).

hanno la stessa qualità della natura serena<sup>1</sup>, che al poeta sempre *ride* nella sua distesa luminosità

Primo am. 70-71	né grato M'era degli astri il riso,
Vita sol. 10	E le ridenti piagge benedico
Saffo 27-28	A me non ride
	L'apriconmargo
Sua donna 5-6	O ne' campi ove splenda Più vago il giorno e di natura il riso
Pepoli 128-129	né degli aprichi Campi il sereno e solitario riso ....
133	Commoveverammi il cor
Canto nott. 73-74	a qual suo dolce amore Rida la primavera

(e cf. la descrizione a Paolina del lungarno pisano, «spettacolo così bello, così ampio, così magnifico, così gaio, così ridente che innamora» L p. 794 lett. 555) o, con un'intima vibrazione e quasi un segreto invito, *sorride*

Quiete 8	Ogni cor si rallegra
19-20	.... Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride Per li poggi e le ville
25	.... Si rallegra ogni core
Pens. dom. 31-32	A un campo verde che lontan sorrida Volge gli occhi bramoso il pellegrino
oppure <i>arride</i> <sup>2</sup>	
Saffo 6-7	già non arride Spettacol molle ai disperati affetti

<sup>1</sup> Si noti la tonalità opposta nelle Ricordanze 143 «Mesto riluce delle stelle il raggio».

<sup>2</sup> Verbo frequentissimo nel Pompeo in Egitto: I sc. 6 «Il tutto arride a' miei disegni» e «il fato / Con lieto aspetto a' miei disegni arride», II sc. 3 «il fato / Lieto e propizio a' miei disegni arride»,

e si noti che si tratta di verbi fortemente affettivi: se in *arridere* è palese l'immagine del sorriso allettante (*ad-ridere*)<sup>1</sup>, in *ridere* e *sorridere* si nota una sfumatura non dissimile espressa col dativo o mediante un'intensa partecipazione dell'animo alla qualità, all'attrattiva della natura («*grato m'era degli astri il riso*», «*le ridenti piagge benedico*», ecc.)<sup>2</sup>.

La fiorita stagione è uno stato di luce

Passero sol. 5-6	Primavera dintorno <i>Brilla nell'aria, e per li campi esulta,</i>
Vita sol. 57-58	o quando al sole <i>Brillano i tetti e i poggi e le campagne,</i>
	come sguardo di donna:
Risorg. 133-136	E voi, pupille tremule, Voi, raggio sovrumano, So che splendete invano, Che in voi non <i>brilla</i> amor.

In Leopardi non si trova mai l'accecante fulgore del sole meridiano, l'aria che fiammeggia senza respiro, ed anche nella Primavera 28-29 la distesa luce del mezzogiorno non è descritta, ma solo evocata dalle «ombre meridiane incerte» (rifiutando le varianti «Sul fervido meriggio» e «Sul meriggio cocente»), allo stesso modo che nel Saggio sopra gli errori popolari il quadro dell'infocato meriggio è in realtà una serie di immagini minute e delicate, in lineare successione, senza alcun cenno alla distesa ed opprimente luce solare (P p. 280-281):

«Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agicol-

III sc. 3 «pietoso / A' miei disegni arride il ciel», III sc. 5 «già tutto arride, / Amico, a' voti miei».

<sup>1</sup> Cf. CARDUCCI, *Ca ira*, II, 12-14 «E Marceau che a la morte radiosa / Puro i suoi ventisette anni abbandona / Come a le braccia d'arridente sposa». Della speranza, che ora è Silvia stessa, Leopardi aveva detto poco prima nel Risorgimento 104-105: «Forse la speme, o povero / Mio cor, ti volse un riso?».

<sup>2</sup> Si noti, all'opposto, l'assenza di ogni rispondenza tra il poeta e gli astri nelle Ricordanze 3, ove le vaghe stelle dell'Orsa *scintillanti* hanno una corruscione fredda, metallica, una distante e gelida impassibilità.

tore, che prende cibo e riposo; i buoi sdraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi con le code per cacciarli, chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono interrottamente spesse stille di sudore, e abboccano negligente-mente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi; il gregge assetato, che col capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra ... tutto è bello, tutto è delicato e toccante»

(e la descrizione comincia con un verbo che è pur esso luce dello sguardo: *Sera del di di festa* 16: «Non *brillin* gli occhi tuoi se non di pianto», ecc.). Tutto è mosso: Leopardi non riesce a sentire l'immobile calura meridiana ed anche quando si prova ad esprimere finisce per descrivere proprio l'opposto come nella *Vita solitaria* 28-32<sup>1</sup> (né gli vale servirsi della negazione perché questa, come tutti i morfemi, non ha valore poetico<sup>2</sup>). E tra la ridente luce di *Silvia* e quella della ridente natura che la circonda vi è un'ar- cana rispondenza, alla stessa guisa che il primo sorriso delle fanciulle innamorate illumina di sé ogni cosa intorno (*Ricordanze* 120-124):

O primo entrar di giovinezza, o giorni  
Vezzosi, inenarrabili, allor quando  
Al rapito mortal primieramente  
Sorridon le donzelle; a gara intorno  
Ogni cosa sorride<sup>3</sup>

#### § 10. Spazio geometrico e spazio poetico

Questa consonanza di *Silvia* con la natura circostante è come un'onda che si espande in ampi cerchi concentrici, secondo uno schema compositivo non comune in Leopardi.

<sup>1</sup> «Ed erba o foglia non si crolla al vento, / E non onda incre-sparsi, e non cicala / Strider, né batter penna augello in ramo, / Né farfalla ronzar, né voce o moto / Da presso né da lunge odi né vedi».

<sup>2</sup> J. VENDRIES, *Le langage*, Paris 1921, p. 159.

<sup>3</sup> Cf. Zib. I, p. 1496 «un'età a cui tutto sorride», Dante 151 «Quando più bella a noi l'età sorride». Armonia tra la natura e lo sguardo delle fanciulle è anche, se pure in un contesto ironico, nella *Palinodia* 262-264 «Mira dinanzi a te come s'allegra / La terra e il ciel, come sfavilla il guardo / Delle donzelle».

«La poesia in Leopardi si svolge spesso per associazioni spaziali in linea diretta e rare volte per circoli conclusi: [nelle Ricordanze, per es.,] prima, la visione del cielo e il ricordo di quando egli lo mirava notturno, ed ascoltava il canto della rana; poi il suono dell'ora coi ricordi ad esso congiunti; poi la loggia, le sale antiche; poi il motivo della speranza; poi il motivo del primo entrar di giovinezza; poi Nerina; e son tra loro legati in successioni lineari<sup>1</sup>», come le diverse scene della Quiete dopo la tempesta 1-24, del Sabato del villaggio 1-37, del capitolo sul meriggio nel Saggio sopra gli errori popolari, e via dicendo.

«Svolgimento per associazioni spaziali in linea diretta» altro non significa che giustapposizione di immagini che non formano un quadro organizzandosi in reciproche relazioni spaziali. Ed anche nelle singole immagini leopardiane manca spesso la terza dimensione, o almeno una terza dimensione poetica: sovente, la profondità del paesaggio, quando non è affidata del tutto all'immaginazione del lettore, che ricostruisce la visione integrandola degli elementi non espressi (cioè collocandola in prospettiva), viene descritta, ma non risolta in poesia. C'è, insomma, lo spazio geometrico, ma non lo spazio poetico.

Quello spazio poetico a cui Leopardi fu pure tanto sensibile da riporre una suprema poeticità nelle immagini di ciò che quasi si perde «nella vastità degli spazi» (Zib. I, p. 1215 e passim) e da aver ragionata nozione dei mezzi verbali con cui tali immagini si esprimono<sup>2</sup>, giungendo a definire poeticissime quelle parole appunto che indicano la terza dimensione.

Si consideri per es. l'inizio delle Rimembranze (che sono un idillio del 1816 poi rifiutato):

Era in mezzo del ciel la curva luna,  
E di Micon la povera capanna  
Sol piccola da un lato ombra spandea.  
Chino sul destro braccio, ed appoggiando  
Alle ginocchia il cubito, dell'uscio  
Sul facile gradin sedea Micone.  
Egli era triste, e muto.

<sup>1</sup> F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*<sup>2</sup> III, Milano 1942, p. 175.

<sup>2</sup> Cf. l'interpretazione di un passo ariostesco in Zib. I, p. 1145-46.

Il quadro è precisissimo, e proprio tanta minuzia ne tradisce il carattere di esercitazione. Quella capanna che «sol piccola da un lato ombra spandea» è una figura da manuale di teoria delle ombre, e non le manca che il titolo del problema formulato con tanto di linguaggio tecnico: determinazione dell'ombra portata di un oggetto su una superficie.

Un anno dopo, nella prima nota dello Zibaldone, la ricerca prospettica si fa ancor più scoperta e diligente<sup>1</sup>:

Era la luna nel cortile, un lato  
Tutto ne illuminava, e discendea  
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio ...

*Lato, contiguo, obliquo*: tutte parole che sono e rimangono termini tecnici, appunto perché il problema prospettico viene risolto in una rappresentazione analitica, descrittiva, anziché in una visione poetica.

In Leopardi, poeta dell'idillio, la mancanza di relazioni spaziali fra i vari elementi di un quadro può rimanere quasi inavvertita, grazie alla vivezza delle immagini particolari e alla loro rapida successione, come ad es. nella scena del risveglio mattutino che apre la *Vita solitaria* (1-10)

La mattutina pioggia, allor che l'ale  
Battendo esulta nella chiusa stanza  
La gallinella, ed al balcon s'affaccia  
L'abitator de' campi, e il Sol che nasce  
I suoi tremuli rai fra le cadenti

<sup>1</sup> «E la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza» (Zib. I, p. 30, cf. I, p. 1216, ecc.) avvertiva Leopardi, intendendo per diligenza l'osservazione analitica e minuta in cui egli inevitabilmente perdeva la visione dell'insieme; e si noti come certi suoi abbozzi di quadro siano un elenco di sensazioni staccate disposte una dopo l'altra, confrontando per es. un'annotazione a sussidio della memoria come «Palazzo bello contemplato il 21 Maggio sul vespro ec. gallina nel cortile ec. voci di fanciulli ec. di dentro ec. porta di casa socchiusa ec. da un lato una selvetta d'arbori bassi bassi e di dietro a sfuggita essendo in pendio ec.» (C p. 684) con un abbozzo di quadro come «contadino dicente le ave Maria e 'l requiem aeternam sulla porta del suo tugurio volto alla luna poco alta sugli alberi del suo campo opposti all'orizzonte ad alta voce da se», ecc. (C p. 682).

Stille saetta, alla capanna mia  
 Dolcemente picchiando, mi risveglia;  
 E sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo  
 Degli augelli susurro, e l'aura fresca,  
 E le ridenti piagge benedico:

che propriamente non è una scena, ma una serie di immagini percepite l'una dopo l'altra e collocate l'una accanto all'altra. Si noterà l'insistenza della congiunzione copulativa (si osservi l'identica funzione di *e* e *né* ai versi 28-38)<sup>1</sup> e sarà lecito domandarsi se il polisindeto, che fu già indicato come tratto caratteristico dello stile degli idilli, fra cui uno della qualità dell'Infinito<sup>2</sup>, non vada a genio a Leopardi proprio per la sua aderenza alla giustapposizione di elementi che non sempre si armonizzano in una composizione (e, quanto alla Vita solitaria, verrà fatto di chiedersi se la posizione de *la mattutina pioggia* e di *mi risveglia*, collocati ai due estremi di una lunga enumerazione, non sia un artificio per mascherare la giustapposizione dandole una parvenza di *circutus*). Il poeta, fu già detto, «non canta qui, ma, come non è solito, descrive; la scena, non sentita come cosa attuale, gli si spezza in tante immagini di per sé finissime, ma che mal riescono a comporsi in un periodo poetico, come ci avverte la stessa costruzione sintattica, così diversa da quella semplicissima del Leopardi più grande<sup>3</sup>». Bisogna piuttosto dire che ci sono tante immagini spezzate, racimolate da appunti e abbozzi vari, ma non c'è la scena, perché non c'è mai stata, all'origine della Vita solitaria, la contemplazione di quella scena: se ad altri piacque avvertire che il canto «appare scritto in campagna, presumibilmente in un villino a S. Leopardi, poco discosto da Recanati, dove la famiglia Leopardi soleva trasferirsi in estate<sup>4</sup>», a me sembra altrettanto verosimile che esso possa essere stato scritto in città, ed a finestre

<sup>1</sup> Cf. nel *Cantico del gallo silvestre* (C p. 968): «non muggito di buoi per li prati, né strepito di fiere per le foreste, né sussurro d'api e di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda».

<sup>2</sup> U. LEO, *Archivum Romanicum*, XVI (1932), p. 530.

<sup>3</sup> M. FUBINI, comm. *Canti*, p. xxiv.

<sup>4</sup> G. A. LEVI, comm. *Canti*, Firenze 1921, p. 145.

chiuse, combinando insieme, sia pure con abilità degna di Leopardi, un certo numero di sparsi elementi che il poeta aveva messi in carta poco prima:

«*Pioggia mattutina* del disegno di mio padre. Iride alla levata del sole» (C p. 377), cf. negli appunti per la Telesilla «qualche bella idea del mattino come quella del disegno a penna di mio padre» (C p. 418)<sup>1</sup>

«Allor quando *si destà* / *Il gallo e batte l'ali* ec.» (C p. 418)

«Non temer no, che 'l cielo' è chiaro, e questo / *Nuvoletto è legger*» (C p. 394)

«con buon esito di un sorriso come *il sole tra una pioggella*» (C p. 675)

«'l sole / *Rideva ancor sulla fiorita piaggia*» (C p. 377)

Ci sono i lievi nugoletti, e il sussurro degli uccelli, e l'aura fresca e via dicendo, ma non c'è l'ambiente, né il poeta in comunione con l'ambiente; non prova egli, né quindi ci comunica, quel sentimento che egli stesso chiamò «dilatamento nell'allegrezza» (Zib. I, p. 100). Manca del tutto, insomma, ciò che il Berenson designa col nome di «composizione spaziale».

Quella composizione che il poeta mirabilmente attua nella Sera del di di festa 1-4, dove essa non nasce dalla precisa notazione di rapporti spaziali, bensì dalla qualità del medium:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,  
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti  
Posa la luna, e di lontan rivela  
Serena ogni montagna.

«In quella parola che apre la poesia son già adunate, ma non distinte, la chiarità e la mitezza dell'aria nei loro effetti sul poeta: ora, dopo quel primo respiro della dolce notte, egli volge intorno lo sguardo, e, nella felicità di guardare e respirare, indugia sugli aspetti di quella vista: e tutti i sensi ormai son come dominati dal senso del vedere, giacché al silenzio reale (già tace ogni sentiero, dirà subito dopo) si mescola l'incorporeo silenzio del lume

<sup>1</sup> Perciò ritengo inaccettabile la supposizione del Flora (comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 201 n. 1) che *mattutina pioggia* indichi non una vera pioggia ma «quel rapido cader della rugiada, nei mattini», «quella specie di piccola pioggia che è il cader della rugiada all'alba».

lunare, che è come la quiete della luce, il suo sonno e il suo sogno, una sua pensosa ed erma meditazione<sup>1</sup>.» La terza dimensione nasce non dall'indicazione di distanze, ma dalla viva sensazione di una qualità diffusa per tutto lo spazio: *dolce, chiara, senza vento*; e queste espressioni, e con esse *queta, posa*<sup>2</sup>, *serena*, sono così vive in quel contesto che le indicazioni di luogo *sovra, in mezzo* e *di lontan* hanno un valore secondario, e tono poetico appunto perché in tale posizione subordinata perdono, con la precisione e aridità del significato proprio, il loro carattere di «termini».

*Queta*, come avverte il Flora, «trasferisce nella luna che pende su quel calmo paesaggio il senso di quiete della notte. E indefinite e vaghissime parentele si creano tra la calma delle cose non toccate neppure dal vento e la limpida attonita fissità della luna<sup>3</sup>». Ciò perché le qualificazioni hanno una portata che supera di molto i limiti dei rapporti sintattici, grazie anche al fatto che esse si riferiscono tutte a sostantivi femminili singolari: più che di qualificazioni diverse, si tratta della precisazione di un'unica qualità (ancora una volta la serenità dell'ambiente, *ἡ τοῦ περιέχοντος ἀταραξία*). Si noti del resto che nel caso di *queta* è lecito sospettare che il rapporto sintattico sia determinato da motivi di armonia anziché da ragioni logiche, ossia che il poeta in un primo momento avesse riferito l'aggettivo a *notte* anziché a *luna* o avesse comunque voluto porlo a egual distanza fra i due sostantivi. Infatti, nell'errata-corrige della Starita

E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti  
modifica una precedente stesura

Dolce e chiara è la notte e senza vento,  
E queta e sovra i tetti e in mezzo agli orti  
Posa la luna,

<sup>1</sup> F. FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 185 n. 1.

<sup>2</sup> *Posare* per *riposare* come attesta la stesura del verso fino all'edizione Piatti del 1831: «La luna si riposa e le montagne»; cf. Dante 167–168 «In seno al vostro smisurato affanno / Posate», Mai 1–3 «a che giammai non posi / Di sveglier dalle tombe / I nostri padri?», Sera del di di festa 38–39 «Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / Il mondo», A se stesso 1–2 «Or poserai per sempre, / Stanco mio cor» e 6 «Posa per sempre».

<sup>3</sup> F. FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 185 n. 2.

dove la congiunzione dopo *queta* crea una lieve pausa; di modo che quella stesura potrebbe derivare da una precedente

Dolce e chiara è la notte e senza vento  
E *queta*, e sovra i tetti e in mezzo agli orti  
Posa la luna,

del tutto conforme all'uso leopardiano della distribuzione degli aggettivi ai due lati del sostantivo, nonché alla tendenza all'en-jambement evidentissima in questo canto; o la congiunzione si spiegherà con l'intenzione di atténuer, mediante la pausa dopo *queta*, il distacco fra il primo e il secondo verso, appunto collo-cando l'aggettivo in parola a distanza pressoché eguale da *notte* e da *luna*, per attuare il passaggio dalla prima alla seconda sen-sazione con un trapasso che non crea soluzione di continuità e pone mediatamente *queta*, qualità della luna, anche fra le qualità della notte.

La medesima ampiezza ha *serena*. Nota il Flora che «non si trarrebbe nessun vantaggio a voler accordare *serena* con *luna*, e interpretare che la luna è *queta* e *serena* nella luce che diffonde sovra i tetti e gli orti e i monti<sup>1</sup>». È vero: ma si tratta di un'interpretazione troppo angusta, da «termini» e non da parole poetiche, la quale ammette un'unica possibilità di accordo (o con *luna* o con *montagna*) e non concede che l'aggettivo possa essere tanto in rapporto con *montagna* quanto con *luna*, come sente, sia pure secondariamente, ogni lettore e come dimostra di sentire il Flora stesso quando con la sua nota vuole escludere tale possibilità<sup>2</sup>. Il

<sup>1</sup> F. FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 186 n. 4.

<sup>2</sup> Un esempio chiarissimo dell'insufficienza di un'interpretazione rigorosamente letterale è Aspasia 22, dove *curve labbra* sono sol-tanto quelle *de' tuoi bambini*, ma la descrizione della dotta allet-tatrice è così realistica e sensuale che i bimbi sono per il lettore, non meno che per lei, un mero pretesto e quel *curve*, anziché sug-gerire rosee labbra di bimbi quali avrebbe dipinte un Gainsborough o un Reynolds, evoca prepotentemente la sensuale bocca d'Aspasia, «quel labbro, ond'alto / Par, come d'urna piena, / Traboccare il piacer» (Sopra il ritratto 9-11); cioè si riferisce, oltre i limiti di chiare concordanze grammaticali, non alla bocca dei fanciulli atteg-giata al bacio innocente, sì bene a quella d'Aspasia (cf. W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947, p. 82: «i baci 'scoccati' nelle 'curve' labbra dei bimbi, vivi quasi in una procacità ince-

poeta qui si estasia non nell'indefinito, ma nella vastità del finito<sup>1</sup>. Il medium è di una trasparenza assoluta, e la luna, con luce purissima, rivela con infinita chiarezza i particolari di ogni monte in lontananza. La limpidezza che è evocata da *rivela e serena*, la precisione che deriva da «*ogni montagna*» (come «*ogni sentiero*» del verso 5)<sup>2</sup>, rispetto a un'indicazione generica, quasi simbolica<sup>3</sup>, come *il monte* di A Silvia 25, fa vedere chiaramente ciò che nella realtà, a tanta distanza (*di lontan*) deve apparire confuso o addirittura indistinto; fa insomma superare la distanza reale e le manchevolezze della vista umana «*into the right kind of world, where sight is not dimmed by distance – truly a life-enhancing experience*», per valerci delle parole che il Berenson usa per un consimile effetto che un van Eyck o un van der Weyden attingono in pittura<sup>4</sup>.

### § 11. *La figura di Silvia e l'ambiente*

Ora, nel canto A Silvia la creazione di uno spazio poetico si attua in una struttura per circoli conchiusi. La figura umana e l'ambiente circostante sono collocati in reciproci rapporti spaziali e (per riprendere ancora parole usate dal Berenson ad altro proposito) si umanizza il vuoto, «*making of it an enclosed Eden*

---

stuosa») ed evoca all'accesa fantasia del poeta qualcosa come un voluttuoso φίλημα περίεργον. Ciò sente anche il Flora, pur senza distinguere fra sintassi grammaticale e sintassi poetica, quando annota: «*curve labbra* suggerisce il movimento del bacio con una parola vaghissima. Ma altri intende che *curve labbra* sono soltanto quelle dei bimbi inchinati sulla madre» (comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 332 n. 22).

<sup>1</sup> Zib. I, p. 1123-24: «la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione».

<sup>2</sup> Cf. la traduzione della similitudine omerica nel Discorso intorno alla poesia romantica «e si discopre / *Ogni* cima de' monti ed *ogni* selva / Ed *ogni* torre ... E vedesi *ogni* stella» (P p. 515) e il Frammento XXXIX 14-15 «e *tutte* ad *una* ad *una* / Le cime si scopian delle montagne».

<sup>3</sup> G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, p. 203 n. 25: «*il monte* ... al singolare, domina come nei paesi dei pittori primitivi».

<sup>4</sup> B. BERENSON, *Seeing and Knowing*, London 1953, p. 3-5.

... as transporting, as exalting as are those things only which build up the ideal life<sup>1</sup>».

Leopardi crea l'ambiente di A Silvia con *dintorno* e con la dieresi di *quiete*. Per rendersi conto della funzione essenziale di questi due elementi, basta eliminarli («sonavano le quiete stanze e le vie al tuo perpetuo canto» ecc.) e la terza dimensione scompare e, venuto meno ogni rapporto spaziale tra la figura umana e l'ambiente, le stanze, le vie e Silvia si collocano, allineate ed appiattite, su un medesimo piano.

*Quiet*, in fine di verso, crea la profondità delle stanze e la qualità dello spazio al tempo stesso.

La dieresi, aumentando la lunghezza della parola e in tal modo producendo una più lenta e distesa pronuncia, fu molto usata da Leopardi: talvolta col solo risultato (e per il solo scopo) di acquistare una sillaba in più, ma nella maggioranza dei casi con particolari effetti che possono tutti ridursi alla comune definizione di aumento (dell'intensità, ampiezza, ecc.) del significato mediante prolungamento del significante. Di modo che la dieresi, in tale funzione espressiva, non è un fatto meramente metrico, bensì da classificare tra i casi di «emotional lengthening» particolarmente illustrati dal Jespersen<sup>2</sup>. Così ad es. la dieresi accompagna e mette in rilievo l'andamento di un moto sinuoso

Sogno 2 Per lo balcone insinuava il sole<sup>3</sup>

Saffo 34 Lubricò più le flessuose linfe<sup>4</sup>

oppure l'affettuoso indugiare della brama, quasi evocando ciò che il De Sanctis chiamava «il lungo sguardo del desiderio»

Pepoli 67 Lui giochi e cene e invidiate danze

Amore e Morte 60 Dall'imo petto invidiò colui

<sup>1</sup> B. BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford 1930, p. 119-120.

<sup>2</sup> Su cui cf. O. JESPERSEN, *Language*, cap. XV § 1 (p. 277) e cap. XX § 9 (p. 403-406). Sulla dieresi poetica francese cf. J. VENDRIES, *Choix d'études linguistiques et celtiques*, Paris 1952, p. 57.

<sup>3</sup> Cf. Sera del dì di festa 5-6 «pei balconi / Rara traluce la notturna lampa» e gli autografi napoletano e vissano della Vita solitaria 5-6 «I suoi tremuli rai fra le cadenti / Stille tramanda».

<sup>4</sup> Cf. le varianti dell'autografo napoletano «tremulo più» e «tortuose, sinuose».

Basso ril. 79	Certo ha chi more invidiabil sorte
Dante 20	L'ospite desioso
147	Membrando questa desiata madre,
Sogno 29	L'umana speme. A desiār colei
Ricordanze 156	[*Spegnea quegli occhi desiati e pianti]
Consalvo 42	Quegli, e soggiunse: desiata, e molto,
68	Già tanto desiata, e per molt'anni
Aspasia 26	Al seno ascoso e desiato. Apparve
Basso ril. 86	Desiār de' suoi cari il giorno estremo,
Palinodia 251	Ond'io, degli astri desioso, al canto
Trad. Archil.	Desiose e frequenti

e così via. Che la dieresi di per sé non abbia tono, ma serva solo a un «emotional lengthening» dei singoli significati con le associazioni ed il tono che son loro propri, è dimostrato ad abundantiam, nella lingua leopardiana, dal confronto dei testi

Sogno 36–37	All'immatura sapienza il cieco Dolor prevale
Pepoli 94–95	E chi virtute o sapienza ed arti Perseguitando

entrambi di tono grave e mesto, e in cui la dieresi aggiunge lentezza e gravità e solennità al verso (Bonfante), col testo

Palinodia 209–210	E che sicuro Filosofar, che sapienza, o Gino,
-------------------	--

dove la dieresi accentua l'ironia di *sapienza* nell'ironia di tutto il contesto.

Ciò premesso, si noti che *quieto* (part. pass. e agg.) e *quiete* (sost.) non esistono senza dieresi nella poesia leopardiana<sup>1</sup>, di modo che bisognerà considerare la dieresi come una qualità intrinseca di tali parole nella lingua dei Canti; per es.

<sup>1</sup> Non è evidentemente il caso di considerare i versi giovanili della traduzione dell'Idillio di Mosco II, 31 (che del resto hanno tono alquanto concitato): «Nelle mie quiete stanze? E quella donna» (C p. 588). Né tanto meno si terrà conto di *quiete* bisillabo in una canzonetta infantile del 1809 pubblicata da M. GIACHINI, *La poesia del Leopardi fanciullo*, Palermo 1937, p. 129.

*quieto* part. pass.

Consalvo 102–104

Ah, se una volta,

Solo una volta il lungo amor quieto  
E pago avessi tu

*quieto* agg.

Canto di fanciulla 1–3 Canto di virginella, assiduo canto,

Che da chiuso ricetto errando vieni  
Per le quiete vie

*quiete* sost.

Amore e Morte 41 Presentendo in suo cor, brama quiete

Bisogna aggiungere che con *quiete* sost., salvo che nel caso qui sopra citato, si ha sempre un aggettivo, e tale necessità di aggettivazione fa arguire che *quiete* parve tuttavia a Leopardi voce troppo breve, e si spiega con quel medesimo bisogno di «emotional lengthening» che impone la dieresi. Ora si noti che, eccettuando

Chi dalla grave, immemore<sup>1</sup>

Quiete or mi ridesta?

del Risorgimento 81–82 (che è, ritmicamente e per molti altri aspetti, la meno leopardiana poesia di Leopardi) e il passo

O qualor nella placida quiete

D'estiva notte

della Vita solitaria 60–61, in cui è certo sentita la necessità di evitare una ripetizione coi versi 33 e 37–38 (v. p. 160), l'aggettivo che accompagna *quiete* esprime sempre profondità e vastità, sia esso *profondissimo*

Infinito 4–6

interminati

Spazi di là da quella, e sovrumani

Silensi, e profondissima quiete

o *altissimo*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cioè in cui la memoria è interrotta dal sonno, v. Zib. I, p. 198.

<sup>2</sup> Cf. nel Canto del gallo silvestre (ed. MORONCINI, II, p. 585) «in una quiete altissima» corretto in «in profondissima quiete». Molto opportuna l'osservazione del FLORA, comm. *Canti*<sup>10</sup>, p. 204 n. 33 (che si può riferire anche a *profondissima quiete*): «L'indugio sul superlativo *altissima*, con quell'accento sul primo *i* e lo spessore di quelle due *s*, e poi lo spegnersi di quell'impeto nella parola *quiete*,

Vita solitaria 33 Tien quelle rive altissima quiete  
oppure *antico*, che nei passi

Vita sol. 37-38 e lor quiete antica  
Co' silenzi del loco si confonda  
Pepoli 96-97 o di remoti  
Lidi turbando la quiete antica

non è punto indicazione di tempo bensì di vastità e profondità e lontananza<sup>1</sup>. Di modo che si deve dire che tali nozioni spaziali si accompagnano sempre alla parola, nella coscienza di Leopardi, come associazioni principali ed immediate.

In *quiete / Stanze*, dunque, la dieresi (ed alla sua funzione contribuisce pure l'enjambement) accentua il senso accessorio di profondità non meno che quello principale dell'aggettivo, il quale esprime una qualità positiva dello spazio, come nella conclusione del Cantico del gallo silvestre (cf. p. 99), ove *quiete* e *silenzio* corrispondono a *pace* e *silenzio* della Sera del di di festa 38. Nel canto A Silvia l'aggettivo *quieto* esprime appunto la serenità dell'ambiente, che può anche non essere silenzioso. Poiché se è vero che *quieto*, *queto* e *cheto* vengono sentiti come «la parola medesima con leggier cambiamento<sup>2</sup>» e il confine semantico tra l'una e l'altra forma è tutt'altro che netto, è pur vero che *quieto* «col suono stesso, rende più direttamente il contrario d'ogni moto, d'ogni turbamento» e non già il silenzio, che si esprime invece con *cheto* (ove l'associazione con *quieto* è anche fonicamente assai più tenue che in *queto*)

Sera del di di festa 8 Nelle tue chete stanze  
38-39 [\*Tutto è silenzio e pace, e tutto cheto  
È il mondo, e più di lor non si favella.]  
Primo amore 43 Ed io timido e cheto ed inesperto  
Framm. XXXIX 75-76 Ed acchetossi il tuono, e stette il vento.  
Taceva il tutto

divenuta trisillaba, sembra creare, per virtù fonica, un vasto silenzio di cielo e di campagna».

<sup>1</sup> Cf. *remoti* Pepoli 96; v. Zib. I, p. 952, 1145-46 e 1372, e cf. in genere I, p. 1164, 1216, ecc.

<sup>2</sup> N. TOMMASEO, *Sinonimi*, § 2942.

mentre *queto* è semanticamente a mezza strada fra le altre due forme, tenendo del significato ora dell'una ora dell'altra, ovvero di entrambe:

- Framm. XXXIX 2-3 E queto il fumo delle ville, e queta  
De' cani era la voce e della gente  
16 In queta ombra giacea la valle bruna
- Primo amore 17-19 quando  
Tutto queto parea nell'emisfero  
Tu inquieto, e felice e miserando  
71-72 o dell'aurora  
Queta il silenzio
- Sera del di di f. 1-3 Dolce e chiara è la notte e senza vento,  
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti  
Posa la luna,
- Canto notturno 114 Tu se' queta e contenta<sup>1</sup>

Ponendo mente al valore di *quieto*, si noterà la simpatia che corre tra Silvia e l'ambiente: la fanciulla è *lieta*, vale a dire spon-sierata (v. p. 133), così come il mondo in cui essa vive è *quieto*; cioè privi entrambi di turbamento.

Propriamente, l'aggettivo si riferisce solo a *stanze*, come denota la virgola che separa quel sostantivo da ciò che segue, ma per l'identico genere grammaticale di *stanze* e di *vie* si espande anche su queste ultime, creando un'intima risonanza tra la figura umana, le stanze e lo spazio circostante, come nella Sera del di di festa 5 e 7-8

Già tace ogni sentiero,  
...  
Tu dormi, che t'accolse agevol sonno  
Nelle tue chele stanze;

e, del resto, chi voglia aver conferma che nella coscienza del poeta l'aggettivo riverberava la propria luce oltre i limiti dei rigorosi rapporti grammaticali veda la preparazione del quadro della seconda strofa di A Silvia nel Canto di fanciulla 1-3

<sup>1</sup> Per il valore di *contento* cf. i versi 129-131.

Canto di virginella, assiduo canto,  
Che da chiuso ricetto errando vieni  
Per le *quielete vie*

Se *quielete* crea la vastità e qualità dello spazio nelle stanze, *dintorno*<sup>1</sup> dà la commensurabilità di tale spazio, circoscrivendolo entro un nuovo elemento spaziale di identica qualità; in una parola, crea l'ambiente ( $\tauὸ\piερι\epsilon\gammaον$ ), come ben sente chi parla di sviluppo della poesia leopardiana per circoli conchiusi. La funzione della virgola fra *stanze* e la congiunzione che segue pare proprio quella di segnare, con la pausa, il limite fra l'uno e l'altro circolo.

Il medesimo schema ritroviamo nella composizione delle Ricordanze 67–71

In queste sale antiche,  
Al chiaror delle nevi, intorno a queste  
Ampie finestre sibilando il vento,  
Rimbombaro i sollazzi e le festose  
Mie voci

dove *antiche* dice la vastità delle sale (v. p. 160, e per il senso della circolarità dell'ambiente vivo alla coscienza del poeta si noti *volte* variante di *mura* al verso 62 nell'autografo) e *rimbombaro* (voce fonosimbolica che prevale sulla variante *eccheggiaro* [sic]) la sonorità di quello spazio percosso dalle grida fanciullesche<sup>2</sup>, e *intorno* al quale è l'ambiente esterno.

Nel Passero solitario 1–12, intorno a un punto centrale rappresentato dal «salingo augellin», appartato su una vetta che sembra attingere un altro tempo e un altro spazio («torre *antica*», «pensoso *in disparte* il tutto miri»), si organizza la struttura circolare dell'ambiente («primavera *dintorno*», «per lo libero ciel fan mille *giri*») e si crea il senso dello spazio e la qualità del medium.

<sup>1</sup> *Dintorno* e *intorno* paiono del tutto sinonimi in Leopardi (in caso di ripetizione, naturalmente, solo *intorno intorno*: Frammento XXXVII 16, Pensiero dominante 16, Amore e Morte 44, Ginestra 288), come risulta anche dalla prosa del Copernico, dove per evitare ripetizioni si alternano *dintorno*, *intorno* e *attorno* (quest'ultimo però solo con *andare o correre*).

<sup>2</sup> Cf. Appressamento della morte III, 68–69 «e che rimbomba / Per l'aer fosco voce di tempesta», Passero solitario 30–31 «un tonar di ferree canne, / Che rimbomba lontan di villa in villa».

Identica è l'impostazione della figura della fanciulla nel canto A Silvia: essa è collocata al centro dell'ambiente come una sorgente luminosa e sonora da cui le onde si dipartono in circoli concentrici, creando un ampio concetto:

Sonavan le quiete  
Stanze, e le vie dintorno  
Al tuo perpetuo canto

Si noti l'elisione che rende piano lo sdrucciolo *sonavano* e permette la dieresi di *quiete*, dando al verso un ritmo calmissimo. *Sonare* in luogo del comune *risonare* (come in Alla sua donna 34-35 «Per le valli, ove suona / Del faticoso agricoltore il canto» e nelle Ricordanze 145 «La tua voce sonar») non è solo voce peregrina, ma dice la qualità dell'ambiente: non è il canto che risuona nelle stanze, ma sono le stanze che suonano come se, per un'arcaica rispondenza al canto di Silvia, l'ambiente acquistasse una propria virtù musicale. È il quieto aér ambiens che si fa armonia diletiosa e serena, e il concetto si espande, ampio, all'intorno.

Firenze

Emilio Peruzzi