

Aspasia

Autor(en): **Peruzzi, Emilio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **17 (1958)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-16859>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aspasia

1 Torna dinanzi al mio pensier talora
2 Il tuo sembiante, Aspasia. O fuggitivo
3 Per abitati lochi a me lampeggia
4 In altri volti; o per deserti campi,
5 Al di sereno, alle tacenti stelle,
6 Da soave armonia quasi ridesta,
7 Nell'alma a sgomentarsi ancor vicina
8 Quella superba vision risorge.
9 Quanto adorata, o numi, e quale un giorno
10 Mia delizia ed erinni! E mai non sento
11 Mover profumo di fiorita spiaggia,
12 Né di fiori olezzar vie cittadine,
13 Ch'io non ti vegga ancor qual eri il giorno
14 Che ne' vezzosi appartamenti accolta,
15 Tutti odorati de' novelli fiori
16 Di primavera, del color vestita
17 Della bruna viola, a me si offerse
18 L'angelica tua forma, inchino il fianco
19 Sovra nitide pelli, e circonfusa
20 D'arcana voluttà; quando tu, dotta
21 Allettatrice, fervidi sonanti
22 Baci scoccavi nelle curve labbra
23 De' tuoi bambini, il niveo collò intanto
24 Porgendo, e lor di tue cagioni ignari
25 Con la man leggiadrissima stringevi
26 Al seno ascoso e desiato. Apparve
27 Novo ciel, nova terra, e quasi un raggio
28 Divino al pensier mio. Così nel fianco
29 Non punto inerme a viva forza impresse
30 Il tuo braccio lo stral, che poscia fitto
31 Ululando portai finch'a quel giorno
32 Si fu due volte ricondotto il sole.

Per l'autore, l'opera d'arte è la conclusione di un processo estetico ed estrinsecativo; per gli altri, essa è il principio di un

lavoro interpretativo che mira a far rivivere ciò che l'autore ha espresso con quel segno fisico, a raggiungere, in difetto di un'ideale ed impossibile comunione¹, la massima compartecipazione possibile con ciò che l'artista sentiva nel punto che egli concludeva il suo travaglio.

Questo momento estetico² è il fine primo ed ultimo del processo interpretativo, ma non si trova al di fuori di esso, poiché non è altro che una fase (sia pure la fase conclusiva) di un processo in cui *tout se tient*, in cui ogni punto dell'esegesi presuppone quelli che lo preparano ed è il presupposto per ulteriori progressi. Vale la pena di ricordare ciò che scrisse una volta il Croce per definire l'*explanatio verborum*: «interpettazione, largamente intesa, del senso delle parole: senso che, come tutti sanno, si trae non dalla loro etimologia e dalla sequela dei concetti e dei sentimenti che hanno concorso a formarle e che ne costituiscono una sorpassata preistoria, ma dall'uso generale dei parlanti di un dato tempo, dall'ambiente in cui sono adoperate, e si determina e individua poi in relazione alla nuova frase che è composta di esse e insieme le compone e le crea»³.

Questa interpretazione, secondo il Croce, «deve farsi piccina innanzi alle opere d'arte e restringersi all'ufficio di chi spolvera, colloca in buona luce, fornisce ragguagli» e, «adempito l'ufficio suo, lascia che l'arte operi spontaneamente nell'animo del riguardante e del lettore»⁴. Ma se questa interpretazione linguistica prepara al momento estetico e non ha senso se non in vista di tale scopo, essa non ha nemmeno validità senza il momento estetico perché è in quello che essa trova la sua conferma oppure la sua reiezione, poiché gli astratti valori della lingua vivono solo nella concreta esperienza della parola e il senso che noi attribuiamo alle voci, come ha detto il Croce stesso, «si determina e individua

¹ Fra due soggetti vi può essere solo una parziale comunicazione linguistica, mai comunione; v. G. NENCIONI, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Firenze 1946, p. 174-176.

² B. BERENSON, *Aesthetics and History*, Garden City N.Y. 1954, p. 93.

³ B. CROCE, *La poesia di Dante*³, Bari 1922, p. 24.

⁴ B. CROCE, *Breviario di estetica*⁵, Bari 1938, p. 88-89.

poi in relazione alla nuova frase che è composta di esse e insieme le compone e le crea».

È altrettanto ovvio che nel cammino dell'esegesi non si può attribuire al momento estetico la funzione di una semplice riprova, che come quella delle matematiche sia utile per verificare l'esattezza del calcolo ma rimanga tuttavia estranea allo svolgersi dell'operazione. Non vi è momento estetico senza *explanatio verborum*, ma non è nemmeno possibile l'*explanatio verborum* senza momento estetico, perché questo è il necessario ed ultimo atto di interpretazione linguistica ed è, al tempo stesso, il punto di partenza per una rinnovata esegesi che serva a chiarire o correggere quei particolari dell'*explanatio verborum* che nel momento estetico abbiamo sentiti ancora confusi o erronei¹. E questo, in sostanza, anche il Croce finiva per ammettere: «C'è, in una poesia, una sfumatura di cui ci sfugge il pieno significato? Nessuno vorrà affermare che quella sfumatura, di cui ora abbiamo una crepuscolare visione che non ci soddisfa, non riuscirà a rideterminarsi meglio in avvenire, a forza d'indagine e di meditazione e pel formarsi di condizioni favorevoli e di correnti simpatetiche»².

Valga un esempio. Nel verso 24 del canto A Silvia

Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quindi il mar da lungi, e quindi il monte.

non interessa ai commentatori che l'aggettivo *dorate*, di cui è stato detto che è «un colore, per così dire, dell'anima toccata dal canto di Silvia»³, e che le vie «sono 'dorate' perché viste dagli occhi di Silvia viva, giovane e felice, perché tutto è 'dorato' ciò che ritorna alla memoria della lieta fanciullezza, e che ora racchiude tutto il rimpianto per quell'epoca già dileguata (è la giovinezza un'epoca 'dorata')»: qui è un chiaro intervento della

¹ Cf. la tecnica del circolo della comprensione più volte trattata dallo Spitzer; v. ora L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari 1954, p. 129-132, e A. SCHIAFFINI, *ibid.*, p. 10-13.

² B. CROCE, *Breviario cit.*, p. 93.

³ G. DE ROBERTIS, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze 1949, p. 172.

memoria, non è il sole soltanto»¹. Ma, che io sappia, forse solo il De Sanctis sentì ed esplicitamente affermò ciò che l'*explanatio verborum* non gli diceva, e cioè che questa è l'ora in cui il giorno oramai cede alla sera, e le cose si colorano della luce del sole «che tra lontani monti, / Dopo il giorno sereno, / Cadendo si dilegua, e par che dica / Che la beata gioventù vien meno»: «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»². L'*explanatio verborum* non avrebbe potuto valersi che della consueta qualificazione poetica *aurati, orati o dorati* per i raggi del sole³, e quindi della Primavera 41 «Aure, le nubi e la titania lampa» var. «Aure, vaganti, celesti, e le dorate nubi», della Ginestra 180 «l'aureo sole» (cf. 24 «e biondeggiar di spiche») – passi non legati a una data ora del giorno – e del preciso riferimento al fulgore meridiano in una composizione del 1810, La Campagna: «Già segue del meriggio / Il sol nel cielo l'ora / E insieme i colli splendidi / Di maggior luce indora». Ma nel momento estetico il De Sanctis sentì che *dorate* dice nel canto A Silvia il colore delle vie nella luce dell'ocaso, che è, come ogni luce di questo canto, velata di mestizia; e adesso, con un testo non ancora pubblicato al tempo dell'esegesi desanctisiana, l'*explanatio verborum* può darne documentata conferma: «miei pensieri la sera turbamento allora e vista della campagna e sole tramontante e città indorata ec. e valle sottoposta con case e filari ec. ec.» annotava Leopardi nei suoi ricordi giovanili⁴.

Secondo il Croce, nel «momento della contemplazione e del giudizio, il nostro spirito è tutt'uno con quello del poeta, e in quel momento noi e lui siamo una cosa sola. Soltanto in questa identità è la possibilità che le nostre piccole anime risuonino con le grandi, e s'aggrandiscano con esse nella universalità dello spirito»⁵. In realtà, noi tanto più ci avviciniamo a questa ideale comunione con l'autore quanto più riusciamo a rompere il cerchio della

¹ L. PICCIONI, *Lettura leopardiana*, Firenze 1952, p. 122.

² F. DE SANCTIS, *Opere*, VI, Napoli 1933, p. 326.

³ Ne tratta Leopardi stesso nelle sue annotazioni al Bruto minore (*Poesie e prose*, ed. Flora, I, p. 168).

⁴ *Poesie e prose*, ed. Flora, I, p. 685.

⁵ B. CROCE, *Estetica*⁵, Bari 1922, p. 133.

nostra lingua individuale e ad immedesimarci nel suo sistema di valori linguistici, ossia ad immedesimarci nell'autore, perché ogni suo segno linguistico è pregno di tutta la sua esperienza umana (e l'epoca e l'ambiente in cui egli visse, e perfino i suoi più minuti casi personali, in tanto ci interessano in quanto si trasfondono nella sua lingua, concorrano a formare il campo associativo dei suoi segni e siano quindi rilevanti per l'interprete).

In questo processo esegetico, due sono gli errori in cui più comunemente e inevitabilmente cadiamo.

In primo luogo, quello di attribuire a un autore valori propri della nostra lingua individuale; errore, talvolta, di una semplice sfumatura, ma pur sempre errore, e tale da compromettere la nostra *συμπάθεια* con l'artista. Anche qui valga un esempio, tratto ancora dal verso 24 del canto A Silvia. Nessun interprete commenta la parola *orto* perché evidentemente la intende nel senso corrente di «campo chiuso da muro o siepe, nel quale si coltivano erbaggi, e piante da frutto»¹, sempre ben distinto da *giardino* e usato in italiano nell'accezione di quest'ultima voce solo in poche espressioni cristallizzate tradotte letteralmente dal latino, come *orti delle Esperidi* (*hortus Hesperidon*), *orti Sallustiani*, ecc., *orto rinchiuso* (Vulg. cant. 4, 12 *hortus conclusus*, LXX *χῆπος κεκλεισμένος*). Nella poesia leopardiana, invece, *orto* è puro latinismo come in Pepoli 65 gli «orti» che albergano il giovin signore, come nella variante «Onde gli orti superbi, onde sonaro» del Vincitore nel pallone 24–26 «onde sonaro / Di sconsolato grido / L'alto sen dell'Eufrate e il servo lido» (ove gli «orti superbi» sono i *παράδεισοι* dei sovrani e dei nobili di Persia) e come nel Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare, dove lo spirito dice al poeta, riferendosi al duca di Ferrara: «il tuo tempo non è più lento a correre in questa carcere, che sia nelle sale e negli orti quello di chi ti opprime»; come il lat. *hortus*, dunque, ha un'ampiezza semantica che comprende anche il significato particolare dell'ital. *orto*, ma non si può restringere a tale accezione campestre

¹ TOMMASEO-BELLINI, IV, p. 679, e vi si vedano gli esempi; sul lat. *hortus* v. *Thesaurus linguae Latinae*, VI, 2, col. 3015–3018; *giardino* in Leopardi: Mai 113, Ricordanze 3, Pensiero dominante 35, Ginestra 27e, in prosa, *Zibaldone*, ed. Flora, I, p. 200, ecc.

senza distruggere il carattere classico dell'espressione, dandole un accento di pittoresco che assolutamente non ha. Per taluni, siffatti errori possono anche portare a un progresso dell'opera d'arte¹; invece, in ogni caso, ci danno solo un'espressione somigliante a quella dell'autore ma non di meno diversa, al pari di una lezione corrotta o di una traduzione, e dal punto di vista dell'esegesi non possono considerarsi che fraintendimento².

Il secondo errore consiste nell'«integrare» inconsciamente l'espressione con elementi che in realtà sono solo illegittime sovrastrutture³, e che portano sempre anche ad una contaminazione del significato dei segni che compongono l'espressione.

Un'espressione consta di ciò che essa dice, non anche di presunte parti inesprese. Qualsiasi segno linguistico, dal romanzo o poema alla minima unità autosemantica di natura descrittiva⁴, esprime ciò che è significativo ed omette ciò che è irrilevante. E siccome nell'espressione i silenzi hanno pure il loro significato, ciò che è detto vale anche in quanto niente altro è detto (è comune esperienza che nelle pitture e sculture volutamente «incompiute» le parti non condotte a termine hanno valore non meno essenziale di quello delle parti finite).

Un esempio di questa indebita integrazione è l'esegesi corrente dell'Aspasia leopardiana.

Noi abbiamo del mondo un'immagine visiva e tattile al tempo stesso, e ne diamo solitamente una rappresentazione visiva e

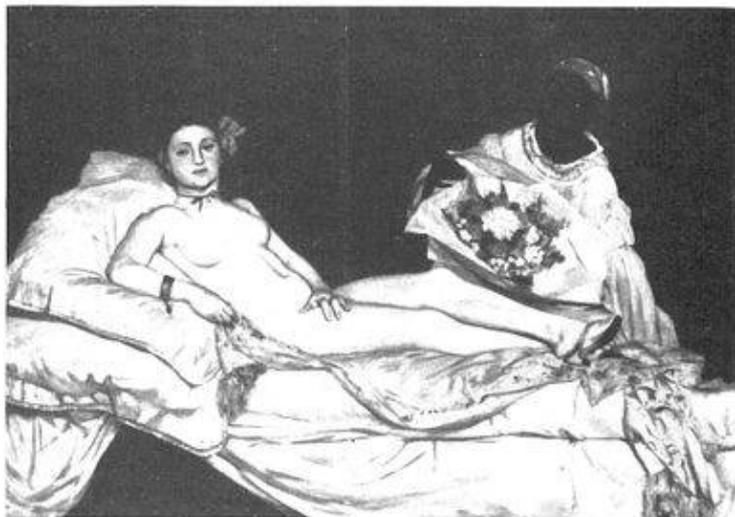
¹ Per es. A. MOMIGLIANO, *Elzeviri*, Firenze 1945, p. 22-23, e B. CROCE, *Lecture di poeti*, Bari 1950, p. 296, *La poesia*⁵, Bari 1953, p. 69; cf. M. FUBINI, *Critica e poesia*, Bari 1956, p. 7-8.

² Cf. la distinzione fra *Alters- und Echtheitserlebnis* e *Kunst-Erlebnis* nelle arti figurative; E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City N.Y. 1955, p. 14-15, nota 11.

³ Ossia immaginazioni nostre personali e contaminazioni; ben diversa cosa è l'integrazione di cui parla G. DEVOTO, *Studi di stilistica*, Firenze 1950, § 13 e passim, *I fondamenti della storia linguistica*, Firenze 1951, p. 48 e 50, che però non può dirsi propriamente integrazione.

⁴ Tratterò altrove del segno descrittivo (V. PISANI, *L'etimologia*, Milano 1947, p. 12) come rappresentazione di un frammento di esperienza capace di evocare l'esperienza nella sua totalità (cf. del resto già J. G. HERDER, *Sämtliche Werke*, ed. Suphan, V, p. 34 ss.).

Edouard Manet:
«Olympia», Louvre
(Archives Photographiques, Paris)



Tiziano:
«Venere di Urbino», Uffizi
(Foto Alinari)

François Gérard:
«La Comtesse Zamoïska et ses deux enfants»,
Musée National de Versailles



tattile: in pittura mediante luci, ombre, colori variamente disposti per esprimere la solidità dell'oggetto¹; nell'arte verbale, ad esempio, per mezzo di parole che si riferiscono a sensazioni di diverso ordine (visive, olfattive, tattili, ecc.), come nella preterizione di un famoso ritratto muliebre del Bandello: «Taccio le svelte braccia con le bellissime mani, le quali ella, spesso cavandosi i guanti profumati, lunghe, bianche e morbidette dimostrava»².

In Aspasia, noi vediamo un corpo plasticamente rappresentato, e per questo nostro modo di sentire attribuiamo inconsciamente ai segni leopardiani un valore che essi non hanno nella lingua del poeta, o addirittura (come si vedrà più avanti) arriviamo ad ammettere esplicitamente che alcuni singoli segni abbiano un valore che contrasta col significato di tutta l'espressione, come se questa non fosse formata da quei segni, come se l'*explanatio verborum* non dovesse trovare proprio nel momento estetico la sua conferma e, nel medesimo tempo, confermare criticamente ciò che nel momento estetico noi possiamo intuitivamente cogliere superando i limiti segnati da ogni esegesi preparatoria. Un tale contrasto, dunque, può indicare solo che noi non riviviamo il testo. Ed infatti l'Aspasia leopardiana è un'immagine puramente visiva, e tutto quel che noi vi sentiamo di tattile è una indebita aggiunta e contaminazione nostra.

Per maggior chiarimento, converrà riesaminare il quadro leopardiano confrontandolo con quello dell'Olympia di Manet. È ben vero che nessun rapporto spirituale si può istituire fra Leopardi e Manet; troppo lontane sono le loro anime, troppo distanti le loro espressioni per una fondamentale diversità di significato che molte superficiali analogie (che noi stessi sottolineeremo) non possono farci ignorare. Ma, sia pure per una semplice coincidenza, la tecnica rappresentativa di Manet è identica a quella di Leopardi in Aspasia ed ha la medesima funzione (quella di creare una visione immediata, anche se con diverso significato); perciò, per l'evidenza che hanno gli esempi tratti dalle arti figurative quando

¹ M. GROSSER, *The Painter's Eye*, New York 1955, p. 71-74.

² M. BANDELLO, *Novelle*, I, 27 (*Opere*, ed. Flora, I, p. 338).

occorra chiarire una raffigurazione verbale, il confronto può servire a meglio intendere il modo con cui è vista e rappresentata la donna di Leopardi.

In entrambi i casi abbiamo una scena convenzionale animata da un intento polemico. Come Tiziano aveva rappresentato la Venere di Urbino nella nudità di Eleonora Gonzaga, Manet raffigura una notissima e non troppo raffinata etera parigina: affermazione di realismo contro la stucchevole tradizione accademica. Leopardi, anch'egli con realismo vigoroso e nuovo¹, raffigura una gentildonna in un ambiente e in una scena di maniera neoclassica, come li dipinge il Gérard nel ritratto della contessa Zamojska distesa su un divano *à l'antique*, in atto di vezzeggiare i propri bimbi; e in questa «eccelsa imago», presentata in una postura consueta per l'«ornatissima dama» del primo Ottocento, nella veste e negli atti emulatrice delle Muse², egli dà corpo all'inferiorità morale ed intellettuale della donna, e a lei dà il nome, classico ed infamante, della *πόρνη* concubina di Pericle³.

¹ Notò il Cesareo: «Qui l'ambiente non è più quello consuetudinario delle *piagge e 'l fiume* dove messer Francesco Petrarca aveva per ventura di mirar Laura . . . ; qui non è l'ambiente indefinito de' petrarchisti del '500; né quello arcadicamente campestre e mitologico de' settecentisti, né quello riabbellito alla greca dal Foscolo, le cui donne vestono il bisso e cingono i coturni sotto il volo delle Ore: qui c'è una stanza moderna, con pelli su' divani e su' pavimenti, con una signora che ama i fiori ne' vasi del suo salotto, veste di color viola, e provoca gli ardori del poeta, scoccando baci nelle labbra de' suoi bambini, ahì come e quanto moderna!» (ap. A. STRACCALI, comm. *Canti*³, rist. Firenze 1957, p. 244).

² Cf. i motivi della dama sul sofà e della dama con la lira in M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Firenze 1940, p. 225-245.

³ U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aristoteles und Athen*, II, Berlin 1893, p. 99 nota 35: «Perikles hat . . . eine Concubine genommen, ganz wie Aristoteles. Die beiden Frauenzimmer zeigen ihren Stand genügend durch ihre Namen 'Ασπασία und 'Ερπυλλίς. In Athen heißt keine anständige Frau Aspasia; in Ionien ist man mit den Namen nicht so streng, aber ein beliebter Hetaerename war es auch da, und der Tradition, die Aspasia einen Vater gibt (Axiochos von Milet), steht gleichberechtigt die andere zur Seite, daß sie eine kriegsgefangene Karerin war (schol. Aristid. 464)». E

In entrambi i casi, l'ambiente non è un semplice sfondo, ma un luogo in funzione della persona, l'atmosfera in cui respira e vive la figura umana. Nel quadro di Manet, un gatto nero ed una serva negra con un mazzo di fiori (particolari che al pubblico del Salon sembrarono straordinariamente scandalosi) qualificano la casa e la vocazione della padrona. Nel canto di Leopardi, gli appartamenti «Tutti odorati de' novelli fiori / Di primavera» sono *vezzosi*, ossia (anche prescindendo da ogni interpretazione etimologica¹) «avevan la grazia stessa allettatrice della padrona»², la quale non è in essi semplicemente riparata, ma *accolta*: cf. Primavera 50-51 «Gl'ispidi tronchi al petto altri nell'ime / Selve remoto

così doveva sentire anche Leopardi; del resto, già il Parini, Mattino 611-612, aveva chiamato Ninon de Lenclos «novella Aspasia, / Taide novella». Incidentalmente, noterò che le obiezioni di W. JUDEICH (*PWRE* II, col. 1718) alla opinione espressa dal WILAMOWITZ sono assai discutibili: «Es läßt sich auch in der That nicht einsehen, was von vornherein gegen den Frauennamen Ἀσπασία, der gleichberechtigt steht neben dem Mannesnamen Ἀσπάσιος . . . einzuwenden ist. Beide Namen bedeuten nichts anderes als der italienische *Benvenuto* (dem eigentlich genauer noch Εὐέλθων entspricht), der mittellateinische *Optatus*, als die deutschen *Willicomo*, *Uuielachomo* und *Williquema*, *Willicoma*». Ma un nome proprio maschile può, al femminile, avere diversa sfumatura: *Λυκίσκος* è degnissimo e frequente nome (cf. *PWRE* XIII, col. 2295s.), ma al femminile (cf. lat. *lupa*) è il nome con cui si prostituiva Messalina, «titulum mentita Lyciscae» (Juven. 6, 123), e quello di altra donna di non miglior fama (Mart. 4. 17, 1); *Optatus* (che non è «mittellateinisch» come crede lo JUDEICH, v. p. es. F. F. BRUCE, *Glotta*, XXV [1936], p. 46) è comunissimo e degno nome, ma al femminile ha tutta l'aria di un nome d'arte in *Optata / verna a(ssibus) II* di un lupanare pompeiano (*CIL* IV, 5105 = DIEHL, 461). E se Ἀσπασία può voler dire «benvenuta», può anche corrispondere a *Optata* (cf. LIDDELL-SCOTT s. v. ἀσπάζομαι).

¹ It. *vezzo* < *vitium*, *REW*³ no. 9396; Leopardi volle spesso attingere «quella novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro» (*Prose e poesie*, ed. Flora, I, p. 157).

² F. FLORA, comm. *Canti*¹⁰, Milano 1953, p. 331; *ibid.*, p. 157, opportunamente si nota che in Leopardi l'aggettivo implica sempre l'idea di lusinga (Saffo 25-26 «vezzose/Tue forme», Ricordanze 120-121 «giorni/Vezzosi»).

accolse», e *ibid.* 80 «Men caro assai la bruna valle *asconde*» var. «la bruna selva *accoglie*» e «l'opaca, la *chiusa* valle», Patriarchi 55-56 «e servitù le imbelli / Umane vite, ultimo danno, *accolse*» («come naturale *rifugio* e naturale meta di uomini imbelli»¹), Sera del dì di festa 7-8 «Tu dormi, che t'*accolse* agevol sonno / Nelle tue *chete stanze*» (cf. anche Pepoli 50 «tesoro *accollo*» cioè accumulato in luogo sicuro). E non è senza importanza constatare che Aspasia abita non *sale*, *albergo*, *ostello* secondo i moduli aulici del lessico leopardiano, ma *appartamenti*, che è voce della lingua corrente² e deriva da *appartare*. Il poeta sente l'impurità dell'ambiente e la passione lo esaspera fino all'allucinazione: baci *scozzati* come dardi studiatamente trattenuti e tesi sulla corda della voluttà (si notino il rallentamento e l'attesa creati dall'*enjambement* ai versi 20-21³) da colei che trafigge il poeta con lo strale delle sue arti (versi 29-30, cf. 38 «il piagato mortal»⁴); trasposizione dell'aggettivo *curve* a *labbra de' tuoi bambini* (perciò «vivi quasi in una procacità incestuosa»⁵); associazione dei *novelli fiori di primavera* al colore della veste di Aspasia («del color vestita / Della bruna viola»); e infine, forse, associazione di *niveo collo* e *nitide pelli* che, indipendentemente da qualsiasi allittera-

¹ F. FLORA, *ibid.*, p. 143.

² Palinodia 116-119 «tappeti e coltri, / Seggiole, canapè, sgabelli e mense, / Letti, ed ogni altro arnese, adoreranno / Di lor menstrua beltà gli appartamenti».

³ M. GRAMMONT, *Petit traité de versification française*¹³, Paris 1949, p. 109-110: «Ce n'est pas que l'enjambement, comme certains l'ont dit, supprime la pause de la fin du vers, ni qu'il supprime ou affaiblisse le dernier accent rythmique du vers; loin de là, la pause du vers qui enjambe est aussi nette et aussi longue que celle des autres, et son dernier accent rythmique est aussi fort. Tout se réduit à ceci: tandis que dans les vers ordinaires on laisse tomber la voix à la fin de chaque vers, la voix reste soutenue et suspendue à fin de ceux qui enjambent; par là est éveillée l'attention de l'auditeur, qui reste dans l'attente tant que dure la pause; puis, comme la voix n'a pas baissé, elle doit, pour le rejet, augmenter d'intensité ou changer d'intonation».

⁴ Cf. Sera del dì di festa 10 «Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto».

⁵ W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947, p. 82; cf. *VRom.* 15 (1956), p. 155, nota 2.

zione o presunto rapporto etimologico¹, potrebbe esistere per l'ampiezza semantica dell'ital. *pelle*².

In entrambi i casi, la donna cerca di avvicinare i sensi dello spettatore. In Olympia ognuno sente «an especially annoying candor in the way the young lady's cool and impudent regard was directed at the spectator, engaging him directly in the scene. Manet seemed to be inviting the public to become an accomplice to his immoral scene»³. E in Aspasia tutte le effusioni per i bimbi, sature di un impudico sottinteso che le trasforma in rappresentazione simbolica di una scena erotica, che ella recita (avrebbe detto l'Aretino) «guardando con sicurtà di maritata», hanno lo scopo di eccitare il poeta «non punto inerme», anzi addirittura «conoscente e chiaro dell'arti e delle frodi» della donna, e chiunque ricostruisca la sua visione.

«Olympia choque, dégage une horreur sacrée, s'impose et triomphe. Elle est scandale, idole, puissance et présence publique d'un misérable arcane de la Société. Sa tête est vide: un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être. La pureté d'un trait parfait enferme l'Impure par excellence, celle de qui la fonction exige l'ignorance paisible et candide de toute pudeur. Vestale bestiale vouée au nu absolu, elle donne à rêver à tout ce qui se cache et se conserve de barbarie primitive et d'animalité rituelle dans les coutumes et les travaux de la prostitution des grandes villes»⁴. Aspasia è una «dotta allettatrice», e l'aggettivo si colora di ingiuria riferito a colei in cui Leopardi schernisce la creatura inferiore all'uomo per intelletto e sentire⁵. Ché infatti anch'essa,

¹ Improbabile la connessione di *niteo* e *nix* proposta da F. MULLER JZN, *Allitalisches Wörterbuch*, Göttingen 1926, p. 433, ma comune presso i non specialisti (p. es. O. PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, II, Roma-Milano 1907, p. 911 s. v. *nítido*).

² Rispetto, poniamo, al gr. *χρῶς* «epidermide umana» o all'odierno ingl. *hide* «pelle degli animali» (*NED* s. v. p. 268, § 2 «the human skin [since 17th c. contemptuous or jocular]»).

³ S. HUNTER, *Modern French Painting*, New York 1956, p. 36.

⁴ P. VALÉRY, *Pièces sur l'art*, ed. Gallimard, p. 167.

⁵ F. FLORA, comm. *Canti*¹⁰, p. 332, trova «un sottile senso d'ingiuria» per il fatto che l'aggettivo «sembra rimandare a lunghi

come Olympia, è esperta nell'arte di amare, che è appunto *τέχνη*, ma egualmente sprovvista d'intelligenza nella «angusta fronte». Il suo corpo elegantemente vestito non è certo meno impudico della ferina nudità di Olympia.

Il quadro di Aspasia è compiuto nel giro dei versi 1-32, dopo dei quali comincia una parte didascalica, delimitata anche formalmente dalla ripresa dei versi 26-28

Apparve

Novo ciel, nova terra, e quasi un raggio
Divino al pensier mio.

coi versi 33-34

Raggio divino al mio pensiero apparve,
Donna, la tua beltà.

i quali, anche se fungono da collegamento, sono tuttavia uno stanco passaggio dalla genuina poesia a un'abile retorica, appena ravvivata da qualche favilla di passione, e che a noi può servire proprio come strumento interpretativo della scena iniziale¹.

Il punto essenziale per rivivere quella scena è l'aggettivo *nitido* del verso 19, per cui tutti gli interpreti tacciono o si limitano a osservazioni come queste: «l'aggettivo dice poco, dopo il cenno al viola della veste d'Aspasia»², «appellativo d'uso»³ (ma l'assenza di esempi del sintagma *nitide pelli* o simili nella Crusca e nel Tommaseo-Bellini renderebbe opportuna qualche citazione); meno che un epiteto esornante, dunque, sarebbe una zeppa. Ma *nitido* nei canti leopardiani è un ἄπαξ (di modo che già per questo

studi e a profonda dottrina in materia così istintiva»; ma *l'ars amandi* è tutt'altro che istintiva.

¹ Che questo teorizzare su un tema usato, e non nuovo nemmeno per Leopardi (che ne tratta nel Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare, *Prose e poesie*, ed. Flora, I, p. 874-875), sia un freddo *πάρεργον* della poesia, cioè del quadro iniziale, è implicito nel fatto che Leopardi ha scritto dei versi e non un'operetta morale, o che non se ne sia spiccato in un pensiero dello *Zibaldone* con la medesima brevità di Flaubert: «La femme est un animal vulgaire dont l'homme s'est fait un trop bel idéal» (*Pensées*, 7).

² F. FLORA, comm. *Canti*¹⁰, p. 332.

³ G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, Firenze 1941, p. 281.

si può escludere che sia voce consunta dall'uso od elemento di un frasario convenzionale) ed ha un significato ben preciso, quello appunto del lat. *nitidus*: «lucente, risplendente, nitido, terso, lustro, ἀγλαός, λαμπρός, nitens, splendens, lucens, clarus»¹. Se nel canto leopardiano è classico l'uso di *nitido* (che è appunto allotropo dotto e letterario di *netto* < *nitidus*²), non è classico, invece, il sintagma. Non mi sovengono esempi latini che possano calzare, né mi pare verosimile una connessione con antecedenti greci: λαμπρός «lucente» (< λάμπω, Il. 1. 605 λαμπρόν φάος ἡελίοιο), detto di candidi indumenti (Od. 19. 234 [chitone] τῶς μὲν ἔην μαλακός, λαμπρός δ' ἦν ἡέλιος ὤς), è riferito a δέρμα in Pind. Pyth. 4. 241-242 (αὐτίκα δ' Ἀελίου θαυμαστός υἱὸς δέρμα λαμπρόν / ἔννεπεν), ma è detto del vello d'oro e difficilmente sarà stato vivo nella memoria di Leopardi, il quale, se pur menziona sovente le odi pitiche nel Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, in cui forse cita di prima mano³, ha tratto poca ispirazione, e quindi scarse reminiscenze, dalla greccità del quinto e quarto secolo a. C.⁴ E comunque il sintagma leopardiano va inteso secondo il pieno e proprio significato delle due parole: «pelli lucenti», per il loro candore, perfettamente intonate ai colori chiari che dominano negli ambienti neoclassici⁵.

Leopardi e Manet ci danno entrambi una visione. Nel quadro esposto al Salon del 1865, «the nude was felt as one flat tone mass, rather high in key; the Negress as a darker shape; the cat, as a still darker tone. These forms registered as flat shapes and silhouettes which a strong light robbed of cast shadows or much internal modeling. The effect was much the same as when one comes from the dark into a well-lighted room and momentarily

¹ FORCELLINI², III, Padova 1805, p. 178 s. v. *nitidus*.

² REW³ no. 5929.

³ Di Pindaro la biblioteca Leopardi aveva l'edizione dello Schmid (1616), quella dello Stephanus (1626) e i quattro volumi della traduzione del Gautier (1768); cf. *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche*, IV, Ancona 1899, p. 316.

⁴ S. TIMPANARO JR., *La filologia di G. Leopardi*, Firenze 1955, p. 31.

⁵ Cf. M. PRAZ, *op. cit.*, p. 158 e 161-174.

perceives only the main outlines and masses of forms. Manet picked out salient, expressive shapes much as the eye would register them in the first moment of vision. We are therefore aware that he has painted an *instant* of time, a moment that implies a before and after»¹. Forse, lo scandalo suscitato da Olympia fra i visitatori del Salon nasce soprattutto dal fatto che la donna si è imposta loro, senza possibilità di distaccata contemplazione, come se l'improvviso spalancarsi di una porta li avesse messi faccia a faccia con lei. Anche Leopardi rappresenta un'immagine istantanea, non un periodo di tempo, non una contemplazione riposata e minuta nella sua stessa continuità: «Ch'io non ti vegga ancor qual eri *il giorno* / Che . . . a me *si offerse* [pass. rem.] / L'angelica tua forma»; ed è una visione che, come avverte già l'inizio del canto, repentinamente risorge:

Torna dinanzi al mio pensier talora
 Il tuo sembante, Aspasia. O *fuggitivo*
 Per abitati lochi a me *lampeggia*
 In altri volti; o per deserti campi,
 Al di sereno, alle tacenti stelle,
 Da soave armonia quasi ridesta,
 Nell'alma a sgomentarsi ancor vicina
 Quella superba vision risorge.

Aspasia (ed appunto per ciò, malgrado l'identità della tecnica, essa è Aspasia e non Olympia) è «un'immagine complessa, le cui multiformi componenti non devono giungere ad una fusione indistinta, ma conservare, nell'unicità, le loro sfumature caratteristiche»². Fin dal primo momento che il poeta l'ha vagheggiata, essa fu per lui donna ideale, «celestè beltà», ed al tempo stesso dotta allettatrice ricca di arti e di frodi; oggetto di desiderio, dunque, e idealizzata proprio perché nell'amore «ce sont les réalités qui s'empresment de se modeler sur les désirs»³, ma non idea-

¹ S. HUNTER, *op. cit.*, p. 54 (il corsivo è nell'originale).

² F. CHIAPPELLI, *Lettere italiane*, VIII (1956), p. 113 (= comm. *Gerusalemme Liberata*, Firenze 1957, p. LXVI) sulle immagini tassesche, da vedere anche per l'immagine leopardiana qui considerata.

³ STENDHAL, *De l'amour*, XII.

lizzata abbastanza perché la passione si potesse sublimare al di sopra della ricerca di un piacere fisico. Questa è la tensione che vive nell'animo del poeta e di cui vive l'Aspasia leopardiana, che risorge nella memoria come creatura angelica e, al tempo stesso, come oggetto di un desiderio inappagato, nascosto, ma non spento, sotto la maschera di un freddo disprezzo per il vero essere di lei (e l'ottusità che il poeta le attribuisce non è altro che la giustificazione di un insuccesso che ancora lo tormenta).

In questo canto, si è sempre detto, la donna e il poeta sono esseri vivi, senza alcuna traccia di convenzionalismo. E ciò si compie pur senza abbandonare la forma lessicalmente e sintatticamente classica. Basterebbe ricordare l'esclamazione dei versi 9-10

Quanto adorata, o numi, e quale un giorno
Mia delizia ed erinni!

che a qualcuno suona spiacevole, indigesta, se non addirittura da prendersi almeno in parte per ischerzo¹ e nella quale invece *numi* ed *erinni* non sono vuota enfasi ma inscrivono l'invocazione nell'atmosfera classica dello stile e dell'ambiente rappresentato, come una formula del rituale che officiano le sacerdotesse delle Grazie foscoliane. È una forma, tuttavia, in cui l'antica fiamma non si raggela. Così un'espressione come

inchino il fianco
Sovra nitide pelli

consta di elementi letterari come *sovra* e l'aggettivo verbale *inchino* in luogo del participio passato debole², e di elementi più specificamente classici come *nitido* e la costruzione *inchino il fianco* corrispondente all'ablativo assoluto latino; ma l'*explanatio verborum* ci fa notare, qui come al verso 28 (che inizia un passo classicissimo per lessico ed immagini), l'uso eccezionale di *fianco* in luogo dell'aulico *lato*, che, secondo il canone linguistico leopardiano, ha sempre il sopravvento quando si tratta di persone: Paolina 71-72 «il fido / Brando cingeva al caro lato», Bruto 43-44

¹ F. FLORA, comm. *Canti*¹⁰, p. 331.

² G. ROHLFS, *Historische Grammatik der italienischen Sprache*, II, Bern 1949, § 628. Cf. Dante 48 «oprate e mostre», Mai 172-173 «scorti da mediocrità», Consalvo 103-104 «amor quieto e pago avessi tu».

«Quando nell'alto lato / L'amaro ferro intride» (tra le varianti «ne l'imo, alto petto, fianco» appunto rifiutato), Primavera 38 «Il niveo lato e le verginee braccia» (tra le varianti rifiutate «Il molle fianco e le nevole braccia»), ma invece All'Italia 103-106 «Come lion di tori entro una mandra / . . . / Or questo fianco addenta or quella coscia», Vincitore nel pallone 20-21 «Forse le chiome polverose e i fianchi / Delle cavalle vincitrici asterse», Patriarchi 93-94 «Onda rigasse intemerata il fianco / Delle balze materne». In questo punto di Aspasia, come al verso 28, non è da pensare che *fianco* prevalga per evitare l'addensarsi di elementi aulici, poiché classico (e ben più di quanto comunemente si crede) è il canone linguistico leopardiano, e consente tessiture anche più fitte di voci e costrutti classici; è che qui si ha, rispetto a tale canone, sotto la spinta di un'emozione, una di quelle deviazioni che lo Spitzer ha tanto finemente analizzate rispetto all'uso linguistico normale di una collettività¹: qui, in *fianco*, la forma volutamente classica si spezza per la tensione del medesimo desiderio che fa vagheggiare il «seno ascoso e desiato», e al verso 28 ancora *fianco* dice lo spasimo della preda colpita a morte (appunto perciò *ululando* non è solo voce esquisita², ma «richiama un animale ferito nel cui fianco è restata la freccia»³, e a torto se ne scandalizzano gli interpreti⁴). Identica deviazione si avrà, per l'empito dell'emozione, nel Primo Amore 19-22: «Tu inquieto, e felice e miserando, / M'affaticavi in su le piume il fianco, / Ad ogni or fortemente palpitando»⁵.

Ma il fatto che qui si abbia una sensuale donna moderna che riprende corpo nell'esasperata fantasia del poeta non può allon-

¹ L. SPITZER, *Critica* cit., p. 67 ss.

² Rispetto al suo allotropo popolare *urlare*, *REW*³ no. 9039.

³ F. FLORA, comm. *Canti*¹⁰, p. 333.

⁴ F. FLORA, *ibid.*, «è troppo forte»; G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, p. 281, «troppo, anche se vero»; L. RUSSO, comm. *Canti*, Firenze 1945, p. 334, «è verbo troppo forte»; e via dicendo.

⁵ In Amore e Morte 51-54 «Quante la sera, e quante / Abbandonando all'alba il corpo stanco, / Sé beato chiamò s'indi giammai / Non rilevasse il fianco», più che un'emozione dell'«affannoso amante» agiscono l'eco di questo passo del Primo Amore e il richiamo fonico di *stanco*.

tanarci dalla chiara dizione del testo. Tutti abbiamo commesso l'errore di sentire Aspasia plasticamente, di dare un volume alla sua impudicizia¹, forse perché la manifestazione più comune della sensualità è un desiderio tattile e l'amore non è solito appagarsi nelle distanti contemplazioni: «Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime»². Non è un caso che *formosus* «bello» (Cic. Inv. Rhet. 2. 1. 2 «virgines formosissimae», ecc., ma anche Verg. Ecl. 3. 57 «formosissimus annus», Mart. 10. 24. 2 «lux formosior omnibus Calendis», ecc.), quando non si è sostituito

¹ Così anche nei miei appunti in *VRom. 15* (1956), p. 108–110, dove dunque vi sono varie cose da correggere. Ma anche, forse, qualcosa da confermare. Colgo l'occasione per notare che l'interpretazione dell'aria leopardiana come elemento ambiente che occupa lo spazio (p. 97–101) è definitivamente provata da un passo, che allora mi era sfuggito, nel Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare (*Prose e poesie*, ed. Flora, I, p. 878): «A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani contenuti in ciascuna di loro; e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente». Noterò ancora che l'elenco di disegni letterari concluso nel soggiorno fiorentino del 1828 ma sicuramente iniziato a Pisa, e ricco di elementi confluiti nel canto a Silvia (come rilevai in *Italica*, XXXIV [1957], p. 93), reca pure l'accenno a un componimento «La Gioventù. Alla Gioventù» come ode, cioè secondo «il metro della canzonetta cara agli Arcadi e galantemente atteggiata dal Metastasio, da Paolo Rolli, da tutti in genere i poeti erotici del secolo XVIII», che «diventò con Giuseppe Parini il metro preferito della poesia morale e civile» italiana (F. Flamini): con molta verosimiglianza, tale accenno si riferisce a quell'immagine di fanciulla danzante, cara all'età neoclassica, da cui ho mostrato che deriva la figura di Silvia (cf. nelle arti figurative l'Ebe del Canova [1795–1798] alla National-Galerie di Berlino e quella [1816] alla Pinacoteca Comunale di Forlì, di cui il Pindemonte cantò il leggiadro movimento: «Sapea che i marmi tuoi son molli e vivi; / Ma chi visto t'avea scolpire i passi?»). Di tale componimento mai attuato sarà un residuo l'allegoria della Speranza, che in A Silvia appunto disturba perché, col mutare o venir meno dell'ispirazione, non si è trasfigurata e dunque appartiene a poesia di altro tono, se non proprio «al diverso della poesia e all'inaridirsi della poesia» (B. Croce, *Poesia e non poesia*, Bari 1923, p. 118).

² STENDHAL, *De l'amour*, II.

a *pulcher* col suo significato generico¹ è passato a indicare opulenza di forme ben tornite: it. *formoso*, ormai detto solo di persona e d'immagine muliebre (e una donna può piacere perché è formosa, senza essere perciò necessariamente bella)².

Ma il procedimento rappresentativo leopardiano è identico a quello di Manet: il disegno non è scultoreo, ma fotografico, puramente visuale, distaccato da ogni elemento tattile³. Il corpo di Aspasia non è sentito plasticamente, ma in quanto *forma*, parola che in Leopardi, come nell'uso latino, non ha la terza dimensione che la lingua odierna le attribuisce quando è riferita a donna, ma vale propriamente «aspetto»; e perciò gli aspetti della natura in Saffo 25-26 sono detti «vezzose forme», e la voce vale semplicemente «aspetto» nell'Elogio degli uccelli: «Gli uccelli per lo più si dimostrano nei *moti*^a e nell'*aspetto*^b lietissimi; e non da altro procede quella virtù che hanno di rallegrarci con la vista se non che le loro *forme*^b e i loro *atti*^a, universalmente, sono tali», ecc.⁴ È si-

¹ REW³ no. 3450; spagn. *un día hermoso*, port. *um dia formoso*, rum. *o zi frumoasă*, ecc.

² Ma non in Leopardi, ove l'aggettivo è puro latinismo: All'Italia 10 «Formosissima donna!».

³ M. GROSSER, *op. cit.*, p. 72-73: «The method of drawing of the 'brush stroke' painters . . . is purely visual, and takes the sense of touch little into account. It supposes that the eye is a machine like the camera without awareness of space or memory of the past. The object to be painted is first analyzed into shapes of light, half light, and shade. These shapes are then put on the canvas as similar shapes, in the same relative values of black and white, and of similar color. Shapes like this are the basis of photography. It is supposed that they are the basis of human vision as well; that when a spectator looks at the shapes on the canvas he will have before him everything the painter knew about the object he was painting. And that the painted shapes, reassembled in the spectator's eye, will form for him the exact image of the original object. . . . No one, of course, ever followed this system of drawing to extremes. It is quite impossible to draw anything without taking into account something of its solidity. But, as much as it is possible to do so, the 'brush stroke' painters describe an optical rather than a tangible world».

⁴ *Prose e poesie*, ed. Flora, I, p. 959; per intendere l'equazione di *aspetto* e *forme*, di *moti* ed *atti* è opportuno leggere quanto scrive

gnificativo che un critico dominato dall'interpretazione corrente di un'Aspasia plasticamente sentita, avendo percepito l'esatto valore di *forma*, ha dovuto ammettere che questa voce è «espressione che un poco contrasta col realismo delle parole che seguono»¹. Per di più, il vocabolo è maggiormente allontanato da qualsiasi riferimento plastico mediante l'aggettivo *angelica* (cf. Pensiero dominante 141-142 «Bella qual sogno, / Angelica sembianza» e 130 «Angelica beltade»), ed entrambi i segni costituiscono un sintagma sinonimo di *angelico aspetto*, spiritualissima espressione in *Sopra il ritratto di una bella donna* 35 (componimento così legato all'ispirazione di Aspasia) per indicare «Qual sembianza fra noi parve più viva / Immagine del ciel». Anche il corpo di Aspasia, dunque, si dovrà definire «a flat shape and silhouette».

Tutte le sensazioni del poeta sono visive e olfattive, mai tattili: il colore della veste, angelica forma, niveo collo, mano leggiadrisima, seno ascoso e desiato; e poi l'insistenza dell'immagine associata a un profumo di fiori, e l'alone di profumo che crea un'aura di sensualità intorno alla donna, circondata d'arcana voluttà («come avvolta nell'alone di un misterioso effluvio di voluttà: un misto di luce e di profumo»²).

In Olympia il candore dell'epidermide è appena interrotto da un sottile cignolino di velluto nero, in Aspasia esso è appena accennato («niveo collo») a contrasto con la veste di un viola scurissimo³. Correlativamente, i toni scuri della stanza di Olympia si trasformano nel candore dello sfondo su cui si delinea Aspasia («nitide pelli»). Il colore della visione leopardiana, come in quella

sulla «suddistinzione» A. JENNI, «*Sagacità dell'ingegno*» nel *Manzoni*, Firenze 1957, p. 29 ss. (su Leopardi, p. 36-43).

¹ G. DE ROBERTIS, comm. *Canti*, p. 281.

² F. FLORA, comm. *Canti*¹⁰, p. 332; sarà opportuno ricordare anche la naturale incapacità di Leopardi a sentire la terza dimensione, su cui v. *VRom. 15* (1956), p. 149 ss.

³ Per *bruno* in Leopardi, oltre i dati che ne costituiscono il valore tradizionale, si ricordi Tramonto della luna 14 «Oscurità la valle e il monte imbruna», Ginestra 159-160 «a bruno / Veste il flutto indurato» cioè la nera lava, Framm. XXXIX, 16: «In queta ombra giacea la valle bruna», nonché «negre chiome» per «brune chiome» in *A Silvia* 45.

di Manet, non conosce sfumature, ma solo il passaggio violento dal chiaro allo scuro, per rappresentare appunto un'immagine immediata, al di fuori del tempo.

Ed è appunto questo, e non altro, che il canto leopardiano esprime: non una visione che il poeta evochi a suo piacimento o comunque possa dominare, ma una visione improvvisa che lo domina *κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν* (1-2 «Torna *dinanzi al mio pensier* [φρήν] talora / Il tuo semblante, Aspasia»), una *larva*¹, un *φάντασμα* abbagliante che ha il contrasto di toni chiari ed oscuri proprio delle immagini che tormentano la fantasia degli infermi, che risorge «nell'alma [θυμός] a sgomentarsi ancor vicina», in un'immaginazione ancor tanto malata che il fugace incontro di un volto o un lieve profumo di fiori può di nuovo sconvolgerla con lo sgomento, con il vero e proprio spavento² che la bellezza incute al poeta³.

Firenze

Emilio Peruzzi

¹ Aspasia 70-74 «Or quell'Aspasia è morta / Che tanto amai. Giace per sempre, oggetto / Della mia vita un dì: se non se quanto, / Pur come cara *larva*, ad ora ad ora / Tornar costuma e disparir»; cf. Paolina 2-3 «I silenzi lasciando, e le beate / Larve e l'antico error», Bruto 16-17 «le cave nebbie, i campi / Dell'inquiete larve», Alla sua donna 3-4 «se nel sonno il core / Ombra diva mi scuoti» var. «beata ombra; ombra vaga; vaga larva; dolce imago; leggiadra, vezzosa, gentile, fugace, beata larva; aurata larva; candida larva; vaga ec. larva; ombra vana; . . . divina larva; celeste; diva larva, imago», Saggio sugli errori popolari degli antichi VIII «Ombre, larve, spettri, fantasmi, visioni».

² Zibaldone, ed. Flora, II, p. 452-454: «È proprio dell'impressione che fa la bellezza (e così la grazia e l'altre illecebre, ma la bellezza massimamente, perch'ella non ha bisogno di tempo per fare impressione, e *come la causa esiste tutta in un tempo, così l'effetto è istantaneo*) è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono o l'ascoltano o l'avvicinano, lo *spaventare*», ecc.

³ Ringrazio vivamente Antonino Pagliaro che ha avuto la cortesia di leggere una prima stesura di questo articolo e che, manifestandomi le ragioni del proprio dissenso, mi ha costretto a ripensare la forma e la sostanza di molti punti.