Giacomo Leopardi

1 La vita e le idee

FILOSOFO E POETA Pensatore dagli interessi vastissimi e dalla cultura enciclopedica, geniale prosatore, grande filologo e conoscitore dei classici, acuto analista di problemi linguistici e curioso indagatore di questioni scientifiche, nella sua maturità Giacomo Leopardi si sente prima di tutto un filosofo, un moralista. Ma la verità bruciante della sua parola poetica e l'intensa capacità di interpretare in termini di limpida naturalezza le fascinazioni della vita e lo smarrimento dell'uomo moderno di fronte agli angosciosi interrogativi che questa gli pone, ne fanno indiscutibilmente il più grande poeta dell'Ottocento e del Romanticismo italiano. «Per molte generazioni di italiani degli ultimi due secoli Leopardi ha costituito l'immagine più integrale e assoluta dell'esperienza poetica: al suo nome si fa risalire tutto ciò che sentiamo di poter chiedere alla poesia [...]. In lui sentiamo il grido disperato per un dolore che non si giustifica, il rimpianto struggente per tutto ciò che si perde e si consuma, la protesta per l'estraneità e l'indecifrabilità della natura, l'incanto per la sua bellezza fragile ed effimera, la ricerca di sentimenti e passioni che diano un senso autentico alla vita, la tensione verso l'annullamento e la perdita di sé, la critica impietosa degli inganni su cui si costruisce la vita sociale, lo sguardo lucidissimo alle contraddizioni su cui si basa l'esperienza individuale e collettiva» (G. Ferroni).

L'INTEGRAZIONE DIFFICILE Eppure Leopardi non è stato un protagonista del suo tempo. Dal suo esilio di provinciale può soltanto raccogliere l'eco degli eventi di quegli anni, in bilico fra la restaurazione e il rinnovamento culturale e politico. Senza mai godere dell'ammirazione e della fama raggiunte da Foscolo o da Manzoni, resta ai margini di quella società letteraria in cui da ragazzo aveva sognato di emergere. La sua esistenza, resa amara e difficile dalle sofferenze fisiche e dalle ristrettezze economiche, è povera di eventi e solitaria, anche se non priva di contatti, in qualche caso con personalità di rilievo e di respiro europeo. Nonostante la stima e la notorietà guadagnate presso alcuni cir-

coli intellettuali, il mancato inserimento nel mondo della produzione culturale lo vincola a una condizione di dipendenza dai benefici altrui. Per molti anni tenta faticosamente di affrancarsi dai legami di un ambiente familiare opprimente e chiuso, ma, sempre esitante, a causa del suo retaggio aristocratico, di fronte alle concrete occasioni che gli sono offerte, non riesce mai a mantenersi soltanto con il proprio lavoro. Rimane così il "contino" di casa Leopardi, costretto a elemosinare denaro dai genitori fino agli ultimi giorni della sua vita.

NÉ REAZIONARIO NÉ PROGRESSISTA L'emarginazione a cui lo condannano l'indole e la necessità diviene in Leopardi una scelta consapevole quando, pur lontanissimo dalla mentalità reazionaria della famiglia e della provincia d'origine, non vuole aderire alla visione progressista dei rappresentanti più aperti e liberali dell'*establishment* culturale contemporaneo, finendo per alienarsi le loro simpatie. Nell'Italia del Risorgimento Leopardi ha una posizione solitaria, dalla giovinezza all'estrema maturità; il suo percorso intellettuale ha solo sporadici punti di contatto con i contemporanei. Forse per questo non coglie nel Romanticismo italiano la tensione morale e l'impulso a un autentico rinnovamento della poesia e della nazione, da lui per primo fortemente sentiti. Egli sostiene fermamente una visione negativa della condizione umana, in pieno contrasto con la contemporanea fiducia nel progresso e nella perfettibilità dell'uomo: Leopardi rifiuta la posizione di quanti concepiscono la storia come continuo arricchimento delle facoltà del genere umano e vedono la moderna civiltà industriale come premessa di una comune felicità.

IL MITO DELLA BELLEZZA Nel passaggio epocale in cui si realizza il trionfo della borghesia e dei suoi valori, Leopardi – come già Foscolo – reagisce alla crisi che investe gli intellettuali, e in particolare la poesia, ricercando nella classicità l'essenza della bellezza e le coordinate di un'esistenza autenticamente umana. Nel suo modo di guardare al passato c'è però qualcosa di nuovo: il senso doloroso di una frattura che si è irreparabilmente consumata con la fine di quel mondo vagheggiato, e una coscienza nemica di ogni retorica consolatoria. La poetica leopardiana si allontana così irreversibilmente dal Neoclassicismo; non insegue un'armonia perduta, ma piuttosto canta il disinganno, la scomparsa delle certezze, il loro rimpianto. E sono proprio il sentimento di questa distanza, il desiderio di ciò che si sa inattingibile, l'acceso e intrepido individualismo, il suo essere "poeta del cuore" anche mentre a esso dice addio, che ne denunciano la sensibilità moderna e lo collocano tra le grandi voci del Romanticismo europeo. Questa ambivalenza colpisce un lettore formatosi negli anni del trionfo romantico, Francesco De Sanctis, che esaltando in una pagina famosa la forza evocativa e la tensione ideale della poesia di Leopardi apre la strada a una sua adeguata valutazione e contribuisce a fare di lui il poeta italiano più conosciuto e amato insieme a Dante Alighieri.

IL DOLORE DELLA VERITÀ La prospettiva estrema del pensiero leopardiano poggia sull'assunzione della ragione come essenziale prerogativa umana: non però una "ragione" ingenua e presuntuosamente fiduciosa nelle proprie virtù, bensì una ragione critica e dubitante celebrata nelle opere degli illuministi francesi, la ragione filosofica che conduce alla conoscenza della verità. La ragione rivela all'uomo le verità più dolorose, anche se non può non riconoscere la propria insufficienza a comprendere «l'orribile mistero delle cose e dell'esistenza universale». Vale comunque per dissolvere gli «inganni dell'intelletto», cioè le costruzioni artificiose con cui gli esseri umani tentano di nascondere a se stessi la dura verità. Leopardi critica le interpretazioni spiritualistiche e provvidenzialistiche del mondo; esse sono tanto più dannose quanto più l'illusorio «progresso» e il tipo di società che esaltano e promuovono non cancellano le «miserie estreme / dello stato mortal».

LA SOLIDARIETÀ DEGLI UOMINI CONTRO LA NATURA Allo stolto ottimismo della società borghese e ai fallaci comandamenti di ogni religione, Leopardi non oppone però una filosofia alternativa, un modello concreto di società diversa. Nella *Ginestra* egli

La vita

Giacomo Leopardi

1798 Nasce il 29 giugno a Recanati, primogenito di una famiglia di antica nobiltà terriera ma in condizioni economiche non più fiorenti. L'amministrazione del patrimonio familiare è nelle mani della madre Adelaide Antici, una donna dominata da un senso religioso buio e retrivo a cui sacrifica la propria affettività; il padre Monaldo, pure di idee rigidamente conservatrici, è invece più vicino ai figli, ai quali trasmette l'amore per le lettere e per lo studio.

1807-12 Compie la propria istruzione scolastica sotto la guida di precettori religiosi privati. Fra i volumi della vasta biblioteca paterna, che da bambino è impegnato a catalogare insieme ai fratelli Carlo e Paolina, nascono nel piccolo Giacomo l'attitudine a sognare e il desiderio di conoscere, di viaggiare, di amare. E fin dall'infanzia la sensibilità e la fervida immaginazione trovano sfogo nella creazione poetica. Da principio inventa favole, che ama raccontare ai fratelli; seguono vere e proprie esercitazioni letterarie, traduzioni, scritti eruditi, dissertazioni di carattere religioso e filosofico. Precocissimo ed eccezionalmente dotato, nel 1812 conclude gli studi scolastici, dato che «il precettore non aveva più altro da insegnargli», come scrive il padre Monaldo. La sua è un'adolescenza di «studio matto e disperatissimo» attraverso il quale gradualmente si emancipa dall'impronta ideologica paterna e da una cultura di matrice settecentesca, erudita ma di orizzonti ristretti.

1813-16 Intraprende da solo lo studio del greco. Si dedica a lavori filologici e a compilazioni erudite quali la *Storia dell'astronomia* (1813) e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815); traduce il poemetto erroneamente attribuito a Omero e intitolato *Batracomiomachia* ("Battaglia dei topi e delle rane"), gli *Idilli* del poeta greco Mosco (II secolo a.C.) e il secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio. L'intensificata lettura e l'approfondita analisi degli autori classici (greci, latini e italiani), sistematicamente portate avanti a partire dal 1815, oltre a perfezionare la sua padronanza degli strumenti letterari, educano il giovane scrittore fino a quella che egli stesso definisce la sua «conversione letteraria» (1816). La scoperta di Monti, Alfieri, Foscolo e di alcuni autori stranieri (in particolare Mme de Staël) lo pone a confronto con le problematiche della cultura contemporanea, spingendolo a partecipare al dibattito sul Romanticismo con la *Lettera ai signori compilatori della "Biblioteca italiana"* (1816).

1817-19 Inizia a fermare su uno "zibaldone di pensieri" le sue riflessioni in materia letteraria. La continua e sottile analisi delle proprie esperienze e dei propri stati d'animo, attraverso il dialogo con gli autori prediletti, si traduce immediatamente in elaborazione teorica, in personale visione dell'esistenza. Tra il 1817 e il 1819 si verifica un processo di maturazione intellettuale e sentimentale nel quale hanno parte non secondaria l'innamoramento per una cugina (raccontato in un *Diario* e nella lirica *Il primo amore*) e l'inizio dell'intenso rapporto epistolare con lo scrittore classicista Pietro Giordani. Grazie a quest'ultimo, che intuite le qualità straordinarie del giovane lo invita alla ricerca della naturalezza stilistica e all'impegno civile, possono circolare a Roma con successo le due canzoni patriottiche *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* (1818). La frustrazione per gli ostacoli frapposti dalla famiglia al suo desiderio di libertà e lo sconforto per la mancanza di amore cui lo condannano l'inclinazione all'isolamento e il doloroso senso di inadeguatezza fisica (lo studio eccessivo oltre a compromettere la sua vista ne hanno infatti aggravato la cifosi, rendendolo doppiamente gobbo), l'insofferenza nei confronti del clima gretto e arretrato del paese, l'ansia di contribuire con la propria opera alla causa italiana – nel pieno della Restaurazione – lo spingono nel luglio del 1819 a tentare la fuga da casa, ma senza successo. Psicologicamente prostrato e afflitto dalla noia (un grave disturbo alla vista gli impedisce persino di studiare), nell'autunno del 1819 compone *L'infinito* e *Alla luna*.

1820-23 Scrive molti idilli e numerose canzoni; a questo periodo risalgono anche la metà circa delle oltre quattromilacinquecento pagine dello *Zibaldone*. Nel novembre del 1822 ottiene la possibilità di stabilirsi a Roma presso uno zio; nel maggio successivo torna a Recanati, deluso dal soggiorno nella capitale (per

lancia invece un appello utopico, ricco di potenzialità democratiche e libertarie ma non traducibile in termini politici; esalta e celebra come primario valore etico e civile la solidarietà degli uomini contro la natura, senza distinzioni nazionali o sociali, e invita alla rifondazione, per questa via, di una vita associata non felice, ma almeno più giusta e pietosa, più degna dell'uomo. Questo è il punto d'arrivo della solitaria riflessione leopardiana; a esso corrisponde l'ideale di una poesia maestra di civiltà, che vagheggia una umanità libera da speranze e da consolazioni illusorie. All'arte Leopardi riconosce infine una funzione civile di altissimo rilievo: opporsi alle idee menzognere divulgate da un «secol superbo e sciocco»; esaltare il progetto di una umanità solidale e consorziata, nella comune infelicità, contro le forze ostili e cieche della natura.

Autore

la mediocrità dei letterati conosciuti, per la grettezza e falsità degli uomini incontrati), e scrive *Alla sua donna*.

1824 -27 A partire dal 1824 si apre una nuova fase dell'avventura intellettuale leopardiana: la «conversione filosofica» del 1819 con il suo «passaggio dal bello al vero» trova coronamento in questi anni con l'approdo al pessimismo materialista di cui sono manifesto le *Operette morali*; viene invece momentaneamente abbandonata la poesia. Contrario al progetto caldeggiato dai familiari di abbracciare la carriera ecclesiastica, nel luglio del 1825 è a Milano su invito dell'editore Stella, che gli commissiona alcuni lavori filologici (tra cui un commento a Petrarca e le raccolte di poesia e prosa della *Crestomazia italiana*), poi si ferma a Bologna, dove si mantiene dando lezioni di greco e latino, e intreccia significative relazioni restandovi fino al 1827, sempre alla ricerca infruttuosa di una occupazione, per trasferirsi infine a Firenze. Qui intensifica i rapporti con Giovan Pietro Vieusseux, instancabile promotore di iniziative culturali, e nel suo gabinetto scientifico e letterario conosce numerose personalità italiane ed europee, tra cui lo storico Pietro Colletta, Alessandro Manzoni, Stendhal. A fine anno si reca a Pisa.

1828 -31 Ristabilitesi le sue condizioni di salute e preso da entusiasmo e da sentimenti a lungo sopiti, compone *Il risorgimento* e *A Silvia*, che segnano la nuova grande stagione poetica dei canti pisano-recanatesi. Nel giugno del 1828 è di nuovo a Firenze; ma, rimasto privo di mezzi di sostentamento in seguito alla morte del fratello Luigi, è costretto a ritornare a Recanati. Nel 1829 scrive gli idilli *Le ricordanze*, *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*; avvia il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, che completa il 9 aprile 1830. In questo stesso anno lascia per sempre Recanati e torna a Firenze. Sono gli "amici di Toscana" a venirgli in aiuto, assicurandogli per un anno il sostegno economico necessario. Nel 1831 il ritorno degli austriaci dopo i moti insurrezionali vanifica la sua nomina a rappresentante di Recanati all'Assemblea Nazionale di Bologna. Vari fattori concorrono ad accentuare le difficoltà in cui si dibatte: si sdegna quando gli vengono attribuiti i «sozzi, fanatici» *Dialoghetti* di contenuto reazionario del padre Monaldo, ma contemporaneamente si allentano i rapporti con il circolo liberale di cui non condivide le idee e le iniziative (ne danno conto i *Paralipomeni* e la *Palinodia al marchese Gino Capponi*), mentre le sue condizioni di salute non gli permettono più di applicarsi ad alcun lavoro. Il poeta inoltre è reduce da una drammatica esperienza sentimentale, l'amore per Fanny Targioni Tozzetti.

1832 -36 Lo sfortunato amore per Fanny gli ispira un importante ciclo poetico: *Il pensiero dominante* (1831), *Amore e Morte*, *Consalvo* (1832), *A se stesso* (1833), *Aspasia* (1834). Nell'ottobre del 1833 abbandona Firenze e, al seguito dell'amico Antonio Ranieri, un esule napoletano con aspirazioni letterarie, si trasferisce a Napoli, dove spera di trarre dal clima più mite anche qualche giovamento per la sua salute sempre più precaria. Gli scritti che risalgono a quest'ultimo periodo mostrano un Leopardi animato dall'intima consapevolezza del proprio valore intellettuale e da un rinato desiderio di comunicare. Sempre più aspro si fa il contrasto con l'indirizzo conservatore e spiritualista della cultura dominante, come testimoniano i *Paralipomeni* (già iniziati nel 1831) e la satira *I nuovi credenti*. La pubblicazione completa delle sue opere, avviata nel 1835, viene interrotta l'anno seguente dalla censura, che sequestra l'ultima edizione accresciuta delle *Operette morali*: «la mia filosofia è dispiaciuta ai preti», scrive a un amico. Anche la raccolta postuma dei *Canti* deve a questi anni aggiunte significative: la *Palinodia*, le canzoni sepolcrali, e soprattutto le ultime due grandissime liriche, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, dettate nel 1836 a Ranieri dal poeta sempre più debole e sofferente, nella villetta alle pendici del Vesuvio dove si sono trasferiti per sfuggire al colera diffusosi a Napoli.

1837 Ritornato in città all'inizio dell'anno, muore il 14 giugno, assistito dall'amico e dalla sorella di lui, che riescono faticosamente a sottrarlo alla fossa comune.

2 Alla vigilia della grande poesia

GLI ESERCIZI DELL'ADOLESCENZA Allo studio febbrile e incessante degli anni giovanili corrisponde una ricca produzione scritta. Il percorso scolastico seguito inizialmente, di impostazione gesuita, prevede la stesura di composizioni e saggi di vario genere, di

Autore

cui alcuni da leggere e discutere pubblicamente o da donare al padre in particolari occasioni; a questi si aggiungono i testi che il ragazzo elabora di propria iniziativa, cimentandosi in traduzioni, imitazioni, ricerche erudite. Tra le composizioni degli anni 1809-10 poi raccolte sotto il nome di *Puerilia*, spicca il poemetto *Il diluvio universale*, dove compare già il tema della natura distruttrice. Al periodo successivo risalgono altre operette: la *Storia dell'astronomia* (1813), il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) – ispirato dall'intento razionalistico di smascherare le false credenze dell'antichità classica, a cui vengono qui opposte le "verità" della fede cristiana –, l'*Orazione agli Italiani in occasione della liberazione del Piceno* (1815) – che ancora risente dell'educazione politica di stampo legittimista e antifrancese ricevuta in famiglia –, le traduzioni del primo libro dell'*Odissea*, del secondo dell'*Eneide* e degli *Idilli* del poeta greco Mosco, alcuni lavori filologici.

IL *DISCORSO* SULLA POESIA ROMANTICA Nella riflessione di Leopardi ha rilievo assoluto, fin dalla giovinezza, un interrogativo a suo modo drammatico: può sopravvivere la poesia in un mondo dominato dalla fredda razionalità, dal progresso scientifico-tecnologico e dall'economia? e quale ruolo assume la letteratura nel contesto della società moderna? Leopardi tenta di dare una prima risposta a simili domande con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818. Inviato all'editore milanese Stella come risposta alle *Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna*, pubblicate sullo "Spettatore italiano", il *Discorso* è un testo di capitale importanza. Esso mostra l'ambivalenza del giovane Leopardi nei confronti del più vivace movimento culturale del suo tempo: da un lato egli assume infatti una posizione di aperto rifiuto, dall'altro, tuttavia, in maniera autonoma elabora e approfondisce alcuni concetti fondamentali dell'estetica romantica (la mitizzazione dell'antica Grecia, che ricorre anche nei testi dei grandi romantici tedeschi e inglesi, come Hölderlin e Keats; la distinzione tra «poesia ingenua» e «poesia sentimentale», formulata anche da Schiller).

LA POETICA DELL'ANTICO Leopardi parte dal presupposto di una necessaria «inimicizia tra fantasia e incivilimento». Egli rileva la progressiva affermazione di una poesia «metafisica, ragionevole e spirituale», mediata cioè dalla ragione che governa l'uomo moderno, a scapito della poesia «corporale» e «ingenua» degli antichi, dettata da una potenza immaginativa derivante da un rapporto spontaneo e immediato con il mondo, paragonabile a quello della condizione infantile. «Quello che furono gli antichi, – dice il poeta – siamo stati noi tutti, [...] fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia.» Secondo Leopardi occorre recuperare questo stato primitivo per poter «manifestare» la natura, imitandola per generare "illusioni" e quindi «dilettare», dare piacere, raggiungendo così lo scopo del fare poetico. La verità e la contemporaneità, di per sé impoetiche, non possono invece essere oggetto della poesia, come chiedono i romantici, perché non toccano le corde più profonde del cuore umano. L'imitazione degli antichi non può dunque essere abbandonata, a patto che venga intesa come riproduzione del loro rapporto ingenuo con la natura e ricerca di quella elegante naturalezza che ne contraddistingue anche lo stile, in particolare nella poesia greca.

IL ROMANTICISMO LEOPARDIANO Non si tratta però di una poetica "disimpegnata", superficialmente edonistica: riprendendo l'idea sensista del piacere o «diletto» come fine della poesia, in contrapposizione al perseguimento romantico dell'«utile», il giovane Leopardi ribadisce la centralità della dimensione estetica. Egli concepisce la bellezza come valore in grado di salvare l'umanità, di suscitare passioni e veicolare nobili illusioni che possano avere anche una funzione educativa e di stimolo. Proprio in questa prospettiva, egli arriva a condividere alcune delle istanze fondamentali del Romanticismo europeo, quali l'esigenza di una poesia rinnovata che parli al sentimento e alla fantasia e la critica nei confronti di una pratica letteraria fondata sulla convenzione di artifici ormai lontani dalla sensibilità del pubblico moderno, come le regole retoriche e la mitologia. Respinge però, della sensibilità romantica, il patetismo sforzato e ostentato, lo psicologismo (cioè la predominanza della componente riflessiva e psicologica, dentro il testo poetico, a scapito di quella emotiva e contemplativa), il privilegio accordato agli argomenti

Autore

«cittadineschi» e alla rappresentazione dei costumi moderni, lontani dalla semplicità, la tendenza a una poesia «metafisica» e «ragionatrice», la ricerca di un linguaggio teso a esprimere i simboli di una enigmatica spiritualità, che non riesce raffigurare la natura come animata da un principio vitale.

GRANDEZZA E LIMITI DEL CLASSICISMO LEOPARDIANO Il Classicismo leopardiano è strettamente dipendente dalla sua personale formazione. È il frutto di una educazione culturale provinciale e attardata, che avviene, nel periodo a cavallo tra la dominazione napoleonica e i primi anni della Restaurazione, in un ambiente colto ma chiuso e retrivo. Da una parte le favole antiche rappresentano i sogni e le fantasie della fanciullezza, a cui il poeta si sente affettivamente legato; d'altro canto, come per il suo maestro e amico Pietro Giordani, la difesa degli autori classici è connessa alla rivendicazione orgogliosa della tradizione culturale italiana. L'amore per i classici è l'abito mentale naturale per un giovane dotato di ingegno precoce e straordinario, che ha speso l'adolescenza nella ricca biblioteca paterna.
Dall'altra parte, però, il suo modo di guardare all'antico e di vagheggiarne l'imitazione deriva da una profondità speculativa senza eguali a quell'epoca. La critica al realismo romantico viene mossa da Leopardi sotto l'influenza di Vico e di Rousseau, e trae forza dal rimpianto per l'innocenza e la felicità degli antichi, ormai perdute, e dalla drammatica (e modernissima) percezione della corruzione, della inautenticità dell'esistenza nella società moderna e urbana, allontanatasi dalla natura.

IL ROMANZO MANCATO Al 1819 risalgono i *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, appunti ricchissimi di riferimenti autobiografici e di situazioni topiche della poesia e della meditazione leopardiane, legati a un progetto di romanzo autobiografico ispirato all'*Ortis* di Foscolo. Deve trattarsi, nelle intenzioni dell'autore, di un romanzo epistolare a tema amoroso e politico: e però, a differenza del modello foscoliano, senza eventi drammatici, senza scansione avventurosa, senza l'epilogo tragico del suicidio. Leopardi vuole portare in scena il proprio *alter ego*: non un eroe, sulle orme di Goethe e Foscolo, ma un adolescente precocemente disilluso, afflitto dal contrasto fra ansia d'eroismo e consapevolezza di una situazione storica degradata.
Questo disegno, originale e notevolissimo, viene ripreso con i titoli provvisori di *Vita di Silvio Sarno* e *Storia di un'anima*, ma mai portato a termine, come gran parte degli altri numerosi abbozzi letterari di cui resta traccia nello *Zibaldone*, nell'intenso e interessantissimo epistolario e nelle altre carte autografe del poeta.

3

La prima grande stagione poetica

3.1

Le canzoni patriottiche

I TEMI DELLE CANZONI POLITICHE Tra il 1818 e il 1823 Leopardi, lasciati alle spalle gli esperimenti letterari giovanili, compone due cicli di poesie, le canzoni e gli idilli, che solo a partire dal 1826 raccoglie e affianca, facendone così risaltare gli spunti e i motivi comuni: il dolore dell'esistenza, la percezione pessimistica della modernità, la meditazione sulla storia, l'enfatizzazione della natura immaginaria e fantastica della felicità. Le canzoni, scritte inizialmente con una forte attenzione al valore "politico" della poesia, accennano e svolgono in forme di alta eloquenza alcuni temi: il lamento sulla decadenza politica e culturale italiana; la critica alla prosaica meschinità del mondo moderno, dominato dalla cieca fiducia nel progresso economico e industriale; l'esaltazione dell'età antica, eroica e virtuosa;

l'aspirazione del poeta a scuotere e a educare i contemporanei, con le forze dell'arte; la celebrazione delle illusioni come legame positivo fra l'uomo, la natura e la vita civile.

LA VOCE DELL'ENTUSIASMO GIOVANILE Un'ispirazione patriottica ed etico-civile anima le prime cinque canzoni: *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, del 1818; *Ad Angelo Mai*, del 1820; *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, del 1821. Composte nel 1818 sotto l'influsso del classicismo civile di Pietro Giordani, *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* danno voce all'entusiasmo del giovane poeta che ha ormai abbandonato il conservatorismo paterno e testimoniano la sua fiducia che una letteratura «veramente nazionale», cioè rivolta alla sensibilità dei lettori contemporanei, possa «destare gli spiriti addormentati di un popolo e produrre grandi avvenimenti». Entrambe svolgono (con toni a volte ingenuamente declamatori) un tema assai diffuso nella letteratura del tempo, denunciando la condizione di presente degrado della nazione: l'Italia debole e asservita allo straniero, priva di uomini di valore che ardiscano riscattarla, viene così contrapposta all'antica grandezza della patria. Nell'ode *All'Italia* il passato glorioso rievocato non è però sorprendentemente quello romano o rinascimentale, ma quello greco (vero punto di riferimento topico nella mitizzazione leopardiana dell'antichità) dell'episodio delle Termopili, attraverso la voce del poeta Simonide che ne celebrò gli eroi caduti. In *Sopra il monumento di Dante* la dedica di una statua al poeta fiorentino nella basilica di Santa Croce a Firenze è occasione per una ripresa dell'auspicio foscoliano, affinché la memoria dei grandi del passato possa risvegliare gli italiani dal torpore e riscattarli dalla vergogna per cui i giovani muoiono combattendo solo per servire i dominatori stranieri, come nella spedizione napoleonica in Russia.

TRA PARENESI E DISPERAZIONE La meditazione civile acquista più ampia e profonda portata con la canzone *Ad Angelo Mai*. La percezione negativa tende qui a radicalizzarsi ed emergono gli accenti peculiari del pensiero di Leopardi, che guarda con disperazione non solo alla situazione italiana ma all'intera civiltà contemporanea. Al poeta pare che i valori positivi (la natura, l'energia vitale alimentata dalle illusioni) appartengano al passato, a una età storica non più rinnovabile; viceversa egli vede il tempo moderno caratterizzato dallo sterile dominio della ragione sulle emozioni, dalla inerzia esistenziale, dalla "noia", dal sentimento della vanità di ogni cosa, che conseguono alla amara scoperta della verità. La canzone vorrebbe avere una funzione parenetica (cioè esortativa): il filologo Angelo Mai che ha ritrovato i libri perduti della *Repubblica* ciceroniana inaugura forse un nuovo risorgimento, con cui l'età presente («secol morto») può ritornare alle glorie e agli splendori di un passato segnato dai luminosi esempi di Dante, Petrarca, Colombo, Tasso, Alfieri. Tuttavia nel testo, sulla nota dell'ottimistica speranza, prevalgono il dolore e l'amarezza per la sconfitta del «caro immaginar» da parte del "vero", che instaura il dominio del tedio.

NATURA E RAGIONE: IL "PESSIMISMO STORICO" Nella canzone *Ad Angelo Mai* si riflette lo stato d'animo leopardiano dopo la «conversione filosofica» del 1819 che aprì quella fase del suo pensiero che è stata anche definita del "pessimismo storico": essa fa discendere l'infelicità umana dall'«incivilimento», dal supposto «progresso» che nel tempo ha allontanato l'uomo dalla natura, benefica generatrice di illusioni, per instaurare il dominio della ragione. Questo assunto, già delineato nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, si precisa ora e si radicalizza attraverso una drammatica presa di coscienza: se la ragione uccide le illusioni che nell'antichità davano senso e valore alla vita, non c'è possibilità alcuna di sfuggire alla verità del dolore e della noia, il più terribile dei mali. Tale concezione, che contrappone rigidamente "natura" antica e "ragione" moderna, scaturisce dalla combinazione di due componenti: una filosofica e una storico-esistenziale. Da una parte l'idea illuminista dei tempi moderni come età della ragione, privata però del suo corollario ottimistico, cioè la fiducia nelle possibilità umane di comprendere e dare un ordine all'universo; dall'altra la profonda avversione di Leopardi per il tempo presente, che nasce da una personale condizione di tedio e dall'insofferenza per il clima soffocante dell'età della Restaurazione, tanto più percepibile nella chiusa e provinciale Recanati.

Autore

3.2

Le canzoni filosofiche

«DAL BELLO AL VERO» Il «passaggio dal bello al vero», secondo la definizione leopardiana, è l'inevitabile esito, sul piano poetico, di questa visione del mondo: se il lettore contemporaneo (figlio della ragione moderna) può essere commosso solo da una poesia che non offenda l'intelletto, ne deriva per Leopardi che non più l'immaginazione, ma la filosofia è lo strumento privilegiato della letteratura contemporanea. Questa deve quindi fondarsi sul vero. Rifiutando però la dimensione prosaica dell'attualità, il campo d'indagine e d'applicazione della scrittura poetica (il vero) diventa la condizione spirituale dell'uomo moderno. Ciò significa, in sostanza, votarsi a quella poesia "metafisica", "di sentimento", che il giovanissimo Leopardi già aveva rifiutato, accostandosi al Romanticismo europeo. Nascono così le canzoni filosofiche degli anni 1820-22, che pur conservando l'impianto classicista e i toni solenni della poesia civile (sempre intessuti di numerosi motivi alfieriani e foscoliani) si addentrano sempre più nell'esplorazione di tematiche esistenziali e autobiografiche.

IL TEDIO DEI MODERNI E LA GIOIA DEI PRIMITIVI Le canzoni *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone* sviluppano lo spunto «dell'educare la gioventù italiana» sulla falsariga del consueto contrasto fra passato e presente. Mentre la prima contiene un giudizio di ferma condanna per quanti s'appagano di crescere figli infelici o vigliacchi – come i tempi invitano a essere –, la seconda richiama in una prospettiva straordinariamente attuale il valore del gioco e del rischio come antidoti alla noia e al male di vivere («Nostra vita a che val? solo a spregiarla: / beata allor che ne' perigli avvolta, / se stessa obblia, né delle putri e lente / ore il danno misura e il flutto ascolta», vv. 60-63).
Alla primavera o delle favole antiche e l'*Inno ai Patriarchi* esprimono invece il rimpianto per la pienezza vitale e la beatitudine dei "primitivi", rispettivamente nelle forme del mito greco e delle origini bibliche. La prima canzone è stata accostata a odi di Schiller (*Gli dèi della Grecia*) e di Hölderlin (*Alla Natura*), ed è fra le espressioni più alte del Classicismo romantico europeo: il poeta rimpiange nostalgicamente le «favole antiche», riprendendo un tema già trattato nel *Discorso* sulla poesia romantica e nello *Zibaldone*.
L'*Inno ai Patriarchi* celebra invece i patriarchi dell'Antico Testamento come stirpe primitiva, non immune dalla sofferenza ma più felice dell'umanità attuale perché vigorosa nel fisico e ignara «degli affanni» prodotti con l'evoluzione della civiltà in forme sempre più complesse e innaturali. Questo *Inno*, in particolare, è ciò che resta di un progetto abbandonato di inni cristiani in cui l'elemento religioso avrebbe dovuto costituire – come già in Tasso, e secondo l'indirizzo romantico – una forma di «meraviglioso» conciliabile con la sensibilità moderna (un'operazione che per tanti aspetti richiama i concetti illustrati dallo scrittore romantico francese René de Chateaubriand nell'opera *Il genio del Cristianesimo*).

TITANISMO E SUICIDIO Rilievo speciale assume la coppia di canzoni ispirate alle vicende di due illustri suicidi dell'antichità. Nel *Bruto Minore* il poeta proclama il proprio sdegno nei confronti del mondo e la sua sfida eroica al fato attraverso le parole del cesaricida Bruto, che dopo la sconfitta di Filippi (42 a.C.) si uccide per non sopravvivere al tramonto della repubblica, della libertà politica e della virtù. Il suo discorso sui mali della società si sposta però dal piano politico a quello metafisico, e nella protesta dell'eroe contro i «marmorei numi» (v. 19), di fronte a un paesaggio freddo e silenzioso, indifferente al suo tormento, pare adombrata l'idea che la stessa esistenza sia di per sé dolorosa e ingiusta. Bruto, in procinto di darsi la morte, scaglia una dura invettiva contro gli dèi, che tradiscono e disingannano gli ideali virtuosi e valorosi. Egli nega disperatamente che la virtù e la gloria siano valori capaci di restituire un senso alla vita umana; esse non sono che sterili illusioni.
Un passo ulteriore in questa direzione si ha con l'*Ultimo canto di Saffo*, dove si immagina l'addio alla vita della poetessa greca Saffo respinta dall'amato Faone (TESTO 1). Qui l'i-

Autore

naccettabile cecità del destino, la tragedia del dolore che sembra allargarsi dalla dimensione individuale e storica a quella universale e i dubbi angosciosi che da ciò derivano preludono ai successivi sviluppi della riflessione leopardiana sulla natura. Come nelle aspre parole di Bruto, così in quelle vereconde e dolenti di Saffo affiora il pensiero che l'infelicità umana non sia un prodotto della storia, bensì la conseguenza di un'arcana, ineluttabile legge universale.

3.3 Gli idilli e la poetica dell'"indefinito"

RIMEMBRANZE E ILLUSIONI Contemporaneamente alle canzoni, in cui dichiara "filosoficamente" la perdita della condizione antica, Leopardi compone negli anni dal 1819 al 1821 sei poesie definite "idilli": *L'infinito*, *Alla luna*, *Lo spavento notturno* (1819); *La sera del dì di festa* (1820); *Il sogno* (1820-21); *La vita solitaria* (1821). La denominazione "idilli" deriva dal titolo dei componimenti di ambiente pastorale del poeta greco Mosco, tradotti da Leopardi nel 1815. In realtà, se l'ispirazione di queste liriche è spesso legata all'incanto del paesaggio naturale, il loro cuore sta però nell'introspezione e nello svolgimento di tematiche esistenziali (tipicamente leopardiane) come la dolcezza dell'abbandono alla memoria e alla fantasia, la fine dei sogni giovanili e la scoperta del dolore, il contrasto tra il tempo umano e l'eternità. Questa vena riflessiva e intimista porta in primo piano l'"io" del poeta, dopo il "noi" storico delle canzoni.
L'orizzonte intellettuale e psicologico da cui nascono gli idilli è analogo a quello delle canzoni del 1820-22. Alla radice degli idilli sono però soprattutto i motivi autobiografici, le esperienze private del poeta e le sue intime sensazioni: le riflessioni sull'inappagabile tensione umana a un piacere sensibile infinito; la percezione che le delusioni storiche possono essere compensate nell'immaginazione, dove si allontana la realtà e la psiche umana si appaga di ricordi ("rimembranze") e illusioni. Leopardi approda così a una poesia modernamente sentimentale, dove convivono la forza dell'immaginazione fantastica e la consapevolezza razionale della verità. A livello tematico, i testi uniscono immagini della natura e sentimenti privati; attraverso questo processo dell'immaginazione il poeta si consola e si difende dalla propria visione pessimistica sulla condizione dei moderni. D'altro canto, un autore caro a Leopardi, il poeta tedesco Friedrich Schiller (1759-1805) attribuisce proprio all'idillio il compito di «rappresentare l'uomo in una condizione d'innocenza, vale a dire in una condizione d'armonia e pace con se stesso e con il mondo esterno».

IL PIACERE DELL'IMMAGINAZIONE Nell'*Infinito* il poeta si rappresenta nell'atto di fantasticare con lo sguardo immerso nel paesaggio familiare della collina recanatese; attraverso la suggestione prodotta da termini e immagini indefiniti egli percorre la sublime e «dolce» esperienza dell'annullamento dell'io attraverso il superamento del limite spazio-temporale (Testo 2). Abbandonata la felice condizione antica, l'immaginazione può infatti essere restituita alla poesia dal "vago" e dall'"indefinito", cui Leopardi attribuisce un potere evocativo e magico, affine a quello della memoria (vedi anche *Zibaldone* 4426, Testo 12). Viene infatti considerato poetico e piacevole ciò che appare sciolto dalla realtà e quindi «lontano», «antico», «raro» e «peregrino»; a ciò corrisponde, sul versante più intimo, il riaffiorare delle fantasie e delle suggestioni infantili. La poetica dell'antico, costruita sull'idea della «fanciullezza» dell'umanità, si trasforma in una poetica della memoria o delle risonanze interiori.

L'AMARA DOLCEZZA DEI RICORDI Proprio le misteriose dinamiche della memoria sono il nucleo ispiratore di altri due idilli. *Alla luna*, composto nel 1819 e inizialmente intitolato *La ricordanza*, presenta una delle situazioni care alla lirica leopardiana, il poeta a colloquio con l'astro notturno, mentre lo stato d'animo rievocato è quello del piacere insito nel puro atto del ricordare, anche se ad affiorare alla coscienza è un sentimento di dolore (Testo 4).
La sera del dì di festa è invece un "notturno" denso di riflessioni sulla caducità delle cose, il crollo delle illusioni e l'angoscia del nulla, suggeriti dal ripetersi nel presente di un'antica sensazione dell'infanzia (Testo 3).

Autore

Il sogno e *La vita solitaria*, pur interessanti – particolarmente il primo dei due – per la presenza di stilemi e motivi destinati a trovare sviluppo in alcune delle grandi liriche successive, sono meno riusciti, forse perché restano più lontani dall'essenzialità, dalla spontaneità, dall'intonazione intima che caratterizzano questa fase della lirica leopardiana. Nella *Vita solitaria* Leopardi raffigura se stesso immerso nella solitudine campestre, assorto fino all'oblìo di sé nella visione della natura; nel *Sogno* immagina il proprio colloquio con una fanciulla morta, a cui lo legavano un tenero affetto e un mondo di illusioni destinate a svanire.

LO STILE DELL'INDETERMINATEZZA Con gli idilli – in particolare i primi tre capolavori – vengono alla luce una voce e un linguaggio poetico originali, personalissimi, il cui fascino risiede nella limpidezza e nell'armonia dei versi, frutto di una profonda assimilazione dei classici e della grande tradizione lirica petrarchesca, e nell'unità tonale impressa al lessico. Leopardi coniuga con estrema naturalezza termini aulici e quotidiani (ma non realistici) nella linea poetica del vago e dell'indefinito.
Rispetto alle canzoni, lo stacco è netto: a un'intonazione magniloquente subentra una scrittura più pacata e raccolta; alle ampie e complesse costruzioni strofiche succedono testi più brevi, gli endecasillabi sciolti, modulati con sapiente varietà sia nelle pause interne sia nei legami fra verso e verso, con frequenti *enjambements*. La sintassi si fa più semplice e lineare; nel lessico diventano più rari gli arcaismi e le parole auliche, quali «etere», «etra», «aura»; Leopardi si affida a parole comuni, ma «poeticissime» perché capaci di suscitare sensazioni indeterminate («ultimo», «silenzi», «profondo», «eterno», «notte», «lontano», «antico» ecc.).

LA DONNA CHE NON SI TROVA Esaurita nel 1822 questa prima grande fase creativa, il percorso del poeta verso il vero si conclude, secondo le premesse del *Discorso* sulla poesia romantica, in una rinuncia alla poesia. Per un lungo periodo gli ultimi versi rimangono quelli della canzone *Alla sua donna* (1823), un inno dolce e nostalgico alla «donna che non si trova», ricco di echi stilnovistici e petrarcheschi richiamati dalla celebrazione di una entità divina, idealizzata, che non può avere luogo «in questo arido suolo». Sintomaticamente la poesia viene scritta dopo il ritorno a Recanati dal deludente soggiorno romano: il poeta sente venir meno le illusioni e le speranze di un tempo e celebra una figura femminile ideale e fantastica, costruita dalla mente, come una sorta di compensazione poiché nessun oggetto concreto, nessun aspetto della realtà, può soddisfare le sue aspirazioni.

PROPOSTE DI LETTURA Sono antologizzati quattro testi che documentano gli aspetti tipici della prima stagione poetica leopardiana. L'*Ultimo canto di Saffo*, composto nel 1822, è la rievocazione della mitica figura della poetessa greca morta suicida (**TESTO 1**). Con l'*Infinito* Leopardi raggiunge la più alta sintesi espressiva nella rappresentazione poetica della forza dell'immaginazione (**TESTO 2**). Nella *Sera del dì di festa*, composta nel 1820, l'osservazione del paesaggio notturno offre all'autore lo spunto per una riflessione lirica sulla fugacità del tempo e sull'ingannevole fragilità delle speranze umane (**TESTO 3**). In *Alla luna* Leopardi mette a fuoco con immagini di elegante semplicità due fra i motivi più tipici di tutta la sua poesia: la dolcezza del ricordo, anche se legato a eventi dolorosi, e il fascino dell'apparizione lunare (**TESTO 4**).

RETE DEI COLLEGAMENTI Sul piano tematico, soprattutto per la poetica della rimembranza e del vago e dell'indefinito, queste liriche sono possono essere collegate con tre brani dello *Zibaldone* leopardiano (**TESTI 10, 11 e 12**).

L'opera Canti

■ Le principali poesie di Leopardi sono riunite nei *Canti*, la cui prima edizione risale al 1831, quando la raccolta viene pubblicata a Firenze con la dedica *Agli amici suoi di Toscana*. La denominazione scelta sottolinea la sostanziale identità, nella concezione leopardiana, tra espressione poetica e genere lirico: benché non tutti i testi siano propriamente "lirici", a Leopardi pare che infatti sia la musicalità l'attributo essenziale e peculiare della sua poesia. Prima dell'edizione fiorentina del 1831, l'autore mantiene separate le proprie poesie, pubblicandole in piccole e autonome raccolte, in gran parte stilisticamente omogenee. Nel 1818 stampa le prime due canzoni (*All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*), con dedica a Vincenzo Monti; pubblica quindi le dieci canzoni (Bologna, 1824), i sei idilli (Milano, 1825-26) e infine un volume di versi (Bologna, 1826). Qui compaiono gli idilli, due elegie, cinque sonetti, l'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, tre canti della *Guerra dei topi e delle rane* (traduzione della *Batracomiomachia* pseudomerica), un volgarizzamento da Simonide, testi che in parte verranno espunti dalle edizioni successive.

■ Nell'assetto del libro dei *Canti*, stabilito da Leopardi per l'edizione napoletana del 1835, i testi sono distribuiti in base a un criterio solo apparentemente cronologico, soprattutto mirando a delineare la propria evoluzione poetica, intellettuale e sentimentale. Ciò giustifica alcune significative deroghe: Leopardi, dove necessario, trascura la data di composizione delle liriche, per disporle in una maniera che più efficacemente provveda a tracciare nel volume la «storia di un'anima». L'edizione completa appare postuma a Firenze, nel 1845, a cura dell'amico Antonio Ranieri.

■ Ai versi di argomento civile (*All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *Ad Angelo Mai*) e alle canzoni filosofiche (IV-IX, tra di esse il *Bruto Minore* e l'*Ultimo canto di Saffo*), che corrispondono sostanzialmente alla fase di elaborazione del "pessimismo storico", seguono i canti X-XVIII, di periodi diversi, ma accomunati dalle tematiche liriche e autobiografiche: in questo blocco al *Primo amore* segue *Il passero solitario* (una poesia molto più tarda, composta nel 1831, ma adatta a introdurre idealmente le tematiche e il clima poetico dei successivi testi), quindi compaiono i sei idilli (*L'infinito*, *Alla luna*, *Lo spavento notturno*, *La sera del dì di festa*, *Il sogno*, *La vita solitaria*); per ultimi vengono *Consalvo* (una novella in versi di gusto romantico, scritta al principio degli anni trenta, ma anticipata e retrocessa a ridosso degli idilli per affinità tematiche e stilistiche) e la canzone *Alla sua donna*.

■ *Al conte Carlo Pepoli* e *Il risorgimento* (XIX e XX) annunciano rispettivamente la fine della prima stagione lirica leopardiana e la successiva rinascita della vena poetica con i grandi canti pisano-recanatesi (XXI-XXV: *A Silvia*, *Le ricordanze*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*). Vengono quindi le quattro liriche ispirate ad *Aspasia* (XXVI-XXIX), cui seguono le due canzoni definite "sepolcrali" (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna*) e la *Palinodia al marchese Gino Capponi* (XXXII). Concludono il libro *Il tramonto della luna* e il testamento poetico leopardiano, *La ginestra* (XXXIII-XXXIV). Quest'ultima poesia, che con *Il tramonto della luna* compare per la prima volta nell'edizione postuma del 1845, è collocata all'ultimo posto: tale soluzione è forse voluta da Leopardi stesso per il suo valore fondamentale, nonostante essa sia stata terminata quasi certamente prima del *Tramonto della luna*. Come appendice sono collocati componimenti minori, *Imitazione* e *Scherzo* (XXXV-XXXVI) e il gruppo dei *Frammenti* (XXXVII-XLI).

Testo 1

Ultimo canto di Saffo

Canti IX

Composta nel maggio del 1822, è pubblicata, prima che nei Canti, *tra le dieci canzoni edite nel 1824 a Bologna. L'io lirico assume qui la voce della poetessa greca Saffo, vissuta tra il VII e il VI secolo a.C. e suicida per amore secondo una leggenda riportata anche da Ovidio nelle* Heroides, *in cui Leopardi dichiara di aver trovato il "fondamento" del suo canto.*

Schema metrico Canzone di quattro strofe uguali di diciotto versi, tutti endecasillabi sciolti eccetto il penultimo, un settenario in rima baciata con quello finale.

Placida notte, e verecondo[1] raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno;[2] oh dilettose e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei;[3] già non arride

1. verecondo: "timido, puro"; l'aggettivo descrive la delicatezza della luce lunare e contemporaneamente rimanda al *tópos* della luna "vergine, casta".

2. e tu... del giorno: l'apostrofe, dopo quelle alla notte e alla luna calante, è rivolta ora all'astro di Venere, che compare alle prime luci del mattino (*nunzio*, "annuncio", *del giorno*). La *rupe* è quella dell'isola ionica di Leucade, da cui la leggenda vuole che Saffo si gettasse in mare dopo essere stata respinta dal bellissimo Faone.

3. oh dilettose... miei: "visioni (*sembianze*) piacevoli e gradite ai miei occhi, fino a quando i tormenti d'amore e il mio destino crudele mi furono sconosciuti (*ignote mi fur l'erinni e il fato*)". Le Erinni o Furie sono, secondo la mitologia greca, mostruose persecutrici degli uomini, personificazioni delle angosce e dei rimorsi.

Autore

spettacol molle ai disperati affetti.[4]
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
quando per l'etra liquido si volve
e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti,[5] e quando il carro,
grave carro di Giove a noi sul capo,
tonando, il tenebroso aere divide.[6]
Noi per le balze e le profonde valli
natar giova tra' nembi, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda.[7]

Bello il tuo manto, o divo[8] cielo, e bella
sei tu, rorida[9] terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno.[10] A' tuoi superbi regni
vile, o natura, e grave ospite addetta,
e dispregiata amante, alle vezzose
tue forme il core e le pupille invano
supplichevole intendo.[11] A me non ride
l'aprico margo,[12] e dall'eterea porta[13]
il mattutino albor; me non il canto
de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta:[14] e dove all'ombra
degl'inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico piè le flessuose linfe
disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge.[15]

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?[16]
In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovanezza, e disfiorato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame?[17] Incaute voci
spande il tuo labbro: i destinati eventi

4. già... affetti: "un dolce spettacolo (come questo) ormai non piace più (*già non arride*) a chi è invaso da sentimenti (*affetti*) di disperazione". *Spettacol molle* è una sinestesia che lo stesso Leopardi considera «metafora ardita», ma giustificabile per un poeta lirico che deve osare esprimersi in modo «nuovo» e «insolito».

5. Noi... de' Noti: "la gioia, per noi insolita (*l'insueto gaudio*), allora ci rianima (*Noi ravviva*) quando attraverso il cielo (*per l'etra liquido*) e i campi agitati (*trepidanti*) si avvolge l'onda (*si volve il flutto*) polverosa dei venti". Il paesaggio sconvolto dal vento (il noto o austro proviene dal sud, ma qui il termine è usato in senso generico) è paragonato al mare in tempesta. Il *Noi* è poetico con valore singolare ma, come quelli successivi, implica anche una generalizzazione a tutte le anime affini; *etra liquido* per indicare il cielo è un latinismo che traduce il *liquidum aethera* di Virgilio (*Eneide* VII, 65) e Orazio (*Odi* II, 20), e si trova già in Tasso e in Parini.

6. e quando... divide: "e quando il pesante carro di Giove rintronando sul nostro capo squarcia l'atmosfera tenebrosa". Gli antichi immaginavano che il rombo del tuono fosse prodotto dal passaggio del carro di Giove.

7. Noi... dell'onda: "a noi piace tuffarci (*natar*, 'nuotare') nella tempesta (*tra' nembi*, 'tra le nubi') per dirupi e profonde vallate, e ci piace (dopo *e noi* del v. 15 è sottinteso *giova*) vedere le greggi che fuggono atterrite spargendosi in ogni direzione, o il fragore e la furia distruttiva (*il suono e la vittrice ira*) dell'onda di un profondo (*alto*) fiume contro la sua pericolosa (*dubbia*) sponda". L'ipallage *vasta fuga* rende sinteticamente e con grande efficacia l'immagine degli animali impauriti che corrono disordinatamente disperdendosi per ampi spazi aperti. Tutto questo scenario naturale di tempesta è in sintonia con l'animo della protagonista travolto dall'onda della passione e della disperazione.

8. divo: "divino", in quanto spesso associato agli dèi.

9. rorida: "rugiadosa": è infatti l'alba.

10. Ahi... non fenno: "di questa infinita bellezza gli dèi e il destino malvagio (*i numi e l'empia sorte*) non concessero (*fenno*, 'fecero') nessuna parte all'infelice Saffo". *Ahi* è esclamazione di dolore che si lega all'intonazione struggente dell'apostrofe precedente (vv. 19-20).

11. A' tuoi... intendo: "o natura ai tuoi superbi regni e alla tua armoniosa bellezza (*alle vezzose tue forme*), cui sono stata assegnata come ospite vile e indesiderata (*grave*) e amante disprezzata (*dispregiata*), io rivolgo supplichevole invano l'animo e lo sguardo". Il significato di questi versi è analogo alla riflessione espressa in *Zibaldone* 2118: «L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. [...] Sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalla compagnia dell'amata».

12. A me... margo: "a me non sorridono le distese illuminate dal sole (*l'aprico margo*)". *Margo*, come annota lo stesso Leopardi, indica un qualunque luogo aperto.

13. dall'eterea porta: "dai confini del cielo".

14. me... saluta: "non salutano me il canto degli uccelli variopinti e il mormorio dei faggi". Il predicato *saluta* è concordato, come in latino, solo con il soggetto più vicino, *il murmure*.

15. e dove... spiagge: "e dove all'ombra dei salici pendenti un chiaro ruscello si incurva limpido (*dispiega il puro seno*), sottrae sdegnoso al mio piede malsicuro (*lubrico*, 'scivoloso') le sue acque sinuose (*flessuose linfe*) e urta scorrendo via (*in fuga*) le sue rive profumate".

16. Qual... il volto?: "quale grave errore (*fallo*), quale innominabile colpa mi macchiò prima ancora della nascita (*anzi il natale*) per cui il cielo e la sorte mi fossero così ostili (*mi fosse sì torvo il volto* del cielo e della fortuna)?".

17. onde... stame: "per cui poi, privato (*scemo*) della giovinezza e sfiorito, il filo oscuro della mia vita si avvolgesse attorno al fuso della Parca implacabile". È Lachesi, una delle tre Parche che per gli antichi greci governavano la vita degli uomini avvolgendone e tagliandone il filo (*stame*, v. 44), qui definito *ferrigno*, cioè scuro, sfruttando anche la connotazione negativa dell'aggettivo; è infatti cupa l'esistenza di Saffo, ma questi versi gettano una luce fosca anche su quella degli uomini in generale, il cui destino appare nelle mani di potenze minacciose e inesorabili (*indomita Parca*).

move arcano consiglio.[18] Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa.[19] Oh cure, oh speme
de' più verd'anni![20] Alle sembianze il Padre,
alle amene sembianze eterno regno
diè nelle genti;[21] e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto.[22]

Morremo.[23] Il velo indegno a terra sparto
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,[24]
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi.[25] E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,[26]
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal. Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove,[27] poi che perir[28] gl'inganni e il sogno
della mia fanciullezza. Ogni più lieto
giorno di nostra età primo s'involа.[29]
Sottentra il morbo,[30] e la vecchiezza, e l'ombra
della gelida morte. Ecco di tante
sperate palme e dilettosi errori,
il Tartaro m'avanza;[31] e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e l'atra notte, e la silente riva.[32]

18. Incaute... consiglio: "le tue labbra pronunciano parole sconsiderate (*Incaute voci*): un volere misterioso (*arcano consiglio*, soggetto) guida il destino". Dopo le disperate domande appena poste, Saffo rivolge a se stessa un rimprovero che è nello stesso tempo una amara considerazione (come emerge anche dai versi successivi).
19. Negletta... si posa: "figlia abbandonata, nacqui per soffrire, e la ragione di ciò la conoscono solo gli dèi". La metafora *in grembo de' celesti si posa* è tratta da Omero.
20. Oh cure... verd'anni!: "o desideri, o speranze degli anni giovanili!".
21. Alle sembianze... nelle genti: "alle apparenze e alla bellezza (*alle amene sembianze*) il padre [Giove] concesse di regnare eternamente tra gli uomini".
22. e per virili... ammanto: "e per quanto siano eroiche le sue gesta o elevata la sua poesia (*dotta lira o canto*, perché la poesia antica era accompagnata dalla musica) il valore di una persona non riesce a brillare (*non luce*) in un corpo (*ammanto* dell'anima) privo di bellezza". È la convinzione dolorosa del poeta, che scriveva a Giordani nel 1818: «Chicchessia è costretto a desiderare che la virtù non sia senza qualche ornamento esteriore [...], quasi non ha il coraggio d'amare quel virtuoso in cui niente è bello fuorché l'anima».
23. Morremo: ancora un plurale poetico, con il ricordo della Didone virgiliana in procinto di suicidarsi: *Moriemur inultae, / sed moriamur*, "Morirò invendicata, ma che io muoia" (*Eneide* IV, 659-660).
24. Il velo... a Dite: "lasciato cadere (*a terra sparto*) il suo manto indegno, l'animo nudo fuggirà agli inferi". Il corpo è definito *velo indegno* perché non è all'altezza dell'animo che riveste. Dite è il nome latino di Plutone, dio degli abissi infernali.
25. e il crudo... de' casi: "e rimedierà così al crudele errore del fato (*cieco dispensator de' casi* perché non distribuisce la sorte secondo giustizia)".
26. E tu... strinse: "e tu [Faone], a cui mi legarono (*mi strinse*, concordato solo con il soggetto più vicino) inutilmente (*indarno*) un lungo amore, una lunga fedeltà e la vana follia (*vano furor*) di una passione inappagata (*d'implacato desio*)".
27. Me... Giove: "Giove non mi bagnò (*Me non asperse*) del dolce liquido (*licor*) del vaso (*doglio*) di cui è avaro". Leopardi ricorda in nota che, secondo Omero, Giove dispensava da due vasi diversi l'infelicità e la felicità; quest'ultima era elargita con parsimonia perché contenuta nel vaso più piccolo, quindi *avaro* (l'aggettivo è infatti riferito a *doglio*, con una ipallage).
28. perir: "perirono, svanirono".
29. Ogni... s'involа: "i giorni più felici della nostra vita sono i primi a fuggire". Questi versi, come quelli successivi, traducono quasi letteralmente un passo delle *Georgiche* virgiliane (III, 66-68): *Optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / et labor, et durae rapit inclementia mortis*, «Ogni miglior giorno sfugge per premio ai miseri mortali, subentrano i morbi e la triste vecchiaia, e il travaglio, e la rapinosa inclemenza della crudele morte» (L. Canali).
30. Sottentra il morbo: "subentrano (a essi) le malattie".
31. di tante... m'avanza: "di tante glorie cui aspiravo e di tante dolci illusioni mi resta solo la morte (definita con una metonimia *Tartaro*, il regno dei morti)". È un amaro paradosso: la morte è l'unica gloria o illusione destinata a Saffo.
32. e il prode... riva: "e il mio nobile ingegno lo accoglieranno la dea del Tenaro [Proserpina], l'oscura (*atra*) notte e la silenziosa riva degli inferi". Presso il capo Tenaro, nel Peloponneso, si credeva che fosse l'ingresso al regno dei morti.

Analisi

Ultimo canto di Saffo

LA NATURA E LA BELLEZZA, DESIDERIO ED ESCLUSIONE La lirica è costituita da un monologo con il quale Saffo, in procinto di suicidarsi, dà sfogo al proprio dolore e prende commiato dal mondo. Testimone silenziosa del suo dramma è la natura, evocata attraverso la componente visibile del paesaggio e attraverso quella invisibile, mitica, degli dèi e del fato.

I primi versi richiamano un'atmosfera che Leopardi definisce «dilettosa»: la notte serena, la luce lunare, la stella di Venere. Con essa è però in aperto contrasto lo stato d'animo

Autore

della protagonista, che non prova più alcun piacere di fronte a tali visioni (*già non arride / spettacol molle ai disperati affetti*, vv. 6-7). Al turbamento e all'angoscia della poetessa sono infatti più congeniali gli aspetti minacciosi e sconvolgenti della natura: i vv. 8-18 presentano una sequenza di scenari ossianeschi, costruiti sull'immagine del mare in tempesta.

Con la seconda strofa assistiamo a un ripiegamento malinconico; la donna torna a rivolgersi nuovamente alla natura con parole che rivelano l'amore e il senso profondo della bellezza, ma contemporaneamente la triste consapevolezza di esserne esclusa.

La terza strofa è la più densa di problematiche, richiamate, come spesso avviene nei canti leopardiani, attraverso una serie di domande senza risposta. Esse vertono sul mistero della vita e la terribile cecità del destino, che può condannare gli innocenti a essere infelici solamente negando loro quella bellezza esteriore che tutte le creature dell'universo spontaneamente amano e ricercano, e che ancora di più li tormenta dotandoli di un animo sensibile, interessato più di altri alla bellezza. È una ripresa del tema tipicamente romantico dell'infelicità degli uomini magnanimi; a esso rinvia anche la scelta del suicidio (*Morremo*, v. 55: è la lapidaria risoluzione che apre l'ultima strofa) come unica possibile forma di ribellione e di parziale affrancamento dal destino avverso.

L'IMPIANTO FORMALE CLASSICISTA Nel suo impianto formale la canzone appare fortemente caratterizzata in senso classicista, così come le altre, di argomento civile e filosofico, del gruppo cui cronologicamente appartiene, anche se le tematiche qui svolte sono più propriamente liriche.

La proiezione di motivi autobiografici nella figura della poetessa greca e il tema tragico del suicidio mantengono infatti l'*Ultimo canto di Saffo* nell'ambito del Classicismo eroico, una tradizione letteraria consolidata che comporta l'adozione di stilemi funzionali all'esaltazione del personaggio e alla creazione di un'atmosfera aulica e solenne per il suo gesto esemplare. Ne derivano la sintassi elaborata e spesso ardua (per esempio i vv. 8-13), l'uso costante di latinismi e arcaismi, la ricca e ardita strumentazione retorica, il ricorso a citazioni classiche (soprattutto virgiliane).

L'IDENTIFICAZIONE CON SAFFO Protagonista di un romanzo di successo di Alessandro Verri del 1782 dal titolo *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, la «fanciulla di Faone» (così Foscolo allude a Saffo nell'ode *All'amica risanata*) è un personaggio particolarmente amato, in voga nella letteratura tra Sette e Ottocento, a causa della propensione del Classicismo per il recupero e l'adozione in chiave esemplare di grandi personaggi dell'antichità.

Nella figura di Saffo Leopardi riversa simbolicamente la drammatica sofferenza e il successivo disincanto di chi, come lui, pur consapevole del proprio valore, ha visto però cadere tutti i sogni d'amore e di gloria dell'adolescenza. A causa di questa totale identificazione, nonostante nel *pathos* violento e disperato dell'addio a Faone (vv. 58-62) aleggi il ricordo dei versi erotici della poetessa greca, nella lirica manca qualsiasi riferimento alla sua vita e al suo tempo, e lo stesso tormento amoroso che l'avrebbe condotta al suicidio resta sullo sfondo per lasciare spazio a un discorso universale sull'infelicità umana e sulla sorte avversa. La consapevolezza della disarmonia fra la bellezza della natura e la propria persona "disadorna" suscita in Saffo interrogativi drammatici e risentiti: quale colpa antecedente la nascita o quale misfatto infantile è all'origine della sua sorte maligna? A queste domande non è possibile trovare risposta: *Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor* (vv. 46-47).

Rispetto alle canzoni precedenti si osserva uno svolgimento del pensiero leopardiano verso il "pessimismo cosmico" delle *Operette morali*. Attraverso la riflessione sulla sua personale condizione dolorosa, Saffo giunge infatti a riconoscere il comune destino di infelicità dei viventi, che si manifesta nel rapido dileguarsi dei *dilettosi errori* (v. 69) e della giovinezza, nell'ineluttabile sopraggiungere della *vecchiezza* (v. 67) e della morte.

Di Saffo rimane perciò soltanto la voce di un io che commenta da esclusa (la *dispregiata amante* del v. 25) la natura e un paesaggio tanto bello e commovente quanto idillico e letterariamente topico costituito dalla luna, interlocutrice privilegiata della poesia leopardiana, dalla selva silenziosa, dall'astro del mattino che si affaccia nel cielo, dal ruscello con le rive profumate.

Lavoro sul testo

1 Il dialogo di Saffo con la natura occupa le prime due strofe della canzone. A quale tipo di paesaggio ambisce, con malinconia, il personaggio della poetessa? E quale tipo, invece, essa dichiara che le si addice? Perché?

2 Le ultime due strofe della canzone descrivono il dramma interiore della poetessa, del quale la delusione per l'amore non corrisposto da Faone non è altro che la conferma. In che cosa consiste la reale sofferenza di Saffo?

3 La descrizione dello spirito magnanimo della poetessa di Mitilene è supportata da un apparato espressivo ricco di espedienti linguistici, retorici e stilistici. Completa la tabella a pagina seguente con le opportune citazioni dal testo.

Autore

termini aulici	
latinismi	
arcaismi	
apostrofi	
ipallagi	
metafore	

4 Dal punto di vista tematico, l'*Ultimo canto di Saffo* segna un momento di passaggio dal "pessimismo storico" al "pessimismo cosmico". Quali passi del testo giustificano tale affermazione?

5 Perché Leopardi, in questo momento della sua evoluzione concettuale, sceglie il personaggio di Saffo per rappresentare simbolicamente l'infelicità della condizione umana?

Testo 2

L'infinito

Canti XII

Composto a Recanati nel 1819, è il primo degli idilli, e forse il più conosciuto e celebrato dei Canti. *L'esperienza descritta dal poeta è quella dello smarrimento di sé e del contatto con il mondo circostante attraverso l'abbandono all'immaginazione e al pensiero dell'infinito. Si tratta anche di un testo di fondamentale importanza per la comprensione della poetica leopardiana del vago e dell'indefinito e della teoria del piacere.*

Schema metrico Endecasillabi sciolti.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,[1]
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.[2]
Ma sedendo e mirando,[3] interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo;[4] ove per poco
il cor non si spaura.[5] E come[6] il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando:[7] e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei.[8] Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar[9] m'è dolce in questo mare.

1. Sempre... colle: "ho sempre amato questo colle solitario (*ermo*)"; è il monte Tabor, una collina non lontana dalla casa recanatese del poeta.
2. che... esclude: "che nasconde la vista di gran parte dell'estremo orizzonte".
3. Ma sedendo e mirando: "mentre siedo e osservo". Alcuni critici si sono interrogati sul senso di questo *Ma*, dal momento che non ci sono nel testo i presupposti logici per una congiunzione avversativa. Forse il poeta vuol dire che "pur non potendo" scorgere l'orizzonte, può comunque immaginare ciò che non riesce a vedere. In realtà dallo *Zibaldone* sappiamo che è proprio l'ostacolo che si frappone tra l'oggetto e la vista che per Leopardi stimola l'immaginazione; quel *mirando* quindi allude anche già all'atto del "vedere" attraverso la fantasia.
4. mi fingo: "creo nella mia mente, mi rappresento". Il verbo è usato nel suo senso originario, derivato dal latino, dove significa "modellare, raffigurare".
5. ove... non si spaura: "dove quasi il cuore si smarrisce".
6. E come: "e non appena".
7. vo comparando: "vado (*vo* è toscanismo) paragonando"; l'espressione trasmette il senso della durata dell'azione.
8. e mi sovvien... di lei: "e mi si affaccia alla mente il pensiero dell'eternità, delle epoche passate (*morte stagioni*), di quella presente e il suo stesso suono (la *voce* del vento che lo ha richiamato alla realtà)".
9. s'annega... naufragar: le due metafore, che insistono sullo stesso campo semantico, trasmettono l'idea dello sprofondare (*s'annega*) per poi perdersi completamente (*naufragar*).

Analisi

L'infinito

LA "SITUAZIONE" *L'infinito* si apre presentando contemporaneamente una scena e uno stato d'animo; il poeta si trova su un colle che gli è caro: quel luogo si associa infatti a una sensazione di piacere, amplificata anche dal ricordo (*Zibaldone* 4426, Testo 12). Egli dice infatti *caro mi fu*, richiamando dunque qualcosa di già vissuto, ma il *questo* iniziale e il *m'è dolce* dell'ultimo verso indicano inequivocabilmente l'attualità del momento descritto, o meglio il suo ricorrere abituale, confermato anche dal modo indefinito dei gerundi *sedendo* e *mirando*. Il piacere sembra dunque dovuto anche al ripetersi dell'esperienza, e infatti tutti gli altri predicati che incontriamo nel testo sono al presente.

Il poeta è seduto sul colle e osserva il paesaggio, che può vedere solo parzialmente perché la visuale è occupata da una siepe. Tale siepe, limite fisico che impedisce il realizzarsi della percezione sensoriale, funge da stimolo all'immaginazione, alludendo metaforicamente al limite costituito dalla stessa sussistenza fisica e biologica dell'uomo, che però non impedisce il salto della mente nel vuoto grazie a cui si arriva a vedere o a sentire ciò che non è possibile cogliere attraverso i sensi.

IL VIAGGIO E LO SMARRIMENTO La dimensione spaziale interessata dall'organo della vista viene dunque sottoposta alla dilatazione operata dalla mente (gli spazi "finti" diventano *interminati*) e, una volta attuato questo salto nel vuoto, è tutta la facoltà immaginativa che si mette per così dire in moto, producendo una sospensione dal reale e dall'ambiente circostante che immergono il poeta-spettatore in una quiete *profondissima* e in silenzi *sovrumani*. Ma come una percezione sensoriale negata (la vista del paesaggio) aveva dato inizialmente il via all'immaginazione e portato al trasalimento (*ove per poco / il cor non si spaura*, vv. 7-8), così una nuova percezione (*E come il vento / odo stormir tra queste piante*, vv. 8-9) riporta alla realtà. L'acuto contrasto sentito fra le due condizioni implica un paragone (*io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando*, vv. 9-11) da cui scaturisce la riflessione sull'infinità del tempo naturale e storico che schiaccia e annienta la durata minima del tempo esperito individualmente attraverso il suo "suono", cioè la concretezza del breve vissuto umano (*e mi sovvien l'eterno...* ; lo stesso tema viene sviluppato più ampiamente nell'idillio *La sera del dì di festa*, Testo 3). Tale percorso conduce nuovamente – ma questa volta solo per via speculativa, saltando il passaggio attraverso i sensi – al pensiero dell'immensità (vv. 13-15).

L'uso dei numerosi dimostrativi – ben otto in soli quindici versi – sulla cui analisi si è a lungo esercitata la critica, è un segnale, nell'alternarsi di *questo* con *quello*, della vicinanza e della lontananza come presenza e assenza rispetto al pensiero, alle sensazioni o alle riflessioni del momento. Ciò può essere facilmente verificato sul testo. Nella situazione iniziale abbiamo *questo colle* e *questa siepe*; poco più avanti, quando la fantasia già spazia nell'infinito, la siepe non fa più parte della dimensione psicologica dell'io, che si è ormai astratto dalla realtà circostante, e viene perciò indicata con *quella* (v. 5). Successivamente, lo stormire del vento riporta l'io nel presente, da cui derivano *queste piante* e *questa voce* (del vento); a esse si contrappone *quello / infinito silenzio* (vv. 9-10) in quanto idea che appartiene alla fase precedente di trasalimento, ovvero all'assenza dell'io dalla percezione. Il ritorno ultimo, nei vv. 13-15, alla considerazione dell'infinito, implica nuovamente l'uso di *questa immensità* e *questo mare*, in quanto la presenza del poeta si colloca ancora nella dimensione immaginativa.

IL LINGUAGGIO DELL'INDEFINITO L'annullamento del limite perseguito nell'idillio è l'obiettivo e l'essenza della poetica leopardiana del vago e dell'indefinito, ben riconoscibile già a livello tematico, ma realizzata in maniera altrettanto perfetta nella scelta lessicale e nella tessitura fonica e ritmica del testo.

Pensiamo alla presenza numericamente (e semanticamente) significativa di parole vaghe o che producono la suggestione dell'indefinito: *ermo, ultimo orizzonte, interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete, infinito silenzio, eterno, immensità, naufragar, mare*.

Un effetto di amplificazione viene inoltre prodotto dalla loro lunghezza o durata (quasi tutte dalle tre alle cinque sillabe), dalla ripetizione della desinenza (*sedendo e mirando*), dalla prevalenza in alcuni passaggi cruciali della vocale *a*, spesso tonica e quindi in rilievo, la cui apertura fonica genera una conseguente ripercussione sul piano immaginativo (vv. 4-5: *interminàti / spàzi di là da quella, e sovumàni*; vv. 14-15: *immensità s'annega il pensier mio: / e il nàufragàr m'è dolce in questo màre*.

QUALE INFINITO? Possiamo considerare *L'infinito* un'avventura intellettuale, un viaggio della mente nello spazio e nel tempo, un'andata e ritorno dalla temporalità e spazialità limitate della nostra esperienza a quelle senza confini dell'immaginazione. In quanto abbandono all'immaginazione, essa è però anche un'esperienza di piacere, poiché, come sappiamo, per la teoria leopardiana (*Zibaldone* 646-648, Testo 11) la mente umana è naturalmente inclinata a pensare e a desiderare senza limiti. I due aggettivi con i quali si apre e si chiude il testo rimandano infatti alla sfera del piacere: *caro* è il colle, *dolce* il naufragare. Il viaggio si conclude con un annegamento e un naufragio, che però con un originale rovesciamento di metafore, usate consuetamente per rappresentare lo smarrimento e la perdita, assume un valore positivo, quello di un'esperienza estatica e di un sondaggio del sublime.

Il passaggio intermedio è costituito dallo spaesamento, dallo smarrimento, da spazi *interminati*, silenzi *sovrumani*, quiete *profondissima*, dallo "spaurirsi" del cuore per il contatto con una dimensione innaturale e sconosciuta. Lo spaurirsi è appunto il veicolo di un'estasi che porta al sublime, per cui possiamo dire che *L'infinito* è forse la lirica più romantica di Leopardi. Infatti ci propone l'io del poeta alla ricerca dell'as-

soluto, inteso ovviamente non in chiave metafisica, cosa che il suo materialismo non permetterebbe (l'assoluto, insomma, non può per Leopardi essere Dio), bensì in chiave sensistica, in quanto la percezione dell'infinito e il conseguente smarrirsi in esso della mente segnalano la capacità dell'intelletto o dell'animo umano di uscire dai limiti circoscritti della propria esperienza sensoriale attraverso l'immaginazione. Tale capacità rappresenta del resto l'unica possibile risposta alla condizione di un uomo per natura "grande e infelice", perché condannato dal suo desiderare "infinito" a non riconoscersi in una condizione materiale e limitata, da cui necessariamente sente il bisogno di trascendere.

Lavoro sul testo

1 Dividi *L'infinito* in quattro parti, individuando i diversi momenti corrispondenti alla dimensione spaziale o immaginativa in cui si colloca il poeta: riporta nello schema i versi corrispondenti.

1ª parte	
2ª parte	
3ª parte	
4ª parte	

2 Analizza il linguaggio della poesia, selezionando le parole che producono la suggestione dell'indefinito. Quale intento poetico persegue Leopardi con queste scelte lessicali?

3 Quale rapporto esiste, a livello tematico, tra *L'infinito* e la teoria del piacere enunciata nello *Zibaldone*? Dove emerge il carattere sensistico della riflessione di Leopardi?

4 Spiega come l'uso degli aggettivi dimostrativi svolga nell'*Infinito* un ruolo fondamentale per la comprensione del significato della lirica (max 10 righe).

5 *L'infinito* definisce una geografia mentale che è anche metafora dell'ansia di assoluto, tipica del pensiero dell'età romantica. Con quali immagini il poeta la rappresenta?

La critica

Luigi Blasucci

I segnali dell'infinito

Il passo qui proposto è tratto da un saggio di Luigi Blasucci (1924), che è stato a lungo professore di letteratura italiana presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e che nei suoi studi si è occupato soprattutto di Leopardi. In esso Blasucci esamina i procedimenti espressivi adottati da Leopardi per evocare il tema fondamentale dell'*Infinito*: «un motivo che sarà centrale nella sua poesia così come nelle sue riflessioni sull'uomo, in quella "scienza dell'animo" che sarà poi alla base dell'intero suo "sistema"». In particolare Blasucci individua gli elementi stilistici e formali «intesi ad attivare sul piano evocativo l'idea stessa di infinito».

L'individuazione dei procedimenti di attivazione del motivo dell'infinito, a parte gl'insostituibili contributi che fornisce all'intelligenza formale dei testi leopardiani, può rivelarsi dunque in alcuni casi uno strumento utile alla stessa identificazione del tema, là dove questo non risulti direttamente formulato. Il che non è certo il caso degli idilli del '19-'21, dove possiamo assistere alla fondazione e alle prime applicazioni di quel tema nell'àmbito dell'esperienza attuale del poeta-soggetto; né è il caso, in linea di massima, delle canzoni filosofiche, dove l'infinito-indefinito è proiettato storicamente nelle età passate, legandosi in tal modo al tema della felicità degli antichi; né ancora dei canti pisano-

Autore

recanatesi, dove esso ritorna nella prospettiva della memoria, come ricordo delle sterminate operazioni immaginative compiute nella prima età, in un contesto ideologico ormai dominato dalla verità simonidea[1] della brevità della giovinezza e dell'inevitabile decadere biologico dell'essere vivente. Ma i procedimenti infinitivi[2] ricorrono, come abbiamo potuto constatare, anche in testi lontani dalla tematica degli «idilli» e delle canzoni filosofiche, raggiungendo una particolare frequenza nelle poesie del ciclo di Aspasia. Si prendano due passi come i seguenti:

Che mondo mai, che nova
immensità, che paradiso è quello,
là dove spesso il tuo stupendo incanto
parmi innalzar, dov'io
sott'altra luce che l'usata errando,
il mio terreno stato
e tutto quanto il ver pongo in obblio!

(*Il pensiero dominante*, vv. 100-106)

a sé la terra
forse il mortale inabitabil fatta
vede omai senza quella
nova, sola, infinita
felicità che il suo pensier figura.

(*Amore e Morte*, vv. 35-39)

Qui oltre gli stessi indizi offerti dal lessico (si notino in particolare le due parole-chiave *immensità e infinita*, presenti rispettivamente nel primo e nel secondo passo), la convergenza dei vari moduli attivatori (polisillabismo,[3] timbri vocalici aperti, inversione oggetto-soggetto, *enjambement*) denuncia la presenza operante del tema dell'indefinito sotto la specie particolare dell'estasi amorosa. Ed anche in questo caso gli indizi trovano piena conferma nelle pagine dello *Zibaldone*, precisamente là dove, in uno dei corollari della teoria del piacere, la passione amorosa è messa in diretto rapporto con l'esperienza dell'infinito:

Tutti i desiderii e le speranze umane, anche dei beni ossia piaceri i più determinati [...] non sono mai assolutamente chiari e distinti e precisi, ma contengono sempre un'idea confusa, si riferiscono sempre ad un oggetto che si concepisce confusamente. E perciò e non per altro, la speranza è meglio del piacere, contenendo quell'indefinito, che la realtà non può contenere. E ciò può vedersi massimamente nell'amore, dove la passione e la vita e l'azione dell'anima essendo più viva che mai, il desiderio e la speranza sono altresì più vive e sensibili e risaltano più che nelle altre circostanze. Ora osservate che per l'una parte il desiderio e la speranza del vero amante è più confusa, vaga, indefinita che quella di chi è animato da qualunque altra passione: ed è carattere (già da molti notato) dell'amore, il presentare all'uomo un'idea infinita (cioè più *sensibilmente* indefinita di quella che presentano le altre passioni), e ch'egli può concepir meno di qualunque altra idea ec. Per l'altra parte notate, che appunto a cagione di questo infinito, inseparabile dal vero amore, questa passione, in mezzo alle sue tempeste, è la sorgente de' maggiori piaceri che l'uomo possa provare [*Zibaldone*, 1017-1018].

Gli attivatori si pongono pertanto nel nostro caso come veri e propri segnali del tema dell'infinito: sia pure in un diverso contesto psicologico (l'esperienza attuale, non più platonicamente vagheggiata, dal sentimento d'amore) e ideologico (il pessimismo materialistico come verità eroicamente accettata contro le false illusioni del secolo). Diversità di contesto che si riflette, oltre che in un diverso rapporto tra evocazione dell'infinito e presenza della realtà, anche nell'impiego di un materiale lessicale differenziato per ciò che concerne le stesse evocazioni estatico-infinitive: termini come *paradiso*, *incanto*, *visione*, *voluttà*, così intensamente sensuosi, sono pressoché inconcepibili in testi leopardiani precedenti; ferma restando l'adibizione[4] di moduli infinitivi inaugurati nella lontana lirica del '19. (Ma accanto a quei moduli sono da registrare, come peculiari di questo momento dell'esperienza leopardiana dell'infinito, l'uso del *che* esclamativo ripetuto: «Che mondo..., che nova immensità..., che paradiso...»; e l'accumulazione aggettivale progressiva: «nova, solo, infinita», a caratterizzare un discorso che si dilata e si espande crescendo fervidamente su se stesso).

Nei due passi sopra citati, comunque, la presenza di termini come *immensità* e *infinita* costituiva ancora un'indicazione semantica esplicita per l'agnizione[5] del tema. Ma l'esistenza degli attivatori può essere rivelatrice del tema anche in completa assenza di un lessico programmaticamente infinitivo: salva, beninteso, la possibilità di dimostrare la portata leopardiana infinitiva di alcuni termini in base a particolari riscontri con lo *Zibaldone*, le *Operette* o anche gli stessi *Canti*. È quanto abbiamo visto a proposito dei vari passi con l'impiego del termine *felicità* in *enjambement*: un termine di cui la *Storia del genere umano* ci ha potuto dimostrare il valore semanticamente vago-infinito. È quanto accade, per fermarci su un altro passo, nei vv. 111-115 dell'*Angelo Mai*, dove il poeta rievoca le varie fantasie avventurose che riempiono il poema ariostesco:

O torri, o celle,
o donne, o cavalieri,
o giardini, o palagi! a voi pensando,
in mille vane amenità si perde
la mente mia.

1. verità simonidea: cioè verità già asserita da Simonide di Ceo (566?-468 a.C.), poeta greco caro a Leopardi.
2. procedimenti infinitivi: "procedimenti che consentono di introdurre il tema dell'infinito".
3. polisillabismo: "impiego di parole composte da tre o più sillabe".
4. l'adibizione: "l'uso".
5. l'agnizione: "il riconoscimento".

La critica

Qui nessun termine, salvo forse il per sé generico *mille*, ci parla esplicitamente dell'infinito: e tuttavia non può sfuggire l'analogia di costruzione dei vv. 114-115 col più volte citato passo dell'*Infinito*: «Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio». In realtà il brano del *Mai* racchiude in sé un certo numero di attivatori i quali fungono da segnali del tema: polisillabismo (*amenità*), timbri vocalici in *à* (*palàgi, pensàndo, vàne, amenità*), inversione sintattica oggetto infinito-soggetto immaginante («mille vane amenità... la mente mia»), dove il termine *amenità* viene a occupare sintatticamente la posizione di *immensità* nell'*Infinito*, apparentandosi così a tutti quei quadrisillabi tronchi sul fonema /a/, solitamente portatori di significati infinitivi: *oscurità, antichità, felicità* ecc. (Parentela tutt'altro che arbitraria, se si pensi che nel linguaggio dei *Canti* l'aggettivo *ameno* ha solitamente la funzione di qualificare le vaghe fantasie infinitive: «ameno error», VIII, 29; «amene sembianze», IX, 51; «ameni inganni», XXII, 77). Ci troviamo dunque, a ben guardare, in presenza di un altro aspetto della casistica leopardiana dell'infinito: la molteplicità delle sensazioni come produttrice di esperienze infinitive.

L. Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 145-148

Testo 3

La sera del dì di festa

Canti XIII

*Questo notissimo idillio viene composto a Recanati tra la primavera e l'autunno del 1820. Anche qui contemplazione del paesaggio e meditazione si fondono, benché con minore evidenza che nell'*Infinito.

Schema metrico Endecasillabi sciolti.

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta[1] sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna.[2] O donna mia,[3]
già tace ogni sentiero, e pei balconi
rara traluce la notturna lampa:[4]
tu dormi, che t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze;[5] e non ti morde
cura nessuna;[6] e già[7] non sai né pensi
quanta piaga[8] m'apristi in mezzo al petto.
Tu dormi:[9] io questo ciel, che sì benigno
appare in vista,[10] a salutar m'affaccio,
e l'antica natura onnipossente,
che mi fece all'affanno.[11] A te la speme[12]
nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.
Questo dì fu solenne: or da' trastulli[13]
prendi riposo; e forse ti rimembra[14]
in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te: non io, non già, ch'io speri,
al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo

1. queta: "quieta, serena".
2. rivela... montagna: "lascia scorgere limpidamente il profilo dei monti".
3. O donna mia: secondo consuetudine letteraria, è un'immaginaria figura femminile oggetto d'amore; ma forse non è da escludere che il poeta si riferisse a qualche donna da lui realmente desiderata.
4. pei balconi... lampa: "solo di rado attraverso le vetrate dei balconi filtra la luce di qualche lume ancora acceso (*notturna lampa*)".
5. t'accolse... stanze: nelle stanze silenziose, tranquille, la donna immaginaria può addormentarsi facilmente (*agevol sonno*).
6. e non... nessuna: "e nessun pensiero (*cura*) ti affligge".
7. già: con valore rafforzativo.
8. quanta piaga: "che grande ferita".
9. Tu dormi: l'anafora (con il *tu dormi* del v. 7) seguita in antitesi da *io questo ciel...* sottolinea il contrasto fra lo stato d'animo sereno della donna e quello angoscioso del poeta.
10. in vista: "allo sguardo".
11. e l'antica... all'affanno: "e la natura eterna che con la sua schiacciante potenza mi creò per soffrire"; il concetto viene poi enfatizzato nei versi successivi (14-16; vedi anche l'*Ultimo canto di Saffo*, vv. 47-48, Testo 1).
12. speme: "speranza".
13. trastulli: sono i divertimenti, gli svaghi del giorno festivo (*solenne*) appena trascorso.
14. ti rimembra: "ti ricordi".

quanto a viver mi resti,[15] e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
in così verde etate! Ahi, per la via
odo non lunge[16] il solitario canto
dell'artigian, che riede a tarda notte
dopo i sollazzi, al suo povero ostello;[17]
e fieramente mi si stringe il core,[18]
a pensar come tutto al mondo passa,
e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
il dì festivo, ed al festivo il giorno
volgar[19] succede, e se ne porta il tempo
ogni umano accidente.[20] Or dov'è il suono
di que' popoli antichi? or dov'è il grido
de' nostri avi famosi, e il grande impero
di quella Roma, e l'armi, e il fragorio[21]
che n'andò per la terra e l'oceano?[22]
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e più di lor non si ragiona.[23]
Nella mia prima età,[24] quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
premea le piume;[25] ed alla tarda notte
un canto che s'udia[26] per li sentieri
lontanando[27] morire a poco a poco,
già similmente mi stringeva il core.

15. chieggo... mi resti: "domando quanto mi resti da vivere" (il poeta lo chiede a se stesso ma anche alla natura, al cielo che si era affacciato *a salutar*). Lo stesso drammatico sfogo in una lettera a Giordani del 24 aprile 1820: «Io mi getto e mi ravvolgo per terra domandando quanto mi resta ancora da vivere. La mia disgrazia è assicurata per sempre: quanto mi resterà da portarla? quanto?».
16. lunge: "lontano".
17. riede... ostello: "ritorna, a notte fonda, dopo i festeggiamenti, alla sua modesta abitazione (*ostello*)".
18. e fieramente... il core: "e soffro terribilmente".
19. volgar: "feriale, non festivo".
20. e se ne porta... accidente: "e il tempo trascina via con sé ogni vicenda umana".
21. fragorio: "fragore" (delle armi); in questi versi l'anafora (*Or dov'è... or dov'è*), l'accumulo (*il suono di que' popoli antichi; il grido de' nostri avi famosi, e il grande impero di quella Roma, e l'armi, e il fragorio*) e la gradazione ascendente (*suono, grido, fragorio*) danno rilievo ed enfasi all'interrogazione retorica.
22. n'andò... l'oceano: "si estese a tutto il mondo allora conosciuto".
23. e più di lor non si ragiona: "e non si parla più di loro".
24. Nella mia prima età: "durante la mia infanzia".
25. or poscia... le piume: "proprio a quest'ora, dopo (*poscia*) che esso [il *dì festivo*] era giunto al termine, io giacevo nel mio letto (*premea le piume*) sveglio e pieno di amarezza".
26. s'udia: "si udiva, si sentiva".
27. lontanando: "allontanandosi".

Analisi

La sera del dì di festa

LO SGUARDO SUL PAESAGGIO: SENTIMENTO E RIFLESSIONE La lirica si apre su uno «spettacolo sentimentale», cioè favorevole all'abbandono ai pensieri e alle emozioni: lo scenario di una serena notte lunare.

La bellezza e la serenità della natura e della donna amata, la cui presenza alla mente del poeta e del lettore viene introdotta attraverso l'apostrofe del v. 4, e che si immagina dolcemente addormentata, sono però in contrasto con l'animo "piagato" da un amore del quale colei che ne è oggetto resta inconsapevole, ma soprattutto da una condizione di sofferenza personale sentita e vissuta come una condanna (vv. 13-16). L'esibizione di tale sentimento e la teatralità delle sue manifestazioni (*Intanto io chieggo / quanto a viver mi resti, e qui per terra / mi getto, e grido, e fremo*, vv. 21-23) sono qui qualcosa di più che un retaggio di certi modelli preromantici (verrebbe da pensare per esempio all'Ortis foscoliano): facendosi anch'egli "spettatore" della propria sofferenza, il poeta infatti può distanziarsene per analizzarla. Ciò sembra in sintonia con quanto secondo Leopardi è il carattere «sentimentale» e filosofico della poesia moderna, strettamente legata alla condizione dell'uomo contemporaneo, abituato ormai a "ragionare" filosoficamente su se stesso e sulla propria nullità, dolorosamente avvertita rispetto alla caducità e alla vastità infinita dell'universo. Anche l'esperienza del dolore non può per questo essere pienamente e drammaticamente vissuta come nell'antico, in quanto appare inutile e insignificante già nel suo realizzarsi.

IL SILENZIO COME METAFORA DELLA FINE I vv. 24-39 sviluppano infatti questa tematica seguendo alcune associazioni logiche più o meno sotterranee: il canto dell'artigiano che ritorna a casa mette in risalto per contrasto il silenzio notturno e quindi la fine della giornata e della festa; il cuore viene allora assalito dallo struggimento all'idea che *tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia*. Idea che viene approfondita con le interrogazioni retoriche (vv. 33-37) e la conclusione dei vv. 38-39, secondo il *tópos* dell'*ubi sunt* (*Or dov'è* ecc.) di antica tradizione letteraria ma tornato in voga con la poesia sepolcrale del secondo Settecento.

Negli ultimi versi (40-46) il tono enfatico della parte centrale si smorza e ritorna più propriamente lirico per effetto della poetica del ricordo e delle sensazioni indefinite rievocate nel finale. Già negli anni della fanciullezza del poeta un dolore simile a quello ora provato nasceva nell'udire un canto che svaniva allontanandosi nella notte; la situazione attuale non è quindi che una ripetizione di quella più antica: la fine

del giorno festivo, la veglia notturna, la sofferenza intima e la sua manifestazione esteriore (*io doloroso, in veglia, / premea le piume*, vv. 42-43), la voce che "muore" dissolvendosi nel silenzio. In questo gioco di corrispondenze, passato e presente si illuminano a vicenda grazie anche all'introduzione di alcuni elementi nuovi che arricchiscono il finale della lirica di forti significati metaforici: non solo il presagio della fine di ogni cosa suggerito, con maggiore evidenza che nella prima parte, dal *morire a poco a poco* (v. 45) del canto dell'artigiano; ma anche l'attesa bramosa del *dì festivo* (vv. 40-41), che rende più amara la delusione per la sua "fuga" e più dolorosa la veglia della notte che lo segue. La notte è, dunque, il silenzio, ovvero la dissoluzione nel nulla del giorno di festa, della vita di ogni uomo, degli eventi della storia.

DISCONTINUITÀ E UNITÀ Nell'apertura della lirica (vv. 1-6) viene realizzato quell'effetto di delicata naturalezza che Leopardi riconosceva alla poesia degli antichi; il ritmo piano e discendente, le sonorità morbide (favorite dalla abbondanza di consonanti liquide, per esempio vv. 3-4: *posa la luna, e di lontan rivela / serena*, con assonanza interna), la scelta dei vocalismi, creano un'atmosfera di dolcissimo incanto.

Ugualmente piano e dolcemente struggente è il ritmo dei versi di chiusura (43-46), grazie al marcato fonosimbolismo del v. 45, dove *lon-tan-an-do* riprende il precedente *canto* (v. 44) sia nell'assonanza finale sia nella reiterazione del nesso vocale + *n*. In tal modo riproduce nella lettura l'eco e il disperdersi della voce del viandante notturno, continuati e smorzati nell'*a-po-co-a-po-co* del secondo emistichio.

Dal punto di vista stilistico il canto è però caratterizzato da una notevole discontinuità di toni fra l'altissimo lirismo dei versi iniziali e finali e l'andamento più dialogante e a momenti enfatico (vv. 20-24; 33-37) della sua parte centrale. Ciononostante, la scelta del metro, l'endecasillabo sciolto, l'assenza di divisione strofica e il ricorrere delle immagini e delle espressioni indicano l'unità tematica e psicologica del dettato poetico, che mira a riprodurre le oscillazioni del pensiero dalla contemplazione incantata del paesaggio (vv. 1-6) alla auscultazione del proprio sentimento (vv. 7-24), e dalla riflessione sul tempo e sulla storia (vv. 24-39) al ricordo (vv. 40-46).

Lavoro sul testo

1 Nella prima parte dell'idillio, fino al v. 24, il poeta dialoga con la donna desiderata contrapponendo, in modo speculare, la descrizione della sua condizione alla propria. Riporta nella tabella i versi che le rappresentano.

donna amata	poeta
Tu dormi...	*io questo...*

2 Nella seconda parte dell'idillio la meditazione del poeta si estende dall'angoscia personale alla condizione umana in generale. Ricostruisci le tappe di questo crescendo meditativo attraverso le metafore introdotte dal poeta: riporta nella tabella i versi corrispondenti e spiegane il significato.

metafora	versi	significato
canto dell'artigiano		
il dì festivo		
popoli antichi... avi famosi		
un canto che si udiva in lontananza nell'infanzia del poeta		

3 Per quale motivo il poeta colloca nell'idillio una rappresentazione teatrale della propria condizione di sofferenza interiore?

4 L'inizio e la conclusione della lirica presentano un'unità stilistica e tematica: descrivila e spiega con quali effetti fonici il poeta ottiene un'impressione di pacata naturalezza (max 15 righe).

5 Quale rapporto si stabilisce nella *Sera del dì di festa* tra la solitudine del poeta e la riflessione sulla condizione umana?

Testo 4

Alla luna

Canti XIV

*Come l'*Infinito, *anche questo idillio risale al 1819; il titolo originario* La ricordanza *viene mutato dall'autore in quello attuale in occasione della prima edizione a stampa dei* Canti *(1831), perché troppo simile a quello di una poesia del 1829,* Le ricordanze. *L'intimo colloquio con l'astro notturno fornisce a Leopardi lo spunto per illustrare il piacere doloroso e prezioso che viene all'uomo dai ricordi (*«E pur mi giova / la ricordanza»*).*

SCHEMA METRICO Endecasillabi sciolti.

O graziosa[1] luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle[2]
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai,[3] che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto apparia,[4] che travagliosa[5]
era mia vita: ed è, né cangia stile,[6]
o mia diletta[7] luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore.[8] Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri![9]

1. graziosa: qui nel senso di "dispensatrice di grazie", quindi "benevola, gentile".
2. questo colle: probabilmente è l'«ermo colle» dell'*Infinito*.
3. pendevi... fai: "allora apparivi sospesa su quel bosco proprio come adesso (*siccome or fai*)".
4. Ma... apparia: "ma la tua immagine (*il tuo volto*) appariva ai miei occhi (*luci*, secondo una metafora comune a partire dalla poesia trecentesca) velata e poco definita per le lacrime che sgorgavano fra le mie ciglia".
5. travagliosa: "piena di dolore".
6. ed è... stile: "e lo è tuttora, né subisce alcun cambiamento". Il passaggio del verbo dall'imperfetto al presente sottolinea la durata ininterrotta della condizione di sofferenza.
7. diletta: "cara, amata". La luna, elemento della natura, viene qui umanizzata attraverso la presenza degli appellativi *graziosa* e *diletta* (ma vedi anche *volto* al v. 8), che conferiscono al dialogo un tono intimo e una connotazione affettiva.
8. E pur... dolore: "ma nonostante questo per me è piacevole ricordare e ripercorrere con la memoria il passato doloroso". Leopardi sembra alludere a due momenti successivi: da principio un'associazione di sensazioni (nate alla visione della luna) suscita il ricordo involontario, *la ricordanza*; in seguito subentra l'atto consapevole del richiamare alla memoria il passato (*il noverar l'etate*). Si tratta della distinzione tra «ricordanza» e «rimembranza» analizzata nello *Zibaldone*.
9. Oh... duri!: "quando si è giovani e le speranze hanno ancora un lungo cammino da percorrere (hanno cioè tutto il futuro su cui proiettarsi) mentre la memoria ne ha uno breve alle spalle (*ancor lungo la speme e breve ha la memoria il corso*), come si presentano graditi i ricordi (*come grato occorre il rimembrar delle passate cose*), benché siano tristi e la sofferenza non abbia ancora avuto fine!".

Analisi

Alla luna

LA RICORDANZA Una situazione che si ripete nel tempo (*or volge l'anno*) e nello spazio (*sovra questo colle*, v. 2) alla presenza luminosa della luna richiama un sentimento doloroso del passato e invita al confronto con lo stato d'animo presente, altrettanto doloroso, ma più sereno e composto. La diversa qualità del sentimento è infatti segnata dal piacere della ricordanza, che viene individuato nella possibilità di ritradursi in *speme* (v. 14) quando, nell'età giovanile, il tempo trascorso è ancora molto più breve di quello a venire. Queste sono l'esperienza e la riflessione enunciate nell'idillio *Alla luna*, che nella sua stesura iniziale portava il titolo di *La ricordanza*. La luna viene evocata come testimone e confidente di un intimo colloquio (*O graziosa luna, io mi rammento*, v. 1), e la sua apparizione, enigmatica perché impassibile e silenziosa, diventa emblema, con il suo risorgere e tramontare, con il suo nascondersi e disvelarsi, del riaffiorare del ricordo, dello stato antico, del ritornare del tempo passato.

L'IDILLIO COME ESPERIENZA EMOZIONALE E CONOSCITIVA Nel saggio *Della poesia ingenua e sentimentale* (1800) Friedrich Schiller definisce l'idillio moderno, distinguendolo da quello classico, ispirato a scene di vita campestre, come la rappresentazione di uno stato ideale di felicità, e lo colloca quindi nell'ambito della contemporanea poesia sentimentale, soggettiva, introspettiva. Negli idilli leopardiani la «situazione» e l'«affezione» dell'animo rappresentate diventano oggetto di analisi, di riflessione, di elaborazione in vista di una «scienza dell'animo umano». In que-

st'ottica gli idilli, come sottolineano alcuni interpreti, diventano veri e propri studi poetici di fenomeni della psiche, come il ricordo e la percezione del tempo. In *Alla luna*, come nell'*Infinito*, la conclusione a cui si arriva addirittura anticipa meditazioni poi svolte, due anni più tardi, nello *Zibaldone*: la ricordanza genera di per sé piacere, indipendentemente dal suo oggetto, che può anche essere doloroso. Ciò che la rende piacevole è infatti l'annullamento del confine spazio-temporale, cioè l'esperienza dell'indefinito, che si realizza quando alla psiche umana si ripresenta, per mezzo della memoria, il già vissuto. Diviene così possibile trasformare la memoria in attesa, espandendo l'io verso il futuro (questo spunto lirico e riflessivo occupa un posto fondamentale nel pensiero leopardiano, e intorno a esso ruota anche *Il sabato del villaggio*).

PIACERE DELLA RICORDANZA, PIACERE DELLA POESIA Ma se ricordare è rappresentare alla mente e raccontare a se stessi (*il noverar l'etate / del mio dolore*, vv. 11-12), il piacere della ricordanza diventa anche il piacere della parola, e quindi il piacere della poesia, che consiste nella sua capacità di riprodurre un'esperienza attraverso il testo, al di fuori dello spazio e del tempo. La cifra stilistica peculiare della lirica coniuga elegantemente, nell'ambito di una discorsività distesa e familiare, elementi aulici mai però eccessivamente solenni o altisonanti (*sovra*, *io venia*, *siccome or fai*, *luci*, *apparia*, *cangia*, *etate*) a cadenze e forme lessicali più tipiche del linguaggio quotidiano. Il discorso poetico, che nell'*Infinito* è tutto interiore, qui assume la forma di un'allocuzione affettuosa, evidenziata dai due vocativi paralleli: *O graziosa luna* (v. 1) e *o mia diletta luna* (v. 10). Due punti nodali nell'articolazione del discorso sono costituiti dalle avversative dei versi 6 (*Ma*) e 10 (*E pur*): esse hanno la funzione di sottolineare il legame e insieme la distanza fra passato e presente con l'improvvisa "scoperta" della dolcezza del ricordare.

LA FORMA CIRCOLARE DEL TESTO Varie corrispondenze tematiche e foniche concorrono alla strutturazione del testo in una forma conclusa e circolare. A livello tematico spiccano gruppi di parole-chiave: *angoscia*, *pianto*, *dolore*, *affanno*; *mi rammento*, *la ricordanza*, *il rimembrar*; *io venia* e *tu pendevi*; *il tuo volto apparia* ed *era mia vita*. Le corrispondenze foniche consistono soprattutto in assonanze e consonanze tra parole in fine di verso: *rammento / pianto*; *rimirarti / rischiari*; *luci / lungo / duri*; *travagliosa / giova*; *occorre / corso / cose*. I versi sono endecasillabi sciolti come negli altri idilli e poi nelle *Ricordanze*. Il fluire della poesia è reso dolce e armonioso dalla relativa omogeneità del ritmo, che si spezza solo nei vv. 9 e 10, al momento di maggior tensione del discorso. Gli *enjambements* non sono molto pronunciati, sono «più teneramente discorsivi che indefiniti e drammatici», secondo la fine osservazione di M. Fubini; gli endecasillabi si accavallano tra un verso e l'altro: *io mi rammento / che, or volge l'anno*, vv. 1-2; *alle mie luci / il tuo volto apparia*, vv. 7-8; *né cangia stile, / o mia diletta luna*, vv. 9-10; *delle passate cose, / ancor che triste*, vv. 15-16; infine si notino alcune ricorrenze di suoni, quali *volge-colle*, *pendevi-selva*, *fai-rischiari*, *vita-stile*, *dolore-occorre*.

Lavoro sul testo

1 In questa poesia emerge per la prima volta il tema della dolcezza dei ricordi, fondamentale nell'ispirazione poetica leopardiana. Come viene affrontato?

2 In che cosa consiste la natura propriamente "idillica" e introspettiva di questo testo?

3 Quali sono gli aspetti formali e stilistici che concorrono a determinare l'elegante semplicità del componimento?

4 Quali analogie è possibile riscontrare tra *Alla luna* e *L'infinito*? E quali sono le maggiori differenze? Indicale nella tabella.

analogie	differenze