

MARGHERITA CENTENARI

ELEGIA I

Una datazione pressoché certa per la composizione dell'*Elegia I* si ricava da alcune pagine della prosa autobiografica delle *Memorie del primo amore*, risalenti al dicembre 1817 e relative all'incontro del diciannovenne Leopardi con la cugina pesarese Geltrude Cassi-Lazzari, ospite a Recanati dall'11 al 14 dello stesso mese. A due sezioni di tale scritto – rispettivamente collocate sotto le date di domenica 14 e martedì 16 dicembre – Leopardi aveva infatti affidato la memoria dell'incipiente stesura di versi d'amore ideati nel «caldo della malinconia» e portati a termine «con grandissima avidità», dopo l'incontro con la donna e a seguito degli «affetti» da esso provocati¹. La storia compositiva di *E.I* inizia dunque indissolubilmente legata a quella della relativa prosa diaristica, condividendo con essa, almeno per nove anni a partire dall'iniziale realizzazione degli scritti, lo stato di inedito. Solo nel 1826 la lirica venne pubblicata – sensibilmente corretta e rivista nel passaggio dagli auto-

¹ «La Domenica 14 di Dicembre 1817. | Ieri, avendo passata la seconda notte con sonno interrotto e delirante, durarono molto più intensi ch'io non credeva, e poco meno che il giorno innanzi, gli stessi affetti, i quali avendo cominciato a descrivere in versi ieri notte vegliando, continuai per tutto ieri, e ho terminato questa mattina stando in letto [...]», cfr. *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), pp. 19-20 e, sul titolo dell'opera, pp. 141-142. È ormai comunemente accettata l'identificazione – messa in discussione dallo storico contributo di M. PORENA, *Le elegie di G. Leopardi* (1911), poi in ID., *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 215-249 – dei versi nominati nelle *Memorie* con quelli dell'*Elegia I* (cfr. *ivi*, pp. 217-224). Sui rapporti tra il diario leopardiano e il componimento, nonché sulla sensibile distanza tra il tono speculativo mantenuto nella prosa e l'«assunto interiettivo o celebrativo» proprio della lirica, si vedano in special modo le osservazioni di L. BLASUCCI, *Alle origini della poesia leopardiana: Il primo amore*, in ID., *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 13-28, in particolare alle pp. 17-19; N. BELLUCCI, *Dal Diario ai versi d'amore. Scrittura e malinconia nel primo Leopardi*, «La Rassegna della letteratura italiana», XCIX, 1995, pp. 87-110; M. PALUMBO, *Il primo amore*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*, a cura di A. MAGLIONE, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 207-221. Si avverte qui, una volta per tutte, che l'edizione presa a riferimento di seguito per il testo critico dell'*Elegia* – abbreviata in *E.I* (*Elegia II* = *E.II*) – è *Canti* (Gavazzeni), vol. I, pp. 241-255.

grafi (AN XV.1) alla stampa – all'interno del volume dei *Versi*, dove essa sarebbe stata posta a seguito del *corpus* idillico che inaugurava la raccolta, e in apertura di una sezione di *Elegie*, a sua volta completata da un secondo componimento (*Elegia II*), redatto probabilmente nel luglio 1818 e pure derivato dall'occasione, storica o fittizia, di un nuovo incontro tra il poeta e la donna.

Come è noto, la silloge dei *Versi* era stata fin da subito presentata come un'integrazione rispetto a quella delle *Canzoni* del 1824 e aveva condiviso con la prima stampa bolognese il coinvolgimento brighentiano e le caratteristiche tipografiche, accogliendo – solo due anni più tardi dall'uscita del primo volume e contrariamente ai *desiderata* dello stampatore – pochi inediti. Costruita come raccolta di *opera omnia* suddivisa per metro (1. idilli in sciolti, 2. elegie in terza rima, 3. *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio* sul modello dei *Mattaccini* del Caro, 4. epistola in versi a Carlo Pepoli), essa era aperta da un gruppo di sei testi anticipati tra '25 e '26 sul «Caffè di Petronio» e sul «Nuovo Ricoglitore», e veniva chiusa da un'appendice di traduzioni, comprendente la *Batracomiomachia* e il volgarizzamento della satira di Semonide/Simonide contro le donne, anch'essi nel frattempo accolti dalle medesime riviste².

La configurazione del *liber* che avrebbe ospitato l'elegia dedicata al primo amore leopardiano non è senza ricadute sulla comprensione della natura del testo stesso e della sua primitiva funzione. La distinzione *per metra* marcava infatti un concreto rafforzamento, tematico e insieme espressivo, del dittico posto al cuore della silloge. Immediatamente percepibile al lettore grazie alla comune etichetta di genere e al duplice impiego della terzina dantesca – tradizionalmente associata all'elegiografia nel XVIII secolo³ – il legame tra *E.I* ed *E.II* era stato coscientemente perseguito da Leopardi già durante la realizzazione dei testi (forse originariamente integrabili in un mai realizzato ciclo elegiaco⁴) attraverso l'impiego di una larga serie di

² Sulla fisionomia e le vicende editoriali della raccolta, svoltesi tra Bologna e Milano, cfr. *Canti* (De Robertis), vol. I, pp. XLIV-LIII; M.A. BAZZOCCHI, *L'edizione bolognese dei Versi*, in *Leopardi e Bologna. Atti del convegno di studi, Bologna 18-19 maggio 1998*, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 233-246 e L. BLASUCCI, *Sul libro dei Canti*, in *Leopardi e il libro nell'età romantica. Atti del convegno internazionale, Birmingham, 29-31 ottobre 1998*, a cura di M. CAESAR e F. D'INTINO, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 213-236, in particolare alle pp. 216-217.

³ Cfr. A. DI RICCO, *L'elegia amorosa nel Settecento*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003, pp. 215-237, insieme al datato ma ancora utile E. LEVI MALVANO, *L'elegia amorosa nel Settecento*, Torino, S. Lattes & C. Editori, 1908.

⁴ *L'E.II*, che compare nell'autografo napoletano AN XV.2 con la titolatura di «Elegia quarta», doveva entrare a far parte, probabilmente insieme alla prima (posta invece, in AN XV.1, di seguito alla cantica giovanile in terzine dell'*Avvicinamento della morte*, 1816), di un gruppo di elegie abbozzato nel '18 e poi abbandonato: cfr. *Canti* (De Robertis), vol. I, p. LIII, e, più di recente, la lettura “comparata” dei testi di A. GIRARDI, *Le elegie leopardiane*, in *L'elegia nella tradizione*, cit., pp. 265-277. In questo volume, si vedano inoltre le importanti osservazioni di R. PESTARINO, *Elegia II*, che pure intende *E.I* ed *E.II* come un dittico dialogante, legato anche ai progetti relativi ai sei *Argomenti di elegie*.

“connettori” orientati a rafforzare la stringente uniformità narrativa della coppia, innanzitutto poggiante sul riferimento al medesimo oggetto del canto e sull’uso degli stessi parametri spaziali e temporali, tutti disposti attorno ad un *prima* – relativo all’iniziale incontro con la donna e alla sua partenza – e a un *dopo*, legato alla seconda visione dell’amata e al suo definitivo abbandono. La sequenzialità così prodotta – resa anche più esplicita nella delicata zona di passaggio tra i componimenti⁵ – dava dunque luogo a una forma di *narratio* rispondente almeno in parte all’esigenza diaristica che aveva condotto all’invenzione dello stile biografico delle *Memorie*, coeve e intrinsecamente complementari rispetto a *E.I*⁶. Per quanto però il nesso tra quest’ultima e l’omologa *E.II* implicasse l’adozione e la messa in atto di una coerente strategia diegetica – tra l’altro perseguita in *E.I* con singolari capacità «selettive e condensative» della materia da narrare⁷ – esso non avrebbe reso impossibile, nello sviluppo editoriale dei testi, un loro eventuale scorporo. L’operazione, è bene anticiparlo fin da ora, sarà presto compiuta da Leopardi, che nella raffinata struttura della stampa fiorentina dei *Canti* (F31) manterrà unicamente l’eglogia più antica, mutandone il titolo rematico in quello tematico di *Primo amore* e collocandola in una posizione cardine, a metà tra canzoni e idilli, per favorire quel cruciale passaggio dalla «sfera filosofica ed epocale ad una individuale ed intimistica»⁸, indispensabile alla comprensione della parabola storica e ideologica dispiegata nel nuovo *liber*⁹.

Questa potenziale autonomia logico-discorsiva di *E.I*, già riconoscibile all’altezza di B26 (specialmente nel doppio movimento “incontro-partenza” e “passato/rimembranza-presente”, vd. vv. 1 sgg., 34 sgg., 100 sgg., riflettente lo stesso passaggio che in forma distesa conduce anche da *E.I* a *E.II*), non aveva comunque impedito a Leopardi di privilegiare nei *Versi* l’associabilità tra le liriche, recuperando dall’una all’altra una cospicua serie di *topoi* contenutistici, coppie rimanti, lemmi o sintagmi ripetuti e costanti retorico-sintattiche. Si possono osservare, solo a titolo esemplificativo, le frequenti convergenze, di ovvia mediazione petrarchesca, sui motivi dell’amore doloroso (e.g. *E.I* 1-3, 7-15; *E.II* 20-33), dell’espressione del desiderio (*E.I* 28-33, 97-103; *E.II* 34-39), del sonno e della visione in sogno (*E.I*

⁵ Sia sufficiente rimandare alla prima terzina di *E.II* in B26: «Dove son? dove fui? che m’addolora? / Ahimè ch’io la rividi, e che giammai / non avrò pace al mondo insin ch’io mora», poi richiamata anche ai vv. 13-15.

⁶ Cfr. di nuovo *Scritti e frammenti autobiografici* (D’Intino), pp. 18-19.

⁷ Cfr. BLASUCCI, *Alle origini*, cit., p. 25, il quale tuttavia non manca di riconoscere nel testo – condividendo così alcuni dei rilievi già mossi dalla precedente critica (cfr. G. DE ROBERTIS, in *Canti* [De Robertis 1978], p. 141) – certe innegabili «*défaillances* dell’esecuzione poetica» e una sicura perdita di profondità nell’analisi psicologica rispetto alla prosa.

⁸ L. BLASUCCI, *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 184.

⁹ Cfr. *infra*, p. 139 e D. DE ROBERTIS, *Identità dell’opera*, in *Canti del Conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Piatti, 1831, ristampa anastatica, Firenze, Le Lettere, 1987, pp. 169-225, in particolare alle pp. 188-189, 195.

25-27; *E.II* 7-9), i quali – benché declinati con impegno e risultati diversi (dalla stilizzata sublimazione di *E.I* allo scomposto patetismo di *E.II*) – contribuiscono a offrire al binomio elegiaco un quadro di riferimento biografico ed esistenziale compatto e unitario. Sul piano strettamente formale, poi, si segnalano le numerose riproduzioni degli stessi schemi rimici (come in *E.I*: «affetto» - «schietto» - «diletto», «petto» - «affetto» - «diletto», *E.II*: «negletto» - «diletto» - «petto»; *E.I*: «battaglia» - «travaglia», *E.II*: «abbarbaglia» - «travaglia» - «taglia»); oppure le consonanze sintattiche tra espressioni parallele o antitetiche (come nelle sequenze di ottativi «l cor mi tocchi» e «angoscia non la tocchi» di *E.I* 60 e *E.II* 68); l'insistito impiego del discorso diretto, o per meglio dire dell'allocuzione iterata (e indirizzata dal poeta ad amore, al proprio cuore o al cielo – *E.I* 7, 35, 97; *E.II* 4, 19, 28, 46 etc.); l'uguale ricorso al registro del patetico (negli esclamativi «ahimè», «ahi» di *E.I* 3, 7 e *E.II* 2, 10, 22, o nelle molte sottolineature date dalla punteggiatura enfatica) e le abbondanti ripetizioni lessicali, come quelle – fra le più significative, poiché sostenute da contesti semantici assimilabili – «tutto quieto pareva ne l'emispero» (*E.I* 18), «sorga sereno un dì su l'emispero» (*E.II* 12); «in un perenne ragionar sepolto» (*E.I* 83), «in miseria amarissima sepolto» (*E.II* 39); «orbo rimaso» (*E.I* 55), «io solo rimagno» (*E.II* 71); «strinsi il cor con la mano» (*E.I* 57), «il core / di propria mano io sterpomi dal petto» (*E.II* 59-60); «che spavento, / che angoscia» (*E.I* 13-14 varr.), «l'angoscia [...] e lo stupore» (*E.II* 63). E ancora le serie «dì novello» (*E.I* 40), «lì di rinnova» (*E.II* 51); «e sospirai» (*E.I* 57), «e sospirar» (*E.II* 24); «amarissima [...] ricordanza» (*E.I* 61), «miseria amarissima» (*E.II* 39); «lunga doglia» (*E.I* 64), «doglia infinita» (*E.II* 69); «deh come mai» (*E.I* 79 var.), «deh giammai» (*E.II* 67); nonché la folla di ripetizioni isolate, anche interne ai singoli componimenti: «battaglia», «battere», «combattere» (*E.I* 1, 36, 42, *E.II* 33); «affetto» (*E.I* 8, 100, *E.II* 72); «desio/-ir/-iar» (*E.I* 9, 78, *E.II* 15, 29); «spavento» (*E.I* 13 var., *E.II* 5); «lamento» (*E.I* 11, *E.II* 73 «mi lagno»); «venticello» (*E.I* 38, *E.II* 43 «vento»); «indarno» (*E.I* 45, *E.II* 32, 33); «petto» (inteso come sede dei sentimenti) in *E.I* 62, 74, 98, *E.II* 60, e così via¹⁰. Se poi a tali rilievi si associa il deciso rafforzamento delle implicazioni intertestuali tra le elegie prodotto dal riferirsi di entrambe a modelli letterari in buona parte condivisi – petrarchesco innanzitutto, del *Canzoniere*, o in genere della tradizione trecentesca¹¹ – bisognerà

¹⁰ Isolati richiami, tematici e lessicali, tra i due testi sono in parte rintracciati dai commentatori dei *Canti* (e.g. *Canti* [Gavazzoni-Lombardi], pp. 239-241, 249), che insistono sul ricorrere dell'immagine della battaglia d'amore (*E.I* 1-3 ed *E.II* 33, 55); sull'inconsapevolezza da parte della donna amata degli sconvolgenti effetti prodotti sull'io lirico (*E.I* 5-6 e *E.II* 61-63); sulle cadenze descrittive (in senso sia paesistico che psicologico) di *E.I* 13-15, 17-18, 61-62 e *E.II* 5, 12, 39.

¹¹ Anche se più circoscritti rispetto ai pervasivi petrarchismi di *E.I*, significativi fenomeni di intertestualità con la lirica d'amore trecentesca non mancano anche in *E.II* (cfr. e.g. vv. 3, 42, 53-54, 60 etc.), che si differenzia comunque da *E.I* per la componente specificamente "romantica" già riconosciuta in sede critica, cfr. P. GIBELLINI, *Notturmo con tempesta: il frammento leopardiano* Io qui vagando, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Giampaolo Resta*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2000, vol. II, pp. 857-878, in particolare alle pp. 864-865; G.A. CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di 'topoi'*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 29-43.

certo concludere che, nonostante le ovvie differenze di tono e tensione emotiva, Leopardi intese garantire una concreta continuità di registro lirico tra i due testi, anche al di là dell'esibizione della terza rima, facendo sì che l'accordo in essi sperimentato si rivelasse abbastanza forte da giustificare il loro inglobamento in una sezione della raccolta presentata ai lettori come unitaria e distinta dalle altre non solo su base metrico-rematica, ma anche linguistica e retorica.

Eppure, l'emergere di tale rapporto interno non toglie che, inserite dopo gli idilli, *E.I* ed *E.II* potessero suonare ben armonizzabili anche rispetto alla prima porzione del volume bolognese di cui esse introducevano logicamente e concettualmente – come in una sorta di ampio *flashback* – le riflessioni dedicate al tema erotico-introspectivo, poi proprie dei vv. 4-23 della *Sera del giorno festivo*, della terza lassa de *La vita solitaria*, e specialmente de *Il sogno*, cioè (e non a caso) del solo idillio dissimulato da Leopardi stesso nel '25 sotto l'etichetta di «Elegia» e programmaticamente distante dal nocciolo di descrittività paesistica che contraddistingueva in forme diverse gli altri componenti della serie incipitaria¹².

Della rilevanza e, insieme, della permanenza di un simile sodalizio *inter genera* per Leopardi sarebbero stati del resto testimoni lo stesso *Primo amore* e le conseguenze prodotte dal suo studiato riposizionamento in F31, dove l'anticipazione, prima de *L'infinito*, del punto di vista sentimentale promosso dal testo giovanile avrebbe richiesto, dopo *La vita*, un contro-bilanciamento garantito in coda agli idilli del '19-'21 da *Alla sua Donna*, che riprendeva, in forme ormai tutte diverse, il medesimo discorso sull'ideale amoroso¹³. E se ulteriori prove esogene del *lien* elegia/idillio (innanzitutto offerte dalla primitiva titolatura del *Sogno*, e poi – fuori dal territorio leopardiano – dalla frequente interferenza fra i generi nella consuetudine letteraria settecentesca¹⁴) potrebbero non bastare a sostenere la verosimiglianza di una “retrodatazione” di tale rapporto di solidarietà già ai *Versi*, è altresì vero che proprio sullo scorcio del '26 una celebre annotazione zibaldoniana relativa alle origini della poesia sanciva la continuità diretta tra *lirica* (cioè la più antica espressione di un'umanità in cerca di consolazione attraverso il canto) ed *elegia*, appunto, discesa dalla prima in quanto sotto-genere distinguibile solo per ragioni formali:

¹² L. BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, «Per leggere», VIII, 2008, n. 14, pp. 25-40, in particolare a p. 26. Ma il trattamento della materia amorosa nel *Sogno* si segnala, rispetto alle forme stilizzanti e tradizionali delle *Elegie*, per l'adozione di una più innovativa ottica anti-petrarchesca incentrata sull'idea di morte come fine totale dell'essere e associata al motivo del “mai più”, di per sé organico alle tematiche maestre dell'infinito e del tempo, cfr. *ivi*, pp. 26-27.

¹³ Cfr. DE ROBERTIS, *Identità dell'opera*, cit., p. 189.

¹⁴ Si pensi – nella tradizione italiana – ai quadretti idillici delle elegie amorose dell'arcade Paolo Rolli (LEVI MALVANO, *L'elegia amorosa*, cit., pp. 44-48) o a quelle, sempre in terza rima, pubblicate dal giovane Monti nel *Saggio di poesie del 1779* (DI RICCO, *L'elegia amorosa*, cit., pp. 226-234). In generale, sulla piena pertinenza della vena idillica all'elegia d'amore settecentesca, cfr. ancora LEVI MALVANO, *L'elegia amorosa*, cit., pp. 109-111.

La poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; [...] proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto [...]. Gli altri che si chiamano generi di poesia, si possono tutti ridurre a questi tre capi, o non sono generi distinti per poesia, ma per metro o cosa tale estrinseca. L'elegiaco è nome di metro. Ogni suo soggetto usitato appartiene di sua natura alla lirica; come i subbietti lugubri, che furono spessissimo trattati dai greci lirici, massime antichi, in versi lirici, nei componimenti al tutto lirici, detti ῥήγνοι, quali furon quelli di Simonide, assai celebrato in tal maniera di componim., e quelli di Pindaro: forse anche μωνῳδίαι, come quelle che di Saffo ricorda Suida¹⁵.

Considerazioni certo non scindibili, almeno cronologicamente, dall'esperienza di pianificazione di B26¹⁶, e già parzialmente riflesse nella stesura, risalente all'estate-autunno 1821¹⁷, della *Vita solitaria*, che della commistione tra lirica *tout court* (gli sciolti dell'idillio, da intendersi come collettori di «situazioni, affezioni, avventure storiche»¹⁸ dell'animo) e afflato elegiaco era un prodotto concreto, per di più inserito nel contesto di versi dedicati a variazioni sul tema, «idillico per eccellenza»¹⁹, della solitudine quale «promotrice di un “certo risorgimento dell'immaginazione” nell'uomo disingannato dalla cognizione del “vero”»²⁰. Nella cornice paesaggistica tratteggiata dal componimento – il solo della serie ad essere suddiviso in unità metriche o «periodi ritmici» distinti²¹ – la lassa terza del testo (vv. 39-69) costituisce in effetti un innesto di effusione sentimentale, che – pur integrato nel resto del discorso lirico – non avrebbe potuto non collegarsi, all'indietro, alla visione del *Sogno* e, in avanti, alle *Elegie* dedicate all'esperienza storica del primo amore. In questo senso allora, se numerosi e retoricamente orientati parevano i connettori disseminati tra *E.I* ed *E.II*, altri, molteplici, segnali testuali tendono a mostrare, nello specifico accostamento imposto dalla fisionomia della raccolta, una percepibile sintonia tra *Vita* ed *E.I*, adombrando la volontà dell'autore di oltrepassare i

¹⁵ L'annotazione, datata 15 dicembre 1826, si legge in *Zibaldone*, vol. II, pp. 4234-4236 dell'autografo.

¹⁶ Si noti tra l'altro come l'ordine di presentazione dei diversi generi poetici «per metro o cosa tale estrinseca» sviluppata dalla pagina zibaldoniana («elegiaco», «satirico/comico», «didascalico») richiami suggestivamente, nella medesima sequenza, la successione delle sezioni di B26 dopo gli *Idilli*: *Elegie*, *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccajo*; *Epistola al Conte Carlo Pepoli*.

¹⁷ Questa la datazione suggerita da Fubini in G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di M. FUBINI e E. BIGI, Torino, Loescher, 1966, p. 130 e poi ripresa in L. BLASUCCI, *Introduzione e note a La vita solitaria di Leopardi*, «Siculorum Gymnasium», LVIII-LXI, 2005-2008, t. I, pp. 269-292, in particolare a p. 270.

¹⁸ Cfr. *Disegni letterari XII*, in *Tutte le poesie e tutte le prose* 1997, p. 1113.

¹⁹ Così D. DE ROBERTIS, in *Canti* (De Robertis 1978), p. 196.

²⁰ BLASUCCI, *I tempi dei Canti*, cit., pp. 196-197. In generale, sul «nucleo elegiaco» dell'idillio, cfr. M. DELL'AQUILA, *La vita solitaria*, in *Lectura leopardiana*, cit., pp. 299-307, in particolare alle pp. 299, 304-305, mentre, sul tema della solitudine, A. DI BENEDETTO, *La vita solitaria o le condizioni della reintegrazione*, in ID., *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991, pp. 99-114.

²¹ Cfr. G. CONTINI, *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 45, e sulla forma *sui generis*, potenzialmente «onniaccogliente», della lirica, P.V. MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 147-167 (p. 163).

limiti imposti dalla suddivisione *sub specie metrica* e di mettere in dialogo testi frutto di istanze diverse e iscritti in momenti distinti della sua parabola poetica.

Oltre al duplice riferimento petrarchesco attivo sia nel finale della *Vita* (RVF 294, 11), sia nell'*incipit* di *E.I.* (RVF 336, 1-2) – che a sua volta assorbe in esordio parte del lessico dei versi di chiusura dell'idillio – saranno in particolare da segnalare le numerose e raffinate simmetrie che riguardano immagini e situazioni liriche dalle quali emerge (certo, insieme alla mediazione di una sensibilità tradizionalmente elegiaca) la comune genesi nell'espressione e nell'interpretazione leopardiane del tema amoroso. Fra gli esempi possibili, si osservino in particolare quelli relativi alle rappresentazioni dei diversi momenti della passione: a) sugli effetti da essa provocati: *E.I.* 28-29 «oh come soavissimi diffusi / moti per l'ossa mi serpeano», *Vita* 68-69 «ch'è fatto estrano / ogni moto soave al petto mio»; b) sul suo dileguarsi: *E.I.* 37-39 «il cuocer non più tosto io mi sentia / de la vampa d'amor, che 'l venticello / che l'aleggiava, volossene via», *Vita* 39-40 «amore amore, assai lungi volasti / dal petto mio»; c) sullo stato di euforia derivato dall'udire il suono della voce amata: *E.I.* 51 «'l core in forse a palpar si mosse», *Vita* 66-67 «a palpar si move / questo mio cor di sasso»; d) sul senso di oppressione dato dalla morsa amorosa: *E.I.* 57 «strinsi il cor con la mano», *Vita* 41-42 «con sua fredda mano / lo [sc. il petto] strinse la sciaura»; e) sul turbamento emotivo seguito alla visione di un volto di donna da parte del poeta: *E.I.* 85-87 «e l'occhio a terra chino [...] / di riscontrarsi fuggitivo e vago / nè in leggiadro soffria nè in turpe volto», *Vita* 56-59 «pur se talvolta [...] scontro di vaga donzelletta il viso». Affinità certo non casuali, ma anzi concentrate con rilevante sistematicità nella terza lassa della *Vita* e corroborate da altri echi linguistici che talvolta esulano da tale zona del componimento, ma paiono comunque fondarsi sull'impiego di un comune (seppur circoscritto) “lessico affettivo” e di un consimile trattamento del “primo amore”, considerato in entrambe le liriche quale vero termine di riconoscimento per l'infelicità del poeta. I loci paralleli di *E.I.* 67 sgg. e *Vita* 48 sgg. sono a tal riguardo espliciti e giocano su di un'eloquente, e più o meno obliqua, associazione tra il soggetto poetante e la figura del «garzon» impreparato all'amore, ma presto cosciente del proprio destino di pianto: cfr., rispettivamente, *E.I.* 67-69 «ned io ti conoscea, garzon di nove / e nove Soli, in questo a pianger nato / quando facevi, amor, le prime prove» e *Vita* 48-55 «al garzoncello il core / di vergine speranza e di desio / balza nel petto [...] Ma non sì tosto, / Amor, di te m'accorsi, e 'l viver mio / Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi / non altro convenia che 'l pianger sempre»²².

Rilevare che, poi, a questi fenomeni di attrazione dell'idillio verso l'elegia fossero corrisposti già nel '17 anche moti contrari di inglobamento in *E.I.* di tasselli

²² Si ricordi inoltre il possibile raffronto con il «nacemmo al pianto [...] ambedue», pronunciato dalla giovane defunta de *Il sogno* 55-56, per cui cfr. BLASUCCI, *Il sogno*, cit., p. 36, che rinvia anche a *Telesilla*, I 400-401, e poi all'estensione di tale dichiarazione all'intera umanità in *Ultimo canto di Saffo* 48 e *Inno ai Patriarchi* 7.

proto-idillici, «per lampi, scorci, piccole digressioni», non sarà allora inutile²³. E ancor più significativo parrà il fatto che nei primi anni '20, pur disponendo ormai di una «scienza idillica»²⁴ ben varia e collaudata, Leopardi avesse deciso di convogliare tratti di “naturalizza”²⁵, dapprima messi a fuoco nelle immagini dei versi giovanili, all'interno dell'assai più ampio e ricco campionario di quelle della *Vita*, con la differenza che mentre nell'elegia esse ancora mantenevano un ruolo marginale – fungendo in prevalenza da termini di paragone per la formulazione di similitudini in cui «rappareggiare la materia psicologica»²⁵ del primo amore – nell'idillio erano chiamate ad esprimere appieno il loro potenziale, divenendo parte viva e organica della speculazione leopardiana sulla «scienza dell'animo umano»²⁶. In quest'ottica, allora, significative spie di una contiguità non solo seriale tra i componimenti si rivelano i possibili raffronti tra le rappresentazioni dirette di quiete notturna in *E.I.* 16-18 e *Vita* 60-64, o tra quelle – antitetiche, ma ugualmente suggestive – delle acque lacustri immobili e illuminate dai raggi solari di *Vita* 24-29, o increspate dal vento in *E.I.* 90. Notevole poi la presenza della costante idillica del soffio d'aria che muove la vegetazione nella *comparatio* di *E.I.* 31-33, e che – con studiata variazione – fa sì che «erba o foglia non si crolli» in *Vita* 28; o ancora, la simile qualificazione della pace aurorale delle campagne (*E.I.* 70-72; *Vita* 56-57), e la voluta continuità del motivo della pioggia, presente sia nella scena esordiale dell'idillio (vv. 1 sgg.), sia nella similitudine malinconica dell'«Olimpo» che «i campi lava» in *E.I.* 65-66. Da ultimo – e al di fuori del perimetro propriamente idillico – spicca il salvataggio di uno spunto, assai evocativo per la sua componente acustica, approdato da *E.I.* 49 sgg. ai vv. 78-80 della *Vita*, dove – nel quadro di un parallelo scenario notturno non privo di risonanze moschiane e pariniane (cfr. *Idillio ottavo*, *Espero* 17-20 e *Il Mattino*, 68-69) – l'invenzione del «pallido ladron ch'a teso orecchio / il fragor delle rote e de' cavalli / da lungi osserva» richiama inequivocabilmente il gesto in cui è ritratto il giovane poeta intento ad ascoltare il rumore della carrozza che avrebbe condotto via da palazzo P'amata Geltrude: «quante volte plebea voce percosse / il dubitoso orecchio [...] / E poi che finalmente mi discese / la cara voce al core, e de' cavai / e de le rote il fragorio s'intese [...]»²⁷.

²³ Fondamentali, a tale proposito, sono i rilievi avanzati in BLASUCCI, *Alle origini*, cit., pp. 26-28 (p. 28).

²⁴ Ivi, p. 27.

²⁵ Ivi, pp. 26-27.

²⁶ *Zibaldone*, vol. I, p. 53 dell'autografo.

²⁷ Cfr. BLASUCCI, *Introduzione*, cit., pp. 288-289. Si aggiunga, più in generale, che un progressivo rafforzamento della discreta componente idillica di *E.I.* è anche testimoniato da alcune correzioni recate dall'autografo AN XV.1 (e.g. «dolce» v. 8; «spavento» v. 13) e nel definitivo passaggio a B26 (e.g. «scorrendo» v. 32; «campi» v. 71). A tale processo, completato da ulteriori assestamenti in F31 («antica selva» v. 32) e N35 («mormorar» v. 33; «romorio» v. 54), non fu del resto estraneo nella silloge fiorentina il cambio di titolo del testo, che, allineandosi alla prassi consolidata dal ciclo idillico, spostava il focus dal genere al tema della lirica (cfr. *supra*, p. 133, con L. BLASUCCI, *I titoli dei Canti*, in ID., *I titoli*, cit., pp. 153-166 e M. SANTAGATA,

Queste e altre convergenze mostrano insomma come la consolidata omogeneità formale del dittico elegiaco di B26 non precluse a *E.I* una chiara proiezione al di fuori dei confini imposti dalle partizioni interne della silloge, e, in particolare, verso il *corpus* degli idilli, con il quale il futuro *Primo amore* sviluppava, già nei *Versi*, una dialettica basata su comuni accenti introspettivi, condividendo in special modo con la contigua *Vita solitaria* un medesimo lessico erotico, analoghe cadenze nella descrizione del tema amoroso (sempre cantato *in absentia*, e come via privilegiata per la scoperta del dolore e dell'infelicità), nonché singoli spunti di espressività naturale e – solo potenzialmente nel '17 – infinitiva.

Per quanto stringenti, i legami così definiti con *E.II* e con la *Vita* non devono comunque indurre a postulare l'intenzione leopardiana di dare vita, attorno a *E.I*, a una micro-sequenza di componimenti coerente e già riconducibile a una logica da raccolta, certo non pienamente pertinente a un'operazione editoriale 'debole' e «residuale», come in sostanza fu quella perseguita nel volume bolognese²⁸. Prova ne sia il fatto che nella stampa Piatti dei *Canti* entrambe le connessioni sarebbero venute meno, con l'arretramento di *E.I* prima dell'*Infinito* e la provvisoria eliminazione di *E.II*, cassata per essere poi parzialmente recuperata solo nel '35, tra i frammenti della *Starita*²⁹. Anche nel nuovo riassetto fiorentino, tuttavia, una volta invertito l'ordine dei testi dopo l'*Ultimo canto di Saffo* (posticipato ai *Patriarchi* per l'occasione), il *Primo amore* fungerà ancora da ponte verso gli idilli, costituendone questa volta non l'appendice elegiaca, bensì una premessa utile a «retrodattare la nascita della poesia “sentimentale”»³⁰ e a garantire l'approdo alla sfera privata dall'esemplarità universalizzante del passato storico-mitologico delle canzoni.

Alla luce di questo futuro consolidamento del binomio idillico-elegiaco non sembra allora azzardato sostenere che B26 attivi, per la prima volta e nelle dinamiche più libere di una silloge eterogenea, una consonanza fra due forme poetiche che sarebbe stata destinata ad assumere un ruolo centrale quale principio ordinatore di ampie porzioni delle raccolte successive. Ruolo forse ancora riflesso, anni più tardi, nelle pagine della stampa napoletana, quando Leopardi, nel contesto “disimpegnato” dei *Frammenti*, avrebbe messo in atto una simile interazione, incorniciando fra l'iniziale *Scherzo* e la coppia finale di traduzioni simonidee, una sequenza di tre testi comprendenti *Odi, Melisso* – pubblicato nei *Versi* come *Idillio*

Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 160-162). Quanto poi ai motivi del vento e della pioggia, merita di essere segnalata la circolarità con cui tali tasselli di naturalezza subiscono una progressiva estremizzazione in senso patetico nelle immagini temporalesche che dominano *E.II* e non paiono prive di riscontri con altri abbozzi di idilli ed elegie, pure risalenti al biennio '18-'19.

²⁸ Sulla natura della pubblicazione dei *Versi*, ispirata a una sorta di «ufficio di liquidazione dei propri cassetti», si veda ancora BLASUCCI, *Sul libro dei Canti*, cit., pp. 216-217, che tuttavia individua in essa l'esistenza del nucleo forte degli idilli e di un criterio organizzativo (*per metra et genera*) comunque operante.

²⁹ Per il significato di tale recupero, cfr., nel presente volume, PESTARINO, *Elegia II*, cit.

³⁰ Così D. De Robertis, in *Canti* (De Robertis 1978), p. XXXII.

V, con il titolo *Lo spavento notturno* –, la rielaborazione di *E.II* 40-54 (*Io qui vagando*) e *Spento il diurno raggio*, tratto, con rimaneggiamenti e molte varianti, dal *Canto I* della giovanile cantica in terzine dell'*Avvicinamento della morte* (vv. 1-82; 1816), anch'essa permeata da un distinto afflato elegiaco, nonché anteposta proprio a *E.I* nel plico degli autografi napoletani dei componimenti.