

PAOLA ITALIA

LA RICORDANZA
IDILLIO III

Un "Idillio" per un anniversario

Nel manoscritto della sua prima redazione, *La Ricordanza* o *La Luna* (questo il titolo originario) è il primo degli *Idilli* che si leggono nel cosiddetto "quaderno napoletano" (AN CL XIII.22). Insieme all'*Infinito* (secondo testo del quaderno) e allo *Spavento notturno* (terzo testo), fa parte del «primo tempo» degli *Idilli*¹, ma è possibile individuare più serie correttive, che segnano diversi momenti dei contenuti conoscitivi della poesia leopardiana².

Dopo le osservazioni di Blasucci ad alcune prime ipotesi cronologiche³, viene ascripto, con l'*Infinito* e *La sera del giorno festivo*, al 1819, anche per la data che si legge

¹ Mi riferisco ai tre tempi degli *Idilli*, le tre fasi della composizione del quaderno napoletano di cui, sulla base di prime osservazioni di Domenico De Robertis (*Canti* [De Robertis], II, p. 327), riprese da Federica Lucchesini in *Canti* (Gavazzeni), ho ricostruito la genesi (cfr. P. ITALIA, *I tre tempi degli Idilli*, «Filologia italiana», III, 2007, 3, pp. 173-213, e si veda anche l'esemplificazione fornita in http://www.filologiadautore.it/joomla/download/come_edizione_critica.pdf). In questo studio, volendo concentrare l'attenzione sul libro dei *Versi* del 1826, non prenderò in esame le correzioni intervenute sul testo a partire dai *Canti* del 1831 (in particolare, il ritorno al titolo originario *Alla Luna*, per cortocircuito con *Le Ricordanze*, su cui cfr. L. BLASUCCI, *I titoli dei Canti*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 147) e del 1837 (l'inserzione manoscritta dei vv. 13-14: «quando ancor lungo / La speme e breve ha la memoria il corso», apparsi poi nell'edizione Le Monnier del 1845, su cui interviene diffusamente il saggio di Lugnani che invece, espressamente, non si occupa del «processo interno ad An» (p. 35).

² Per gli studi sul testo cfr. L. LUGNANI, *Il tramonto di Alla luna*, Padova, Liviana, 1976 e S. SARTESCHI, *Alcune osservazioni su l'Idillio Alla Luna*, «Quaderns d'Italià», XIII, 2008, pp. 137-146.

³ Sin dal commento dello Straccoli, sulla scorta delle prime indicazioni di Mestica, riprese poi da Garboli-Gallo (p. 113), il testo era stato composto «con tutta probabilità nel 1820, forse nel luglio»; per Blasucci invece, diversamente: «La celebrazione di un «piacere dell'immaginazione» accomuna *L'infinito* all'altrettanto breve (sedici versi) e coevo (1819) *Alla luna*, anche se nel libro dei *Canti* i due componimenti risultano separati dalla posteriore *Sera del dì di festa*, per un principio di alternanza tra idilli brevi e lunghi» (L. BLASUCCI, *I tempi dei Canti*, *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 194).

in testa all'*Infinito*, nell'autografo conservato a Visso, in cui i componimenti hanno un diverso ordine, che manterranno nella serie degli *Idilli* pubblicata sul «Nuovo Ricoglitore» nel 1825⁴ e nella stampa dei *Versi* del 1826 (li indichiamo con i titoli della stampa): *L'Infinito*, *La sera del giorno festivo*, *La Ricordanza*⁵.

Per alcuni commentatori, la circostanza anniversaria del testo permette di risalire a una data più precisa, forse addirittura al 29 giugno del 1819, giorno in cui Leopardi, compiendo 21 anni, ed entrando nella maggiore età in cui, giuridicamente svincolato dalla tutela paterna, poteva uscire da Recanati e dallo Stato della Chiesa, non poteva non ricordare il compleanno dell'anno precedente, suggellato da un tentativo poetico di «anniversario»: l'abbozzo di Elegia in cui lamentava, giusto alle soglie del ventunesimo anno, di non avere ancora compiuto qualche «fatto grande» e di giacere «torpido» [...] «fra le mura paterne»⁶. Da cui la decisione, messa in pratica di lì a poche settimane, di lasciare Recanati con il rocambolesco e fallito tentativo di «fuga»⁷.

Che si tratti di una ricorrenza, di un anniversario particolare, e non di un giorno qualunque, lo dice la solennità del dettato, che invoca la Luna (sin dalla prima stesura scritta con la maiuscola, sia nel titolo che nel testo) a testimone di una perdurante condizione di dolore, condizione che viene rinnovata e quasi inasprita, per contrasto, dalla potente attrattiva dello spettacolo naturale: la Luna, «graziosa»⁸, «diletta», inarrivabile prodigio di bellezza, continua a rischiarare la selva sottostante (nel testo originario: «quel prato», poi corretto in «quel bosco», e infine «quella selva», con un decremento di realismo e un incremento di letterarietà) che si stende di fronte allo spettatore dall'alto del poggio (probabilmente lo stesso colle dell'*Infinito*)⁹, dopo un anno trascorso dolorosamente. Il richiamo di tutti i commentatori al passo di *Zibaldone*, p. 60, è così calzante che fornisce un

⁴ Cfr. la nota al testo dell'*Infinito*, in *Canti* (Gavazzeni), p. 263.

⁵ Vedremo poi come in realtà questa data sia successiva all'intera serie, ma per ora ci basti a certificare il 1819 con anno incipitario per l'esperienza idillica leopardiana.

⁶ In particolare, secondo Fubini: «[l'idillio] fu composto molto probabilmente nel 1819; non sappiamo se prima o dopo l'*Infinito*. Poiché nel canto si allude ad un anniversario (v. 2: «or volge l'anno»), si può ritenere assai probabile che esso sia stato concepito dal poeta nel giorno del suo compleanno: nell'anno precedente, in quel giorno, aveva gettato sulla carta un abbozzo di elegia: «Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? Ancor nessun fatto grande. Torpido giaccio fra le mura paterne», ecc. [...] Il giorno per lui solenne invita il poeta a rivolgersi sul suo passato, a confrontare il dolore di ieri con quello di oggi, a «noverar l'etate del suo dolore»; cfr. *Canti* (Fubini), p. 122; la celebre citazione si legge in *Poesie e prose* (I), p. 381.

⁷ Per l'intreccio tra fatti biografici e letterari del 1819, rimando a P. ITALIA, *Ancora su Leopardi autobiografo. Appunti sulla Vita* abbozzata di Lorenzo Sarno, *L'Ellisse*, III, 2008, pp. 111-128.

⁸ Selene Sarteschi fa notare che l'aggettivo sarà poi rivolto a Fanny, cfr. SARTESCHI, *Alcune osservazioni*, cit., p. 140, nota 9.

⁹ Su questa ipotesi concorda anche SARTESCHI, *Alcune osservazioni*, cit., p. 141, che sottolinea ulteriormente la dialettica con l'*Infinito*, analizzando la posizione dei dimostrativi «quest'ermo colle», «di là da quella» (*Infinito*, vv. 1 e 5) e «questo colle», «quella selva» (*Alla Luna*, vv. 2 e 4).

sicuro indizio per la datazione di quelle prime cento pagine dello *Zibaldone* che ancora non hanno una precisa seriazione cronologica: «È pure una bella illusione quella degli anniversari per cui quantunque quel giorno non abbia niente più che fare col passato che qualunque altro [...] e ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre nè possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna e illudendoci sulla presenza di quelle cose che vorremmo presenti effettivamente o di cui pur ci piace di ricordarci con qualche speciale circostanza; come (chi) va sul luogo ove sia accaduto qualche fatto memorabile, e dice qui è successo... »¹⁰.

Se l'immagine della Luna che illumina la selva non è mutata da un anno all'altro («siccome or fai»), la situazione del poeta è in parte uguale, in parte diversa. Lo dichiara la sintassi, razionalmente disposta per i primi cinque versi su una proposizione principale divisa in due momenti: il ricordo della visione dell'anno precedente, e la contemplazione attuale della stessa visione, separata vistosamente dal resto del componimento dall'avversativa del v. 6: «Ma nebuloso», che marca una differenza sostanziale tra passato e presente¹¹.

Nel passato, infatti, la visione di straordinaria bellezza, che ora si mostra al poeta («che tutta la rischiari») era stata impossibile: i suoi occhi non avevano potuto vedere il volto della Luna perché gonfi di pianto. La sua immagine era stata indefinita, “nebulosa”.

Noi sappiamo che per Leopardi un'immagine indefinita, “nebulosa” è superiore a un'immagine netta e definita. Che il vago è superiore al preciso, l'incerto al certo, e che questa scala di valori costituisce il fulcro della poesia leopardiana. Ma nel testo queste indicazioni di poetica non sono né sottese, né immanenti. Il fulcro dell'argomentazione (perché di argomentazione si tratta: «Ma», «perché», «E pur», i connettivi legano tra loro, come vedremo, le varie parti di una serrata argomentazione) è legato a un puntuale dato fisiologico, necessario a stabilire la differenza tra un prima e un dopo, tra il dolore del passato e quello presente. Che l'immagine che il poeta aveva della Luna non fosse nitida e precisa, l'anno precedente, non vale quindi a marcare la maggiore poeticità di quella visione, ma a sottolineare il suo maggiore dolore.

La vita del poeta è ugualmente triste – l'aggettivo usato nella prima redazione è «dolente» – ma in forme, è lecito pensare, meno crude, meno pungenti di quanto fosse l'anno precedente. Il poeta non ha più gli occhi pieni di lacrime, ma può niti-

¹⁰ *Zibaldone*, p. 60. Ma si veda anche il passo, di due anni successivo, sul potere degli anniversari, che traduce in prosa i contenuti argomentativi del testo poetico: «[...] E per la stessa ragione ci è piacevole nella vita anche la ricordanza dolorosa, e quando ben la cagion del dolor non sia passata, e quando pure la ricordanza lo cagioni o l'accresca» (*Zibaldone*, 25 ott. 1821, p. 1987).

¹¹ In un secondo parallelo, questa volta sintattico, con l'*Infinito*, per cui cfr. anche SARTESCHI, *Alcune osservazioni*, cit., p. 142.

damente contemplare il “diletto” volto della Luna, bearsi di uno spettacolo naturale di straordinaria bellezza, nonostante sappia che la sua vita non è diversa, non è meno “dolente”, non ha “cambiato stile”.

Perché, allora, nonostante Leopardi dichiari che l’angoscia che portava con sé l’anno precedente è ora un fardello ugualmente pesante («carco d’angoscia»), la sua situazione sembra essere diversa, il dolore sembra meno crudo? La macchina argomentativa procede, inesorabile, sin dalla prima stesura, marcando sintatticamente la risposta al v. 10. Che potremmo considerare il secondo verso della prima terzina di un finto sonetto: il componimento rompe gli schemi metrici tradizionali, non reca partitura rimica, ma del sonetto mantiene la struttura tradizionale: 14 versi.

Al v. 10, quindi, con un andamento “in levare” di stampo espressamente fosciano («E pur»), ma che si impone come cifra stilistica leopardiana del risarcimento emotivo/euforico costituito dalla memoria¹², Leopardi spiega il perché di questo radicale cambiamento: la «rimembranza» del dolore reca in sé, indipendentemente dalle circostanze esterne, che non sono mutate, un elemento di profonda mutazione, «giova» al poeta, ovvero reca sollievo, lenisce il dolore, lo rende meno crudo. E non porta giovamento solo l’atto del ricordo – Leopardi è sempre molto preciso nell’analisi delle passioni – ma anche il “noverare l’età” (‘noverare’, ‘contare’, diventerà poi, con il *Canto notturno* (v. 135), una parola chiave della lingua leopardiana: «e noverare le stelle ad una ad una»), il *contare il tempo* trascorso da quando si è provato il dolore per la prima volta, l’inserire nella propria storia quella macchina della memoria che trasforma il tempo in ricordo, l’attimo in anniversario. Notiamo ora – ci servirà in seguito – che si è parlato di «rimembranza»; non è ancora entrata nel congegno la parola chiave, «ricordanza», che terremoterà tutta la poesia, dall’ultima terzina su su fino al titolo.

L’ultima (falsa) terzina del componimento conclude l’argomentazione, portando su un piano generale l’esperienza individuale: se il poeta ha riscontrato nella *propria* esperienza che ricordare il *proprio* dolore passato e *contarne* il tempo, sottoporlo a nuove leggi, a una propria scansione cronologica, lenisce il dolore stesso, è possibile estendere questa dinamica a tutti gli individui: per chi riesca a metterla in moto, questa potente macchina della memoria non potrà modificare la realtà, la sua dolorosa percezione («ancor che triste»), la persistente condizione di sofferenza fisica («ancor che il pianto duri») ¹³, ma avrà un effetto ristoratore: «quanto *grato* occorre il *sovenir de le passate cose*» (v. 13).

¹² Mi riferisco all’interpretazione “euforica” proposta qui da BLASUCCI, *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli "idilli"*: «L’idillio leopardiano nasce dunque, di fatto, all’insegna di un *pur*, ossia all’ombra del suo nemico» (p. 22).

¹³ Si intenda qui «pianto» come ‘stato doloroso’, non una persistente e impossibile situazione di pianto fisico, anche se il cortocircuito con l’immagine del «pianto / che mi sorgea sul ciglio» deve avere spinto Leopardi a intervenire, significativamente, sulla Starita, correggendo a mano «pianto» in «affanno».

Dal "primo" al "secondo tempo" della Luna

Questo il testo della prima stesura:

Idillio
La Luna

O graziosa Luna, io mi rammento
 Ch'or **volge un anno**, io sopra questo poggio
 Venia carco d'angoscia a rimirarti:
 E tu pendevi allor su quella selva,
 Com'ora fai, che tutta la rischiari.
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 Che mi sorgea sul ciglio, **a le mie luci**
Il tuo viso apparìa, perchè dolente
 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 O mia diletta Luna. E pur mi giova
 La **rimembranza**, e 'l noverar l'etate
 Del mio dolore. Oh quanto grato occorre
 Il sovvenir de le passate cose
 Ancor che **tristi**, e ancor che 'l pianto duri!

Abbiamo contrassegnato con il **neretto** i luoghi in cui Leopardi interviene, in una fase temporale molto ravvicinata alla stesura base: la penna è la stessa. Alcune correzioni sono adiafore: «or volge un anno» diventa «ch'è presso a un anno». Anche la correzione ai vv. 7-8: «a le mie luci / Il tuo viso» → «il tuo bel viso / Al mio sguardo», apparentemente cospicua, in realtà inverte i due termini scambiandoli di posizione, e introducendo solo una zeppa («bel»), a bilanciamento della variante meno letteraria: «luci» → «sguardo». Si tratta di semplici ridistribuzioni della materia, che non implicano una diversa interpretazione di quel luogo del testo: semplici correzioni di stile.

La correzione del verso finale: «tristi» → «triste» (che potrebbe essere stata realizzata in seguito, non è chiaro il *ductus* e il colore dell'inchiostro)¹⁴, introduce una minima variante pellegrina, preferendo, come già sottolineava lo Straccali, alla più usata «forma omofona *triste* (pl. *tristi*)», la più rara «doppia forma» *tristo*, *trista* (pl. *tristi*, *triste*), sempre da riferire a «le passate cose»¹⁵.

¹⁴ La correzione viene ribadita dal *Supplemento generale a tutte le mie carte*, presente nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari, 342, 11, 1: «Scrivi Ancor che triste».

¹⁵ Cfr. *Canti* (Straccali), p. 69. Nel commento Gavazzeni-Lombardi si richiama un simile uso di «triste» in Lorenzo de' Medici, *Rime*, XLVII 22, mentre «ancor che triste» viene ripreso – con l'uso significativo della forma maschile «tristo» – negli sciolti al Pepoli (cfr. *Al Conte Carlo Pepoli*, v. 151: «che conosciuto, ancor che tristo, / Ha suoi dilette il vero»).

Più interessante, invece, è la variante al v. 11: «rimembranza», corretta con la stessa penna base del testo in «ricordanza», introducendo una parola che diventerà strutturante per la macchina della memoria leopardiana, fino a venire recuperata, come noto, nei canti pisano-recanatesi, in forma quasi grammatica: *Le ricordanze*. L'introduzione di questo tassello, apparentemente sinonimale alla variante base, provoca in realtà un terremoto su tutto il testo, e si ripercuote sul senso profondo della poesia. Leopardi infatti introduce accanto al titolo primigenio un secondo elemento in forma alternativa (in neretto la parte di testo aggiunta): *La Luna o la Ricordanza*. Le due correzioni possono essere assimilate a quelle varianti che Contini definisce «implicazioni»: varianti che hanno una relazione profonda tra loro, e che istituiscono un sistema¹⁶.

Il testo, con questa apparente, minima variante, passa da una dimensione di idillio naturale a una dimensione che potremmo dire “metafisica”: non si tratta più di una poesia dedicata alla luna, ma di una poesia che, attraverso la luna, intende trattare il riscatto che attraverso il ricordo l'uomo ha sul tempo, e sul dolore. Tematica presente anche nella prima elaborazione del testo, ma che il titolo non esplicitava, tanto da potere associare il componimento a un idillio tradizionale, un idillio gessneriano come quello che Leopardi aveva scritto tre anni prima, nel 1816, intitolandolo *Le rimembranze*¹⁷.

Vari sono i punti di contatto con questo testo giovanile, mai più ripreso da Leopardi in volume e forse per questo più trascurato nei commenti alla *Luna*: dall'ambientazione naturale: «Era in mezzo del ciel la curva luna» (v. 1), all'occasione anniversaria, in cui Micone ricorda la scomparsa del figlio Filino, avvenuta esattamente un anno prima, «Ei t'ha lasciato, e un anno / È che nol vedi più» (vv. 24-25), rinnovata nel dolore dal rinnovarsi del mondo naturale: «Le prime rose / Spuntavano, com'or, su quella fratta» (vv. 25-26), versi che mostrano un andamento sintattico molto simile a quello dei vv. 4-5: «E tu pendevi allor su quella selva / Siccome or fai». Nel lessico, infine, spiccano la variante originaria *rimembranze*, e l'uso esposto di *tristo* («Sul facile gradin sedea Micone. / Egli era *tristo* e muto», vv. 6-7) e *trista* («Quella mattina, oltre l'usato io vidi / *Trista* la mamma», vv. 85-86).

Il nuovo titolo dice invece subito al lettore che quel testo non è un idillio tradizionale, che tocca un tema nuovo nella storia del genere poetico, che probabilmente, essendo un testo incipitario della serie degli *Idilli*, inaugura un diverso modo di intendere l'intero genere *Idilli*, come poi sarà.

¹⁶ «[...] quegli spostamenti sono spostamenti in un sistema, e perciò involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica del correttore» (G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 41-52, a p. 41).

¹⁷ Si cita dall'edizione Gavazzoni dei *Canti* nella ristampa del 2009, comprensiva della *Poesie disperse*, vol. III, pp. 11-25 (l'edizione delle *Rimembranze* è a cura di Chiara De Marzi).

Una variante “travagliosa”

Ma il manoscritto napoletano reca anche alcune varianti apportate molto tempo dopo la prima stesura. Varianti che si distinguono dalle precedenti per un *ductus* più spesso, un inchiostro più carico, e di colore più scuro. Sono varianti introdotte dopo il «primo tempo» degli *Idilli* (che, come abbiamo detto, comprende, *La Luna*, *L'Infinito*, *Lo spavento notturno*), quando Leopardi, in occasione della scrittura della *Sera del giorno festivo*, rilegge i testi scritti precedentemente apportandovi alcune correzioni: si tratta del cosiddetto «secondo tempo» degli *Idilli*, che comprende il solo testo della *Sera*. Nell'edizione critica dei *Canti* diretta da Gavazzeni viene indicata con “A” la penna base, mentre queste varianti sono state contrassegnate con penna “B”¹⁸. Il loro apparentamento al «secondo tempo» degli *Idilli* ci permette di datarle con buona approssimazione, e di capire quali elementi introducono nel testo, in relazione alle tematiche affrontate.

Dal momento che la stesura della *Sera* viene comunemente datata alla fine del 1820, forse all'ottobre¹⁹, a questo stesso arco temporale andranno ascritti gli interventi apposti “a ritroso” sul testo *La Luna o La Ricordanza*. Al v. 2 viene recuperata la primitiva lezione «or volge»: un fenomeno non isolato, che Contini ha messo in rilievo come caratteristica del sistema variantistico in generale²⁰, e che qui si mostra attivo anche ai vv. 7-8, fittamente, ma banalmente corretti, in quanto con penna “B” Leopardi ripropone la lezione primitiva, con la semplice variante «volto» al posto di «viso»: «a le mie luci / Il tuo volto apparia».

È però nel secondo emistichio del v. 8 che assistiamo, anche da un punto di vista grafico, alla correzione più significativa di questa serie. Potremmo dire anzi alla correzione *più significativa* di tutto il testo. Con la stessa penna “B”, e grafia ampia e marcata, Leopardi corregge «perchè dolente» in «chè *travagliosa*». Non si tratta di una variante adiafora.

Proviamo a ricostruire la storia del termine per comprendere – come crediamo – perché con questa variante Leopardi abbia segnato definitivamente il superamento del genere Idillio, marcando tale svolta in modo ancora più radicale di quanto avesse fatto l'anno precedente con l'aggiunta della *Ricordanza* nel titolo del componimento.

Quali, tra le numerosissime letture di questi anni, necessarie a mappare una lingua di tradizione letteraria che potesse supportare l'invenzione della lingua “pellegrina” delle *Canzoni*, potevano avere ispirato un aggettivo così particolare?

Se andiamo a cercare nel *Vocabolario della Crusca*, denigrato sì, da Leopardi nelle *Annotazioni*, ma punto di riferimento imprescindibile del suo smisurato e microsco-

¹⁸ Cfr. *Canti* (Gavazzeni), p. 262.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Si vedano i frequenti casi di recuperi in G. CONTINI, *Correzioni del Petrarca volgare*, in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 5-31, a p. 10.

pico lavoro di documentazione linguistica, troviamo (*ad vocem*) tre sole citazioni: due dalla *Fiera* del Buonarroti e una dal Salvini. Rimandi troppo generici perché possano avere rappresentato un'*auctoritas* in fatto di lingua. Non era di una generica certificazione dalla Crusca che Giacomo aveva bisogno, né di una lingua d'uso, anche letterario. Ma di una lingua rilevata e "firmata", una lingua d'autore (come le fonti di certificazione linguistica nei margini dei manoscritti delle *Canzoni* e in quelli delle *Annotazioni...*), apprezzata nelle sue capacità espressive anche se (e a volte proprio perché) inattestata nel *Vocabolario*.

Aggettivo non comune, *travaglioso*, non registrato dalla Crusca, è però usato da Ariosto, e in un punto cruciale del *Furioso*, poco prima dell'ingresso nell'«empio soggiorno» naturale in cui Angelica e Medoro avevano consumato il loro «gran piacere» e avevano lasciato traccia incidendo «in cento lochi» i loro nomi, «con cento nodi / legati insieme». Rileggiamolo:

Quivi egli entro per riposarvi in mezzo
 E v'ebbe *travaglioso* albergo e crudo
 E piu che dir si possa empio soggiorno
 Quell'infelice e sfortunato giorno²¹.

Il motivo dell'esclusione di questo, dagli esempi della Crusca, oltreché per il generale ostracismo agli spogli ariosteschi già denunciato da Monti²², andrà rintracciato anche nella patente marca di francesismo. Per Monti stesso, ad esempio, che ne fa uso in vari luoghi della traduzione dell'*Iliade*, «travaglioso» vale, alla francese, 'laborioso', 'faticoso', piuttosto che 'doloroso'. Si vedano X 236: «Come i fidi molossi al pecorile / fan *travagliosa* [dove vale addirittura 'operosa'] sentinella udendo / calar dal monte una feroce belva / e stormir le boscaglie»; i due luoghi paralleli di XIII, 312: «Disse, e mischiossi il Dio nel *travaglioso* / mortal conflitto» e XIV 1018: «Disse; e di nuovo il Dio nel *travaglioso* / conflitto si confuse»²³; e infine XII 28-36: «Nettunno istesso / Precorrea le fiumane, e col tridente / E coll'onda atterrò le fondamenta / Che di travi e di sassi v'avean posto / I *travagliosi* ['laboriosi'] Achivi; infin che tutta / Al piano l'adequò lungo la riva / Dell'Ellesponto. Smantellato il muro, / Fe' di quel tratto un arenoso lido, / E tornò le bell'acque al letto antico»²⁴.

²¹ *Orlando Furioso*, XXIII 101, 6.

²² Si veda in proposito di C. BONSI, *Il pittore e l'ape, Ariosto e Caro nel pensiero linguistico di Vincenzo Monti*, «Filologia e Critica», i.c.s.

²³ I rimandi sono in Gavazzeni-Lombardi, che citano anche un'occorrenza dal *Bardo della Selva Nera*: «E tal pur anco / a noi sfavilla la virtù di questo / Ammirando mortal, che l'infinita / Di lassù provvidenza in travagliosi / Tempi concesse al declinato Mondo / per emendarlo» (IV, vv. 242-46: 245).

²⁴ E nel *Sabato del villaggio* Leopardi tornerà all'uso "francesizzante" di *travaglio* (vv. 38-42): «Questo di sette è il più gradito giorno, / Pien di speme e di gioia: / Diman tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al *travaglio* usato / Ciascuno in suo pensier farà ritorno».

Per cercare altre fonti di *travaglioso*, può essere utile cercare anche altrove. E tornare, come più volte ci ha sollecitato a fare Blasucci, al gran serbatoio della lingua classica, più familiare a Leopardi di ogni Vocabolario di lingua e persino dei grandi autori della nostra letteratura, da Leopardi stesso definito: «quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani, prosatori o poeti (per non uscir dell'autorità), dal padre Dante fino agli stessi compilatori del Vocabolario della Crusca, incessantemente e liberamente derivarono tutto quello che parve loro convenevole e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano prudentemente dal latino fosse, o non fosse stato usato da' più vecchi di loro»²⁵.

Anche nel II libro dell'*Eneide*, infatti, nella traduzione del Caro che Leopardi conosceva *intus et in cute*, la cui lingua, come in generale quella del Caro, aveva costituito un costante punto di riferimento nel laboratorio linguistico delle *Canzoni*²⁶, troviamo l'uso di *travaglioso*. A Didone, che chiede a Enea di raccontare la caduta di Troia, mentre tutti i commensali attendono, in silenzio (*conticuere*), con i volti fissi all'eroe (*intentique ore tenebant*), Enea, prima di incominciare il suo racconto, rivolge una riflessione proprio sull'atto della memoria, sul dolore che provoca il ricordo di eventi tristi, luttuosi, e tali da spingere chiunque, perfino il duro Ulisse, alle lacrime. Tutte le circostanze esterne lo spingerebbero a rifiutare: oltre al dolore, la sera incipiente, le stelle che suadono al sonno. Ma la richiesta della regina, il suo grande desiderio (*tantus amor*) di conoscere la loro sorte (*casus cognoscere nostros*), è ragione sufficiente a mettere da parte l'orrore del ricordo (*quamquam animus meminisse horret*), il dolore provato nel ripercorrere i lutti (*luctusque refugit*), e a cominciare il canto: *incipiam*. La narrazione della caduta di Troia procede con il racconto dell'ancor più celebre sogno di Enea: Ettore, la barba incolta, i capelli insanguinati (*squalentem barbam et concretos sanguine crinis*), gli appare portando sul suo corpo le ferite della violenza di Achille (*quantum mutatus ab illo*), ed esortandolo alla fuga, visto che nulla più si può fare per difendere la città (*ruiat alto a culmine Troia*). E lo spinge a fuggire e portare con sé i Penati, per cercare, dopo «lungo e *travaglioso* esilio» (*perrerato ponto*), una nuova dimora, dove ergere mura ancora più alte della città distrutta, che rinnovino i fasti della sua grandezza (vv. 282-295).

È però nella lingua leopardiana che conviene scavare, per cercare altre testimonianze. Proprio nel 1820, infatti, troviamo le prime (e quasi le due sole) occorrenze di questo termine, adoperato da Leopardi per indicare – come il corrispondente sostantivo – un dolore acuto e intenso, paragonabile al travaglio del parto, un dolore cui, ad esempio, fa riferimento nel momento di più acuta delusione e di sconsolata desolazione dopo il fallimento del libro di poesie (la “seconda forma”

²⁵ *Annotazioni*, «Il Nuovo Ricoglitore», I, II 9 (settembre 1825); ora in *Canti* (Gavazzeni), p. 228.

²⁶ Rimando in proposito a P. ITALIA, *Monti e Leopardi: la Proposta, le Annotazioni e l'Apologia di Annibal Caro*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*. Atti del Convegno, a cura di G. BARBARISI, 3 voll., Milano, Cisalpino, 2005, vol. I, pp. 831-857.

del libro delle *Canzoni*²⁷, ostacolato da Monaldo e mal giudicato dal suo stesso editore. Abbandonando il manoscritto al Brighenti, il 28 aprile 1820, infatti, Leopardi dichiara: «farà quello che le piace del manoscritto senza ridarmelo, tanto più che oramai comincio ad accordarmi anch'io coll'universale che mi disprezza, e a credere di aver gittato il *travaglio* di tanti anni di questa più bella età mia, e perduto invano, benchè irreparabilmente, tutti i beni di questa vita, per giungere a scriver cose che non vagliono un fico»²⁸.

E pochi mesi dopo, il 7 dicembre 1820, riflette sul capo 9 dell'*Essai sur l'indifférence en matière de Religion* del Lamennais (che aveva cominciato a studiare alla metà di novembre e prosegue fino a quasi la fine di dicembre, anticipando qui le riflessioni sulla *Teoria del piacere...*), contestando in particolare il passo in cui il filosofo francese sosteneva che all'idea del riposo si potesse legare l'idea della felicità, in quanto l'uomo non si può trovare bene «se non se in / uno stato che armonizzi colle sue qualità e natura. Senza questo stato, egli è in una condizione di contrasto, di sconvienza, e perciò *travaglioso*, non per l'assenza della quiete assolutamente, ma dell'armonia relativa»²⁹.

Travaglioso diventa quindi una marca di riconoscimento. Non solo per la caratterizzazione di un dolore particolarmente acuto, lungo e faticoso, come il travaglio del parto, ma di uno stato di disarmonia tra la propria indole e la natura. Uno stato che contraddistingue non solo alcuni momenti di malinconia, provocati da ragioni esteriori, da occasioni di dolore, come poteva essere stato nella prima dolorosa contemplazione della Luna ricordata nel componimento, ma che viene dalla lucida consapevolezza di una condizione esistenziale di costante disarmonia con il creato, condizione dolorosa, travagliosa, che non può mutare e che diventa una lucida condanna.

Non sarà un caso ritrovare l'aggettivo, in forma superlativa, nel IV capitolo dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (composti tra la fine di agosto e il settembre 1824), riferito a uno stato d'animo, una irresolutezza e sospensione disarmonica tra sé e la natura:

Notava che talora gli uomini irresoluti sono perseverantissimi nei loro propositi, non ostante qualunque difficoltà; e questo per la stessa loro irresolutezza; atteso che a lasciare la deliberazione fatta, converrebbe si risolvessero un'altra volta. Talora sono prontissimi ed efficacissimi nel mettere in opera quello che hanno risoluto: perché temendo essi medesimi

²⁷ Mi riferisco alla partizione illustrata in P. ITALIA, *Centro/Periferia nella formazione del libro delle Canzoni*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*. Atti del XIII congresso dell'Associazione degli Italianisti, Pugnochiuso 16-19 settembre 2009, a cura di D. COFANO e S. VALERIO, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, pp. 289-313.

²⁸ *Epistolario*, pp. 366-408. L'Elegia I, agli albori della poesia leopardiana, aveva sperimentato invece la forma verbale: «Tornami in mente il dì che la battaglia / D'amor sentii la prima volta, e dissi: / Ahimè, se quest'è amor, com'ei *travaglia*».

²⁹ *Zibaldone*, pp. 376-77 (7 dicembre 1820).

d'indursi di momento in momento ad abbandonare il partito preso, e di ritornare in quella *travagliosissima* perplessità e sospensione d'animo, nella quale furono prima di determinarsi; affrettano la esecuzione, e vi adoprano ogni loro forza; stimolati più dall'ansietà e dall'incertezza di vincere se medesimi, che dal proprio oggetto dell'impresa, e dagli altri ostacoli che essi abbiano a superare per conseguirlo³⁰,

e – con i medesimi accenti esistenziali – nell'ancora più tardo *Dialogo di Plotino e di Porfirio* (risalente al 1827): «Sicché il conseguimento di quella qual che si sia felicità viene a esser quasi impossibile: e non basterà la coscienza della più retta e della più *travagliosa* vita ad assicurare l'uomo in sull'ultimo, dalla incertezza del suo stato futuro, e dallo spavento dei gastighi»³¹.

Anche la filiera lirica ci porta nei medesimi dintorni. Con il medesimo aggettivo, infatti, Leopardi commenta la *Canzone* XII, v. 3: «Poi che la dispietata mia ventura / M'ha dilungato dal maggior mio bene, / noiosa, inesorabile e superba: Noiosa vale *travagliosa*, dispacevole, acerba» e il v. 12 del sonetto LXXV di Petrarca: «Dunque per ammendar la lunga guerra / Per cui dal mondo a te sola mi volsi, / Prega ch'i' venga tosto a star con voi», dove la lunga guerra è spiegato con «la lunga e *travagliosa* passione». E infine, nella tarda prima sepolcrale, suggella l'amara constatazione che la morte è «immutata legge» all'«uman corso», e rivolge un'estrema domanda alla Natura: «Perchè dopo / Le *travaglio*se strade, almen la meta / Non ci prescriver lieta?» (*Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, vv. 64-66).

Una “ricordanza” euforica

La variante «travagliosa», quindi, spinge il testo verso una maggiore rarefazione, e porta alle estreme conseguenze lo snaturalmente del genere Idillio, tanto da non potere evitare di ripercuotersi, un'altra volta, sul titolo. Con la medesima penna “B”, infatti, e quindi nel medesimo arco temporale in cui inserisce la variante «travagliosa», Leopardi interviene sul titolo: cassa la prima parte: «*Alla Luna o*» e corregge la «l» minuscola dell'articolo in «L» maiuscola, lasciando la sola *Ricordanza*. *Alla Luna o la Ricordanza* diventa semplicemente: *La Ricordanza*.

Se potevamo considerare la prima correzione del titolo una variante perspicua, quasi “didattica” nel volere esplicitare al lettore come l'Idillio, il primo idillio della serie, non dovesse essere considerato secondo l'accezione tradizionale e naturalistica del genere, ma in una nuova accezione, più astratta, e diremmo “metafisica”, questa seconda correzione, intervenuta non a caso nell'anno cruciale della composizione dell'*Ode ad Angelo Mai*, primo testo “filosofico” nel genere canzone, e nell'anno del fallimento del progettato libro che avrebbe dovuto riunire il Mai con

³⁰ *Operette morali* (Besomi), pp. 273-274.

³¹ Ivi, p. 387.

le canzoni patriottiche e le funerarie (la seconda forma del Libro delle *Canzoni*), porta alle estreme conseguenze la radicalità di questa innovazione: la *Luna* scompare, e resta solo *La Ricordanza*.

Il testo, liberato dal canone di genere, può subito dichiararsi nella sua novità: non una contemplazione di un paesaggio naturale, in cui il soggetto può trovare, più o meno romanticamente, un rispecchiamento del proprio dolore, ma una meditazione sul potere taumaturgico della memoria, sull'atto euforizzante del ricordo: «E *pur* mi giova / La ricordanza». L'Idillio non mette più in scena una visione, ma una riflessione sulla visione. Non medita solo sulla ricorrenza del tempo, ma sulla potenza della memoria nel dominare il tempo, nel sottoporlo alle sue leggi, e, attraverso la poesia, all'estrema illusione di felicità scaturita dal ricordo, anche (e soprattutto) se doloroso. Nello stesso modo in cui, nella *Sera*, la visione e la messa in scena uditiva avevano trovato, con mano sicura ed esito felicissimo, una declinazione filosofica: non più un evento privato e un idillio naturale (il dolore per un amore non ricambiato, dopo il trastullo del giorno di festa, vissuto nella solitudine della sera), ma un salto vertiginoso nel tempo, che attraverso quell'evento chiamava a raccolta le epoche passate, la caducità della storia: «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 / che n'andò per la terra e per l'oceano?» (vv. 33-37). Fino alla constatazione dell'estrema nullità della stessa storia: «tutto è pace e silenzio, e tutto posa / il mondo, e più di lor non si ragiona» (*La sera del giorno festivo*, vv. 38-39).

È questo, con il solo titolo “metafisico” *La Ricordanza*, il testo che Leopardi copia nel quaderno di Visso, probabile antigrafo della stampa del «Nuovo Ricoglitore», del 1825, e poi di quella bolognese nel libro dei *Versi*. Dove non viene introdotta alcuna variazione di rilievo, salvo la riduzione dell'enfasi allocutiva nel primo verso: «Oh graziosa Luna» → «O graziosa Luna», e la scrizione dissimilata della preposizione articolata: «delle» → «de le», un'abitudine grafica che contraddistingue gli autografi vissani e poi la stampa bolognese dei *Versi*. E salvo la posposizione del titolo stesso all'indicazione di genere: non infatti: «Idillio III / La Ricordanza», ma «La Ricordanza / Idillio III». Con la stessa penna a inchiostro più marcato con cui viene scritta l'avvertenza «Gli Editori / a chi legge», Leopardi aggiunge, sopra il primo testo della serie, «L'Infinito», il titolo generale di tutta la sezione: «Idilli», suggellato con un'indicazione temporale, epigrafica «MDCXXXIX», che intendeva marcare l'anno incipitario della sua *Ricordanza*, l'anno del primo “anniversario” dal suo ventesimo anno, l'*annus terribilis* della fuga e dell'umiliazione, della malattia agli occhi e della scrittura autobiografica, in cui era iniziata l'esperienza poetica degli *Idilli*, ma era anche nata la *nuova* lingua della poesia.

Un'ultima osservazione ancora sul titolo, dove *Ricordanza* mantiene la lettera maiuscola sia nell'autografo di Visso che nella stampa del 1826. Una coerenza con le premesse poetiche che abbiamo individuato, ma anche un'incoerenza con il testo, in cui, in tutti gli autografi, compare e rimane invariato «ricordanza». Per

quale ragione Leopardi, così attento alle gerarchie, avrà mantenuto questa scalarità dal titolo al testo? La spiegazione può venire, ancora una volta, dal testo stesso. La «ricordanza» del v. 11 è individuale, contrassegnata dall'aggettivo possessivo: «del mio dolore», è la capacità che il poeta riconosce al potere degli anniversari nel dominare il tempo, assoggettarlo a una regola esterna, non subirlo, ma esserne i dominatori. Un potere che Leopardi mutua da Petrarca (di cui, vale ricordare, aveva intrapreso la lettura e il commento integrale proprio negli stessi mesi di lavorazione del libro dei *Versi*).

La Ricordanza del titolo definitivo, proprio per la storia che abbiamo ricostruito, non è più individuale, ma collettiva. Non è solo il potere che l'anniversario dà a chi lo celebra, ma anche la forza di una memoria che supera il dolore, lo riscatta, lo rende «grato» alla mente, purché essa possa vincere il tempo nell'atto del ricordo. Parola chiave diventa allora, nella *climax* della terzina finale, il «sovvenir», che lega il primo Idillio con il secondo, *L'Infinito*, assunto poi a maggiore rappresentatività del genere stesso dell'Idillio: «e mi *sovvien* l'eterno, e le morte stagioni [...]». Esattamente come, quasi dieci anni dopo, Leopardi ricorderà, nel secondo dei canti pisano-recanatesi, un simile *sovvenire*: «Silvia, sovvenienti [...]».