

SIMONE MORO

LA SERA DEL GIORNO FESTIVO
IDILLIO II

Cominciare la lettura critica di un testo dalla sua conclusione può sembrare inopportuno, ma nel caso specifico de *La sera del giorno festivo* questa scelta si giustifica per almeno due ragioni. In primo luogo, nella successione di più episodi che costituisce l'insieme del componimento, l'ultimo quadro (vv. 40-46) assume un valore di sintesi e congedo, recuperando circolarmente i contenuti più significativi della breve vicenda poetica e allargandone al contempo l'orizzonte temporale, sulla scia di una sensibilità al dolore che nel ricordo accomuna il poeta adulto al suo *alter ego* infantile. Secondariamente, a livello strutturale, nel corso della lettura il discorso della *Sera* subisce una continua ridefinizione «a ritroso»¹ degli episodi precedenti, ciò che di conseguenza pone i versi finali all'apice di un processo di riavvolgimento e – in certi casi – di risemantizzazione del dettato che consente a Leopardi di concentrare i significanti senza rinunciare alla densità dei significati.

Leggiamo il passaggio in questione:

Ne la mia prima età, quando s'aspetta
Bramosamente il dì festivo, or poscia
42 Ch'egli era spento, io doloroso e desto
Premea le piume; e per la muta notte
Questo canto ch'udia per lo sentiero
45 Lontanando morire a poco a poco,
Al modo istesso mi stringeva il core.

¹ Ne parla per primo L. BLASUCCI, *Linea della Sera del dì di festa*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 153-163, a p. 162; con un punto di vista differente vd. pure C. COLAIACOMO, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 58-90.

È innegabile che la *Sera* sia un'«avventura dell'animo»² di segno negativo, nata da sollecitazioni differenti³ ma unite da un'identica condizione di forte dolore personale. Dolore originato da un senso di esclusione dalla bellezza e dalla felicità – incarnate ai versi 1-21 nella splendida visione della natura, nella gioiosa comunione del giorno di festa e nell'amore sentimentale – che Leopardi avverte inizialmente come una frustrazione ascendente del proprio desiderio di partecipazione, ma che – raggiunto l'apice nello spasimo dei versi 21-24 – trova poi un moto discendente nella raggiunta consapevolezza dell'assoluta vanità di ogni cosa umana, compreso il proprio dispiacere (vv. 24-39)⁴. A fare da ponte tra questi due movimenti è il «canto / De l'artigian», un evento sensoriale inatteso che ha la forza di distogliere il protagonista dalla commiserazione delle sue pene e di porlo d'innanzi alla nullità del tutto: del giorno festivo, della propria vicenda, dell'intera storia e – indirettamente – della stessa poesia. La svolta mnemonica del congedo riprende in sé l'ambivalenza di temi e movimenti che suddivide in due parti distinguibili l'unità coerente del testo e non sembra dunque un caso che questi ultimi versi appaiano perfettamente bipartiti. Sul piano dell'architettura versale contiamo tre endecasillabi da una parte, tre dall'altra, con una cesura sintattica a dividere in due emistichi il verso centrale. Su quello dell'enunciazione poetica e dei contenuti, invece, osserviamo che i primi versi sono pervasi da uno stile turbato, ricco di sfasature e cesure metrico-sintattiche, di segni interpuntivi che rompono e sospendono la logica di un dettato disturbato pure da tre contracenti ravvicinati, di cui uno marcato di 6a-7a al verso 40; uno stile che riproduce l'accoramento del bambino per la fine del giorno di festa. Al contrario, i versi successivi si caratterizzano per una rinnovata alleanza tra metrica e sintassi e per una fluidità tanto linguistica quanto prosodica che, insieme al lessico misurato, permette una conclusione capace di mimare il lento venir meno del canto riudito nella memoria⁵.

² Secondo la celebre definizione degli idilli data a posteriori dallo stesso Leopardi nei *Disegni letterari*. Vd. *Tutte le poesie e tutte le prose* 1997, p. 1113.

³ Alcuni passi dello *Zibaldone* [50-51 e 72] e due lettere al Giordani del 6 marzo 1820 e del 24 aprile 1820 rappresentano – per l'alto grado di convergenza con il testo della *Sera* – quasi gli abbozzi della poesia, ai quali andranno poi aggiunti: la traduzione della similitudine omerica (*Iliade*, VIII, 555-559) riportata nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e qualche altro estratto più generico dello *Zibaldone*, come quello del 16 ottobre 1821 sulla piacevolezza di un canto «udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando». Vd. BLASUCCI, *La linea della Sera* del di di festa, cit., pp. 154-160.

⁴ Sottoscrivo – come la maggior parte della critica più recente – l'unitarietà fondamentale del testo e la sua suddivisione strutturale in due momenti (con il secondo ulteriormente diviso al v. 39), ben documentata da E. PERUZZI, *Studi leopardiani I. La sera del di di festa*, Firenze, Olschki, 1979.

⁵ È interessante notare che l'introduzione del punto e virgola a sostituzione della semplice virgola per segnalare con più forza lo stacco al v. 43 è assente nelle copie manoscritte del testo e compare solo con l'edizione dei *Versi*. La volontà distintiva si ripete nella redazione del testo stampata all'interno dei *Canti* del '31, quando nel modificare il v. 42 Leopardi aggiunge due ulteriori segni interpuntivi, assolutamente non necessari («Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia»), ma mantenuti nelle edizioni successive.

La concentrazione tematica degli ultimi versi trascina dunque con sé una chiara bipartizione espressiva che richiama sul piano dei contenuti tanto il venir meno del «di festivo» lamentato nella prima parte, quanto la graduale scomparsa del canto percepita con nuova consapevolezza nella seconda. Benché il passaggio finale riprenda circolarmente l'intera vicenda, è evidente anche solo da un punto di vista linguistico la centralità nel congedo del riprodursi della percezione uditiva del «canto»⁶. Tuttavia, un dato fondamentale appare divergente. Il legame concettuale tra la frustrazione prodotta dal mancato godimento del giorno festivo e l'angoscia esistenziale per la scoperta dell'*omnia vanitas* («[...] tutto al mondo passa / E quasi orma non lascia. [...]», vv. 29-30) è svelato – o meglio esplicitato – al lettore solamente nei versi finali, dove di quel medesimo canto udito nell'età infantile è specificato il carattere morente prima solo sottinteso; peculiarità, questa, che lo accomuna agli affetti degli uomini e alla stessa voce della poesia, destinati all'oblio. L'esplicitazione finale impone così una riconsiderazione del passaggio precedente, permettendone la piena comprensione solo a ritroso. In altri casi, il procedimento mette in moto una vera e propria risemantizzazione del discorso. Quanto asserito ai versi 38-39 («Tutto è silenzio e pace, e tutto cheto / È il mondo, e più di lor non si favella») richiama in modo circolare l'iniziale raffigurazione paesistica del notturno lunare, caratterizzato appunto da quiete e silenzio assoluti:

- Dolce e chiara è la notte e senza vento,
 E queta in mezzo a gli orti e in cima a i tetti
 3 La luna si riposa, e le montagne
 Si discopron da lungi. O donna mia,
 Già tace ogni sentiero, e pei balconi
 6 Rara traluce la notturna lampa:⁷

Così come sono preservati, malgrado il discreto lavoro correttivo svolto da Leopardi sul passaggio, gli altri indicatori stilistici evidenziati.

⁶ Veramente la voce del poeta sembra ripeter sé stessa nello scarto tra presente (vv. 24-30): «*Sento* non lunge il solitario *canto* / De l'artigian, che riede a tarda *notte*, / [...] / E fieramente mi si stringe il *core*» e passato (vv. 40-46): «*Bramosamente* il di festivo, or poscia / Ch'egli era *spento* [...] / [...] e per la muta *notte* / Questo *canto* ch'udia per lo sentiero / Lontanando morire [...] / Al modo istesso mi stringeva il *core*» (in corsivo sottolineo le rime che legano circolarmente, insieme alle riprese lessico-sintagmatiche, i due passaggi). Com'è noto, nelle redazioni successive a quella dei *Versi* la ridondanza fonico-lessicale tra i due momenti sarà ancora più netta, specie grazie alla modifica del verso conclusivo («Pur similmente mi stringeva il core» nei *Canti* del '31) e all'ulteriore ripetizione introdotta al v. 43, correggendo «la muta notte» con «a la tarda notte», sempre nel 1831. Per completezza va infine segnalato il venir meno della rima interna («sento-spento»), in ragione della sostituzione nel '35 del primo termine con il più idillico «odo».

⁷ Il legame è evidente anche a livello linguistico: al v. 38 «cheto» richiama «queta» del v. 2 (anche attraverso «chete» del v. 8). Inoltre, a partire dall'edizione del 1831, «cheto / il mondo» viene corretto con «posa / il mondo» e nel 1835 le modifiche che interessano i vv. 3-4 introducono circolarmente «posa la luna» al posto di «la luna si riposa», con ridondanza tanto lessicale quanto grammaticale nel posporre in entrambi i casi il soggetto al predicato.

Ma il richiamo non è indifferente, anzi impone una rilettura dell'idillio iniziale, caricando quella quiete e quel silenzio di un terribile sovrasenso profetico. La contemplazione dei primi versi, estatica e quasi iperuranica nella sua perfezione incontaminata, subisce però già prima dei versi 38-39 un'estensione semantica che dal campo dell'idillio la sospinge in quello dell'elegia, trasformando l'estasi in un confronto agonistico tra la veglia sofferente del soggetto poetante e il tranquillo riposo della natura e della donna che l'identica caratterizzazione "dormiente" tende a sovrapporre («La luna si riposa [...] Tu dormi [...] t'accoglie agevol sonno [...] Tu dormi»). L'andamento elegiaco dei versi 7-20 svela a ritroso la soggettività patetica nascosta dietro il vago attributo iniziale («dolce») e la più probante ma isolata invocazione del verso 4 («O donna mia»)⁸; a questo punto, però, l'insieme della descrizione incipitaria è percepito con un'aggiunta di significato e la pace della natura è anche la sua completa indifferenza alla sorte sentimentale del soggetto. Così, nella *Sera*, il paesaggio idillico è sia fonte di piacere estatico e premessa all'infinito, sia memento della condizione di escluso dalla bellezza e dalla gioia dell'amore che soffre il protagonista, sia – infine – segno silenzioso e irriducibile della nullità dell'esistenza.

In questo continuo riavvolgimento strutturale del discorso, il testo accresce il suo *plusvalore* semantico. Ma è pur vero che una simile concentrazione dei significanti e rispettivo allargamento dei significati può essere riscontrata anche a un livello sottostante, di linguaggio poetico. I versi 11-14 ne offrono un breve esempio sfruttando la disposizione marcata dei costituenti nominali della frase prolungati da due brevi relative speculari:

Tu dormi: io *questo ciel, che sì benigno*
 12 *Appare in vista, a salutar_B m'affaccio_A,*
E l'antica Natura onnipossente,
Che mi fece a l'affanno. ...

L'epifrasi dei cola nominali⁹, evidenziata in corsivo nella citazione, esprime qui il suo pieno potenziale stilistico di accrescimento semantico del discorso, con accentuazione del sintagma dislocato a destra rispetto alla successione "lineare" della frase; sintagma che influenza a ritroso un discorso che la logica sintattica vorrebbe chiuso dopo il predicato del verso 12 (dove l'anastrofe dei costituenti verbali rallenta la lettura e accresce il distacco dei sintagmi coordinati messo in atto dall'epifrasi), arricchendo il primo significato del testo, positivo, con un sovrasenso

⁸ È nota da tempo alla critica la diversa situazione testuale dell'autografo napoletano, nel quale l'attributo iniziale «Dolce» è inserito in un secondo momento a correzione del precedente «Oimè» che imponeva da subito una lettura elegiaca della contemplazione notturna, negando in parte la possibilità di un allargamento semantico a ritroso.

⁹ Sulla natura e il valore delle epifrasi nei *Canti* vedi S. MORO, *L'ordine artificiale delle parole nei Canti di Leopardi*, «Lingua e Stile», I, 2014, pp. 43-70, alle pp. 55-57.

di inquietudine¹⁰. L'angoscia del soggetto, però, ha origine fino a questo punto solo dal proprio sentimento d'esclusione e dal confronto agonistico che egli instaura dialogando a senso unico con la donna e la natura. Eppure, ancora una volta, la conseguente maledizione dell'«antica Natura onnipossente» (vv. 14-16) è ombreggiata da un significato supplementare e alla fine il lettore può percepire in quella sentenza *ad personam* una prima avvisaglia della condanna universale proclamata di seguito.

Sia sul piano tematico sia su quello strutturale, la *Sera* si rivela dunque un testo unitario ma complesso, percorso da tensioni sotterranee che spingono al limite la linearità e la compattezza del discorso, al fine di ottenere un intreccio articolato, senza perdere misura e toni della dimensione idillica a cui la poesia comunque pertiene. A conferma di questa uniformità turbata intervengono pure valide ragioni formali, in parte già ravvisate nel “compendio” degli ultimi versi. Privi di uno schema rimico, gli endecasillabi sciolti della *Sera* recuperano infatti una loro compattezza nella circolarità linguistica che sostiene continuamente le progressioni e i ritorni della struttura argomentativa. Lungo tutto il componimento, è così possibile rinvenire ripetizioni lessicali o sintagmatiche ravvicinate, che saldano tra loro gli endecasillabi («notte [...] notturna», «Tu dormi [...] Tu dormi», «da speme [...] la speme», «a quanti oggi piacesti, e quanti / Piacquero a te [...] / Quanto», «Or dov'è [...] or dov'è», «tutto al mondo passa [...] Tutto è silenzio e pace, e tutto cheto», ecc.), e riprese più distese, che agiscono su ampie porzioni di testo o sulla totalità dei versi («queta [...] chete [...] cheto», «da lungi [...] non lunge [...] lontanando», «Questo di [...] Il di festivo [...] il di festivo», «il solitario canto / De l'artigian [...] Questo canto», «mi si stringe il core [...] mi stringeva il core», ecc.). Ancora più uniforme e compatto risulta il reticolo di richiami fonici che pervade senza sosta la *Sera* grazie ad alcune rime al mezzo ben posizionate («chiara [...] rara», «Cura [...] Natura», «Intanto [...] Quanto», «pensar [...] volgar», «dor [...] or», «quando [...] lontanando», «desto [...] Questo», ecc.), ad allitterazioni prolungate («*Rara tra luce la notturna lampa: / Tu dormi, che l'accolse agevol sonno / Ne le tue chete stanze; e non ti morde / Cura nessuna; [...]*», «[...] quando s'aspetta / Bramosamente il di festivo, or poscia / Ch'egli era spento, io doloroso e desto / [...] / Questo canto ch'udia per lo seniero», ecc.) e – soprattutto – all'impiego costante di assonanze e consonanze che creano una tessitura fonica ininterrotta: davvero una sorta di “iper-melodia” soggiacente il discorso logico in superficie, che ne è accompagnato e arricchito («*EnzA vEntO / E quEtA in mEzzO*», «*mottUrnA [...] CURA nessUnA*», «*m'affAcciO [...] l'affAnnO*», «*d'AltrO [...] piAnzO*», «*ipOsO [...] In sOgnO [...] Ti nOrrO*», «*solitAriO cAntO*», «*vErEdE [...] nEdE [...] fieramEntE*», «*il cOrE / A pensar cOmE*», «*pAssA...lAsiA*», «*è fuggItO / Il di fesIvO*», «*nOstrI AvI famOsI*

¹⁰ Anche in questo caso, la lezione che si legge nell'edizione dei *Versi* è introdotta nell'autografo napoletano a correzione di una formulazione più ridondante e priva dell'accentuazione semantica prodotta invece dall'epifras.

[...] e l'AmI, e 'l fragorio», «s'aspEttA [...] si favEllA», «spEnzO [...] dEsO [...] senñErO [...] iszEsO», ecc.)¹¹.

Pure sul piano enunciativo, della prosodia e dell'articolazione sintattica del discorso, il testo dimostra una decisa unitarietà. La *Sera* è un componimento dal ritmo regolare, caratterizzato da un alto tasso di accenti tonici che sostengono un andamento lirico continuato e da una concentrazione importante di ribattute, cesure metriche e inarcature (per lo più *sintattiche*, cioè di debole intensità) che sviluppano una linea melodica sotterranea più increspata e discorsiva¹². Un'impronta nuovamente uniforme ma bivalente che si rintraccia anche a livello sintattico, perché a un periodare prevalentemente paratattico, lineare e ripetitivo, costruito sulla scorrevole e prosastica successione di coordinate copulative e legami polisindetici, si affiancano un'interpunzione ossessiva, frutto di accurate scelte variantistiche che nel passaggio da una redazione all'altra accentuano maggiormente la frammentarietà del discorso¹³, e un impiego di tratti linguistici tipici di un'espressione turbata, come interiezioni, interrogative, esclamative, allocuzioni («O donna mia», «Oh giorni orrendi / In così verde etate! Ahi, per la via», ecc.), figure dell'*ordo verborum artificialis* («Dolce e chiara è_B la notte_A e senza vento, / E queta in mezzo a gli orti e in cima a i tetti / La luna si riposa [...]»), «non_C io_A certo_B giammai_E / Ti ricorro_D al pensiero_P», ecc.) e *climax* («Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi», ecc.).

Questa inquieta compattezza espressiva, che si svolge in modo continuato lungo l'insieme della *Sera*, non nega per altro che all'interno del componimento possano crearsi delle zone stilisticamente in evidenza. Se è vero che nella prima parte appare più fitto il reticolo delle alleanze foniche, specie tra parole contigue, e che nella seconda aumentano o si fanno più espliciti i richiami linguistici circolari; tuttavia, è all'interno di episodi precisi che si notano gli scarti stilistici più significativi, come ai versi 30-39:

30 ... Ecco è fuggito
Il dì festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e si travolge il tempo

¹¹ M. SANTAGATA, *Dagli idilli all'idillio*, in ID., *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 135-169, a pp. 146-147 osserva la tendenza nella *Sera* all'«accumulo di assonanze tra due parole contigue» e la dominanza della vocale timbrica *a*, due tratti fonici caratteristici soprattutto della prima parte del componimento.

¹² A. PELOSI, *«Il corpo de' pensieri». La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, ETS, 2013 parla per la *Sera* di «una complessiva ricerca di liricità sostenuta attraverso la moltiplicazione degli *ictus* [...] e nel contempo un sovrasenso di ansietà, trasmesso dalle ribattute, seppur elegantemente attutite» (p. 199). Va tenuto conto, anche per i successivi richiami allo studio di Pelosi, che il testo analizzato è quello finale del 1845; in ogni caso – come nota lo stesso autore – nel passaggio da una redazione all'altra della *Sera* non sono rilevabili differenze incisive sulla prosodia (ivi, p. 141).

¹³ Ciò vale specialmente per le redazioni successive a quella dei *Versi*, nelle quali aumentano e si intensificano notevolmente i segni interpuntivi, ma tale volontà è ravvisabile *in nuce* fin dalle correzioni dell'autografo napoletano.

- 33 Ogni umano accidente. Or dov'è 'l suono
 Di que' popoli antichi? or dov'è 'l grido
 De' nostri avi famosi, e 'l grande impero
 36 Di quella Roma, e l'armi e 'l fragorio
 Che n'andò per la terra e l'oceano?
 Tutto è silenzio e pace, e tutto cheto
 39 È 'l mondo, e più di lor non si favella.

Nel momento in cui all'interno della solitaria e introspettiva voce del testo risuona – attraverso il *topos* dell'*Ubi sunt?* – la voce corale e storica degli antichi¹⁴, Leopardi impone ai versi un mutamento percepibile a più livelli. In questo passaggio, infatti, si concentra buona parte degli accenti ribattuti del testo, specie di 6a-7a¹⁵, che potenziano la spaccatura imposta dalle sfasature metrico-sintattiche e il rintocco turbato delle interrogative retoriche; tali sfasature sono poi enfatizzate dal succedersi nel breve volgere di sei versi (31-36) di quattro inarcature *infrasintagmatiche* di medio-forte intensità su un totale di appena cinque nell'insieme della poesia («il giorno / Volgar succede», «'l suono / Di que' popoli», «'l grido / De' nostri avi famosi», «'l grande impero / Di quella Roma»), accompagnate da una lunga epifrasi che conferisce un tono altisonante al polisindeto dei versi 35-37 («[...] e 'l grande impero / Di quella Roma, e l'armi e 'l fragorio / Che n'andò per la terra e l'oceano?»), distinguendolo dai precedenti riscontrabili lungo tutto il testo. A ciò si aggiunge una netta volontà d'accentuazione della sede rimica attraverso legami fonici a fine verso, mai così sistematici e allusivi a un vero e proprio schema prolungato («fuggI/O... al fesIvO il gIOrnO...lEmpO...suOnO...grIdO...impErO...fragorIO»), che esalta in particolare i tre termini corrispondenti isolati dagli *enjambements* lungo il margine versale e legati tra loro da una *climax* ascendente: «'l suono [...] 'l grido [...] 'l fragorio», incarnandone il significato sul piano fonico dei significanti. A queste scelte di natura stilistica, si somma sul piano prosodico un raggruppamento importante di endecasillabi con ritmo anapestico (vv. 33, 34, 35 e 37), che non è ravvisabile altrove nel componimento¹⁶ e che assume un rilievo particolare – come l'insieme dei tratti stilistici evidenziati – in opposizione al cadenzato ritmo giambico e al ricomposto equilibrio metrico e sintattico del distico che chiude la citazione (vv. 38-39), riaffermando una sentenza tanto pacata quanto inappellabile, che esalta a suo modo il «silenzio» del presente in antitesi al «fragorio» appena rievocato e che a partire dalla redazione del 1835 verrà suggellata dall'assonanza baciata a fine verso («pOsA [...] ragiOnA»)¹⁷. Come si intuisce, non sono tanto i singoli

¹⁴ Risuona per testimoniare del proprio venir meno, parallelo al canto morente dell'artigiano e a quella «voce antica de' padri» che anche nel componimento coevo *Ad Angelo Mai* (1820) riecheggia solo per testimoniare il proprio impossibile ritorno, a causa del venir meno delle illusioni fra i moderni.

¹⁵ Vd. PELOSI, *«Il corpo de' pensieri»...*, cit., p. 198.

¹⁶ Nonostante il modulo anapestico di 3a-6a-10a sia molto presente nella *Sera*; ivi, tab. 16, p. 186.

¹⁷ Sul valore e il possibile significato strutturale delle assonanze bacciate in occasione delle sentenze

aspetti formali – di per sé non eccessivamente accentuati né accentuanti, ciò che riconferma l'evidenziata solidarietà espressiva del testo – a far percepire lo scarto stilistico del passaggio, quanto semmai il loro raggruppamento nei primi versi in netta opposizione con il distico conclusivo.

Oltre ai caratteri di questa complessa unità testuale, anche da una lettura più formale che tematica del componimento emerge come – con la *Sera del giorno festivo* – Leopardi imponga una svolta alla poesia idillica, senza tradirne completamente gli intenti e i modi. Filtrata attraverso il sentimento della personale condizione drammatica dell'autore, la *coscienza dell'infinito* compie con il testo della *Sera* il suo giro estremo, consumandosi nell'opposta ma complementare *coscienza del nulla*; e benché un analogo risultato di «vanificazione» soggettiva accomuni il protagonista della *Sera* a quello de *L'infinito*¹⁸, proprio il latente turbamento dell'enunciazione, cioè della voce poetica rotta, affranta, aperta a continui riavvolgimenti, ne attesta la lontananza. Binni ha giustamente parlato di un «intreccio idillico-elegiaco radicale e originale»¹⁹, messo a punto da Leopardi nel momento in cui la sua riflessione avverte il venir meno del “sistema delle illusioni” che supportava le prime prove poetiche. È questo carattere insieme originale e continuativo che fa della *Sera* la chiave di volta della variegata stagione idillica, permettendole di esaurire l'esperienza del resto irripetibile de *L'infinito* e al contempo di rilanciarla attraverso una nuova prospettiva d'indagine della propria intimità e dell'assoluto.

Ponendo la poesia al fianco dell'idillio per eccellenza, Leopardi compie un'azione che nei *Versi* del 1826 assume forse un netto valore strutturante, promuovendo la *Sera* a “prologo secondo”, non solo rispetto ai confratelli di genere, ma dell'opera intera, in quanto poesia capace di abbracciare impulsi creativi e stilistici diversificati, senza rinnegare la propria origine. Se, come ha osservato Bazzocchi nell'articolo proposto su queste pagine, la raccolta dei *Versi* «sembra scendere precipitosamente la china verso l'*Epistola*», testo centrale, che metterebbe in contatto la parte lirico-intellettuale dell'inizio (gli idilli e le elegie) con quella ironica e satirica del finale (i sonetti, i volgarizzamenti e poi, di là dai *Versi*, le *Operette morali* a cui Leopardi si è dedicato in quei anni), è innegabile che tale discesa cominci proprio con la *Sera del giorno festivo*, introducendo nell'estasi dell'avventura idillica il motivo delle perdita (dell'amore, delle illusioni, della natura) e svolgendolo con un'originale scansione espressiva.

epigrammatiche del testo nella sua redazione finale, specularmente a quanto avviene sempre nella canzone *Ad Angelo Mai*, vd. M. SANTAGATA, *La sera del dì di festa*, in ID., *Quella celeste naturalezza*, cit., pp. 111-134.

¹⁸ Vd. BLASUCCI, *La linea della Sera del dì di festa*, cit., pp. 156-159. Si aggiunga che in un appunto dello *Zibaldone* del 27 giugno 1820, un passaggio particolarmente affine alle rivelazioni della *Sera* esprime la percezione del «sentimento vivo della nullità di tutte le cose, e della impossibilità di esser felice a questo mondo» attraverso la metafora dell'«affogamento», condizione curiosamente vicina, ma di segno opposto, a quella del dolce «naufagar» che sancisce la partecipazione del soggetto all'infinito nell'omonimo testo; vd. *Tutte le poesie e tutte le prose* 1997, p. 1516.

¹⁹ Cit. W. BINNI, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. BELLUCCI, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 128.

Il leggero ma sensibile contrappunto tonale che pervade a più livelli i versi della *Sera* trova così le sue ragioni nell'intreccio di materie differenti e – altresì – nell'opposizione continuata tra silenzio (della notte lunare, dei sentieri, della donna, del mondo intero) e suono (della voce del poeta, di quella della Natura, del canto dell'artigiano, del grido degli «avi famosi», del «fragorio» dell'Antichità), che si risolve con l'esplicito trionfo del primo. Si è voluto sottolineare il modo in cui nel testo, a un moto incessante di progressione razionale, che la paratassi scandisce come «una serie di improvvisi o agnizioni»²⁰, s'accompagna un movimento contrario di continuo riavvolgimento, di cortocircuito semantico e temporale. Ebbene, un simile “contrappunto strutturale” è forse il segno più tangibile del venir meno delle illusioni, del significato via via diverso che assumono le cose sensibili e i sentimenti umani una volta caduto il velo dell'immaginazione, ancora attivo nell'età infantile; in questo modo, la vanità del tutto s'impossesserebbe della poesia nel momento stesso in cui l'autore moderno si trova a scriverla, negandone la voce originaria. Ciò che si salva in mezzo al silenzio assoluto è forse solo un'eco lontana, una resistenza sonora che nella *Sera*, grazie all'osservata “iper-musicalità” dei versi, perdura labile ma intatta all'orecchio del lettore, così come – nel ricordo – anche al canto dell'artigiano è concesso di perdurare e sperdersi nell'infinito-indefinito degli ultimi versi, in quella dimensione che sola, per Leopardi, può ancora ospitare le «dolci fole» della poesia. Un'altra prova, in fondo, dell'irriducibilità al silenzio che distingue la poesia leopardiana, anche quando si trova a svelare l'ineliminabile e assoluta incombenza di quest'ultimo e a negare sé stessa.

²⁰ Cit. P.V. MENGALDO, *Note di sintassi poetica leopardiana*, «Lingua e Stile», II, 2009, pp. 231-260, alla p. 237.