

ROSSANO PESTARINO

ELEGIA II

L'*Elegia II*, che occupa le pagine 30-33 dell'edizione dei *Versi* immediatamente di seguito all'*Elegia I*, diventerà come noto, per usare l'espressione di Pietro Gibellini, il «frammento per antonomasia» dei *Canti*, e porterà il numero XXXVI nell'edizione Starita del 1835 (N35), passando poi nella copia corretta (N35c) e nell'edizione postuma Le Monnier curata da Ranieri nel 1845 al numero XXXVIII, a seguito dell'aggiunta di *Tramonto della luna* e *Ginestra*¹. Scrive Gibellini:

È questo il frammento leopardiano per antonomasia non solo per la sua brevità (quindici versi, uno squarcio di paesaggio atmosferico e interiore), ma anche perché la sua frammentarietà non nasce né dal caso (come per le poesie dei lirici greci, mutilate dal tempo e dagli eventi), né dall'adesione a un modello (come per il testo leopardiano composto alla maniera di Arnault, a sua volta esemplato sui frammenti antichi) e neppure dal rispetto di un codice satirico-epigrammatico (come nello *Scherzo*)².

Il dittico delle due *Elegie*, con occhiello autonomo e datazione unitaria al 1817, rappresenta un momento significativo nel libro bolognese, posto com'è tra la grande e innovativa poesia in sciolti dei sei *Idilli*, datati complessivamente al 1819, e i testi, per così dire, “spicciolati” che costituiscono la seconda parte, meno compat-

¹ Dei *Versi* esiste un'edizione anastatica: G. LEOPARDI, *Versi*, a cura di S. GIOVANNUZZI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, con ricco corredo critico del curatore. Quanto all'edizione critica dei *Canti*, nel saggio si è fatto costante riferimento, anche per le sigle che designano i testimoni, a G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. GAVAZZENI, vol. I: *Canti* e vol. II: *Appendici*, a cura di C. ANIMOSI, F. GAVAZZENI, P. ITALIA, M.M. LOMBARDI, F. LUCCHESINI, R. PESTARINO, S. ROSINI; vol. III: *Poesie disperse*, a cura di C. CATALANO, E. CHISCI, P. COCCA, S. DATTERONI, C. DE MARZI, P. ITALIA, R. PESTARINO, E. TINTORI, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2009².

² P. GIBELLINI, XXXVIII. «*Io qui vagando*», in *Lectura Leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*, a cura di A. MANGIONE, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 675-696, lo stralcio citato a p. 675.

ta, del volume: le contraffazioni dei *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, l'*Epistola al Conte Carlo Pepoli* (scritta a Bologna nello stesso 1826), i volgarizzamenti³. *Idilli* ed *Elegie* sembrano essere il segmento programmaticamente esposto, ad apertura del libro, e dichiarano la volontà del poeta di presentarsi al lettore sotto una luce assai diversa da quella in cui si era presentato al pubblico con le diverse edizioni delle *Canzoni*, dal 1818 (in realtà 1819) al 1820 al 1824: e infatti proprio del volume bolognese del 1824, contenente tutte e dieci le canzoni seriate in ordine cronologico, i *Versi* sono esplicitamente presentati come *pendant* nell'invio *A chi legge*, scritto dal poeta in persona dell'editore⁴. Mentre gli *Idilli* avevano però già avuto una recentissima divulgazione su rivista, le due *Elegie* costituiscono i primi testi inediti che il lettore trovava nel libro; inoltre, tra i testi originali (e si intenda qui "originali" in senso stretto, anche contro quanto Leopardi stesso afferma a proposito della *Batracomiomachia* nel citato invio di B26), le due *Elegie* sono quelli di data più alta (ma il 1817 è lo stesso anno cui sono ascritti anche i *Sonetti*)⁵. Come è parimenti noto, la prima delle due *Elegie*, ripresa integralmente con varianti, sarà destinata a modulare lo snodo tra la poesia delle canzoni e quella degli idilli all'interno dell'organismo definitivo del libro a partire dalla stampa fiorentina Piatti del 1831 (F31), dove essa comparirà col titolo rivelatore di *Il primo amore*, riferito all'innamoramento per la cugina Geltrude Cassi Lazzari, avvenuto nel dicembre

³ Per quanto riguarda la struttura di B26 e in generale il senso dell'operazione editoriale che essa rappresenta è fondamentale M.A. BAZZOCCHI, *L'edizione bolognese dei Versi*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano, Bologna 18-19 maggio 1998, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 233-246. Sulle elegie in particolare p. 240: «Due elegie dove si rappresenta un altro possibile inizio di una carriera poetica e di una biografia: da una parte l'elegia amorosa che deriva dal diario del primo amore, dall'altra l'elegia dell'abbandono e dell'angoscia – due versioni di temi che poi maturano negli idilli». Più in generale, sul significato complessivo di B26, si veda p. 245, dove Bazzocchi afferma che «in una raccolta di "versi" che si avviano ad essere "canti", lo svolgimento di una storia personale può essere costruito senza che le negazioni vengano cancellate ma continuamente esibite e riprese, come se si trattasse di una storia che può cominciare e finire in molti modi. Questo forse è il dato più rilevante che vien fuori dal "libretto" di poesie, da questo secondo tempo che porta il nome di Bologna: una serie di inizi bruscamente troncati, senza che per ora si prospettino possibilità di sviluppo. Passato, presente e futuro giustapposti».

⁴ La rilevanza peculiare, anche in virtù della posizione d'apertura, delle prime due sezioni dei *Versi*, così come il legame con le *Canzoni* del 1824, era ben chiara a Sainte-Beuve, che scriveva nel 1844. Si veda CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Ritratto di Leopardi*, a cura di C. CARLINO, introduzione di A. PRETE, Roma, Donzelli, 1996, p. 40: «Leopardi pubblicò a Bologna, nel 1826, un volumetto per completare le *Canzoni* e il cui tono crea un grazioso contrasto. Gli idilli e le elegie sono la parte migliore» (il critico francese traduce poi *L'infini, Le soir du jour de fête, L'anniversaire* [ossia *La ricorranza*]).

⁵ Nell'indice manoscritto delle proprie scritture compilato da Leopardi le *Due Elegie – inedite* sono contrassegnate rispettivamente dalle due date 1817 e 1818 (si veda G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, a cura di M.A. RIGONI, con un saggio di C. GALIMBERTI, e vol. II, *Prose*, a cura di R. DAMIANI, Milano, Mondadori, 2003¹⁰: l'indice in *Prose*, p. 1258). Non diversamente da quanto fa per gli idilli, dunque, in B26 Leopardi riconduce le due elegie, scritte in momenti diversi, a una stessa data, che doveva avere valore simbolico.

1817, e al coevo racconto in prosa consegnato alle cosiddette *Memorie del primo amore*⁶. Il recupero della seconda delle due elegie, ascrivibile a una diversa fase della stessa esperienza amorosa e quasi concordemente datata dalla critica alla seconda metà dell'anno successivo, a seguito di un nuovo incontro con la Cassi (si è visto del resto che Leopardi stesso la attribuisce nell'*Indice* manoscritto all'anno 1818), avviene invece secondo la diversa modalità di cui si è detto, all'interno dei *Frammenti* pubblicati in coda alla stampa napoletana uscita dai torchi di Saverio Starita nel 1835: una modalità che finisce per avere però un significato non meno pregnante, non diversamente da quanto avviene col recupero di parte della giovanile "cantica" *Avvicinamento della morte* nell'immediatamente successivo frammento XXXVII (poi XXXIX su N35c). La sezione dei *Frammenti* della stampa napoletana dei *Canti* rappresenta infatti un momento nel quale Leopardi riflette, nei termini di una sorta di dialettica tra inclusione ed esclusione dei componimenti già scritti e pubblicati nel "libro" in divenire (compresa la tappa del cammino rappresentata da B26), proprio sulla struttura di questo nella sua "forma" finale: il recupero, in questo contesto, del secondo elemento del dittico giovanile, anche se così drasticamente scorciato, e dopo che il primo era invece stato ricevuto integralmente già all'altezza di F31, dichiara da sé il proprio senso⁷.

Nel contesto della raccolta bolognese, che è stata persuasivamente definita una raccolta "critica"⁸, il dittico elegiaco in terza rima configurava senza dubbio anche il referto di un esperimento, anche appunto di carattere metrico, oltre che tematico, e in definitiva di "genere letterario" (appunto, l'elegia), nel quale Leopardi, in seconda posizione rispetto agli sciolti del diario delle «avventure storiche del proprio animo» costituito dai sei idilli, tentava di narrare la vicenda autobiografica che già, a caldo nelle sue prime fasi, era stata fatta oggetto di minuziosa analisi nelle citate *Memorie*⁹. Le due elegie dei *Versi* rappresentano anzi il residuo di un più ampio progetto letterario legato a quell'occasione, di cui rimane traccia significativa nei sei *Argomenti di elegie* databili, secondo le diverse ipotesi critiche, al 1818-1819 o al solo 1818¹⁰. In un

⁶ Si veda l'introduzione di Franco Gavazzeni intitolata *L'unità dei Canti: varianti e strutture*, in G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di F. GAVAZZENI, note di F. G. e M.M. LOMBARDI, Milano, Rizzoli, 1998. Le *Memorie del primo amore* si citano secondo il titolo, la lezione e la paragrafatura fissate in G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'INTINO, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 3-44 (nella tradizione editoriale novecentesca è attestato anche il titolo di *Diario del primo amore*).

⁷ Sul significato dei *Frammenti* si veda quanto ha scritto F. D'INTINO, XXXIX. «Spento il diurno raggio», in *Lectura Leopardiana*, cit., pp. 697-717, in particolare p. 699: «Il cuore segreto dell'epilogo dei *Canti* è dunque proprio il ritrovamento di sé nel lavoro artistico – e nel libro. Ritrovamento che risarcisce la perdita – la vertiginosa mutazione – del soggetto moderno, in balia di un tempo che tutto ingoia».

⁸ Si veda la postfazione di Giovannuzzi all'edizione anastatica citata, in particolare pp. LIX sgg.

⁹ La definizione degli idilli si legge come noto in uno degli elenchi di *Disegni letterari* stilati da Leopardi: cfr. LEOPARDI, *Poesie e prose*, cit., vol. II, p. 1218 (elenco XII).

¹⁰ Si veda per il 1818 l'argomentazione di GIBELLINI, XXXV/III. «*Io qui vagando*», cit., nella postilla a p. 696, in particolare per quanto concerne proprio il quinto argomento, di cui si dirà, che è quello più legato alla *Elegia II* e che è tradizionalmente ma dubitativamente ascritto invece al 1819. Va ricordato

saggio dedicato al genere letterario dell'elegia nell'ambito della riflessione teorica e della prassi poetica (anche metrica: la scelta della terza rima) di Leopardi, a proposito di questo progetto mai portato a termine e delle possibili ragioni di tale incoerenza, Antonio Girardi, riflettendo anche in margine ai problemi interpretativi già sollevati da un vecchio saggio di Manfredi Porena, ha parlato di una

forte, e si direbbe congenita, incertezza ideativa ed esecutiva dell'intera serie, che passa dal vasto progetto iniziale al modesto dittico dei *Versi*, alla divaricazione che da ultimo separa quel poco che delle elegie rimane nei *Canti*, fino ad oscurarne l'origine comune. E quanto all'esecuzione minuta, alla finitura delle parti e dei versi, il lavoro risulta tra i più accaniti, peggio che nelle *Canzoni* più lavorate e rilavorate, per arrivare a una veste che comunque par sempre rifatta su panni altrui: ovvero su Petrarca, come e più dell'*Appressamento* rifatto su Dante e Varano¹¹.

Come si diceva, è proprio il già citato quinto argomento di elegia in prosa che anticipa, anche se in prospettiva non del tutto sovrapponibile, alcuni dei moduli che Leopardi tratta nell'*Elegia II*, soprattutto nella rappresentazione dell'innamorato che vaga in mezzo alla tempesta in preda alla sua disperata passione, nell'imminenza della separazione dalla donna amata. L'argomento, interessante anche per il fatto che autorizza programmaticamente un'osmosi di materiali tra il progetto delle elegie e la "cantica", recita dunque:

Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta che si getta in mezzo ai venti e prende piacere dei pericoli che gli crea il temporale ed egli stesso errando per burroni ec. E infine rimettendosi la calma e spuntando il sole e tornando gli uccelli al canto (dove si potrebbero porre quelle terzine ch'io ho segnate ne' pensieri¹²) si ligna che tutto si riposa e calma fuor-

che il titolo della *Elegia II* sull'autografo napoletano che ne rappresenta l'unico testimone manoscritto recita *Elegia quarta* (si tratta del ms. siglato C. L. XV.2 conservato nel fondo degli autografi leopardiani presso la Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III»). Riflettendo sulla composizione di B26, Domenico De Robertis ha scritto che «il recupero è ancora più marcato tenendo conto che l'*Elegia II* porta nell'autografo l'indicazione di "quarta", ossia apparteneva a un progetto diverso risalente al 1818 e abbandonato da tempo, e di cui restano poche tracce tra gli autografi napoletani» (si cita da *I Canti: storia e testo*, prima parte dell'introduzione a *Canti di Giacomo Leopardi. Edizione critica e autografi*, a cura di D. DE ROBERTIS, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1984, vol. I, p. LIII).

¹¹ A. GIRARDI, *Le elegie leopardiane*, «Rivista internazionale di studi leopardiani», II, 2000, pp. 51-60, il passo citato a p. 53; il saggio di PORENA, *Le elegie di Giacomo Leopardi*, è ripubblicato in ID., *Scritti Leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 213-249.

¹² Leopardi fa riferimento ai versi trascritti alla p. 21 dell'autografo dello *Zibaldone*, che non saranno però utilizzati nel testo, forse per la loro dominante nota quasi arcadica (o idillica) non confacente: «Si come dopo la procella oscura / Canticchiando gli augelli escon del loco / Dove cacciogli il vento (nembo) e la paura; // E il villanel che presso al patrio foco / Sta sospirando il sol, si riconforta (si rasserena) / Sentendo il dolce canto e il dolce gioco» (si cita da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. PACELLA, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991, vol. I, p. 28).

chè il suo cuore. Anche si potranno intorno al serenarsi del cielo usare le immagini del Canto secondo e quarto della mia Cantica. Io vedo ec. Gli uccelli girarsi basso per la valle: Poco può star che s'alzi una tempesta. Donna donna io non ispero che tu mi possa amar mai: povero me non mi amare no, non lo merito, infelicissimo non ho altro che questo povero cuore, non mi ami, non mi curi, non ho speranza nessuna: Oh s'io potessi morire! oh turbini ec. Ecco comincia a tonare: venite qua, spingetelo o venti il temporale su di me. Voglio andare su quella montagna dove vedo che le querce si movono e agitano assai. Poi giungendo il nembo sguazzi fra l'acqua e i lampi e il vento ec. e partendo lo richiami¹³.

Si tratta con ogni evidenza di una prosa "concitata", che assume e sviluppa diverse suggestioni anche di tradizione, tra le quali però è forse interessante isolare in particolare il modulo patetico dell'invocazione alla tempesta affinché si riversi sul capo dell'amante, che tornerà nell'elegia ai vv. 49-51:

Or prorompi o procella, or fate prova
Di sommergermi o nemi, insino a tanto
Che 'l sole ad altre terre il dì rinnova¹⁴.

Si tratta di una vera e propria preghiera formulata dall'amante affinché un nuovo peggioramento delle condizioni atmosferiche, dopo la tempesta scatenatasi nelle ultime ore della notte, impedisca la partenza della donna (che è il secondo tema dell'elegia, dedicata al nuovo incontro seguito appunto dall'immediata separazione), secondo un modulo che nell'argomento in prosa è solo rapidamente schizzato nelle parole conclusive («e partendo lo richiami»: nel momento in cui il *nembo* si allontana, l'innamorato tenta di richiamarlo indietro perché serva al suo proposito). Anche questo è tema elegiaco di tradizione, che Leopardi spiega ai vv. 40-42 (i primi del *Frammento* poi recuperato in N35):

Intanto io grido, e qui vagando intorno,
Invan la pioggia invoco e la tempesta
Acciò che la ritenga al mio soggiorno.

Tra le suggestioni classiche per questo modulo si potrebbe citare ad esempio Properzio, I VIII A, 9-16:

o utinam hibernae duplicentur tempora brumae,
et sit iners tardis nauita Vergiliis,

¹³ Cfr. LEOPARDI, *Poesie*, p. 618.

¹⁴ Potrebbe forse essere utile confrontare il modulo con quello di ARIOSTO, *Rime*, cap. V (che si apre come noto su suggestione properziana), vv. 34-36: «Tutta questa acqua e ciò ch'intorno spira / venga in me sol, che non può premer tanto / ch'uguagli al duol che dentro mi martira» (si cita da L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di S. BIANCHI, Milano, Rizzoli, 1992, p. 139).

nec tibi Tyrrhena soluatur funis harena,
neue inimica meas eleuet aura preces!

atque ego non uideam talis subsidere uentos,
cum tibi prouectas auferet unda ratis,

ut me defixum uacua patiantur in ora
crudelem infesta saepe uocare manu!¹⁵

Più che il futuro *Primo amore*, dunque, che è di impronta prevalentemente petrarchesca, pare che proprio la seconda elegia si incarichi di riprendere alcuni dei *topoi* caratteristici del genere, rivitalizzati però, assai significativamente, da una serie di suggestioni moderne, e allotrie dal punto di vista del genere letterario, quali ad esempio quelle che, come i commentatori hanno rilevato, derivano dall'*Ossian* cesarottiano nonché dal modello narrativo dell'*Ortis* e a ritroso dal *Werther*. Scriveva in questo senso Sergio Solmi:

A differenza del *Primo amore*, in cui la presenza di alcuni elementi circostanziati e realistici frenava in qualche modo l'effusione sentimentale permettendo qua e là la grazia incisiva di tratti particolari, la seconda elegia appare dominata dall'impulso eloquente, tesa all'acme retorica. L'aura petrarchesca appare qui attenuata, si pensa piuttosto a precedenti montiani, e in qualche tratto alla veemenza foscoliana, ma quanto meno autentica: e la perentorietà dell'invocazione alla morte, pur così frequente nei *Canti*, ha qui una connotazione romantica che in Leopardi appare un po' forzata¹⁶.

¹⁵ Si cita da PROPERZIO, *Elegie*, a cura di E. ODDONE, presentazione di F. MASPERO, Milano, Bompiani, 1990, p. 22. Non è modulo estraneo alla tradizione lirica anche rinascimentale: si veda ad esempio il *propempticon* rovesciato del sonetto *Eolo, se mai con volto irato e fero* del Sannazaro (I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961, p. 177). Tale tradizione di genere potrebbe forse portare a sfumare un po' l'affermazione di Girardi, a p. 60 del saggio citato: «La preghiera era proprio quella di un innamorato pazzo: sperare che la tempesta trattenesse l'ospite per goderne ancora qualche ora la voce, la presenza [...]. L'idea fin dall'inizio era sufficientemente folle da generare un'accesa, trascinate implorazione patetica, ma un po' sommersa dal resto» dell'*Elegia II*. Naturalmente le suggestioni elegiache o più precisamente properziane (più o meno mediate dalla tradizione moderna fino al Settecento) sono diverse nell'*Elegia II*: si veda ad esempio la figura dell'amante solo nella tempesta (sebbene in quinta marittima) che si accampa, sempre all'interno del *Monobiblos*, nell'elegia XVII, o anche, in XVIII e XIX, le fantasie funebri dell'amante che si immagina defunto e non pianto dalla donna lontana, come nella chiusa dell'elegia leopardiana (si veda in particolare XIX 1-4: «Non ego nunc tristis ueceor, mea Cynthia, Manis, / nec moror extremo debita fata rogo; // sed ne forte tuo careat mihi funus amore, / hic timor est ipsis durior exsequiis»).

¹⁶ S. SOLMI, introduzione all'edizione: G. LEOPARDI, *Pensieri – Memorie del primo amore – Elegia I – Elegia II*, a cura di S. S., Alpignano, Tallone, 1970, poi in S. SOLMI, *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1987, pp. 133-150, cfr. a p. 143. Sulla stessa linea si potrebbe distinguere tra l'«amor tenero e sentimentale» di cui parlano le *Memorie* (§ 20), e che vale secondo Solmi anche per l'*Elegia I*, tra l'altro di ambientazione tutta interna (si veda il riferimento alla «muta stanza» di v. 59) e l'amore burrascoso che dominerebbe invece l'esterno romantico dell'*Elegia II*:

L'esperimento letterario del ciclo elegiaco doveva rispondere con ogni evidenza, nell'intenzione originaria poi solo parzialmente realizzata e anzi del tutto occultata nella fisionomia finale del libro, a un'impostazione di carattere narrativo, che seguisse le vicende della storia amorosa, *in primis* il successivo, nuovo e desideratissimo incontro con la donna che non doveva però essere pensato come tema del testo poetico immediatamente successivo al primo, considerato che il titolo manoscritto della *Elegia II* di B26 è, come si è già ricordato, quello di *Elegia quarta*: probabilmente Leopardi pensava di dedicare altre due elegie alla narrazione delle fasi della storia amorosa precedenti il secondo incontro. Dal punto di vista biografico, tale secondo incontro è per l'appunto ciò che più ha dato da pensare ai critici che hanno cercato di individuare, anche sulla scorta della testimonianza postuma di Carlo Leopardi, il momento in cui Giacomo ebbe finalmente l'occasione di rivedere Geltrude¹⁷; e d'altronde, l'impostazione narrativa del ciclo elegiaco è un elemento in più che lo accomuna, insieme al metro, alla grande sebbene acerba prova della "cantica"¹⁸. Al

una spia di questa seconda dimensione si ha forse anche nell'elaborazione variantistica dei vv. 67-68 della medesima, dove in riferimento alla mancata consapevolezza che la donna ha della sofferenza dell'amante e in definitiva di ciò che è la passione amorosa, si passa dalla inequivoca redazione manoscritta, «O cielo, oh mai si cruda e si villana / Angoscia non la tocchi» a quella, più sfumata ma ugualmente "spinta", della stampa, «Deh giammai questa cruda e questa insana / Angoscia non la tocchi» (al v. 72 si leggerà, più tradizionalmente, «spietato affetto»; ma prima ancora, v. 69, si veda la «doglia infinita e soprumana», che lavora un inerte sintagma d'ascendenza petrarchesca e petrarchista, *doglia infinita*, con l'aggiunta dell'iperbolico *soprumana* riferito al dolore che l'amante invoca per sé). Per quanto riguarda le suggestioni ossianiche si vedano almeno i due più recenti commenti, quello della Muñiz Muñiz, che segnala diverse reminiscenze, ovviamente per il frammento superstite, in particolare sulla scorta delle indicazioni di Luigi Blasucci (cfr. *Cantos*, p. 965) e quello di Campana, che parla di «sturmeriana» identificazione tra la passione amorosa e lo scatenarsi degli elementi naturali, centrale ad esempio nell'amato *Ortis foscoliano*», con rimando ai successivi sviluppi del tema in particolare nell'*Ultimo canto di Saffo*, vv. 8-18 (G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione e commento di A. CAMPANA, Roma, Carocci, 2014, p. 525).

¹⁷ Si veda comunque la sintesi GIBELLINI, XXXVIII. «*Lo qui vagando*», cit., a p. 680: «preme piuttosto retrodatare la sua radice ideale [dell'*Elegia II*], che è la stessa del *Primo amore*. Il nuovo incontro con Geltrude, fosse quello ricordato da Carlo o fosse un altro precedente, era del resto lucidamente previsto nel *Diario* [...]. Si trattò dunque di un nuovo incontro con se stesso». Per quanto riguarda l'impostazione narrativa, a proposito in particolare del *Primo amore* ha osservato Blasucci che «rispetto alla linea maestra dei *Canti* questa discreta vena narrativa apparirà come il frutto di una vocazione minore (ma non del tutto assente, comunque, nemmeno in quei testi, se parecchi di essi si svolgeranno proprio a partire da piccoli spunti narrativi: si pensi alla *Sera del dì di festa* o alle *Ricordanze*)» (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, a p. 26).

¹⁸ Come la critica ha osservato, fra i tratti comuni tra i due residui *Frammenti* dei testi giovanili accostati poi in N35, l'*Elegia II* e la "cantica", sarà proprio la dimensione paesaggistica, nella descrizione di una natura turbata dalla tempesta in rapporto all'io dell'amante, diretto o riflesso, prospettiva che richiama naturalmente anche l'*Ultimo canto di Saffo*: cfr. quanto ha osservato in merito L. BLASUCCI, *Sul libro dei Canti*, in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 63-84, in particolare p. 81. Lo stesso Blasucci, poche pagine prima (pp. 70-71), ha fornito anche una delle più plausibili spiegazioni per l'esclusione dell'*Elegia II* da F31: «Dei testi più propriamente lirici [di

contempo, però, tale tensione narrativa è forse una ragione di più per spiegare come mai il progetto integrale delle elegie non potesse sopravvivere, destinato com'era ad essere presto surclassato dalla diversa e ben più nuova e libera narritività del "ciclo" degli idilli (e dal loro autobiografismo, anche "elegiaco": d'altronde diverse sono le radici comuni, come confermano gli *Argomenti di elegie* e come la critica non ha mancato di sottolineare). In rapporto agli idilli, il recupero delle due elegie in B26 par quasi avere l'aria di un'esposizione archeologica o paleontologica: un tassello della propria "preistoria" poetica (per utilizzare l'etichetta che Blasucci adotta per la "cantica", l'*Elegia II* e altri testi), che solo con la trasformazione dell'*Elegia I* nel *Primo amore* assumerà un senso ben più articolato e attuale, anche per la significativa risistemazione delle rispettive posizioni: dal *flashback* sulle elegie di B26, presentate come momento storicamente e narrativamente anteriore agli idilli, si passa invece alla funzione di apertura che il *Primo amore* ha, poi "rinforzato" dal *Passero*, nei confronti del ciclo idillico e *a fortiori* in rapporto alla canzone *Alla sua donna*, dislocata in avanti come passo successivo ed estremo, in N35, rispetto all'immediatamente precedente, e ancora "elegiaco", *Consalvo*.

Le pagine delle *Memorie del primo amore* sono anche prevedibilmente per Leopardi occasione per una riflessione di carattere metapoetico, soprattutto nella lunga nota conclusiva, datata «il Lunedì e il Martedì 22 e 23 di Dicembre 1817», con la quale il poeta dichiara chiusa la scrittura di questo meticoloso e acuto referto per mancanza di materia (§ 66: «poco potendo dire di nuovo») oltre che per ragioni pratiche, per poter cioè rivolgere il proprio tempo («del quale io soglio far caso», scrive subito di seguito il giovane Giacomo) ad occupazioni più degne. Il poeta torna a pensare ai propri studi, cosa che non aveva fatto nei giorni precedenti, nel pieno della passione, quando persino il desiderio della gloria non bastava a strapparli alle fantasie amorose. Più precisamente scrive, al § 67:

l'amor dello studio provo di raccontarlo colla passione, proponendo così in aria di scrivere qualche cosa dov'io possa ragionare con quella Signora, o introdurla a favellare; e immaginandomi di potere forse una volta divenuto qualche cosa di grande nelle lettere, farcele innanzi in maniera da esserne accolto con piacere e stima¹⁹.

A dispetto di quanto Giacomo avrà a scrivere poco oltre nello stesso appunto (§ 82) a proposito del suo rifiuto della «romanzeria», proprio di romanzo amoroso

B26] venne esclusa l'*Elegia II* con la sua vistosa gesticolazione melodrammatica, considerata evidentemente una caduta poetica rispetto alla tensione lirico-conoscitiva degli altri testi». Gibellini scrive a p. 684 del saggio più volte citato che «la rinuncia dovette essere dettata da esigenze strutturali, legate a una riduzione del più scoperto autobiografismo, già sufficientemente ospitato nel *Primo amore*, ma anche da un'insoddisfazione per l'esperimento della seconda *Elegia*, troppo effusamente patetica».

¹⁹ Il tema della gloria raggiunta (non solo quella letteraria ma anche quella che viene dall'azione eroica), visto in rapporto, e anzi quasi finalizzato, all'amore, e cioè all'accettazione da parte della donna amata, è spiegato anche nel secondo argomento, in prosa, e nel sesto, versificato in terzine.

in versi parrebbe qui trattarsi²⁰. Parte dell'*Elegia II* è per l'appunto dedicata all'apostrofe diretta, ovviamente solo immaginata, alla donna, a seguito del nuovo e sospirato incontro, in termini e modalità non dissimili da quelle della *Sera del dì di festa* (anch'esse anticipate da uno degli argomenti di elegie, il terzo: «Non sai ch'io t'amo [...]. Non ti sognasti mai, non desiderasti non pensasti d'essere amata ec. Non merito che tu m'ami ec.»²¹), secondo l'intento dichiarato nello stralcio appena citato («dov'io possa ragionare con quella Signora»).

Nell'*Elegia II*, in un certo senso, Leopardi inscena dunque quello svolgimento della passione che nell'*Elegia I* è solo iniziata, o meglio presentata come dichiarazione del puro amore tutto platonico e contemplativo, a dispetto dell'avvenuto incontro e della possibilità di interlocuzione: una possibilità peraltro realizzatasi solo con molto stento²². Gibellini ha illustrato chiaramente questa progressione tra il primo e il secondo testo anche dal punto di vista, fondamentale e anzi persino più determinante di quello biografico-narrativo, della sperimentazione stilistica:

più che attuare un'integrazione autobiografica [...], l'*Elegia II* obbediva a istanze di sperimentazione stilistica e di approfondimento emotivo, sviluppando con maggiore oltranza "romantica" i due motivi dominanti del *Diario* (l'incertezza della mente e il tumulto del cuore). L'interrogazione ripetuta e il gemito esclamativo, esposti nell'attacco [...], palesano il registro su cui è composto tutto il componimento.²³

In questo senso, prosegue il critico, si può leggere, pur nella continuità narrativa, la marcata dissomiglianza tra una prima elegia, «petrarchesca, e persino siculo-provenzaleggiante e prestilnovistica», sia per quanto riguarda la fenomenologia amorosa descritta sia per la lingua (Gibellini sottolinea il *nui* esposto in rima di v. 81) e la seconda:

Se nella prima *Elegia*, insomma, Leopardi aveva operato la sua riattivazione della tradizione petrarchesca e della *koinè* letteraria pre- e post-petrarchesca, nella seconda provava a staccarsi da quel preraffaellismo *avant lettre* per dar sfogo a un personale *Sturm und Drang* e dar voce a uno sconquasso interiore che assottigliava le reminiscenze letterarie.

Già nelle *Memorie*, sempre nel lungo appunto conclusivo, il poeta affermava che «la passione languente non *gli sapeva* più riempire la giornata; e *languiva* la passione

²⁰ Per questo aspetto del discorso è fondamentale l'introduzione di D'Intino alla citata edizione degli *Scritti e frammenti autobiografici*, in particolare le pp. XIX-XLIV, dedicate alle *Memorie*.

²¹ Cfr. LEOPARDI, *Poesie*, pp. 617-618.

²² Si veda il racconto delle primissime pagine delle *Memorie*, che si soffermano sul silenzio di Giacomo rotto a stento e finalmente la sera in cui il giovane può realizzare «quel desiderato parlare e conversare con donna avvenente» (§ 7). Per quanto riguarda la dimensione puramente platonica si veda il § 76: «[...] s'al mondo ci fu mai affetto veramente puro e platonico, ed eccessivamente e stranissimamente schivo d'ogni menomissima ombra d'immondezza, il mio senz'altro è stato tale ed è [...]».

²³ GIBELLINI, XXXVIII. «*Io qui vagando*», cit., p. 683.

per difetto d'alimento, essendo stata proprio in sul nascere immediatamente strozzata dalla partenza del suo oggetto» (§ 68²⁴). La dimensione dell'incontro, dunque, della frequentazione e in particolare della vista dell'oggetto amato, è fondamentale per il mantenimento dell'esaltazione sentimentale. Si legge infatti poco oltre (§ 73):

E quando saranno spenti [gli affetti amorosi], caso che io riveda (come penso che rivedrò, e al presente lo desidero) quel fatale oggetto, mi rendo quasi certo che riarderanno violentissimamente; e così non dubito che se una volta mi sarà facile, purch'io voglia, di portarmi da me stesso a rivederlo, e molto più se l'occasione me ne verrà, io tremando e sudando freddo, e biasimando altamente me stesso, e dandomi del pazzo, e compassionandomi, senza però dubitare correrò a quel temuto diletto.

È dunque in quest'ottica che va letto il ritorno di fiamma dovuto al successivo incontro e la sua narrazione nell'*Elegia II*. D'altronde, ancora nel gruppo dei citati *Argomenti e abbozzzi di elegie*, si legge un appunto, il quarto, versificato in terza rima, che fa riferimento proprio, in termini poco meno che "romanzeschi", al desiderio, anzi alla determinazione, di rivedere la donna amata, con tutta la sofferenza che tale evento è destinato a portare con sé già nella previsione dell'amante:

Io giuro al ciel che rivedrò la mia
Donna lontana ond'ìl mio cor non tace
Ancor posando e palpar desia.

Giuro che perderò questa mia pace
Un'altra volta poi ch'ìl pianger solo
Per lei tuttora e 'l sospirar mi piace²⁵.

Perdere la propria pace, rivedere la donna, lasciarsi travolgere di nuovo nella passione, per un animo, come è dichiarato nelle *Memorie*, che ormai, a una settimana

²⁴ E anche, § 70: «[...] la passione sarebbe più vigorosa che non è, se dopo nata avesse avuto spazio di crescere alquanto e di pigliar piede nutrendosi d'altro che di rimembranza; ma di ciò fare non ebbe, come ho raccontato, altro spazio che una mezza sera». Quanto alla tradizionale metafora amorosa del "nutrimento" (si veda almeno *RVF* 233, 5), Leopardi congiunge nell'*Elegia II* sete (vv. 35-36: «sol ch'anco un poco io di quel volto / Dissetar mi potessi a mio talento») e fame (vv. 79-80: «Nè tu saprai ch'io piango, e che digiuno / De la tua vista, io mi disfaccio»: la clausola verbale rimanda a *RVF* 202, 4: «che 'nvisibilmente i' mi disfaccio»). Si veda in merito la ricca nota di D'Intino nel citato volume degli *Scritti e frammenti autobiografici*, pp. 10-11.

²⁵ Cfr. LEOPARDI, *Poesie*, p. 618. Al di là delle evidenti suggestioni petrarchesche, anche lessicali e rimiche (e persino forse, in quell'*Un'altra volta*, il ritorno dell'*incipit* di un sonetto sannazariano di impronta elegiaca e lacrimevole, *Ecco che un'altra volta, o piagge apriche*), è impressionante, al v. 3, la prefigurazione, in prospettiva ovviamente del tutto rovesciata, del futuro *A se stesso*, vv. 1-7: «Or poserai per sempre, / Stanco mio cor. [...] Assai / Palpitasti». Dal cuore giovanile, che anche *posando* (nel momento cioè in cui la passione si è assottigliata e quasi estinta per via della lontananza) *non tace* a causa della determinazione a rivedere quando che sia l'oggetto amato (*onde*), e anzi *desia* tornare a *palpitare*, al cuore del tutto inerte cui il poeta si rivolgerà, come altro da sé, nell'amarezza dell'ultima disperazione.

da quell'incontro, già «inclina meglio alla calma che alla tempesta» (§ 61), significa evidentemente anche disporsi a narrare, sperimentalmente, un momento successivo di quella storia, che proprio all'insegna della “tempesta”, al contempo metaforica a reale, sarà vissuto e raccontato²⁶.

Che il desiderio di cui qui si parla, che l'amante è disposto ad assecondare senza esitazione, sia un desiderio ominoso e portatore di dolore sarà dichiarato *apertis verbis* fin dai versi iniziali dell'elegia (vv. 1-6), che tra l'altro si riconnettono volutamente all'argomento in versi che si è appena citato, da cui riprendono il tema della perdita della propria pace, là prefigurato e qui puntualmente verificatosi a seguito del ritorno della donna:

Dove son? dove fui? che m'addolora?
Ahimè ch'io la rividi, e che giammai
Non avrò pace al mondo insin ch'io mora.

Che vidi, o Ciel, che vidi, e che bramai!
Perchè vacillo? e che spavento è questo?
Io non so quel ch'io fo nè quel ch'oprai.

E poco oltre, ai vv. 13-18, leggiamo, con insistenza sul tema di una *pace* perduta che ormai proietta il suo funesto effetto anche sull'immaginata morte dell'amante:

Meglio era ch'i' morissi avanti ch'io
Rivedessi colei che in cor m'ha posto
Di morire un asprissimo desio:

Ch'allor le membra in pace avrei composto;
Or fia con pianto il fin de la mia vita,
Or con affanno al mio passar m'accosto.

Ancora, ai vv. 22-27, anch'essi, come già i precedenti, dominati da un impulso al contempo appassionato e raziocinante, declamatorio e introspettivo, che si riflette anche nella tortuosa progressione sintattica, la prospettiva funesta è irrevocabilmente dichiarata anche nell'ennesima constatazione dell'incolmabile discrepanza tra l'immaginato e il reale:

²⁶ Sul tema del rivedere la persona amata, con rimando anche allo spunto “teorico” di un passo del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, si veda la lettura di M. PALUMBO, X. «Il Primo amore», in *Lectura Leopardiana*, cit., pp. 207-221, in particolare la conclusione del saggio: anche per le varie ragioni addotte e argomentate da Palumbo, all'interno dei *Canti* non poteva forse trovare spazio, se non nella riduzione “metafisica” del frammento, la narrazione di un incontro successivo al primo com'è quella dell'*Elegia II*.

Ahi ahi, chi l'avria detto? appena il credo:
 Quel ch'io la notte e 'l dì pregar soleva
 E sospirar, m'è dato, e morte chiedo.

Quanto sperar, quanto gioir mi leva
 E spegne un punto sol! com'egli è scuro
 Questo di che sì vago io mi fingeva!

L'amore perturbatore, fedelmente alimentato dalla rimembranza del primo incontro, anch'esso già causa di dolore (ma non nel successivo, ingannevole ricordo che ne era rimasto all'innamorato), a seguito della nuova occasione torna a rivelarsi dunque per quello che è, portatore di angoscia e sofferenza. Ed è proprio la rimembranza la causa di tutto, come confermano i vv. 31-33:

Già t'ebbi in seno; ed in error m'ha tratto
 La rimembranza: indarno oggi mi pento,
 E meco indarno e teco, amor, combatto²⁷.

Da qui si apre, si spalanca anzi, nell'imminenza della nuova partenza della donna, il momento forse più interessante del testo, ossia quell'invocato scatenamento degli agenti atmosferici, quasi chiamati a soccorso, ma anche a testimonianza e prefigurazione funesta del dolore, che significativamente prende avvio proprio in corrispondenza dei versi che Leopardi recupererà nel frammento, ossia quei quindici versi che saranno presentati al lettore completamente decontestualizzati dalla cornice "autobiografica" e narrativa originaria, lasciandogli soltanto intuire la situazione di fondo, la partenza della donna amata, che viene prima evocata, al v. 3, dal pronome (vv. 1-3: «Io qui vagando al limitare intorno, / Invan la pioggia invoco e la tempesta, / Acciò che *la* ritenga al mio soggiorno»), e solo successivamente presentata, al v. 8, nel momento in cui abbandona l'innamorato poeta («Parte la donna mia»). Quello che seguiva, i vv. 55-82 della redazione a stampa in B26, non era in pratica che il racconto dello strazio, del senso di abbandono e di solitudine dell'amante (vv. 55-57: «Io veggio ben ch'a quel che mi travaglia / Nessuno ha cura; io veggio che negletto, / Ignoto, il mio dolor mi fiede e taglia»), con tanto di allusione alla tentazione wertheriana del suicidio per amore all'arma bianca (vv. 58-60: «Segui, m'ardi, mi strazia, a tuo diletto / Spegnimi o Ciel; se già non prima il core / Di propria mano io sterpomi dal petto») e dalla prefigurazione invece di un'esistenza che scorrerà fino alla morte nel pianto più sconsolato, anche per via dell'assoluta inconsapevolezza di tanto dolore in colei che ne è causa (vv. 61-63: «O donna, e tu

²⁷ Si veda invece l'*Elegia I*, vv. 61-62: «Amarissima allor la ricordanza / Locommisi nel petto», dove la parola fa riferimento non al ricordo, distanziato e trasfigurato, del primo manifestarsi della passione, ma a quello della donna ormai partita, che si staglia nelle ore successive su tutto il resto, compreso l'amore per gli studi, e lo annichilisce.

mi lasci; e questo amore / Ch'io ti porto, non sai, nè te n'avvisa / L'angoscia di mia fronte e lo stupore» e poi ancora, in chiusa, vv. 79-81: «Nè tu saprai ch'io piango, e che digiuno / De la tua vista, io mi disfaccio; e morto, / Da te non avrò mai pianto nessuno»). Come ben noto, l'opposta, e *in articulo mortis* beata, eventualità della donna consapevole e pietosa delle lunghe pene del suo segreto innamorato, sarà più tardi narrata, o meglio drammatizzata, nel *Consalvo*, che forse rappresenta anche, certo in tutt'altro contesto e momento e genere letterario (ricollocato però all'interno della sezione idillica del libro), la parziale realizzazione dell'intento espresso nelle *Memorie* nel citato passo in cui Leopardi si propone di «scrivere qualche cosa dove [...] possa ragionare con quella Signora, o introdurla a favellare». Elvira, anch'ella sul punto di partire, tenterà di parlare ma non parlerà, per volontà del morente: ascolterà invece finalmente, «sospesa e pensierosa in atto», dopo il dialogo solo immaginato con figure femminili *aliae et eadem* dell'*Elegia II* e della *Sera*, la confessione di Consalvo e la sua pietosa richiesta, commossa ad esaudirla. E riceverà da lui lo stesso augurio di Geltrude: «Vivi beata».

Di un certo interesse è anche la pur non massiccia elaborazione alla quale Leopardi sottopone la prima redazione per noi conservata dell'*Elegia II*, quella dell'autografo napoletano, in vista della pubblicazione in volume a quasi un decennio di distanza dal momento creativo; e naturalmente, a ritroso, anche l'altrettanto parca ma significativa elaborazione interna testimoniata dall'autografo stesso. Per quello che riguarda il rapporto tra manoscritto e stampa, di immediato rilievo è la soppressione degli ultimi nove versi, che portavano in direzione di un marcato eccesso patetico, dominante certamente su tutto il testo, ma che risulta invece efficacemente disciplinato, senza dubbio come esito di una riflessione di portata anche teorica, nella solenne e più posata chiusa della redazione a stampa.

Così si chiude l'*Elegia II* in B26 (vv. 70-82):

Intanto io per te piango, o donna mia,
Che m'abbandoni, ed io solo rimagno
Del mio spietato affetto in compagnia.

Che penso? che farò? di chi mi lagno?
Poi che seguir nè ritener ti posso,
Io disperatamente anelo e piagno.

E piangerò quando lucente e rosso
Apparrà l'oriente e quando bruno,
Fin che 'l peso carnal non avrò scosso.

Nè tu saprai ch'io piango, e che digiuno
De la tua vista, io mi disfaccio; e morto,
Da te non avrò mai pianto nessuno.

Così vivo e morirò senza conforto.

Siamo di fronte a una chiusa lacrimevole, che prefigura, come si è già sottolineato, la morte dell'amante, in piena consonanza dunque con il genere e vicina per suggestione al desiderio di una morte che si spera vicina enunciato ai vv. 13-14 de *La vita solitaria*, «e doloroso / Io vivo, e tal morirò, deh tosto!» (con *Io vivo* che si instaura però su *Io nacqui* solo a partire da F31; B26 leggeva infatti «e sventurato / Io nacqui, e tal morirò, deh tosto!»). E d'altronde, il legame strutturale tra *Vita solitaria* ed elegie amorose è chiaro: da una parte la più recente poesia in sciolti, culmine della "storia" degli idilli in B26, con il bilancio definitivo di una prospettiva di vita anche amorosa ormai impraticabile per via del raffreddamento totale di quel cuore «che fu sì caldo un giorno, / Anzi rovente» (una dimensione sentimentale che può essere ormai solo amaramente ricordata); dall'altra, il *flashback* del racconto di una passione storica, biografica, ormai remota, o almeno dell'avvio di essa, che è appunto rievocata e descritta e narrata, *a posteriori*, nei due momenti tematizzati nelle due elegie²⁸. La chiusa della redazione manoscritta, si diceva, più estrema e patetica, chiamava in causa il sole a testimone del dolore dell'amante, con ricorso a toni quasi biblici forse memori anche della ben nota ripresa dantesca del sonetto *O voi che per la via* della *Vita nova* (e non va dimenticato anche che il sole è in definitiva la causa prima della desolazione dell'innamorato, in quanto permette adesso, riapparendo dopo la tempesta, la partenza della donna). Nel complesso, l'*explicit* manoscritto non sfuggiva a un certo tono melodrammatico, quasi letteralmente inteso, nel senso cioè di un libretto d'opera che si chiude sulla recisa e persino un po' eccessiva (se non addirittura involontariamente comica, nella drastica concisione con cui è espressa) determinazione dell'amante a morire. Dialogando con se stesso, in una patetica apostrofe che ritorna tra l'altro sulla parola-tema, *tempesta*, assunta però qui come metafora della vita di dolore che lo attende nella lontananza dalla sua donna, l'innamorato conclude:

Così vivo e morirò senza conforto.
O sol, vedesti in tutto il mondo mai
Tanto immenso dolor quant'io sopporto?

Ed ella m'abbandona; e tu che fai,
Misero? come l'alma anco ti resta?
Solo, in tanto desir come vivrai?

Gelo in mirar l'orribile tempesta
Che m'aspetta, e gli affanni e i pianti e l'ire.

²⁸ Nella *Vita solitaria* l'occasionale sussulto che il cuore prova, presto sedato, è ancora espresso tramite il verbo *palpitar* che è anche nell'argomento di elegia in versi (cfr. vv. 66-69). L'altro culmine del discorso in B26 verrà col *Pepoli*, che è infatti il testo più recente in termini cronologici, posto a lapidario suggello del libro prima dei due volgarizzamenti, e che si muove anche ben al di là della prospettiva amorosa, pur riprendendola (si vedano in particolare i vv. 127 sgg.).

O sventurato! Ei non può far che questa

Fera vita io sostenga: io vo' morire.

Proprio questa coda, rimasta inedita in B26, può fornire forse, nell'elaborazione variantistica interna all'autografo, uno spunto interessante, per l'appunto in direzione del *pathos* drammatico che circonda la figura dell'amante abbandonato. Si tratta di una correzione che interessa il v. 87, che passa dalla lezione-base «Membrarla e non veder come potrai?», che fa riferimento a un ricordo insufficiente per vivere, nell'impossibilità di contemplare la donna, a quella scritta nell'interlinea superiore «Solo, in tanto desir come vivrai?», che insinua in maniera più drammatica l'idea della morte («come vivrai?»), anzi più esattamente quella del suicidio, che è il gesto sul quale l'elegia si chiude nella redazione manoscritta, diversamente da quanto avviene in quella a stampa, dove la tentazione del suicidio è solo allusa, come si è detto, al v. 60, ma che nella chiusa fa invece piuttosto pensare a una morte per consunzione amorosa. Inoltre, la correzione citata stacca a inizio verso l'immagine dell'amante abbandonato, e dunque *solo*, nella piena annichilente del *desir* (da intendere probabilmente come 'nostalgia' della donna lontana²⁹). L'insistenza sulla vicina fine e sul *pathos* lacrimevole è d'altronde sottolineata, già nei versi precedenti, anche nell'elaborazione del v. 17, che passa da «Or dolente uscirò di questa vita» a «Or fia con pianto il fin de la mia vita», correzione che va letta a sistema con quella del verso successivo, che passa da «Or lagrimando al mio passar m'accosto» a «Or con affanno al mio passar m'accosto» e poi ancora con quella dei vv. 20-21, da «Conforto altro non vedo / Al mio dolor che la funesta uscita» a «[...] che l'ultima partita» (correzioni tutte confermate poi dal testo a stampa). Nell'ultimo caso citato si tratta di una correzione particolarmente interessante in quanto richiama in maniera pregnante, più forse di quanto non facesse la precedente clausola *funesta uscita*, che ancora, e più chiaramente, alludeva al suicidio, l'*explicit* di v. 17, «il fin de la mia vita», e soprattutto perché recupera, fatto di per sé non privo di significato in un testo come l'*Elegia II*, una fortunata clausola petrarchesca: R/VF 56, 13³⁰.

²⁹ Il riferimento patetico alla solitudine dell'abbandono ricorre anche, ugualmente esposto ad avvio di verso, ai vv. 56-57 della redazione manoscritta, che leggono: «io veggio che negletto / E solo il mio dolor mi fiede e taglia»; B26 leggerà invece: «io veggio che negletto, / Ignoto, il mio dolor mi fiede e taglia», dove 'ignoto' va inteso in rapporto alla donna, che nulla sa della sofferenza dell'amante, piuttosto che come riferimento alla gloria ancora non conseguita, che è pure tema, come si è detto, presente all'interno del progetto elegiaco e intrecciato a quello amoroso.

³⁰ Oltre che richiamare, per il concetto, ancora alla *Vita solitaria*, v. 21 della redazione manoscritta (e di quella a stampa nel «Nuovo Ricoglitore»), «E rifugio non resta altro che il ferro», e forse ancor più alla redazione di B26, che come noto legge «E rifugio non resta altro che il pianto», con rimando interno che sostituisce l'idea del suicidio (sfiorata, come si è visto, ma non abbracciata, nell'*Elegia II* nella sua redazione a stampa) con la nota dominante del *pianto* (e tanto rimane vero pur nella consapevolezza che la lezione della *Vita* è condizionata dalle ben note ragioni di censura; l'allusione al suicidio sarà poi infatti ripristinata in F31). Per il tema del suicidio tra idilli ed elegie, ma anche per diverse altre riflessioni in direzione

Se dunque nell'elaborazione variantistica attestata dal manoscritto è possibile riscontrare in qualche modo una ricerca di amplificazione del *pathos* dell'insieme, va detto però che nel momento in cui Leopardi decide finalmente di pubblicare il testo in B26 interviene in parte, e per quanto possibile, proprio per sfumare tale tendenza, almeno per quanto riguarda la chiusa dell'elegia, con la soppressione degli ultimi nove versi. Si può dire forse in un certo senso che già qui comincia il processo che avrà il suo punto d'arrivo nel recupero del frammento *Io qui vagando al limitare intorno*, la cui *ratio* sarà dichiarata prima di tutto dalla drastica riduzione del testo a soli 15 versi. Il verso iniziale, «Io qui vagando al limitare intorno», che leggeva in B26 «Intanto io grido, e qui vagando intorno», nasce da un aggiustamento sintattico necessario a seguito della soppressione di tutto ciò che precedeva, ma è anche frutto di due interventi significativi. Da una parte, si nota l'ampliamento circostanziale dell'icastico ed efficacemente generico *qui*, che viene specificato dal riferimento al *limitare* (ossia verosimilmente, con determinazione topografica più circoscritta ma anche più pregnante, alla soglia di casa³¹); dall'altra, si evidenzia la soppressione di quell'«io grido» (tra l'altro, sul ms., al v. 40, variante sostitutiva interlineare di un meno sentimentale compromesso «io fuggo», e dunque inseribile nella citata tendenza amplificatoria della elaborazione manoscritta) che richiama alla memoria del lettore l'interno ben più concitato del v. 23 della *Sera* e forse anche, in avanti, pur con i debiti distinguo dovuti alle ben diverse esperienze poetizzate, l'animalesco ma insieme iperletterario *ululando* del v. 31 di *Aspasia* (per via della comparazione di remota ascendenza virgiliana e poi petrarchesca in cui è inserito)³².

Se è vero poi che, come concludeva Solmi, «l'interesse dell'*Elegia II* è soprattutto biografico» (si intende, prima di tutto nei termini di una *biographia literaria*), in particolare nella misura in cui essa «conclude la decantazione letteraria del suo [di Leopardi] “primo amore”, e documenta ancora una volta, su un piano più generale,

del dominante wertherismo, si veda G.A. CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di topoi*, Napoli, Liguori, 2011, in particolare il capitolo secondo, *L'«orrenda delizia» di Werther. Leopardi e l'elegia*, alle pp. 29-43.

³¹ Si ascolti ancora la MUNIZ MUNIZ, in *Cantos*, p. 965: «el “vagar” en torno al espacio reducido de un “umbral” (*limitare*) sugiere a la vez la idea de extravío y la de aprisionamiento; la apertura de la escena *in medias res* e *in fieri* («Yo aquí vagando») acentúa la sensación de un texto acéfalo; a ello contribuyeron en buena parte las variaciones aportadas en N [N35] al verso primitivo».

³² Di questo brano di *Aspasia* Solmi scrisse che aveva al suo gusto «un qualche sapor foscoliano, e che (nonostante una certa violenza retorica), per dirla crocianamente, *spirat tragicum*: forse l'*Elegia II*, con la sua concitazione esteriore e a tratti un po' corriva, con il suo non sempre riuscito tentativo di *spirare tragicum* (si veda in questo senso appunto la chiusa manoscritta, poi soppressa), anticipa anche una simile tensione, certamente poi gestita in maniera molto diversa nella poesia d'amore dei *Canti* napoletani con i quali finirà, significativamente, per convivere, trasformata in un “frammento” che ha una sua piena autonomia nella dimensione quasi “epigrammatica” che raggiunge (è questa, si sa, una delle chiavi della “coda” dei *Canti*), forse addirittura in direzione di una nota almeno potenzialmente autoironica, nell'aspettativa delusa dell'amante beffato dal ritorno del quasi sfottente *crudo Sol*.

la complessità ed equivocità dei rapporti fra poesia e biografia»³³, si può forse dire che proprio quella «complessità ed equivocità» di rapporti poté essere una delle ragioni per le quali Leopardi decise di non accogliere l'intero testo nella compagine dei *Canti*, e di salvarne invece soltanto lo stralcio del frammento XXXVI ridotto a un cristallo un po' enigmatico, quasi una sorta di piccolo, rifinitissimo diamante che rende testimonianza del massiccio portato sentimentale del testo primitivo in una struttura però supremamente decantata e rigorosamente simmetrica, che quasi fa pensare a certi futuri esiti pascoliani³⁴.

Prima terzina.

Vi si accampa, introdotto *ex abrupto*, il soggetto lirico, in pieno rilievo anche per via della giustapposizione, che interviene qui per la prima volta, di pronomi e avverbio («Io qui»), seguita però immediatamente dal verbo al gerundio, il modo dell'azione vaga e indeterminata (nonché *in fieri*, come nota la Muñiz Muñiz già citata). L'innamorato invoca invano la tempesta affinché la partenza della donna, allusa come si diceva soltanto in maniera indiretta e un po' criptica al v. 3 («Acciò che *la* ritenga al mio soggiorno»), sia rimandata ancora di un giorno.

Seconda terzina.

Introdotta da una congiunzione avversativa-dubitativa (*Pure*), vi si legge il *flashback* alle ultime ore della notte, dominate dallo scatenarsi degli elementi che viene raffigurato icasticamente da un lessico di tendenza espressionistica (*muggia*, iterato, in chiasmo sintattico, in un distico dall'*ordo verborum* piuttosto artificioso che sembra voler rendere appunto il quadro figurativo d'insieme: si veda anche il quasi fonosimbolico *tuono errante*). Interessante la variante al v. 6 del frammento, che in pratica recupera, come spesso succede anche altrove nelle correzioni dei *Canti*, la lezione manoscritta, sconfessando quella di B26, per ricollocare l'evento atmosferico di sfondo non più nelle prime ore del giorno, ma invece nelle ultime della notte. Si passa da «Prima che l'alba in ciel si fosse desta» dell'autografo a «In sul dì, poi che l'alba erasi desta» di B26 a «Pria che l'aurora in ciel fosse ridesta» di N35, che è un vero capolavoro di gusto, con il passaggio, si direbbe in termini di incremento cromatico, da *alba* ad *aurora*, che impreziosisce inoltre l'allitterazione del verso anche in alleanza con l'aumento espressivo del preverbo, da *desta* a *ridesta*; senza contare la riduzione di *Prima* a *Pria*, di immediata ricercatezza lessicale e perciò poetica³⁵.

Terza terzina.

È la strofa centrale, che contiene l'invocazione agli elementi, avviata dall'apertamente sentimentale *O care nubi*, primo elemento di una *gradatio* dal cielo alla terra simmetricamente ripartita nei due emistichi, e la richiesta di pietà che l'amante rivolge agli elementi, ben

³³ Si veda la prefazione di cui alla nota 16, p. 144 dell'edizione in volume.

³⁴ Con tutta la cautela del caso, si pensi ad esempio ad *Allora*, di *Myrica*, in particolare nell'illuminante lettura strutturale fornita da P.V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, pp. 45-48.

³⁵ Per la correzione della forma verbale si veda ancora la Muñiz Muñiz, in *Cantos*, p. 965: «particolarmente significativa la sustitución de *desta* por *ridesta*, que subraya el carácter repetitivo del ciclo noche-alba».

consapevole che un *infelice amante* non può trovare pietà nel mondo. La correzione del v. 9, da «Pietate al mondo» (sull'autografo *Pietade*) a «Pietà nel mondo» va in direzione della simmetria, con recupero del *pietà* del verso precedente (e dunque annullamento della *variatio* lessicale con ricorso alla forma letteraria, con sorda o sonora che fosse), e al contempo cambia il costruito preposizionale (nei *Canti* saranno variamente attestati entrambi).

Quarta terzina.

Riprende specularmente la seconda, con evocazione del turbine al quale l'amante chiede di risvegliarsi: «or ti sveglia» richiama anche lessicalmente il «ridesta» di v. 6 riferito all'aurora; così il v. 12, che vuole alludere all'arrivo della notte che avrebbe sicuramente impedito, in alleanza con la tempesta, la partenza della donna, ricorre all'immagine di un'altra alba/aurora destinata a mostrarsi «ad altre terre», con scoperta e vibrante suggestione petrarchesca sulla quale Leopardi non manca come noto di riflettere anche teoricamente (basterebbe la nota alla canzone *Ad Angelo Mai* a proposito di *RVF* 50³⁶). Un altro caso interessante di recupero della redazione manoscritta riguarda il v. 10: sull'autografo si leggeva nella lezione «O turbine ti sveglia, oh fate prova», che passa su B26 al tre volte allitterante «Or prorompi o procella, or fate prova» (va in questa direzione anche la sostituzione dell'interiezione vocativa con l'avverbio iterato, *or*), e torna poi in N35 a «O turbine, or ti sveglia, or fate prova», con recupero dunque di *turbine* (*hapax*, salvo errori, dei *Canti*), che sembra parola di ascendenza anche tassiana ma forse soprattutto settecentesca, ossianica e non solo, frequente anche in Monti (Leopardi la utilizza due volte, non casualmente, come clausola sdrucchiola nella canzonetta arcadica *La tempesta*). L'invocazione «Oh turbini ec.» si legge peraltro già nell'argomento in prosa³⁷.

Quinta terzina.

È la terzina conclusiva del frammento, desolata, intonata al rintocco dei verbi al presente (assai simile a quello che compare, al passato remoto, nella chiusa del successivo frammento ricavato dalla «cantica»), in particolare nell'avvio del v. 13, quasi a constatare l'indifferenza del cielo alle preghiere dell'amante, a mo' di chiosa dell'*invan* nella simmetrica prima terzina (in questo senso il significato di *crudo* riferito al sole potrebbe essere quello di 'crudele, spietato', piuttosto che di 'alto, vigoroso'). Il disteso e aprico quadro conclusivo è in realtà la causa della sofferenza, e si direbbe meglio, del pianto di rabbia dell'innamorato inascoltato. Proprio l'immagine finale, per la quale i commenti rimandano almeno ad *Alla luna*, vv. 6-8, è notevole anche perché espressa dall'unica rima che rimane irrelata, conseguentemente allo stralcio dal corpo dell'*Elegia II*: si tratta di quel *m'abbarbaglia*, di remota origine dantesca e petrarchesca e poi ariostesca, scolpito in rilievo nel suo isolamento, per il quale gli studi e i commenti hanno segnalato recenti suggestioni, da Alfieri all'*Ossian*³⁸. Il verbo era primo elemento relato per rima, nella redazione manoscritta e in quella di B26, ad altre due forme verbali ben connotate, *travaglia* e *taglia* (questa in dittologia, «fiede e taglia»): la prima,

³⁶ La si può leggere nel vol. II dell'edizione Gavazzoni, dedicato alle *Appendici*, pp. 230-232.

³⁷ La canzonetta si può leggere in «*Entro dipinta gabbia*», pp. 66-67. Per l'importante aggancio lessicale di questa parola col *Werther* tradotto in italiano si veda CAMERINO, *L'«orrenda delizia»*, cit., p. 37.

³⁸ Si veda il fondamentale L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, in *Lo stormir del vento tra le piante*, cit., pp. 199-235; in particolare pp. 210-211 per il frammento.

sensibile spia intertestuale in direzione dell'*Elegia I*, v. 3 («Ahimè, se quest'è amor, com'ei travaglia»), la seconda, di remota suggestione stilnovistica (si veda ad esempio Cavalcanti XII 14, sul cuore dell'amante «tagliato 'n croce», e Frescobaldi I 26-27, «vienvi un disdegno che lo spezza e taglia; | e questi è que' che duramente fiede», con entrambi i verbi, anche se in versi successivi, della dittologia leopardiana³⁹).

Questa rigorosa struttura era ovviamente già presente, per questi versi, nella redazione manoscritta: quello che conta è che Leopardi li abbia per così dire “scastonati” dall'insieme, intuendone le potenzialità di evocazione di tutto il *pathos* precedente e successivo dispiegato nell'antica elegia in modalità che riflettevano un momento rilevante nella storia della sua espressione poetica ma che non potevano più trovare luogo nei *Canti* se non in forma drasticamente selettiva. Il poeta vede distintamente, dopo tanti anni, la potenziale “funzionalità”, per così dire, di questi quindici versi all'interno della sezione dei *Frammenti*, non solo come testimonianza di quel momento che intendeva recuperare e salvare, ma forse anche come esperimento che sapesse trascendere l'ormai remota occasione biografica e i suoi dettagli, non meno delle *contraintes* di un genere letterario non più praticabile in quanto tale, come peraltro nessun altro genere, nel libro dei *Canti*⁴⁰.

³⁹ Si cita rispettivamente da G. CAVALCANTI, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze a cura di L. CASSATA, Anzio, De Rubeis, 1993, p. 85 (p. 87 per i *loci paralleli* dell'immagine); D. FRESCOBALDI, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. BRUGNOLO, Torino, Einaudi, 1984, p. 3.

⁴⁰ Sull'argomento basti il rimando al classico K. MAURER, *Giacomo Leopardis Canti und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1957, di cui si veda il capitolo primo, dedicato appunto all'elegia, alle pp. 17-55. Sull'*Elegia II* va citata anche l'articolata ipotesi di lettura di CAMERINO, *L'«correnda delizia»*, cit., p. 40, che partendo dal rilevare una «composizione bifronte» della lirica (come dell'argomento in prosa), scrive che il frammento è salvato da Leopardi «perché vi riconosceva evidentemente un tema idillico e sublime al tempo stesso, mai intimamente negato o superato come motivo del diletto o piacere poetico».