

AIO

108

Sentir e meditar

Omaggio a Elena Sala Di Felice

a cura di

Laura Sannia Nowé, Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni



Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Filologie e Letterature moderne

*col patrocinio
della Fondazione del Banco di Sardegna*

I contributi degli autori sono stati curati da
Laura Sanna Nowé (De Robertis – Beniscelli)
Francesco Cotticelli (Maione – Dillon)
Roberto Puggioni (Dolfi – Lavinio)

Copyright © MMV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 88-7999-885-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2005

INDICE

| | |
|--|----|
| SALUTO DEL RETTORE | 9 |
| PRESENTAZIONE | 11 |
| DOMENICO DE ROBERTIS <i>Ritorno a Leopardi</i> <i>(se mai me ne fossi allontanato)</i> | 15 |

PARTE PRIMA

| | |
|--|----|
| STEFANO GENSINI <i>Dietro una parola di Dante.</i> <i>Appunti su De vulgari eloquentia I, 1–5</i> | 25 |
| LAURA SANNIA NOWÉ <i>Appunti sul non so che tassiano</i> | 35 |
| ANNA SAIU DEIDDA <i>Edizioni illustrate della Gerusalemme Liberata</i> <i>nella Biblioteca Universitaria di Cagliari</i> | 45 |
| ROBERTO PUGGIONI <i>Nei «fronzuti boschi» di Palazzo Ducale:</i> <i>una Ghirlanda per il doge Marino Grimani</i> | 55 |
| ROSSANA CAIRA LUMETTI <i>Le Eruditioni per li cortigiani:</i> <i>teoria e pratica del poeta cesareo Nicolò Minato</i> | 67 |
| ANDREA SOMMER MATHIS <i>Luoghi teatrali alla corte imperiale di Vienna nel Seicento.</i> <i>Dalla sala all'edificio teatrale</i> | 75 |
| ELISABETTA GRAZIOSI <i>Scrivere dal convento: Camilla Faà Gonzaga</i> | 85 |
| ANNA MURA PORCU <i>Note sulla lingua dell'Historia del Cavalier Perduto</i> <i>di Pace Pasini</i> | 99 |

PARTE SECONDA

| | |
|---|-----|
| INES LOI CORVETTO | |
| <i>«L'armonia delle lingue» in Lorenzo Hervás y Panduro</i> | 111 |
| ENRICO FUBINI | |
| <i>Il viaggio musicale in Italia nel XVIII secolo</i> | 125 |
| GILLES DE VAN | |
| <i>L'information comme ressort dramatique:</i> | |
| <i>Semiramide de Metastase</i> | 135 |
| MARCO CERRUTI | |
| <i>La tragedia Progne di Veronica Cantelli Tagliazucchi</i> | 141 |
| BEATRICE ALFONZETTI | |
| <i>Alfieri lettore nascosto.</i> | |
| <i>Della misteriosa tragedia Conjunction contre les Médicis</i> | 147 |
| ALBERTO BENISCELLI | |
| <i>Metastasio e Cimarosa: a proposito di alcuni contributi</i> | |
| <i>per una recente messinscena dell'Olimpiade</i> | 159 |
| PAOLOGIOVANNI MAIONE | |
| <i>Lo "sbarco" dei Turchi</i> | |
| <i>nella commedeja pe mmuseca del primo Settecento</i> | 173 |
| CLAUDIO SENSI | |
| <i>Socrate/Sòreta o la macchina del comico</i> | 189 |
| FRANCESCO COTTICELLI | |
| <i>Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli</i> | |
| <i>per l'imperatrice Maria Teresa (1793–1795)</i> | 207 |
| ELVIO GUAGNINI | |
| <i>Il "Discepolo" e il "Maestro". Su Rezzonico e Bettinelli</i> | 219 |
| ILARIA CROTTI | |
| <i>Presenze traslate: Giustina Reiner Michiel</i> | |
| <i>nelle lettere di Cesarotti</i> | 227 |
| RICCIARDA RICORDA | |
| <i>Le rubriche teatrali e letterarie</i> | |
| <i>nella «Donna galante ed erudita.</i> | |
| <i>Giornale del bel sesso»: una prima indagine</i> | 243 |

ILLUSTRAZIONI

PARTE TERZA

| | |
|---|-----|
| SILLA ZAMBONI | |
| <i>Appiani, Giani, Hayez: disegni (e incontri)</i> | 257 |
| ANNA STORTI ABATE | |
| <i>Un inno nazionale poco popolare</i> | 263 |
| MARINA PALADINI MUSITELLI | |
| <i>Le storie del castello di Trezza di Giovanni Verga</i> | 273 |
| PAOLO GALLARATI | |
| <i>Il preludio della Traviata</i> | 285 |
| LUANA PORCU | |
| <i>Appunti sul Falstaff</i> | 295 |
| SANDRO MAXIA | |
| <i>Scarabei, liocorni e altri animali.</i> | |
| <i>La poetica della descrizione in Bestie di Federigo Tozzi</i> | 301 |
| MARIA GIOVANNA SANJUST | |
| <i>Lezioni di vita e complicità nelle lettere di d'Annunzio a Mario</i> | 311 |
| MATILDE DILLON WANKE | |
| <i>Nel corso del Po il solco della storia.</i> | |
| <i>Appunti sul "poema molinaresco" di Bacchelli</i> | 325 |
| ANNA DOLFI | |
| <i>Alfonso Gatto e «Campo di Marte».</i> | |
| <i>Su un'esperienza generazionale</i> | 341 |
| GIOVANNA CALTAGIRONE | |
| <i>Milano o "Le isole fortunate".</i> | |
| <i>Lettura di Ascolto il tuo cuore, città di Alberto Savinio</i> | 349 |
| MASSIMO ARCANGELI | |
| <i>Stefano Benni cyberpunk sui generis:</i> | |
| <i>l'avventuroso fantastico di Terra (1983)</i> | 361 |

PARTE QUARTA

| | |
|--|-----|
| FRANCESCO TRONCI | |
| <i>Intertestualità e multimedialità:</i> | |
| <i>considerazioni inattuali</i> | 375 |

| | |
|---|-----|
| SILVIA FABRIZIO COSTA <i>Artemisia Gentileschi du XVIIe au XXe siècle: miroir(s) de la création féminine</i> | 391 |
| FRANCESCO DEGRADA <i>Dipingere il mito: Nacciarone e Pergolesi</i> | 403 |
| GUIDO PADUANO <i>La paternità (e la maternità) degli emarginati. Osservazioni sulla trama della Juive di Halévy</i> | 419 |
| ROMANA ZACCHI <i>Sheridan e il teatro sul teatro</i> | 429 |
| MARIA TERESA MARCIALIS <i>Prima la musica, poi le parole. Noterelle in margine ai rapporti tra le arti nel melodramma</i> | 435 |
| GIOVANNI MORELLI <i>Tre dissonanze emotive–cognitive, metastasiane, in una “Sonatina di gola” composta di tre ariette col da capo (Gian Francesco Malipiero, forse 1940)</i> | 453 |
| MARIA GRAZIA COSSU <i>La rappresentazione della peste da Artaud a Edgarhuve</i> | 473 |
| ANTONIO TRUDU <i>La musica allo specchio: Noodles alla ricerca del tempo perduto</i> | 483 |
| CRISTINA LAVINIO <i>Educazione linguistica e educazione letteraria: i bisogni formativi degli insegnanti</i> | 493 |
| INDICE DEI NOMI | 507 |
| TABULA GRATULATORIA | 531 |

Ho conosciuto Elena Sala Di Felice negli anni Cinquanta, quando eravamo entrambi studenti universitari. A distanza di tempo, ci siamo ritrovati all'Università come colleghi. In questi anni di amicizia e di collaborazione professionale, ho avuto modo di apprezzare il suo lato umano e le sue qualità di studiosa.

Una grande versatilità scientifica ha contraddistinto la sua attività di ricerca: pur avendo focalizzato i suoi interessi sulla letteratura italiana, ha esteso il proprio campo di indagine all'arte, alla musica e al teatro, riuscendo sapientemente a valorizzare l'uso della lingua italiana nelle diverse forme espressive. Ha trasmesso anche ai suoi figli la passione per la cultura umanistica e per la musica: la figlia, laureata in Lettere, è archivista di Stato e ha curato diverse pubblicazioni nel campo della storia economica e industriale sarda, mentre il figlio è un flautista specializzato in musica barocca.

Nella sua attività didattica, la Professoressa Sala Di Felice ha dimostrato di possedere una qualità di primaria importanza per ogni docente: non soltanto la capacità di insegnare la propria materia, ma altresì la capacità di educare i giovani a ragionare con spirito critico e autonomia di pensiero. Ha saputo, inoltre, conquistare il rispetto e la stima degli studenti, senza mai far pesare la sua appartenenza a una generazione più matura. Al contrario, ha colto quella straordinaria opportunità che è data agli insegnanti, ai professori universitari e a tutti coloro che lavorano a stretto contatto coi giovani: l'opportunità di rimanere nella "società dei giovani" indipendentemente dagli anni che passano e di mantenere intatta quella freschezza di idee che i giovani sanno esprimere.

Come Decano della Facoltà di lingue e letterature straniere, inoltre, Elena Sala Di Felice ha contribuito, col suo prestigio e la sua autorevolezza, alla gestione della Facoltà in momenti critici e di transizione — il più recente, la riforma universitaria del 1999 — dimostrando spiccate capacità di valutazione e di mediazione.

La realizzazione di un volume in suo onore, quindi, è un meritato riconoscimento e un doveroso tributo dell'Università di Cagliari a una studiosa che nell'università ha profuso preziosi insegnamenti, culturali e umani, e che oggi e nei prossimi anni può ancora costituire un punto di riferimento di saggezza e di vitalità intellettuale per gli studenti, per i colleghi e per i tanti amici della nostra comunità.

Pasquale Mistretta

Magnifico Rettore
dell'Università degli Studi di Cagliari

PRESENTAZIONE

Vede finalmente la luce *Sentir e meditar*, il volume che come allievi, collaboratori e amici abbiamo costruito per Elena Sala Di Felice e che qui le dedichiamo.

Non avevamo proposto un tema unitario ai partecipanti. E tuttavia, ora che la raccolta è completa, constatiamo con piacere che essa ha una sua configurazione coerente, poiché reca tracce corpose di interessi e passioni della studiosa, di sue frequentazioni pluridecennali o di incontri più recenti: quasi una superficie riflettente nella quale ci auguriamo possa specchiarsi con diletto.

Un buon numero di saggi tocca, infatti, l'area drammatica e melodrammatica tra Seicento e Ottocento (pastorale, tragedia, commedia, opera seria, opera buffa); ma concerne pure le arti concorrenti in quell'evento spettacolare che, osservato dalla prospettiva del testo verbale, Elena Sala ha ripetutamente esplorato in più di un trentennio di corsi monografici e ricerche personali, di attività seminariali e convegni scientifici, sulla scia del magistero di Mario Baratto. I contributi affrontano questioni critiche e di metodo oppure presentano raffinate letture testuali; propongono l'interpretazione di "manufatti" letterari e musicali e l'analisi di documenti, lettere, stampa periodica, riesaminati talora con la perspicace puntigliosità del *detective*, spesso inediti o poco percorsi, sempre utili a gettare nuova luce sul tessuto culturale di importanti capitali, italiane ed europee, nell'epoca dell'assolutismo. Ma, giungono a offrire pure echi novecenteschi, finora ignoti, di suggestioni metastasiane. Nei dintorni di Metastasio, appunto, e del genere che egli ha contribuito a rendere famoso nel mondo, si dislocano molte voci, in omaggio all'attenzione dedicata a questo autore da Elena Sala fin dal 1965, anno delle *Opere* da lei curate per i "Classici Rizzoli": un autore lungamente coltivato, fino ad approdare al volume del 1983 per Franco Angeli — che costituì un autentico punto di svolta nel confronto critico e nella comprensione del poeta cesareo — e agli atti del convegno romano per il terzo centenario dalla nascita. L'area della narrativa e dell'epistolografia otto–novecentesca è anch'essa variamente attestata nel presente volume. Fungono da incunabolo alcuni saggi che lumeggiano, da diverse prospettive, il clima romantico dal quale emerge l'opera verdiana, che spesso è stata fatta oggetto di investigazione dalla nostra collega e amica: ricordiamo soltanto il seminario interdisciplinare su *Otello*, organizzato con i docenti delle letterature straniere e delle discipline artistiche, felice approdo, con la pubblicazione degli atti nel 1999, di una feconda impostazione metodologica sperimentata lungo un intero decennio.

La lettura del romanzo di Bacchelli vuole essere un tributo alla studiosa del maggiore romanzo storico italiano: su «costruzione e stile nei *Promessi Sposi*» Elena Sala si è soffermata nella monografia del 1977. Diversi anni prima, su una delle creature più amate dal grande lombardo, aveva rivolto uno sguardo acuto e partecipe nell'articolo *Ermengarda come Henriette*, e, successivamente, aveva affrontato un tema di forte impatto ideale e poetico nel Manzoni drammaturgo e a lei particolarmente caro, la "moralità del teatro". Agli esiti del genere letterario "romanzo" si ricollegano l'inchiesta sulle modalità e il significato della descrizione in

Tozzi e il singolare viaggio nel cuore della città di Milano compiuto da Alberto Savinio; si tratta di due dimensioni critiche non estranee alla milanese, studiosa della descrizione nel capolavoro manzoniano.

Non manca la tradizione lirica italiana. Sì, l'intera tradizione, poiché, partendo dalla individuazione di uno stilema leopardiano, Domenico De Robertis sa riavvolgere con impareggiabile maestria un filo suggestivo tra gli infiniti offerti dal nostro patrimonio lirico, da Foscolo a Parini, su su fino a Petrarca, con una affettuosa e sensibile "memoria" che è insieme poetica, storica, autobiografica.

Alle radici della lingua italiana, e all'abbrivio di questo libro, c'è il padre Dante, che inaugura una serie di interventi di linguistica teorica, di storia della lingua, di analisi linguistiche condotte su testi di varie epoche, fino agli impasti fonico-semantici di narrazioni contemporanee, fantastici non meno delle avventure raccontate. Questi studi onorano, potremmo dire, la curiosità scientifica della ricercatrice che, in tempi non lontani, ha saputo rinvenire, con divertita acribia, «echi e consonanze» tra sostanza fonica della parola poetica e invenzione musicale nelle *Nozze di Figaro*; e che si è pure felicemente avventurata nel mondo dei dantismi di Arrigo Boito librettista verdiano.

Qualche saggio, poi, vuole essere un piccolo omaggio a un nuovo cantiere aperto da Elena Sala con una sua lettura della *Gerusalemme liberata* al convegno di Aix-en-Provence sulle *Belles infidèles*; nuovo relativamente all'opera studiata, ma familiare quanto al metodo, perché la comunicazione indagava sugli strumenti verbali della "spettacolarità" nel poema tassiano, della "scenografia" proposta dalle descrizioni, implicita nelle azioni e nella gestualità dei personaggi, nelle fastose "scene" regali, religiose e belliche.

Del tutto congruenti con gli orientamenti metodologici della studiosa, che, come già si è detto, ha ripetutamente organizzato incontri di studio all'insegna di intertestualità e interdisciplinarietà, sono, infine, alcuni articoli che connettono generi e codici diversi, tematiche feconde di originali riprese nella storia della letteratura antica, moderna e contemporanea, problemi teorici, filosofici e spettacolari, linguistici e didattici variamente affrontati.

Anche in questo settore di interventi, teatro e musica prevalgono, confermando come prioritaria — poiché a lei sono indirizzati gli scritti — la predilezione di Elena Sala Di Felice per questo versante della cultura italiana, suscettibile, almeno in quel Settecento amato e frequentato sulle tracce del maestro Giuseppe Petronio, di coniugare l'utile e il dilettevole, la ragione e le "passioni".

Abbiamo ordinato il materiale raccolto secondo la logica dei centri di interesse della studiosa, ma seguendo l'ordine cronologico, pur con qualche sfasatura. Il lettore saprà ben individuare altri possibili criteri e di conseguenza disegnare personali itinerari di fruizione. A noi basta segnalare alcune pause fra gli interventi, che si aprono con le pagine di Domenico De Robertis e con il suo "ricordo", del quale gli siamo particolarmente grati e che ci piace assumere a dedica dell'intero libro.

Non ci rimane che ringraziare le istituzioni che hanno consentito la pubblicazione del volume: l'Università degli studi di Cagliari — nella figura del Magnifico

Rettore, professor Pasquale Mistretta, del Dipartimento di Filologie e letterature moderne, della Facoltà di Lingue e letterature straniere — e la Fondazione del Banco di Sardegna. Ringraziamo, inoltre, tutti i colleghi, gli allievi, gli amici che hanno sostenuto l'iniziativa, in modo speciale Rossana Caira Lumetti e Ilaria Crotti, che hanno condiviso con noi fin dall'inizio problemi e incertezze, e ci hanno confortato con la loro generosa collaborazione.

Infine esprimiamo la nostra gratitudine alla signora Rebecca Staffolani della National Gallery di Londra, per la sua affettuosa disponibilità.

*Laura Sannia Nowé
Francesco Cotticelli
Roberto Puggioni*

DOMENICO DE ROBERTIS

Ritorno a Leopardi
(se mai me ne fossi allontanato)

Il ricordo dell'incontro con Elena, del primo esserle (o averla) accanto, è quello stesso del mio arrivo a Cagliari e alla facoltà a cui ero fortunatamente approdato, ai primi di febbraio del 1963: entrambi discendendo l'erta che immetteva all'edificio di Sa Duchessa, l'una all'altro reciprocamente sconosciuti. Dopo pochi istanti, era un viso che mi sorrideva nel piccolo studio che era per allora tutta la nostra comune sede. Il ritorno col pensiero a quell'incontro, e alla breve animosa stagione di lavoro che gli seguì, avanti il mio rientro, dopo un anno e mezzo, sul continente è, insieme, all'altro che veniva nel frattempo maturando, ai primi miei esercizi leopardiani, già avviato il rifacimento del commento paterno ai *Canti*, e alle riflessioni sulla loro formazione e struttura, all'interrogazione sulla loro "data" e all'esempio del loro artificio compositivo, riassumibile nell'ipotesi della "contraffazione" del *Passero solitario*, fondamento di tutta l'altra esplorazione ancora proseguita in questi tardi anni: come, da subito, la nostra amicizia.

Uno degli argomenti a favore della composizione di questo, com'è stato detto, «i-dillio in ritardo» nell'imminenza della e si dica pure *per* la sua comparsa nell'edizione napoletana del 1835, è sostanzialmente previsto nella breve introduzione giusto di Giuseppe De Robertis alla lettura del canto del lontano, già allora, 1927; ossia il suo parallelo col di poco (ma quanto basta) seguente *Tramonto della luna*, l'essere, come questo, «poggiato tutto quanto su una similitudine», che non s'era propriamente mai avuto prima d'allora: similitudine dapprima, nel *Passero*, diversamente contrassegnata dall'«Oimè, quanto somiglia Al tuo costume il mio» (vv. 17–18), nel *Tramonto* dal cominciare addirittura con «Quale in notte solinga... Tal si dilegua, e tale Lascia l'età mortale La giovinezza» (ma «giovinezza» è nel primo testo subito al v. 20), poi fermata dalla parallela contrapposizione conclusiva dell'uno e dell'altro, «*Tu*, solingo augellin, venuto a sera... Non ti dorrai; che... *A me*, se di vecchiezza...» / «*Voi*, collinette e piagge, Caduto lo splendor..., Orfane ancor gran tempo Non resterete; che... *Ma la vita mortal...*». Ma se lo si ricorda e sottolinea non è per insistere sul parallelo e sull'esclusività di esso, al servizio della dimostrazione, ma per andar oltre tale confronto e per ricondurlo a un'analogia struttura più propriamente lirica, ossia risolutiva e liberatrice dalla rivendicazione del proprio limite, e sul punto di rivelarsi in quella inaudita similitudine, o piuttosto identificazione e riconoscimento e appello al riconoscimento che è la prossima *Ginestra*, segnata sin dall'inizio in quel «ti vidi... Or ti riveggo...» alla ginestra rivolto, e riconsegnato do-

po lunghissimo arco di poco men di 300 versi, quale non è mai stato immaginato, col tornare a rivolgersi ad essa, nostra immagine e somiglianza: «*E tu, lenta ginestra...*», e col riprendere il pronome che ce la fa sorella «*Anche tu presto alla crudel possanza Soccomberai...*». Una figura troppo genericamente contemplata tra le prescrizioni della retorica; e che pur sfocia, proprio come nel *Passero*, nel suo termine d'opposizione e d'identificazione, che dopo i «ma non piegato... ma non eretto...» e i suoi evidenti segni distintivi, da «renitente» a «codardamente» a «forsennato», è non, non più, «la vita mortal» una volta «sparita»¹ la «giovinezza», non l'umana ormai accertata infelicità e insignificanza, ma l'«orgoglio» o sia detta l'«infermità» e la «stoltezza» dell'uomo, o senz'altro il folle suo rifiuto del vero².

È di questa “figura”, come dire, di comunicazione e attraverso cui il poeta rende sue e vive, dunque nostre, le sue immagini e la sua considerazione delle cose, e parlando a quelle presenze ci parla, è di questa figura che ora si vuole indagare non la storia, perché non c'è nulla di più immediato e di più istantaneo del dire *Tu*, ma la disponibilità nella memoria della sua e della nostra lingua. E di memoria intanto per Leopardi si può parlare e, con termine suo, di «assuefazione»: un ritrovare le proprie parole e la propria voce; quasi ormai, al punto estremo a cui siamo, un “ridire” più che “dire a”. Noteremo che a riandare le sue pagine, i suoi versi, sono tante spie che s'accendono e si riaccendono, come a segnare un cammino; Leopardi fa storia a sé stesso, si fa riconoscere a noi.

Risalendo all'indietro la sequenza dei *Canti*, siamo al finale appello e chiamata a testimonio della Morte, nell'ultima lassa, e al medesimo movimento e quasi immediata ripresa di *Amore e Morte*, «*E tu cui già dal cominciar degli anni Sempre onorata invoco, Bella Morte, pietosa Tu sola al mondo dei terreni affanni...*», cui seguono i tipici “se” (vv. 100, 101) della rivendicazione dei meriti del supplicante, nello stile difatti della preghiera classica, in un canto che ancora tenta la soglia dell'ascolto («t'inchina A disusati preghi... o dell'età reina»): dove della «lenta ginestra» è solo l'immagine della “docile fibra dell'universo”, e del supplice della Morte è proprio la controfigura, negli identici termini e modi, di quel «piegare... il capo innocente» («Me certo troverai... Erta la fronte, armato E renitente al fato, La man che flagellando si colora Del mio sangue innocente *Non* ricolmar di lode, *Non* benedir, com'usa Per antica viltà l'umana gente»): così come nella *Ginestra* «non renitente... non piegato... non eretto...» e ancora «né sul deserto...», e ancora «non per voler...»): misura della distanza e insieme della continuità della contemplazione leopardiana. E subito indietro, ad inizio della penultima lassa del *Pensiero dominante*, sempre «*E tu per certo, o mio pensier, tu solo Vitale ai giorni miei... Meco sarai per morte a un tempo³ spento*»; con sempre al séguito quei profetici futuri, qui come in *Amore e Morte*, come nella *Ginestra*, ma anche come nel *Tramonto* e nel *Passe-*

¹ Un verbo che unisce solo *Tramonto* 13, 64 e *Ginestra* 238; così «(il viver che daranno a te) le stelle» e «per fortuna» *Passero* 46 e *Ginestra* 313.

² Su questa accusa si veda il mio *La verità della “Ginestra”*, in “Giacomo Leopardi, poesia, pensiero, ricezione”, Atti del Convegno internazionale di Barcellona (5-7 marzo 1998), a c. di Maria de las Nieves Muñoz Muñoz, pp. 1-13.

³ Anche questo sintagma rinvia unicamente alla *Ginestra* 72.

ro. E poiché non è disgiungibile da *Amore e Morte* e dal *Pensiero dominante*, valga almeno per la sua funzione contrappositiva, nell'ultimo saluto a Elvira, l'«*Or tu vivi beata, e il mondo abbellà...*» (v. 130) di Consalvo ormai sulla soglia della morte. E una traccia di questo tornare a rivolgersi e riprender voce, in un canto tutto retto sul *tu* come quello notturno del pastore errante, l'attacco, che somiglia agli altri citati, della sua 4^a strofa «*Pur tu, solinga, eterna peregrina, Che sì pensosa sei, tu forse intendi Il patir nostro, il sospirar, che sia...*» che rintocca ripetutamente nella prima parte di essa, vv. 69, 73, 77 e più oltre, v. 98, e che trova nell'ultimo verso (104) della medesima la risposta di «*a me la vita è male*».

Così nelle quasi immediatamente (immediatamente nella sequenza del libro) precedenti *Ricordanze*, crescenti proprio sull'onda dei sopravvenienti ricordi (o «immagini») per variazioni sintattiche («... *ed ascoltando* il canto Della rana rimota alla campagna! *E* la lucciola errava appo le siepi *E* in su l'aiuole, *sussurrando* al vento I viali odorati, ed i cipressi Là nella selva; e sotto al patrio tetto *Sonavan* voci alterne, e le tranquille *Opre de' servi...*»), e così di lassa in lassa per successive scoperte e in alternanza di riflessioni («*Né mi diceva il cor...*», «*E già nel primo giovanil tumulto...*») e di riprese e insorgenze di nuove «immagini» («*Viene il vento recando il suon dell'ora...*», «*Quella loggia colà*», «*In queste sale antiche,...* intorno a queste *Ampie finestre sibilando il vento...*») e esclamazioni («*O speranze, speranze...*», «*Chi rimembrar vi può senza sospiri...*»), sulle quali si distendono e dispiegano le armoniche del canto, fino a, con rara *variatio*, «*O Nerina! e di te forse non odo Questi luoghi parlar...*» da cui prendon per così dire nome tutti i luoghi e «questa Terra natal», «quella finestra Ond'eri usata favellarmi» e «questi odorati colli», e la «voce» di lei, e il nome chiamato e ripetuto perduto.

Così, sempre retrocedendo, e come anticipando proprio l'appena detta più acerba rimembranza, l'«*E tu* cui lungo *Amore* indarno, e lunga fede, e vano *D'implacato* desio furor mi strinse, *Vivi felice...*» dell'ultima stanza (v. 58) dell'*Ultimo canto di Saffo* (quella che comincia «*Morremo...*»), cui risponde (v. 62) «*Me non asperse*» ecc. E delle molte apostrofi che strutturano il contiguo *Inno ai Patriarchi* e ne costituiscono sin dal primo verso («*E voi... Voi... Lodando ridirà...*») il fondamentale nesso elocutorio («*Tu* primo il giorno... *e tu* l'errante *Per li giovani prati aura contempli...*», v. 22, «*Or te, padre de' pii, te giusto e forte... Medita il petto mio...*», vv. 71 e sgg.), valga soprattutto, attacco della 3^a lassa, «*E tu* dall'etra infesto e dal muggiante *Su* i nubiferi gioghi equoreo flutto *Scampi* l'iniquo germe, *o tu* cui...», v. 57, e del *Bruto Minore*, 6^a e terzultima strofa, v. 76, il volgersi alla luna, «*E tu* dal mar cui nostro sangue irriga, *Candida* luna, sorgi... *Tu* sì placida sei?», sulla «ruina» dell'«ausonio valor» e sul «precipizio» dei «tempi» spettatrice «immutata» della nascita, del trionfo e della desolazione della fortuna di Roma, anche qui scanditi dalle riprese del *Tu*. E se si accenna anche ad analoghi luoghi non altrettanto nevralgici, come la semplice risposta «*E tu* pendevi allor...» all'«*io venia...*» («*Ma* nebuloso e tremulo dal pianto... Il tuo volto apparìa...») del breve percorso di *Alla luna*, o come il passaggio della prima lassa della *Vita solitaria* dalla momentanea ammissione della «alcuna *Benché* scarsa pietà» concessa nella solitudine dalla natura alla conferma della sua indifferenza all'infelicità umana («*E tu* pur volgi *Dai miseri* lo sguardo; *e tu* sdegnando *Le sciagure* e gli

affanni, alla reina Felicità servi, o natura»), e addirittura ne ritroviamo qualche esempio nella stessa prima poesia, nell'*Inno a Nettuno* anche solo (v. 48) a rivelazione dell'infanzia segreta del dio (*E tu crescevi, Re dal tridente d'oro...*) o nel mezzo della preghiera finale a lui rivolta («*e tu l'onde romorose appiana...*»), o nell'addio del canto quinto dell'*Appressamento della morte*, v. 82 («*E tu pur, Gloria, addio...*»), per cui si può ben parlare di “abitudine”, o di una scadenza immancabile, prestabilita: ciò è argomento della persistenza di una giuntura primaria, costitutiva del patrimonio genetico del discorso leopardiano, della quale non c'è che registrare e apprezzare di volta in volta le applicazioni, suscettibile anzi suscitatrice essa stessa di vitali motivazioni: parola data che diventa a ogni pronuncia propria parola.

Ma come “data”? o appresa? se Leopardi tiene, e sin dagli inizi, a proporsi, e addirittura a inventarsi e a indicare dei modelli, e a dissimulare le sue immaginazioni dietro l'imitazione, «Carmi lirici del genere dei *Sepolcri*», probabilmente dando un nome a un'intenzione già attuata, o «Dialoghi satirici alla maniera di Luciano» prima delle *Operette*, o fingendo la scoperta di un antico inno a Nettuno per dotarne la versione di tutte le autorizzazioni della tradizione classica e addirittura nel testo prospettando le varie alternative della sua celebrazione, dalle ninfe degnate del suo amore agli appellativi sotto cui è di luogo in luogo invocato. Che è la via battuta in anni non distanti dal Foscolo, e non sconosciuta a Leopardi, sin dalla finzione dei frammenti di «un antico inno alle Grazie» sparsi nel commento alla versione della *Chioma di Berenice*, e secondo un costume da tempo affermato. Per cui non è nemmeno necessaria una dipendenza diretta e specifica dal suo esempio se, sempre nell'*Inno a Nettuno*, vv. 132 e sgg., leggiamo «Salve, o Nettuno Ampio—possente: *a te gl'Istmici ludi E le corse de' cocchi e de gli atleti Son sacre...*», e la mente corre ai versi delle *Grazie* editi nella «Biblioteca italiana» nel 1818, l'anno dopo l'inno leopardiano, «Bella è Zacinto, — ma qualche verso sopra era rimasto sospeso, a guisa di “tibicine”, un «Salve, Zacinto» — *a lei versan tesori L'angliche navi, a lei dall'alto manda I più vitali rai l'eterno sole*» (e ancora, subito prima, «Né ancor Nettuno al reo Laomedonte Muniva Ilio di torri inclite in guerra» come in Leopardi leggiamo «Ed a l'altier Laomedonte ergevi Tu de l'ampio Ilion le sacre mura»).

Eppure di uno stilema, come vogliam chiamarlo, e potremmo dire di un moto dell'animo così volentieri insorgente lungo l'intero libro dei *Canti* non sembra possa essere esempio o conforto a Leopardi che per l'appunto Foscolo, e il Foscolo dei *Sepolcri* e del rinnovo a più riprese dell'evocazione e del respiro e della ragione di essa e del carne stesso, e si prenda come segnale e insegna giusto l'«*E me che i tempi ed il desio d'onore Fan per diversa gente ir fuggitivo, Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse Del mortale pensiero animatrici...*»: da «*E senza tomba giace il tuo Sacerdote, o Talia, che a te cantando...*» (vv. 53–54), «*E tu gli ornavi del tuo riso i canti*» (v. 57) e, facendo ponte su (vv. 62–63) «*O bella Musa, ove sei tu? Non sento Spirar l'ambrosia, indizio del tuo Nume...*», che già interpone l'elemento dialettico dell'assenza, «*E tu venivi E sorridevi a lui sotto quel tiglio Ch'or... non copre, o Dea, l'urna del vecchio...*» (vv. 65–68, e seguono 70 «*Forse tu fra' plebei tumuli guardi...?*» e 72 e sgg. «*A lui non ombre pose...*»), all'apostrofe a Firenze «*E tu prima, Firenze, udivi il carne... E tu i cari parenti e l'idioma Desti a quel*

dolce di Calliope labbro...» (vv. 173 e sgg.), per arrivare, attraverso «Felice te...» al Pindemonte e la “variante” citata «E me che i tempi... Me...» (vv. 226 e sgg.) con cui il carne si trasforma in una sorta di *recusatio* rovesciata, al «carne amoro- so», al carne nel carne di Cassandra «Oh se mai d’Argo... a voi permetta Ritorno il cielo...» (vv. 263 e sgg.) e a «E voi palme e cipressi che le nuore Piantan di Priamo...» (vv. 273 e sgg.), non senza, forse, una segreta risonanza nell’inizio dell’ultima strofa della *Ginestra*, e a l’«E tu onore di pianti, Ettore, avrai...» che, esaltando il sacrificio per la patria, lo accompagna comunque di pianto e include la stessa “morte bella” tra «le sciagure umane».

E ai *Sepolcri* c’è il precedente forse più incisivo dell’incipit dei due sonetti «E tu ne’ carmi...» e «Pur tu copia versavi...», questo ricalcato dall’«E tu fuggisti in compagnia dell’Ore O Dea, tu pur mi lasci alle pensose Membranze...» delle terzine, il primo a cui si contrappone «Per me cara, felice, inclita riva...» (proseguito poi «... In me...»). Come in continuazione, è stato osservato, di un discorso inesperto, d’altro che non si può o non si sa dire, e che pur preme e dura dentro: per effetto di tale sensazione, di evidente suggestione ed appello. E s’aggiunga ad ogni modo, anch’esso risonato nel finale del carne, in chiusa del son. *Né più mai toccherò...*, e con esplicitazione della valenza dialettica dell’apostrofe, «Tu non altro che il canto avrai del figlio, O materna mia terra, a noi prescrisse Il fato illacrimata sepoltura». L’ultima parola, candidata alla memoria – in identica posizione — del *Tramonto della luna*⁴. L’efficacia dell’imponenza foscoliana è moltiplicata dalla concentrazione in un ben individuato ambito testuale (non c’è quasi traccia della *iunctura* nelle d’altronde pressoché interamente irraggiungibili *Grazie*; e nella concitazione del discorso tragico ha semmai una più netta funzione dialogica e contrappositiva), tanto più se si tenga conto dell’integrazione di analoghi passaggi sintattici (vv. 54 e sgg. — e si abbiano presenti i termini già individuati — «... che a te cantando... educò un lauro Con lungo amore, e t’appendea corone...»; vv. 188 e sgg. «E a questi marmi Venne spesso Vittorio ad ispirarsi. *Irato* a’ patrii numi...», o 235 e sgg. «Ed oggi nella Troade inseminata *Eterno* splende a’ peregrini un loco, *Eterno* per...»), così come delle riprese «Proteggete i miei padri... Proteggete i miei padri...» e degli altri procedimenti ripetitivi della perorazione di Cassandra, che sostengono e portano avanti il grande discorso e come dire l’onda inesausta del carne. E si comprende quel già ricordato segnale d’attenzione di Leopardi. Al quale i respiri di questo discorso infinito sembrano riaffacciarsi a loro volta per successive riprese e immancabilmente per lungo ordine di ritorni dell’èmpito lirico, come un rinnovato “parlare a”: *alla luna, alla Primavera, agli antichi padri, all’amato, alla Morte e alle sembianze della propria e della nostra presenza sulla terra.*

Fuori di questa quasi immediata e pur prolungata prospettiva, vana è ogni ricerca di precedenti o incentivi, di una continuità più estesa, e vano è stato l’appello alla memoria nelle stesse circostanze in cui per ammissione per l’appunto di Leopardi si è

⁴ Unica occorrenza nei *Canti*; un’altra sola nei *Paralipomeni*, privata di rilievo, benché in rima, dall’aggettivo indefinito «qualche» e dal continuarsi in *enjambement* in «qualche sepoltura Gotica,» (VIII 17, 4–5).

prodotta ed è apprezzabile quella «distinzione» della lingua poetica moderna e della stessa «vera contemporanea poesia» rispetto all'antica («inclusi nominatamente i più classici e sommi antichi») di cui già nello *Zibaldone* e sin dai primi del 1821 (*Zib.* 701) aveva indicato i termini, e di nuovo, e significativamente, aggiungendo ai nomi di Parini, Alfieri, Monti quello di Foscolo il settembre di due anni dopo (*Zib.* 3418–19), giusto al tempo della composizione della canzone *Alla sua Donna*: e l'integrazione potrebbe essere in risposta all'uscita, l'anno prima, dell'edizione milanese Silvestri delle *Poesie* del nuovo aggiunto, inclusavi una prima organica sequenza delle *Grazie* dopo i frammenti pubblicati nel 1818 sulla «Biblioteca italiana»: come osservavo un quarto di secolo fa a proposito giusto di *Leopardi e Foscolo*⁵. Ma l'impressione durava da più tempo, era stata, come mostrano i reperti qui prodotti, quella dei *Sepolcri* e della prima poesia, tant'è vero che, almeno nel senso che qui interessa, non s'hanno praticamente indizi non solo da quanto leggibile dei nuovi carmi, ma dall'estensione dell'indagine agli altri nominati. Per restare allo stretto tema, il *tu*, anche ripetuto, in Parini, e penso in ispecie al *Giorno*, è anzitutto distributivo delle funzioni degli addetti all'«amabil rito»; e nell'unico momento, proprio per Foscolo, e per Leopardi (e giusto del *Tramonto*), così suggestivo, tra inizio del *Vespri* e descrizione d'apertura della *Notte*, in cui la discesa delle tenebre lo consentirebbe e quasi lo richiederebbe, e l'invocazione del protagonista sembrerebbe imminente («... e par che brami Rivederti o Signor prima che l'alpe O l'appennino o il mar curvo ti celi...»), l'invocata, e (già in fine del *Mezzogiorno*) la protagonista, è la *Notte*. In Alfieri, senz'altro, le rare volte, il *tu* è drammatico.

Riguardo alla tradizione anteriore, il rilievo citato di Leopardi trova conferma proprio nella verifica, negativa, del nostro punto d'osservazione (e peccato che l'accostamento «al Virgiliano» di cui Leopardi caratterizza, nelle dette pagine, la nuova «poeticità», non trovi riscontro, almeno per questo, proprio in Virgilio: anche se mi par d'intendere che cosa Leopardi significasse con tale carattere)⁶. L'assenza di concordanze non meramente lessicali (e perciò tematiche), come per lo più si reclama, e alle quali s'è dovuto limitare gli spogli, ahimè, per lo stesso Manzoni, non permette capillari accertamenti, vale ancora, cioè (e se Dio vuole), la concordanza della nostra mente. Là dove tali concordanze, comprese cioè le parole grammaticali, le «particelle» a cui era tanto attento Foscolo, congiunzioni e preposizioni nel caso specifico, esistono, con Dante e con Petrarca, la risposta conferma che siamo ben al di là della linea segnata da Leopardi, e del ben più delimitato territorio verbale qui esplorato. E sì che

⁵ Ora in *Leopardi. La poesia*, Edizioni Cosmopoli (poi CLUEB, Bologna), Bologna–Roma 1996, pp. 90–92.

⁶ Ma di Virgilio si può almeno additare, dello stilema in oggetto, di tra i solenni attacchi propiziatori dei libri I, II e III delle *Georgiche*, e in particolare del I e i «*Vos, o clarissima mundi Sidera... Liber et alma Ceres... et vos agrestum praesentia numina, Fauni... tuque, o... Neptune... ipse nemus linqvens patrium... Pan...*» e Minerva e Silvano ecc. ecc., alla fine, per una serie ulteriore di presenze e assistenze, il «*tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum Concilia incertum est, urbisne invisere, Caesar, terrarumque velis curam...*»: nei modi propri dell'evocazione e del riconoscimento della divinità. E come testimonianza volgare, gli si potrebbe accostare, per intenzione non certo per respiro, dopo l'invocazione ad Amore, l'«*E tu ben nato Laur...*» della 4^a ottava del libro I delle *Stanze* del Poliziano.

la poesia dei tempi di Dante, e Dante lirico stesso, avevano almeno, magari dietro suggestione scritturale, provato a cominciare direttamente con l'apostrofe "O voi che..." (oltre Dante che appunto ripete Geremia in «*O voi che* per la via d'amor passate...») e in séguito «*Voi che* portate la sembianza umile...», «*Voi che* 'ntendendo 'l terzo ciel movete...», e così Cavalcanti di «*O tu che* porti negli occhi sovente...»), e Cino ancora e ripetutamente col *tu* («*O tu*, Amor, che m'hai fatto martire...», «*O voi* che siete ver' me sì giudei...», «*O voi* che siete voce nel deserto...», «*Tu* che sè voce che lo cor conforte...»): ma si tratta, appunto, di apostrofi incipitarie, costitutive d'esistenza, che le relative seguenti prontamente risolvono. E di Dante lirico possiamo isolare, eccezionale primizia, l'«*Ed io* che ascolto nel parlar divino Consolarsi e dolersi Così alti dispersi...» dell'ultima strofa della canzone *Tre donne intorno al cor*. Se andiamo alla *Commedia*, possiamo segnare ancora le incredibilmente rare intimazioni di *Inf.* III 88 «*E tu che* sè costì, anima viva...», o di *Purg.* XXXI 1 (!) «*O tu che* sè di là dal fiume sacro...»; oltre a meno forti, e più correnti impieghi, per necessità sempre d'individuazione drammatica.

Resta Petrarca, proprio quello che Leopardi diceva il «familiare» di Petrarca e che a lui sonava «poco diverso» dallo stile «della prosa». Che pur per rare occasioni, ma di così larga propagazione entro un tessuto sostanzialmente omogeneo, comunque a uno stadio abbastanza avanzato della crescita delle sue rime, sembra anticipare e fissare, a distanza di secoli, la forma di questa particolare figura dell'*aversio* ('apostrofe'), e che risulta piuttosto come una specie di *conversio ad subiectum*, che s'è rilevata in questo suo specialissimo lettore: in *Datemi pace, o duri miei pensieri* (RVF 274) 5 «*E tu*, mio cor, ancor sè pur qual eri, Disleale a me sol...», a cui sarà stato sensibile il commemoratore del *Primo amore* («Dimmi, tenero cor...», «che dicevi, o mio cor...?»), e in funzione più nettamente oppositiva, 'e tu invece', in *Amor che vedi* (163) 5–6 «...Sai quel che per seguirte ò già sofferto, *E tu pur* via di poggio in poggio sorgi...», e avvertendo e segnando il fuggire del tempo, in *Almo Sol...* (188) 5–8 «i' ti pur prego e chiamo, O Sole, *e tu pur* fuggi, e fai d'intorno Ombrare i poggi, e te ne porti il giorno, E fuggendo mi tòi quel ch'i' più bramo». E sempre più vicino a questo sentimento di cosa perduta, *Aura che quelle chiome...* (227) 12–14 «Aër felice, col bel vivo raggio Rimanti; *e tu* corrente e chiaro gorgo, Ché non poss'io cangiar teco viaggio?». Fino a un movimento che sembra comprendere e riassumere *A Silvia, Ricordanze*, l'implorazione alla Morte e lo stesso «*E tu*, lenta ginestra...», e di fronte alla sempre più schiacciante evidenza della sorte universale, *Poi che la vista angelica serena* (276) 9 e sgg.: «Questo un, Morte, m'ha tolto la tua mano; *E tu* che copri e guardi ed hai or teco, Felice terra, quel bel viso umano, Me dove lasci sconsolato e cieco Poscia che 'l dolce ed amoroso e piano Lume degli occhi miei non è più meco?». Che non solo dà voce e figura a quel sentimento di perdita che si diceva, ma aiuta a capire come, per qual via — quella antica che ancor oggi è degno chiamar petrarchesca — possa essere assunto a sentimento dell'umana peribilità.