

Il libro delle *Canzoni*
di Giacomo Leopardi
Bologna, 1824

Lecture critiche e testi
a cura di
Ilaria Burattini e Roberta Priore



BIT&S

Testi e Studi

20

BIT&S

Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

Comitato Scientifico

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Il libro delle *Canzoni*
di Giacomo Leopardi
Bologna, 1824

Lecture critiche e testi

a cura di

Ilaria Burattini e Roberta Priore

BIT&S

Questo volume è stato pubblicato con il contributo di PRIN
“Leopardi 2020” codice MUR 20202C57LT_003

In copertina:
Antoine-Jean Gros,
Sappho à Leucate, 1801
Collection du MAHB Bayeux
© Bayeux - MAHB

Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2025
BIT&S
via Boselli 10 - 20136 Milano
redazione@bitesonline.it
www.bitesonline.it

ISBN 979-12-80391-33-9 (brossura)
ISBN 979-12-80391-34-6 (PDF)

Sommario

5	<i>Premessa</i>
	<i>Cornici</i>
17	1. Storie e volti di un libro Christian Genetelli
37	2. Sul macrotesto di B24 Andrea Campana
55	3. Il paratesto di B24 Maria Maddalena Lombardi
	<i>Lecture critiche</i>
71	1. All'Italia Vincenzo Allegrini
85	2. Sul monumento di Dante che si prepara a Firenze (R18) Aretina Bellizzi
97	3. Sopra il monumento di Dante che si prepara a Firenze Paolo Colombo
107	4. Ad Angelo Mai (B20) Davide Pettinicchio
121	5. Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica Sofia Canzona
135	6. Nelle nozze della sorella Paolina Gioele Marozzi
145	7. A un vincitore nel pallone Luca Maccioni
161	8. Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte Valerio Camarotto
173	9. Bruto minore Marcello Dani
185	10. Alla Primavera o delle Favole antiche Tommaso Grandi
199	11. Ultimo canto di Saffo Roberta Priore

- 215 12. Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano
Miriam Kay
- 225 13. Alla sua Donna
Lucrezia Arianna
- 235 14. *Le Annotazioni alle Canzoni*
Ilaria Burattini
- 249 15. Le dedicatorie a Monti e a Trissino dalla prima uscita a B24
Paola Bottazzi

Canzoni del conte Giacomo Leopardi

- 265 A chi legge
- 267 All'Italia. Canzone prima
- 269 Giacomo Leopardi al Cavaliere Vincenzo Monti
- 275 Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze.
Canzone seconda
- 283 Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone
della Repubblica. Canzone terza
- 285 Giacomo Leopardi al Conte Leonardo Trissino
- 293 Nelle nozze della sorella Paolina. Canzone quarta
- 299 A un vincitore nel pallone. Canzone quinta
- 303 Bruto minore. Canzone sesta
- 305 Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto
vicini a morte
- 315 Alla Primavera o delle Favole antiche. Canzone settima
- 321 Ultimo canto di Saffo. Canzone ottava
- 327 Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano.
Canzone nona
- 333 Alla sua Donna. Canzone decima
- 337 Annotazioni
- 367 NR25. Canzoni del conte Giacomo Leopardi

Appendici documentarie

- 371 I. Manifesto per l'erezione di un monumento a Dante Alighieri
- 375 II. Gazzetta di Firenze (22 agosto 1818)

Alla sua donna

Lucrezia Arianna

La canzone *Alla sua donna*, «opera di sei giorni. Settembre 1823», come si legge nell'autografo napoletano (C.L. X.5.2.η), che riporta anche il precedente titolo *All'amor suo*,¹ chiude la raccolta delle *Canzoni* (B24).² Questo componimento, articolato in cinque stanze, inizialmente presentava un ordine differente nel manoscritto (2-3-5-4-1), poi riorganizzato da Leopardi come a testo (*infra*). La canzone si apre con l'invocazione a un'entità astratta, una *donna-idea*, rappresentazione di un'illusione a cui il poeta assegna una serie di appellativi dal tono evocativo: *Cara beltà; Ombra diva; leve... Anima; alta specie; imago*.³ Questa figura, infatti, volutamente priva di contorni definiti e descritta in «negativo»,⁴

1. Per alcune considerazioni sul titolo della canzone nei vari testimoni del testo, si veda L. Blasucci, *Commentare Leopardi con tre applicazioni*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018, pp. 189-190.

2. Già nell'autografo, accanto al titolo il testo era indicato «Canzone decima», come poi in B24.

3. Dimostrano efficacemente l'importanza di questi appellativi nell'economia del testo le numerose varianti, stilistiche e formali, registrate nell'autografo per ciascuna parola; in particolare per *Ombra diva* (*Beata ombra. Ombra vaga. Vaga larva. Dolce imago. Leggiera, vezzosa, gentile, fugace, beata larva... Aurata larva. Candida larva... Ombra vana... Felice ombra*; a cui si aggiungono anche le proposte *Divina larva, ombra, Celeste. Diva larva, imago*, registrate su una schedina a parte, vd. *infra*) e per *leve... Anima* (*pura, vaga, nuda, lieta, diva... sorte divina Pregio de la ventura. cura divina Conforto... Onor, Amor... Vanto... Diletto... Soccorso. Speme... Portento. Prodigio. Bel dono. Esempio. Dovizia. Retaggio. Tesoro. Restauro. Gioia*). Di notevole interesse, inoltre, sono le proposte testuali per *Alta specie* che muovono da un'aria semantica lontana rispetto all'approdo finale (*dolce imago... Viva... Chiara... fuggitiva... Pura, Ferma, Salda, Salva... Incorrotta, illibata... imago... dolce, bella, santa imago... diletta imago... immota, perenne, la fugace... dolce ombra, L'alma specie... intatta, illesa, non tocca... la fuggitiva... L'alta imago*). Infine, *Cara beltà*, priva di varianti nell'autografo, è una soluzione testuale, con analogo significato, già promossa nella canzone *Il sogno* (*Vieni, o cara beltà? Quanto, deh quanto*, v. 14), probabilmente composta nel dicembre del 1820 e pubblicata per la prima volta nei *Versi* del 1826 (B26). Per l'edizione del ms., si rinvia a G. Leopardi, *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzoni *et al.*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2006, pp. 329-342.

4. G. Savarese, *Consapevolezza e illusione nella canzone «Alla sua donna»* (1970), in *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi leopardiani*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 309-329: 313.

rifugge ogni tentativo di rigida classificazione, configurandosi piuttosto come «la rivendicazione del diritto di coltivare l'inganno in quanto tale».⁵ Per questo motivo, essa può assumere i contorni dell'illusione amorosa – secondo l'interpretazione più diffusa – ma anche il disincanto per l'inefficacia, se non proprio inesistenza, di quell'insieme di valori umani e universali a cui il giovane Leopardi era devotissimo. Non a caso la prima caratteristica di questa *donna-idea* è l'essere lontana (*Lunge*, v. 2),⁶ confinata, in termini platonici,⁷ in una dimensione intangibile (*Se delle eterne idee / L'una sei tu*, vv. 45-46). Definita come un'esperienza evanescente – tra le varianti dell'autografo è particolarmente frequente la parola *larva(-e)* – il testo presenta sin da subito le circostanze limitative in cui essa appare: nel *sonno*, nei *campi*, forse nell'*innocente secol* o anche nel presente, benché nascosta (v. 2 e 11). Tali condizioni, oggetto della seconda stanza, che nella seriazione primaria del manoscritto apriva la canzone, vanificano *ipso facto* ogni speranza di vedere questo idolo (vv. 12-13), data la «superiorità del sogno sulla realtà»,⁸ anche nell'eventualità che il poeta, divenuto *ignudo e solo... spirto* (vv. 14-16),⁹ possa raggiungerlo. Alla perduta speranza – di cui la ripetizione *S'allor...allor* (v. 14) è segno di umana esitazione¹⁰ – si contrappone l'apparizione di questa immagine nel rimpianto ricordo della giovinezza del poeta (vv. 16-19), unico contesto in cui essa acquista una dimensione viva e tangibile, rappresentata in senso classico come *viatrice* (v. 18); e si noti che il termine originariamente doveva costituire anafora con la lezione primaria di v. 12 *Te veder* (poi *Viva mirarti*, come a testo). Nonostante l'esperienza illusoria si configuri come dolore, essa è anche un esercizio di virtù, inducendo l'io lirico – quasi in senso stilnovistico – a *Seguir l'oda e virtù* (v. 29), fino ad assumere i contorni di un'esperienza salvifica e ultraterrena (vv. 33-34); sebbene si tratti di un'elevazione subordinata all'esistenza di un'animo capace di accogliere tale amore ideale (*Alcun t'amasse in terra*, v. 26). La quarta stanza segna il culmine del dolore di questa perdita, scandito dalla ripetizione *perduto...perduta* (v. 39,

5. Blasucci, *Commentare Leopardi*, p. 182.

6. Nell'autografo, il termine *lunge* sostituisce il precedente *solo*, stabilendo così un agancio a *La vita solitaria* (*Amore, amore, assai lungi volasti*, v. 39), testo composto nel 1821 ma pubblicato solo a partire da B26; i due testi poi compariranno insieme nei *Canti* del 1831 (F31), e intervallati dal *Consalvo* nell'edizione del 1835 (N35).

7. Sul problema del rapporto tra Leopardi e Platone all'interno del testo, si veda V. Gliotti, *La canzone leopardiana Alla sua donna: iconografia di un'Idea dell'assoluto*, in «Lettere Italiane», 2008, vol. 60, n. 4, pp. 510-542.

8. G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, p. 231; il concetto è chiaramente espresso ai vv. 19-22.

9. Si vedano anche le varianti registrate sul manoscritto: prima *errante e solo*; poi *disciolto e solo, dubbioso e solo...Spirto verrò*.

10. Un'interpretazione simile è già in Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 230.

parallela a quella di v. 14), e celebra l'illusione nella sua essenza più pura, designandola con il classicheggiante termine *imago* (v. 43). La chiusa della canzone, una lunga prolessi strutturata secondo l'*obsecratio* classica (vv. 45-53),¹¹ riprende i temi delle stanze precedenti e prepara alla stretta finale (vv. 54-55): qui, il marcatore spaziale *Di qua* ha il compito di sottolineare la distanza tra il mondo ultraterreno dell'illusione – di cui, non a caso, è qui insistita l'area semantica: *superni giri, mondi innumerabili, irraggia... benigno etere* – e quello terreno di un *ignoto amante*. Come già notato da De Robertis, il senso di quell'*ignoto* va esteso a entrambi i soggetti, sia all'entità astratta che all'amante essendo «l'uno all'altro ignoti»,¹² cosicché la consacrazione dell'illusione sia totale.

Qualche nota su lingua e stile: considerata da Levi «la prima delle canzoni libere»,¹³ *Alla sua donna* consta di cinque stanze, ciascuna di 11 versi col seguente schema: 1. aBacdBeFeGG; 2. abCBCDECFEGG; 3. aBCDbDEFEGG; 4. aBcACDEFEGG; 5. aBCdCEDFEGG. Ogni stanza ha un numero irregolare di settenari ed endecasillabi (ad esempio: la st. 1 ha 6 settenari e 5 endecasillabi; mentre la st. 2 conta 2 settenari e 9 endecasillabi), disposti senza altra logica che favorire la musicalità dell'unità strofica. Rimangono, però, fissi i seguenti elementi: ogni stanza inizia con un settenario e gli ultimi due versi, sempre endecasillabi, fanno rima baciata (in ossequio alla canzone petrarchesca); il v. 8 è sempre irrelato. Il lessico, selezionato e poeticissimo, eccetto per due inequivocabili tessere dantesche (v. 33 *india*, vd. *Par.* IV 28; v. 50 *superni giri*, vd. *Purg.* XXX 93), si serve del vocabolario petrarchesco, elemento vitale «alla costruzione dell'*immagine* perduta».¹⁴ Ma la lingua del Petrarca, soprattutto quella delle canzoni, alcune delle quali citate già nell'autografo,¹⁵ è qui completamente risemantizzata; un esempio per tutti è il *giovanil errore* (v. 37), che viene rimpianto, e non rinnegato, da Leopardi.¹⁶

11. Ivi, p. 234, n. 12.

12. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 235, n. 14.

13. Leopardi, *Canti*, a cura di G. A. Levi, p. 100.

14. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 232, n. 4.

15. I rinvii al Petrarca segnati nel manoscritto sono i seguenti: per il sintagma *peregrina stanza* (v. 15), Leopardi segna «(sconosciuta | stanza. Petr. Son. *Ben sapev'io*)»; per *sul novello | aprir* (vv. 16-17) ricorda «(Petr. *Ne la stagion che 'l ciel*)»; per *Seguir fama* (v. 29) segnala «(prim'anni. Petr. Sestina 2)», riferito a *Rvf* 30, 20; per il v. 33, la fonte si riferisce a una variante non promossa a testo: «(Simile a quella che nel ciel eterna. | Petr. Canz. *Poi che p. mio destino*)» (corsivi miei). Si ricorda a tal proposito che Leopardi leggeva Petrarca secondo l'edizione di Antonio Marsand, divisa in tre parti; vd. *Le Rime del Petrarca*, Padova, Nella tipografia del Seminario, 1819.

16. Per un elenco dei luoghi petrarcheschi, si rinvia alle note di commento in *Canti*, a cura di Gavazzoni-Lombardi, BUR, Milano, 1998, pp. 342-350.

Oltre alla complessità esegetica, almeno altri tre aspetti sottolineano l'importanza della canzone *Alla sua donna* nell'economia della raccolta B24 e, in senso più ampio, all'interno dello scrittoio leopardiano. Il primo elemento distintivo risiede nell'aspetto materiale dell'autografo, la cui particolare conformazione offre una testimonianza preziosa del metodo di lavoro di Leopardi. Infatti, sebbene non si disponga di un campione totale degli autografi dei componimenti di B24,¹⁷ quello di *Alla sua donna* si distingue nettamente all'interno del *corpus* leopardiano per la sua impaginazione, che ricorda quella di un «commento umanistico».¹⁸ Le stanze, ognuna occupante una facciata del bifoglio – con l'eccezione delle prime due, entrambe sulla prima carta – sono racchiuse all'interno di un riquadro, disposte sul margine della pagina e circondate da una densa rete di varianti che testimoniano una ragionata stratigrafia degli interventi sul testo, secondo una prassi consolidata dello scrittoio leopardiano, sempre attento a conservare tracce del proprio processo creativo. Ad esempio, la stanza 1 (ma 5 nell'autografo) si caratterizza per un più ampio corredo variantistico, che si deposita anche in interlinea, con modifiche operanti direttamente sul testo;¹⁹ a essa, infatti, si collega una schedina cronologicamente superiore, con identica segnatura (C.L. X.5.2.η), che Leopardi contrassegna come «Giunta alle varianti della Canz. X. Strofa 1.».²⁰ Questo lacerto include anche due riferimenti bibliografici relativi alla seconda strofa, confermando la natura puntuale delle revisioni leopardiane. Si noti, infine, che la seriazione originale delle strofe secondo il manoscritto non sembra poter costituire una redazione precedente della canzone, interpretabile cioè in una sequenza strofica del tipo 2-3-5-4-1. Dal punto di vista strutturale, infatti, la stanza 1 (*ex* 5) non può costituire la conclusione del testo; viceversa, la stanza 5 (*ex* 3) appare composta appositamente per questa funzione, in virtù della chiusa dei vv. 54-55. In questa prospettiva, è possibile recuperare, almeno parzialmente, l'ipotesi ricostruttiva avanzata da Moroncini, secondo cui il nucleo originario della canzone sarebbe

17. Manca al computo solo la canzone *All'Italia*, di cui sono testimoniate però le correzioni autografe sull'esemplare a stampa delle *Canzoni* del 1818 (R18c).

18. F. Gavazzeni, *Come copiava e correggeva il Leopardi*, in *Operosa parva per Gianni Antonini. Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni*, Verona, Valdonega Edizioni, 1996, pp. 281-292: 282.

19. Solo per dare un saggio del campione variantistico offerto dal manoscritto, fornisco di seguito la *varia lectio* della stanza 1, non considerando dunque le ulteriori modifiche operate su B24: v. 2:)solo(Lunge; v. 2:)e(\o/)mi(nascond)a(\endo/; v. 3:)sog(sonno; v. 5:)o ne' poggi(; v. 5:)più dolce(splenda; v. 6:)S'apre d(el → Più vago el; v. 6:)n(Natura; v. 7: in)f(tra; v. 8:) ragion divina(la sorte avara; v. 9:)Conforto a la)fut(ventura età destina? (→ Ch'a noi t'asconde, a gli avvenir prepara?.

20. Per l'edizione della schedina, vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 335.

costituito dalle stanze 2-3-5, poi integrate con le 4-1;²¹ mentre, non è necessario immaginare che tali aggiunte siano state realizzate in un momento successivo e di getto sul manoscritto, dal momento che – come osserva De Robertis²² e da ultimo Gavazzeni –²³ l'autografo di *Alla sua donna* riproduce senz'altro una documentazione già cristallizzata altrove dall'autore.

Il secondo aspetto che segnala la rilevanza di *Alla sua donna* è di natura ideologica. Tutti gli studi concordano nel rintracciare in una lunga lettera del 23 giugno 1823 ad André Jacopssen preziose anticipazioni della canzone;²⁴ in particolare in alcuni passaggi che dichiarano la natura illusoria della virtù («Je conviendrais, si l'on veut, que la vertu, comme tout ce qui est beau et tout ce qui est grand, ne soit qu'une illusion») e soprattutto dell'esperienza amorosa messa alla prova della realtà:

Dans l'amour, toutes le jouissances qu'éprouvent les ames vulgaires, ne valent pas le plaisir que donne un seul instant de ravissement et d'émotion profonde. Mais comment faire que ce sentiment soit durable, ou qu'il se renouvelle souvent dans la vie? [...] Plusieurs fois j'ai évité pendant quelques jours de rencontrer l'objet qui m'avait charmé dans un songe délicieux. Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet, mais je ne le considérais d'après ce qu'il était; je le contempiais dans mon imagination, tel qu'il m'avait paru dans mon songe.

A queste tessere si collegano anche vari appunti vergati nello *Zibaldone* (3302-3310) tra il 29 e il 30 agosto del 1823,²⁵ che riflettono la medesima tensione con-

21. G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Moroncini, Licinio Cappelli, Bologna, 1927, pp. XXXV-XXXVI.

22. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 211.

23. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, pp. 329-330; qui anche una sintesi esaustiva delle posizioni dei precedenti editori.

24. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di Brioschi-Landi, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, 1998, 2 voll., I, pp. 722-725.

25. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano, 3 voll., II, pp. 1730-1734. La riflessione zibaldoniana prende avvio dall'analisi, nel contesto sociale, dell'uso dei «vestimenti», la cui funzione di celare la nudità aumenta e istiga la forza immaginativa dell'uomo verso la donna, e viceversa; in questo modo, «da una circostanza così materiale [...] nasce nell'uomo un effetto il più spirituale quasi che abbia mai luogo nel suo animo, i pensieri e i sentimenti più sublimi e più nobili e più propri dello spirito ec. ec.; e da una circostanza così reale [...] nascono in lui le maggiori illusioni [...] un effetto così intimo, così generale nel più de' giovani» (*Zib.* 3309-3310).

cettuale. Tuttavia, l'aspetto più significativo consiste nel rilevare che la verità di cui questa canzone si fa portavoce è frutto di un'esperienza che Leopardi, da un punto di vista meramente biografico, afferma di aver appena vissuto e su cui ha quasi certamente influito l'appena conclusa esperienza romana;²⁶ e per questo è tanto più notevole che essa venga restituita così limpida nei versi di *Alla sua donna*, «concordemente valutata tra le cose leopardiane perfette».²⁷ Questa canzone, infatti, diversamente dai testi che la precedono in B24, si contraddistingue per il puro lirismo del dettato poetico, che assume una forma assoluta poiché utilizza «senz'altri aiuti che la forza delle parole».²⁸ All'interno della canzone, infatti, l'unica spinta concettuale esistente è il dispiegamento del procedimento logico ed emotivo che muove dall'*ignoto amante*, punto di vista del testo, all'immagine vaga e indefinita di una *Cara beltà*; come dimostra anche l'assenza – in senso retorico – di esempi o similitudini. Ancora nella prospettiva di B24, *Alla sua donna* è un testo tutto sommato privo di anticipazioni, specie se si considera che lo precede l'imponente *Inno ai Patriarchi* e che, seppur condivide un qualche respiro con la canzone *Alla Primavera, o delle favole antiche*, che pure ragiona di un'entità astratta, il tono e il registro espressivo dei due testi sono in ultima analisi profondamente diversi. In tal senso, la sede assegnata in B24 a questa canzone – oltre che per un criterio cronologico? – potrebbe svolgere una funzione duplice: da un lato quella di testimoniare un approdo concettuale, una «desolata saggezza»,²⁹ al termine del percorso poetico profilato nelle *Canzoni*;³⁰ dall'altro quello di fungere da tramite e collante col versante delle future *Operette morali*, di cui, solo pochi mesi dopo, Leopardi ne documenta la stesura. Tra queste, i punti di maggiore contatto, ideologico e testuale, emergono col *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, che reca la data autografa «1-10. Giugno. 1824.».³¹ Entrambi i testi, infatti, muovono da un analogo nucleo concettuale, vale a dire l'impossibilità di godere, nel pre-

26. Sugli effetti del biennio romano (1822-1823) sull'elaborazione concettuale della canzone, si vedano P. Bigongiari, *Intermezzo*, in Id., *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1962; e D. Consoli, *L'esperienza romana del '22-'23 e la Canzone «Alla sua donna»*, in Id., *Cultura, coscienza letteraria e poesia in Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 84-95.

27. Blasucci, *Commentare Leopardi*, p. 179.

28. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 226.

29. Ibidem.

30. Sulla base della documentazione autografa, si noti anche solo *en passant* che *Alla sua donna*, datato al 1823, è l'ultimo testo che Leopardi compose con l'intento di inserirlo in una raccolta poetica almeno fino al 1826, anno di stesura dell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*. Non occorre considerare per questo discorso l'ovvia eccezione del *Coro dei morti* del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

31. G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1978, pp. 151-163 (d'ora in poi solo: *Operette*).

sente, dell'esperienza diretta del piacere di un ideale, che per *Tasso* è incarnato dalla donna amata (*Potess'io rivedere Leonora ...*) e per l'*ignoto amante* dall'immagine di bellezza e di virtù (*Potess'io |.../ L'alta specie serbar*).³² In quanto entità assenti, e da cui dipende uno stato di doloroso disincanto, esse vivono per i due soggetti sottoforma di vago – e giovanile – ricordo, ormai divenuto esperibile solo in una dimensione onirica o in attimi di procurato obnubilamento. Tuttavia, nella canzone *Alla sua donna*, la riflessione appare più avanzata e assoluta: il definitivo decadimento della speranza non cerca rimedi o consolazioni, come avviene in *Tasso*,³³ ma è accettato con piena consapevolezza. Si tratta di una posizione ideologica che Leopardi sembra mantenere anche in futuro. Se, infatti, si osserva l'operazione di riassetto e integrazione di tessere poetiche che Leopardi attua per l'edizione dei *Canti* del 1831 (F31), *Alla sua donna* segue – anche cronologicamente – testi come *Il sogno*, *La vita solitaria* e, risalendo ancora oltre, *Il primo amore*, che preludono e descrivono l'esperienza amorosa come sentimento vivo e contingente all'io lirico; e proprio in questo posizionamento viene confermata la vitalità dell'esito raggiunto in *Alla sua donna*. Lo stesso, se non con maggior evidenza, si riscontra nell'edizione del 1835 (N35), in cui Leopardi posiziona il *Consalvo*, testo del 1832-1833,³⁴ prima di *Alla sua donna*, «facendo rispondere, all'amore impossibile di Consalvo ed Elvira, l'inno della donna *che non si trova*».³⁵ D'altro canto, anche sul piano testuale, questa canzone non subisce grandi rivolgimenti nel passaggio da un'edizione a un'altra,³⁶ eccetto per due modifiche sostanziali. Seguendo l'ordine delle stampe, il v. 25 da *e tal qual io pensando esprimo* (B24) diventa *e quale il mio pensier ti pinge* a partire da F31, della cui rielaborazione, motivata per «evitare la ripetizione del

32. A ciò si aggiungano i numerosi agganci condivisi dai due testi; ad esempio: «Viva mirarti omai | Nulla spene m'avanza» (vv. 12-13) con «E se non fosse che io non ho più speranza di rivederla» (*Operette*, p. 152 §25); «Ma non è cosa in terra | Che ti somiglia; e s'anco pari alcuna | Ti fosse al volto, agli atti, alla favella, | Saria, così conforme, assai men bella» (vv. 19-22) con «quando ella mi era presente, mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea» (*Operette*, p. 152 §30); «di te pensando, | A palpitar mi sveglio» (vv. 41-42) e «Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti» (*Operette*, p. 152 §14-15); «Fuor se nel sonno | Ombra diva mi scuoti» e «per tutto domani, qualunque volta ti sovverrà di questo sogno [*in cui appare Leonora*], ti sentirai balzare il cuore dalla tenerezza» (*Operette*, p. 155 §55).

33. Si tratta di una delle soluzioni che *Genio* offre a *Tasso*: «Il sonno, l'oppio, e il dolore» (*Operette*, p. 160 §179).

34. Di datazione incerta, è tra i canti «fiorentini»; vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzani, pp. 311-328.

35. Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, p. 211.

36. Colgo l'occasione per segnalare che, eccetto le lezioni dei vv. 2 e 25, il testo, nel passaggio da B24 a F31 e N35, risente solo di pochi ritocchi per lo più formali; per i risultati della collazione, vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzani, pp. 343-345.

verbo, già occorrente al v. 19»,³⁷ l'autografo del 1823 conserva qualche spunto (es. *quale il pensier... io pingo*). Nell'edizione dei *Canti* del 1835 (N35), invece, Leopardi agisce sul v. 2, cambiando *m'insegni* (B24; F31) in *m'inspi* di memoria petrarchesca, anche in questo caso recuperando una lezione da lui già fissata nella citata «Giunta» autografa relativa alle varianti di stanza 1.³⁸

Il terzo aspetto da tenere in considerazione per valutare il rilievo di *Alla sua donna* in B24 riguarda le sue vicende redazionali. Già il 2 aprile 1825, sulla rivista *Caffè Petronio* (CP25),³⁹ in un articolo anonimo, ma da attribuire all'amico Pietro Brighenti, si ricordava la pubblicazione di B24 e si allegava il testo di *Alla sua donna* – ma col titolo erroneo *Il sogno* – a mo' di presentazione del volume.⁴⁰ Pochi mesi dopo, nel settembre 1825, Leopardi pubblica la canzone *Alla sua donna* sul *Nuovo Ricoglitore* (NR25),⁴¹ insieme a una *Presentazione* di B24 e alle *Annotazioni*.⁴² Dopo aver introdotto le peculiarità di alcuni testi e dei loro titoli e aver fornito alcune linee guida per la lettura di B24, Leopardi afferma:

Recheremo qui, per saggio delle altre, la Canzone che s'intitola *Alla sua donna*, la quale è la più breve di tutte, e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto. La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione

37. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 346, n. 25.

38. Fornisco di seguito la *varia lectio* relativa al v. 2, attestata nella citata schedina: «M'ardi, e la voce mi contenti e 'l viso, M'insegni, e i detti...; Muta m'insegni e nascondendo. Sola m'insegni, anco celato... M'insegni e le parole ascondi e 'l viso» (corsivo mio); ma vedi anche Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 335.

39. Per esteso: *Notizie teatrali bibliografiche e urbane, ossia il Caffè Petronio*. [...] *Volume Primo, Bologna 1825. Per le stampe di Annesio Nobili e Comp. | Si vende dai Signori Cipriani e CC. editori e negozianti di musica presso il teatro del corso | Con licenza de' Superiori*; l'articolo si trova al n° 12, pp. 53-54.

40. A scopo documentale, riporto le varianti tipografiche segnalate da Gavazzeni: v. 26 fóra B24] fôra CP25; v. 29 lóda B24] lóda CP25; v. 33 india B24] india CP25; vd. Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, p. 331.

41. Per esteso: *Il Nuovo Ricoglitore* [...] Opera che succede allo *Spettatore italiano e straniero*, ed al *Ricoglitore*. Anno I. Parte Seconda. Milano, Presso Ant. Fort. Stella e figli, 1825; la presentazione di Leopardi è al n. 9, pp. 660-661.

42. L'edizione degli autografi della *Presentazione* e delle *Annotazioni* si trovano in Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, II, rispettivamente pp. 210-213 e 83-209. Segnalo soltanto la variante più cospicua, limitatamente al passo citato, attestata dall'autografo della *Presentazione*, che prima della pericope di *bellezza e virtù celeste e ineffabile* leggeva di *perfetta*.

di mente, quando siamo giovani. In fine è *la donna che non si trova*. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può nè dare nè patir gelosia, perchè, fuor dell'autore, nessun amante vorrà fare all'amore col telescopio.

Vari motivi possono aver spinto Leopardi a scegliere proprio questa canzone *per saggio delle altre*: o, banalmente, per continuità coll'estratto di CP25, cogliendo l'occasione anche per correggere la svista nel titolo; oppure, perché riteneva che tra tutti *Alla sua donna* fosse il testo più bisognoso di chiarimenti per il lettore, come suggerisce il fatto che Leopardi inserì parte del testo ora citato di NR25 accanto al titolo della canzone ancora in F31 (scompare da N35 in poi).⁴³ A ogni modo, si tratta di una previsione corretta se si considera, ad esempio, che un lettore come Manzoni affermò di non riuscire a coglierne il senso, come anche che questo testo vanta una ricchissima e autonoma tradizione esegetica.⁴⁴ E infatti, più che in qualunque altra occasione, Leopardi, divenuto esegeta di sé stesso, già allenando quella sottile ironia che detterà lo stile di molte delle *operette*, è prodigo di indicazioni sul senso del testo, fornendo vere e proprie chiavi interpretative. Oltre all'emblematica definizione *la donna che non si trova*, vengono descritte, quasi a mo' di glossa, le sue caratteristiche, marcando nuovamente l'incolmabile divario, fisico e ideologico, tra ideale e reale. Per questo, soprattutto, questa canzone non può chiamarsi *amorosa*, poiché essa è piuttosto la descrizione di un'idea osservata al *telescopio*, della sua fenomenologia portata alle estreme conseguenze; e, benché amata, è tuttavia incapace di resistere al complesso sistema leopardiano.

43. In F31, p. 115, la porzione testuale va da *La donna, cioè l'innamorata dell'autore a la donna che non si trova*; nella nota è fornita anche l'indicazione bibliografica «Nuovo Ricoglitore di Milano, anno I, p. 160».

44. Per una storia della ricezione otto-novecentesca del testo, si rinvia a R. Colombo, *La canzone Alla sua donna. Un percorso tra i mondi possibili della bibliografia leopardiana*, in «Lettere Italiane», vol. 69, No. 2 (2017), pp. 359-383.

