

Luigi Blasucci

Introduzione alle «Ricordanze»

Il titolo di questo canto riprende al plurale il primo titolo dell'idillio *Alla luna* (*La Ricordanza*); ma il rapporto fra i due testi non si limita a questo particolare. In entrambi i casi, infatti, lo spunto poetico è offerto da un 'ritorno', ispiratore di un confronto fra un presente e un passato; e in entrambi i casi è proclamata la dolcezza del ricordare quel passato, «ancor tristo» (formula quasi identica nei due testi: *Alla luna* 15, *Le ricordanze* 60). Ma a questo punto il nuovo discorso diverge dall'antico: alla dolcezza del ricordo in sé subentra infatti nelle *Ricordanze* la coscienza di un tempo finito, di tante speranze rimaste inavverate. Il ricordo stesso, allora, finisce col mutare di segno, giusta la considerazione di *Zib.* 4492 (21 aprile 1829): «La ricordanza del passato, di uno stato, di un metodo di vita [...] è dolorosa, quando esso è considerato come *passato, finito, che non è, non sarà più, fait*». La divergenza da *Alla luna* è segnata precisamente ai vv. 58-60 («Dolce per sé; ma con dolor sottentra...»), che appaiono come una vera e propria correzione al discorso di allora: correzione che si riverbererà a sua volta, come s'è visto a suo tempo, sulla stessa compagine dell'«idillio», con l'introduzione nella cosiddetta *Starita* corretta dei vv. 13-14, intesi a limitare al «tempo giovanil» la validità di quella fragrante scoperta sul carattere gratificante del ricordo. Il fatto è che la divaricazione temporale nelle *Ricordanze* va ben oltre quella sancita da un 'anniversario' («or volge l'anno...»): tra passato e presente si stende appunto una distanza di età. Il ritorno diventa così l'occasione di un amaro bilancio esistenziale, nella consapevolezza di una parabola vitale ormai compiuta. Con accenti analoghi alla Saffo dell'*Ultimo canto*, il poeta può dire ora di sé: «la morte è quello / Che di cotanta speme oggi m'avanza». La situazione è per questo aspetto analoga a quella prospettata in una lettera del *Werther* (9 maggio 1772; un'eco testuale ai vv. 55-57: «Qui non è cosa / Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro / Non torni, a un dolce rimembrar non sorga»), dove il protagonista ritorna sui luoghi della sua infanzia e di lì misura tutto il senso delle sue speranze deluse e dei suoi progetti falliti. Con la differenza che nelle *Ricordanze* il luogo del ritorno, il «natio borgo selvaggio», è visto esso stesso come uno squallido approdo, sommandosi così agli altri motivi di delusione esistenziale. La consonanza col *Werther* non investe solo la situazione: è la stessa modalità effusiva del personaggio monologante che ci riconduce a una cifra wertheriana, soprattutto se valutata attraverso la mediazione montiana dei versi *Al Principe Chigi*

e dei *Pensieri d'amore*, dove quell'atteggiamento trova la sua trasposizione poetica in «care itale note» e il suo strumento metrico nell'endecasillabo sciolto. Riesce pertanto difficile al lettore delle *Ricordanze* sceverare, ad esempio, tra echi montiani dall'ottavo dei *Pensieri d'amore* e dirette suggestioni goethiane nella stupenda apostrofe iniziale alle «vaghe stelle dell'Orsa». Del resto la presenza suggestiva del testo montiano è già stata additata nell'«idillio» *La sera del dì di festa*, primo grande documento del wertherismo leopardiano: nei confronti del quale *Le ricordanze* si segnalano per il loro spiccato carattere di *summa* memoriale, vero e proprio 'poema sinfonico' dei ricordi. In questo senso esse realizzano in forma lirica quella «storia di un'anima» che fu aspirazione costante dell'autore dello *Zibaldone* (vedere la rubrica «Memorie della mia vita») e dei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*. Ciò che rese possibile una simile realizzazione fu proprio l'unificazione di quel materiale autobiografico entro la prospettiva della memoria stimolata da un ritorno: il carattere wertheriano della situazione narrativa s'incontrava in tal modo con la tematica della «rimembranza», già saggiata nel canto *A Silvia* e messa a punto nello *Zibaldone* attraverso una serie di notazioni sulla natura in sé poetica del ricordo (pp. 4415, 4426, 4427, 4495, ecc.), tutte più o meno a ridosso della composizione delle *Ricordanze*. L'impostazione del discorso poetico su due tempi, il passato dei ricordi e il presente della delusione, ci riconduce appunto al canto di Silvia: ma alla linearità nella successione dei due tempi di quel testo si sostituisce qui un movimento alterno fra passato e presente, obbediente «al segreto fluttuare della memoria» (Giovanni Getto, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 98). Ne deriva, nei confronti del disegno concluso di *A Silvia*, il carattere aperto della costruzione poetica, affidata a una successione di lasse di varia lunghezza, collegate per lo più da labili raccordi (sino alla 'casualità' evenemenziale della terza: «Viene il vento recando il suon dell'ora...»), anche se nel complesso rispondenti a una consecuzione cronologica fanciullezza-adolescenza-prima giovinezza (*I canti di Giacomo Leopardi commentati* da Alfredo Straccali, Firenze, Sansoni, 1892), conforme a una discreta intenzione di storia («storia di un'anima») sottesa all'operazione memoriale. Ma più che a istanze cronologiche, l'avvicinarsi delle lasse tende a obbedire, appunto, allo stesso ondeggiamento della memoria, con una successione di 'respiri' in cui sembra a suo modo attuarsi quell'idea di poesia come traduzione sensibile del «tempo dell'anima», indicata da Fubini come sigla generale della lirica leopardiana (G. L., *Canti*, con introduzione e commento di Mario Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi Torino, Loescher, 1971, p. 13). La fedeltà a un ritmo interno del discorso genera in particolare la felicità dei singoli attacchi, siano essi ispirati a un principio di continuità («Nè mi diceva il cor che l'età verde...», «E già nel primo giovanil tumulto...») o a un'esigenza di variazione («Viene il vento recando il suon dell'ora...», «O speranze, speranze; ameni inganni...»).

A questa impostazione «a ondate successive» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia leopardiana*, Roma, Carocci, 2011, p. 119) fa riscontro, all'interno dei periodi o delle singole frasi, un uso frequente delle riprese verbali e delle reduplicazioni, secondo

una tendenza 'effusiva' da valutarsi come una scelta di registro, non come un allentamento del rigore espressivo, con la creazione di un flusso discorsivo nel quale prendono rilievo di volta in volta le intense evocazioni della memoria («*Quante immagini un tempo e quante fole...*», «*E che pensieri immensi, / Che dolci sogni...*», «*arcani mondi, arcana / Felicità...*»), i ripiegamenti desolati della coscienza («*E sebben voti / Son gli anni miei, sebben deserto, oscuro...*», «*sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto...*»), gli stessi risentimenti dell'animo ferito (soprattutto attraverso la successione dei membri in asindeto: «*intra una gente / Zotica, vil...*», «*Senza un diletto, inutilmente, in questo / Soggiorno disumano...*»). I procedimenti della reduplicazione, inseriti in un contesto sintattico ricco di ellissi e fratture, possono anche alimentare, nella lassa di Nerina, l'espressione dell'accoramento e del rimpianto, legata al motivo struggente del 'passare' e dello 'sparire' («*Ahi tu passasti, eterno / Sospiro mio; passasti...*»), dove si fanno più sensibili le suggestioni dei modelli ossianici, ma del tutto «fuse dentro l'organico linguaggio 'idillico-elegiaco' leopardiano» (Walter Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in Id., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 198).

Tanto i movimenti dell'affettività, quanto la stessa familiarità della materia autobiografica trovano a loro volta un correttivo nell'impiego di un linguaggio tendenzialmente eletto, con effetti di promozione tonale più marcati che negli altri canti pisano-recanatesi. Per limitarci alla sola prima lassa, vocaboli ed espressioni come *albergo* ('casa'), *verde zolla*, *appo*, *odorati*, *patrio tetto*, *opre de' servi*, *spirò* ('ispirò'), e forme come *credea*, *creommi*, *rimota*, *io mi pensava*, hanno la funzione di nobilitare e 'imbalsamare' poeticamente la quotidianità dei referenti, contribuendo a quella purezza di dizione lirica indicata da più di un lettore come una delle qualità supreme di questo canto. E non solo per le «vaghe stelle dell'Orsa» o per la «rana rimota alla campagna», ma per l'evocazione degli aspetti più oscuri e dolenti della «storia di un'anima» (gli «assidui terrori», il «conscio letto, la «fioca lucerna» ...) vale l'affermazione per cui «al L. non riuscì più di nominare le cose con sì casta e divina potenza» (G. L. *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, p. 284).

Pure, gli stessi lettori più sensibili al fascino di questo canto non hanno poi saputo sottrarsi a un'impressione di parziale ridondanza, addebitata ora alle «lamentazioni affettuose» che si succedono alle «parti descrittive e visionarie» (ivi, p. XVII), ora e più spesso a «qualche accento troppo vivace che tende a rompere l'andamento poetico G Leopardi, del discorso» (G. L., *Canti*, con introduzione e commento di M. Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, cit., p. 171), soprattutto nella lassa dedicata al «natio borgo selvaggio». Sono indicazioni che in quanto coinvolgono le stesse modalità effusive del monologo lirico e la discreta escursione stilistica dei suoi vari 'respiri', non rendono del tutto giustizia alla linea espressiva del canto. Ma esse restano pur sempre segnali di un disagio non fittizio; il quale forse meglio si motiva con la considerazione che nelle *Ricordanze* una storia esemplare dell'individuo in generale tende a sovrapporsi, almeno da un certo punto in poi, alla

storia irripetibile di un soggetto singolare con le sterminate operazioni immaginative della sua fanciullezza (l'infinito come funzione della storia di un'anima), i suoi terrori notturni, le sue angosce adolescenziali, l'insorgere sei suoi mali: nodo fondo e vitale di «ricordanze», nei cui confronti i «giorni / Vezzosi, inenarrabili, allor quando / Al rapito mortal primieramente / Sorridon le donzelle» appaiono come l'irruzione di un positivo alquanto programmatico, non proprio omogeneo al vero soggetto lirico del canto. Il processo di universalizzazione, del tutto naturale in *A Silvia* per l'uso parco e discretamente simbolico dei dati biografici, tende dunque a risolversi nelle *Ricordanze* in una sovrapposizione di soggetti poetici. Questo spiega il carattere un po' astratto e peroratorio della penultima lassa (quasi tutta impostata su due interrogative retoriche) e alcuni accenti enfatici dell'ultima, dove la modalità di introduzione del personaggio femminile, la 'donna amata defunta', risponde più a un topos convenzionale dell'accoramento che a una effettiva fedeltà alla linea dei ricordi dell'io poetico. Ma in quest'ultimo caso la forzatura resta appunto limitata al modo di apparizione di Nerina: la quale vive in realtà nell'evocazione oggettiva del suo destino luminoso e fugace (a suo modo più compiuto, ma non meno struggente di quello di Silvia), proiezione e condensazione di quel notato motivo dello 'sparire', del 'non essere più', nel quale il discorso delle *Ricordanze* ritrova il suo nitore lirico e la sua altissima conclusione.