

GABRIELLA CINTI

Il paesaggio sonoro nella scena autobiografica leopardiana. Luci e suoni del sogno memoriale.

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GABRIELLA CINTI

Il paesaggio sonoro nella scena autobiografica leopardiana. Luci e suoni del sogno memoriale.

Il contributo propone l'ipotesi di una scena fonica in Leopardi imprescindibile per una più completa e individuante comprensione della sua opera, uno spazio di risonanza aurale come musica vocale. Il fondale scenico recanatese, centrale nell'opera di Leopardi, ruota prevalentemente intorno al palazzo paterno e agli spazi naturali limitrofi, a quegli interni-cerniera verso il mondo, imprescindibili per il suo volo sonoro e al giardino popolato da creature foniche. Vero romanzo e vera autobiografia poetica di Leopardi, i Canti (in particolare gli Idilli), fin dal titolo, chiariscono non solo la matrice musicale della poesia ma la più profonda identità del poeta. Connotato prevalente della sua lirica appare una dimensione musicale intesa come implicita vocalità monodica che esonda e talora sembra quasi prevalere sulla componente letteraria. Possiamo parlare di un paesaggio sonoro dominante nel suo percorso biografico così come nella sua poesia, che sul filo delle percezioni sinestetiche porta il vissuto leopardiano e la sua memoria a condensarsi nel suono come possibilità totalizzante di espressione del reale. A dimostrazione di questo assunto produrrò una congrua analisi fonosemantica di alcuni emblematici versi delle Ricordanze, in cui si evince come il loro contenuto poetico sia integralmente affidato ad una magistrale ars combinatoria dei suoni che genera un parallelo e suggestivo tessuto parasemantico.

La scena familiare

L'autobiografia leopardiana attinge a una zona di infanzia psicologica che accompagna il poeta, in cui si forgia quella tensione all'assoluto del piacere, come solo in questa epoca della vita si percepisce, che lo porta a una sensibilità esasperata sia costituzionalmente, sia perché respinta nel suo bisogno di affetti da un recinto di costrizioni, regole, freddezza sentimentale da parte della madre, complicata dal rapporto conflittuale con l'autoreferenziale Monaldo. Tutto ciò, nella personalità di Leopardi, si riflette in una permanente, drammatica dialettica tra il suo anelito all'illimitato coltivato sin da piccolo, e percezione di una costante *limitatezza* della vita personale, nell'ambito dei limiti indagati anche filosoficamente, dell'esistenza umana, in relazione delle continue barriere a lui fraposte dalla famiglia e delle scarse risorse materiali, tra i vari impedimenti subiti.

Significativo e costante il suo rifiuto di ogni prescrizione normativa che non rientrasse tra le sue convinzioni e scelte personali, all'insegna di uno scontro deflagrante tra pulsioni interiori e la realtà di un vissuto in continua contrapposizione ai suoi desideri.

La dialettica tra limite e illimitato, costante del suo pensiero poetico, prende dunque le mosse dall'irrisolta contraddizione tra un sentimento di slancio centrifugo e la dimensione di spazio domestico, protettivo e al tempo stesso circoscritto e opprimente: «immobile teatrino familiare, angusto e oppressivo», come lo definisce Renato Minore.¹ La sua adesione al mondo, non era affatto disgiunta da istanze metafisiche in quanto «il suo bisogno profondo di assoluto era orientato non verso una entità trascendente, ma verso la realtà terrena»,² secondo quanto afferma Giovanni Getto. Così infatti si esprime Leopardi nello *Zibaldone*:

La felicità che l'uomo naturalmente desidera è una felicità temporale, una felicità materiale, e da essere sperimentata dai sensi o da questo nostro animo tal qual egli è presentemente e qual noi lo sentiamo; una felicità insomma di questa vita e di questa esistenza, non di un'altra vita... (23 settembre 1823).

¹ R. MINORE, *Leopardi*, Milano, Bompiani, 1987, 28.

² G. GETTO, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, 60.

La musica dell'infanzia e dei ricordi

Il percorso autobiografico incontra quello poetico nella dimensione del sogno-suono in cui si ritrova l'unità interiore perduta, l'appagamento negato al fanciullo e all'uomo, in cui solo il ricordo del sogno o il sogno del ricordo, acquisiscono *status* reale, pur nella loro immaterialità.

La dilatazione onirica che prende forma di suoni e di luce, investe Recanati come vero centro totale della sua poesia. In questa scena limitata e limitante fino al soffocamento, Leopardi riuscì a liberare la sua tensione verso l'assoluto, verso un'istanza suprema che portava Luigi Russo a sentenziare a proposito dell'anelito mistico leopardiano: «senza cielo non può nascere poesia».³ L'intimo connubio di tale slancio con il ricordo è stato così intensamente definito da Getto: «Nel ricordo le cose assumono una carica di assoluto: si illuminano di infinito, rinviano alle radici dell'esistenza (*ogni luogo, con la rimembranza, mi diveniva quasi il luogo natio*), entrano in una dimensione eterna».⁴ La memoria leopardiana è tuttavia più sognata che rievocata: è un sogno dell'origine, è l'anima dell'infanzia, il luogo della libertà creativa e dell'amato ondeggiamento che dissolve il *principium individuationis* in un'infinita oscillazione, mentre l'Io si scioglie nella natura. È la percezione di un oltre tempo in cui Recanati viene a coincidere con quello spazio bambino ricco di sonorità rievocato con tanta vivezza ne *Le ricordanze*. Sottolinea al proposito Giovanni Getto: «*Le ricordanze* si sviluppano in una struttura aperta obbedendo al segreto fluttuare della memoria, in un processo che potrebbe continuare all'infinito».⁵ Accenno che rimanda a un'altra osservazione di Cesare Galimberti che fa notare come la scrittura stessa delle *Ricordanze* sia caratterizzata da «quel fluire di continue riprese, d'interni ritorni sintattici, così simili al fluire della memoria».⁶ Parallelo al percorso mnestico si colloca quell'aspetto leopardiano che porta il suo procedere biografico a un continuo andirivieni tra desiderio di fuga e avvicinamento anche fisico a Recanati. Il moto ondivago infatti è colto in questo senso anche da Solmi, quando afferma: «Insomma Recanati costituisce sempre il suo centro di gravità, se anche egli ne sfuggirà in perpetuo, per effetto di quella forza centrifuga che costituisce l'altro aspetto del suo destino».⁷ È il ritorno all'infanzia come territorio del comunicare che si fa imperiosamente dialogico, in una rievocazione del vissuto tutta affidata a un dire, talora preda di irrefrenabili impeti emotivi. Il rapporto pregnante tra infanzia e ricordi, l'intreccio indissolubile tra desideri, disillusione, morte e sopravvivenza sono così evidenziati da Antonio Prete:

Il viaggio verso l'infanzia cui la ricordanza invita è un viaggio verso l'immaginazione produttiva di poesia, è il ritrovamento degli 'ameni inganni', l'incontro di quel luogo dove il desiderio di morte si tiene stretto alla speranza di vita. Dove il ritorno del maggio e dell'amore è vuoto di maggio e di amore, e trova nel movimento della poesia la sua sola, dolce e amara, sopravvivenza.⁸

³ G. LEOPARDI, *I Canti*, a cura di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1945, 25.

⁴ GETTO, *Saggi...*, 71.

⁵ Ivi, 98.

⁶ C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1954, 82.

⁷ S. SOLMI, *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, Milano, Adelphi, 1987, 71.

⁸ A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006, 41.

Ancora, secondo Giovanni Getto «il vero romanzo e la vera autobiografia di Leopardi dovevano essere i *Canti* e fra questi in modo particolare gli *Idilli*, quegli ‘*Idilli* esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del *suo* animo’ secondo la definizione che ne proporrà lo stesso poeta».⁹

Canti come titolo, chiarisce infatti, non solo la matrice musicale della poesia ma la più profonda identità leopardiana, che rinvia a uno spazio di risonanza aurale, implicito in una chiave di lettura alla luce di un parallelismo con la lirica musicale.

Valga ad esplicitare questo accenno, quello che scrive nello *Zibaldone*:

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all’idea dell’infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che [1928] spetta all’udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un’idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l’orecchio e l’idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ecc. dove voi non vi troviate però dentro; (16 ottobre 1821)

O ancora:

Io attribuisco l’effetto principale al suono perch’esso è propriamente quella [1935] sensazione a cui la natura ha dato quella miracolosa forza sull’animo umano (come l’ha data agli odori, alla luce, ai colori); e sebbene egli ha bisogno dell’armonia, nondimeno al primo istante, il puro suono basta ad aprire e scuotere l’animo umano. (17 ottobre 1821)

E infine riconoscendo il primato del suono:

Osservate ancora. I suoni son cose materiali, ma poco materiali in quanto suoni, e tengono quasi dello spirito, perché non cadono sotto altro senso che dell’udito, impercettibili alla vista e al tatto, che sono i sensi più materiali dell’uomo. (13 settembre 1821)

E ancora un’assoluta confessione della centralità della parola udita in questa altra annotazione, sempre dello *Zibaldone*:

E mi ricordo ancor io che in poco maggior età, era innamorato dei racconti, e del meraviglioso che si percepisce coll’udito, o colla lettura (giacché seppi leggere, ed amai di leggere, assai presto). Questi, secondo me, sono indizi notabili d’ingegno non ordinari...(28 giugno 1821).

Di questo doppio delle cose prodotto dall’ascolto che fa nascere mondi paralleli rispetto alla visione, congenito in Leopardi dall’infanzia, di questa sua vera fame di parole, del sogno udito e rielaborato, riassaporato voluttuosamente, che chiama la mente a fabbricare conoscenza attraverso la fantasia, parla con calore e incisività Renato Minore:

Il mondo, quello più ristretto ma ugualmente favoloso del palazzo in cui abitava, a quello

⁹ GETTO, *Saggi...*, 65.

più libero e smisurato della campagna dove spesso era condotto insieme ai suoi fratelli, gli sembrava a portata della sua esperienza e della sua conoscenza soltanto se, accanto a lui, c'era qualcuno che glielo trasformasse in un continuo e inesauribile racconto. Ed era esigentissimo. Voleva sapere tutto, proprio tutto, fino all'ultima goccia, e poi risentire ciò che già sapeva, in una serie infinita di fiabe una accanto all'altra, una prodotta dall'altra, [...] allargando prodigiosamente l'immaginazione e la sensibilità, prendendo possesso della realtà soprattutto attraverso il fluire del racconto fantastico che l'avvolgeva e la consumava. Tutte quelle storie lo accendevano, lo facevano vibrare. Lo riempivano di una tenerezza inspiegabile, di una disposizione alle cose e agli affetti iscritta in un eccezionale registro di sensibilità e passionalità.¹⁰

In Leopardi, nominalista già da bambino, le cose acquistano forma e consistenza solo pronunciandole, dove la dicibilità del reale assume il valore di una vera creazione:

[...] l'uomo si ricorda perpetuamente, e più vivamente che mai, delle impressioni della infanzia, ancorché abbia perduto la memoria per le cose vicinissime e presenti. E le più antiche reminiscenze sono in noi le più vive e durevoli. Ma esse cominciano giusto da quel punto dove il fanciullo ha già acquistato un linguaggio sufficiente, ovvero da quelle prime idee, che noi concepimmo unitamente ai loro segni, e che noi potemmo fissare colle parole. Come la prima mia ricordanza è di alcune pere moscadelle che io vedeva, e sentiva nominare al tempo stesso. (28 Maggio 1821).

L'attenzione poi alla musica in generale compare diffusamente nello *Zibaldone* ma anche nelle *Operette Morali*, in particolare nell'*Elogio degli uccelli*, come pure nel *Cantico del gallo silvestre* in cui esprime il concetto di canto come parola pensiero.

La memoria-suono e la scena fonica

Quindi i luoghi del paesaggio familiare acquisiscono, nelle *Ricordanze* in particolare, la valenza di un'autentica nascita originaria, alla luce grazie alla memoria-suono, all'essere quei luoghi fatti di parole non meno che di immagini.

D'altra parte in questo si coglie quel filone nostalgico che porta Leopardi a vedere la natura in stretta connessione con l'infanzia; una natura autobiograficamente trasfigurata in chiave infantile, creaturalizzata, come del resto evidenzia Pietro Citati:

La natura antica era l'infanzia, di allora e di sempre [...]. Tutto l'universo, per la fantasia dei bambini è umanizzato, tutti i fenomeni naturali ci parlano, abbracciamo le nuvole, il sole, la luna, le stagioni, i mesi, gli uomini, persino i caratteri dell'alfabeto hanno sembianze umane. Le cose eccitano la nostra meraviglia, la fantasia ingrandisce le cose piccole, orna le disadornate [...] tutto è sogno, vaneggiamento, magia.¹¹

Nella ricognizione che Citati attua dell'incanto infantile in Leopardi evidenzia anche che:

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, la strada verso il primitivo e la fanciullezza è completamente aperta. Non ci sono ostacoli o impedimenti che frenino l'immaginazione di Leopardi. La regressione verso il lontano si apre su un'altra regressione che, a sua volta, apre una nuova regressione, e così via all'infinito, come se il mondo non avesse limiti, almeno verso il

¹⁰ MINORE, *Leopardi...*, 24.

¹¹ P. CITATI, *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010, 145.

passato e l'infanzia. Il culmine dell'infanzia è il suono. [...] Il suono materiale e casuale, quando non è stato ancora armonizzato, melodizzato e mediato dalle mani degli uomini [...] esso non imita il sentimento della natura, ma lo trova in se stesso, nella propria oscura profondità.¹²

E ancora sul suono dice: «Lì si trovano tutti i sentimenti: anche quelli vaghi e infiniti; e le sensazioni di cui parla Leopardi [...]. Quando udiamo qualcuno di questi suoni assoluti, siamo 'elettrizzati e scossi' al primo tocco [...] perché in quelle musiche troviamo la sorgente intima della nostra esistenza».¹³

Citati insiste sull'importanza della parola come comunicazione anche orale:

Il discorso di un italiano [...] il più bel testo parlato che Leopardi abbia mai scritto. In ogni riga si sente la voce che parla, insiste, declama [...] rivolgendosi a una platea di ascoltatori immaginari che vengono coinvolti nelle parole, come se fossero anch'essi parole.¹⁴

La scena fonica leopardiana è doppia o addirittura triplice: ci sono i suoni emessi e conservati nella memoria dei luoghi-infanzia; c'è una loro consegna alla poesia attraverso parole poetiche ampiamente connotative, espanse all'infinito, aeree; si costruisce quindi una sorta di *ontologia del dicibile* che investe gli oggetti rievocati di una sublime creaturalità.

La parola esprime un'istanza enunciativa così come si ritrova ne *Le ricordanze* attraverso la ripetizione di quel «dico» (che compare per tre volte a distanza ravvicinata), enunciato cui segue di nuovo «non mi diceva il core» o «il dire: io fui», che pur svincolandosi da un intento comunicativo dialogico come rivelazione di un dire interiore, proprio per questo motivo assurge a valore generativo del mondo attraverso la parola parlata alla quale allude quella scritta: «Il *dico*, segno della coscienza che contrappone il presente al passato, fa da perno ad altrettante simmetrie», come afferma Cesare Galimberti.¹⁵

E da ultimo, l'alone uditivo che deborda dalle parole insieme agli effetti eco, creano un fluttuante velo sonoro che circola specie ne *Le ricordanze*, come terza forma fonica.

La melodia della parola, per esempio ne *La sera del dì di festa*, irradia un'atmosfera serena e allucinata, mentre l'alternanza di impennate drammatiche e di 'pianissimo' in cui si stemperano i toni tragici, rinvia a una caratteristica strutturale della sua identità non solo poetica. L'ondeggiamento non riguarda solo il vagheggiare del suo desiderio, ma investe anche opposte concezioni della vita, lo slancio assoluto e la totale negazione, la speranza e la disperazione, l'immobilità contemplante dell'occhio interiore di Giacomo e i movimenti convulsivi, le forsennate torsioni che anche psicosomaticamente si manifestavano in lui come espressione dei suoi mali e della sua indole. Atteggiamenti estremi in cui preponderante era la dimensione del grido, della deprecazione quasi urlata; ed è da notare come la forma interiettiva del lamento, dalla tragedia greca in poi, intrami di interiezioni esclamative tanta poesia leopardiana a intensificarne la sonorità.

La particolare qualità vocale grazie anche alla ripetuta presenza dei punti di esclamativi (se *ex-clamare*, significa chiamare nel grido) e delle interiezioni di valore puramente fonico, rinvia a un'intensificazione del dire percepibile nel tono di voce, a una 'chiamata fonica'

¹² Ivi, 146.

¹³ Ivi, 147.

¹⁴ Ivi, 151.

¹⁵ GALIMBERTI, *Linguaggio...*, 83.

che suscita segrete risonanze parasemantiche nella lirica leopardiana.

Questa irresistibilità dello slancio sentimentale verso il puro suono non è un'amplificazione teorica ma espande realmente gli aspetti significativi oltre la sintassi e il lessico, verso la meta segreta di quell'indicibile inseguito anche nel grido e nel lamento, oltre naturalmente a potenziare l'istanza comunicativa dialogica con il lettore, coinvolto da un'attenzione comunicativa che tocca intime corde emozionali. Un capitolo a parte meriterebbero gli interrogativi leopardiani così presenti nella sua produzione, specie nel *Canto notturno*, che attestano come le supreme idee dell'esistenza umana non possano non essere poste se non in forma di altissimi ed essenziali quesiti che pure non attendono risposta o si rispecchiano nel nulla. Come scrive infatti Emanuele Severino: «gli *interrogativi*, così frequenti soprattutto nei *Canti*, esprimono il modo in cui nel linguaggio si rispecchia l'irrimediabile insensatezza di quella 'cosa arcana e stupenda' che è la vita».¹⁶

Non è un caso che quando Leopardi chiama a raccolta nella sua interiorità il mondo e lo pone in essere salpando nel mare della poesia, ricorra proprio a quel «dico», monolito enunciativo che inaugura il suo pensiero-vita-parola.

Ma vi è di più, la stessa presenza talvolta pleonastica del pronome 'io' non attesta solo l'esigenza di ribadire la centralità del soggetto ma, essendo inclusa come nucleo vocalico anche all'interno di altre parole spesso limitrofe a questo pronome, rinvia ad una segreta lamentazione.

Infatti possiamo ben cogliere questa realtà fonica ascoltando il canto di questi versi: «O graziosa luna, *io* mi rammento/ che or volge l'anno, sopra questo poggio/ *io* venia pien d'angoscia a rimirarti». Personalmente propendo nel pensare che in questo lamento ripetuto risuoni anche l'eco, magari inconscia nel pur coltissimo grecista che era Leopardi, di quell' *-iō*, esclamazione ellenica per lo più di dolore, così frequente per esempio in Eschilo, che sembra riflettersi e protrarsi in modulazione fonica nell'altro nucleo vocalico successivo *-ia*, generando un singolare sotterraneo pianto vocale.

Quanto poi alla onnipresente forma melodica possiamo spingerci a considerarla dal punto di vista di una scrittura intesa come 'algoterapia', un modo di guarire dal dolore attraverso il dolore distillato in purissima arte.

In *A Silvia* si inseguono lunghi archi melodici che, soprattutto ne *Le ricordanze*, replicano una continua variazione analoga alla *Colonna infinita* di Brancusi, creando eliche multiple che si avviluppano sull'onda del canto mnestico librantesi nell'aria.

Nell'*Infinito*, laddove la riflessione filosofica palesa la sua impotenza, data l'impossibilità di definire anche matematicamente il concetto, e si sublima in pura poesia, la musica della lingua suggerisce nel suo movimento ondulatorio e spiralicò una specie di *perpetuum mobile*.

Ne *Le ricordanze*, l'alternanza tra parole comuni ed arcaiche, la punteggiatura, gli accenti, le sillabe dai suoni armonici si riflettono in sapienti turbini sonori, nell'incedere poliritmico dei piani melodici intrecciati, rivelando la cifra fonosimbolica leopardiana di un intreccio spiralicò di suoni e costrutti come di opposti pensieri che fluiscono in continui lirici volteggi.

Come Sergio Solmi aveva sottolineato: «Il segreto della lirica leopardiana sta principalmente nella linea musicale che vi è sottesa».¹⁷

¹⁶ E. SEVERINO, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1997, 487.

¹⁷ SOLMI, *Studi...*, 25-26.

La danza della memoria e della luna

Vi è una sorta di danza di ricordi che si allaccia e si insegue sul filo di una memoria danzata come la fuga di stanze della casa paterna, i temi sono amplificati, ma tutta la poesia respira di un ritmo di danza, che culmina nella danza di Nerina.

La danza di per sé rinvia a una azione scenica, a una visione dinamica e ondulatoria, ma costituisce anche una esecuzione sonora in continuo, in cui dialogano scrittura e trascrizione motoria del suono nei movimenti corporei tracciati nell'aria.

La danza della poesia leopardiana è la traduzione in parole di un volo mistico, uno slancio ontologico del piacere che muove le cose umane e l'universo ad esistere costituendone la manifestazione sonora, perfetta fusione di raffigurazione visiva, *eidon* (*Idilli...*) e musica, segreto ritmo dell'essere. In Nerina culmina la solarità della vita rappresentata in quella dilatazione della luce espressa dal ricorrente verbo all'imperfetto.

Il ritmo travolgente di questi versi produce un cortocircuito tra presente e passato, attivato da quel «danzando» che reinserisce la rievocazione nella circolarità del ballo in cui tutto danza, i giovani, Nerina, la primavera, i sentimenti del poeta, supremo vortice del canto e vertice della poesia stessa.

La stessa dimensione paesaggistica, specialmente quella lunare, assume anche forme di sonorità, che rivelano come per Leopardi il suono, assai più che modalità rappresentativa della realtà, è la materia costitutiva del mondo esterno ed interiore. Possiamo così parlare di un paesaggio fonico costitutivo della sua scena interiore, in cui le cose acquistano realtà nella risonanza uditiva che crea nel suono una duplicazione dell'esistenza, l'essenza musicale del mondo.

Questo porta a riflettere sulla natura interlocutoria della poesia leopardiana, sul colloquio assorto con il mondo che Leopardi ha sempre cercato, così come risulta dalle lettere ai fratelli e agli amici, e dalla sua poesia che ci ha consegnato dialoghi-monologhi ai luoghi trattati da lui alla stregua delle speranze e delle persone a cui si rivolgeva. La luna è la principale protagonista di questa interlocuzione, non è un caso che compaia come astro dedicatorio della prima e dell'ultima poesia dei *Canti* fin dal titolo, ma sia al tempo stesso presente, come evocazione nei sublimi incipit de *La sera del dì di festa*, ne *Le ricordanze*, nel *Canto notturno*, e in *Alla luna* trascinando il nostro ascolto interiore nella conchiglia fonica di un'incantata atmosfera notturna.

Un parallelo con questa atmosfera lo offre l'altra grande poetessa della luna, cioè Saffo in una sorta di sovrapposizione uditiva, di ricalco fonico, che crea un effetto di falso bordone.

Non si può non riconoscere nella lunarità leopardiana un simbolo di quell'indefinito così centrale nel suo pensiero, quando si richiama alla luce «vaga» dell'astro e delle stelle «a lei compagne». Come intensamente dice Citati: «Lo *Zibaldone* è un libro sull'indefinito, sulle apparenze, sui riflessi e dunque sulla luna. Si apre con una visione lunare». ¹⁸ E ancora: «Sebbene la luna sia o possa essere una illusione, essa resta il culmine - questo infinito inseparabile dal vero amore», ¹⁹ «era la sorgente dei maggiori piaceri che l'uomo potesse provare del mondo». ²⁰

Prendendo in considerazione l'altra importante modalità percettiva e della realtà, la

¹⁸ CITATI, *Leopardi...*, 107.

¹⁹ Ivi, 114.

²⁰ Ivi, 134.

vista, rileviamo come Leopardi ne stabilisca un'equiparazione con l'udito: la luce alla pari del suono, come canali del viaggio verso l'indefinito remoto o onirico ovvero manifestazioni di una reciproca polarizzazione tra l'uno e l'altro aspetto.

C'è in Leopardi anche una poetica della luce, vibrazione affine al suono, come dilatazione delle cose, più che visione, iridata proiezione verso supremi orizzonti. Il sensibile, pur muovendo da dati reali entra subito in una angolazione interiorizzata e 'ideale' carica di valenze infinitiche e oniriche.

Le ricordanze appaiono l'emblema della prevalenza di questa fonicità del sogno memoriale di Leopardi, musica della sua Recanati-ricordo.

La finestra verso l'oltre sonoro

Come già accennato sopra, il fondale scenico recanatese ruota prevalentemente intorno a Palazzo Leopardi, e agli spazi naturali limitrofi, a quegli interni-frontiera sul mondo, imprescindibili per il suo volo sonoro. Nello specifico, il tema della finestra, cerniera per eccellenza tra interno ed esterno, così intimamente legata anche nella tradizione letteraria e artistica alla figura femminile, quasi sua cornice, rinvia comunque a quella dimensione di limite e di barriera senza la quale sembra non potersi generare in Leopardi lo slancio verso l'oltre. Opposizione e passaggio, zona di transito tra mondi diversi costituisce una sorta di porta aerea che consente il transito dello sguardo e della voce come vicari del corpo. La finestra è parte integrante di quella «terra natal» che pur allontanatasi nell'immaginazione del poeta nella cesura fatale della morte, diventando «quella», determinativo per eccellenza della distanza, rimane luogo iniziatico di dialogo, di apertura al sogno. Non è un caso, in questo senso, la presenza, già dai primi versi del componimento, delle finestre attraverso cui il poeta riesce a «ragionar» con le stelle, avvicinandole a sé forse grazie a questa familiarizzazione dell'indefinito resa possibile dall'ancoraggio ad un finito che dialoga con l'infinito, in virtù del prodigio ossimorico della poesia. Ora questa finestra, nella sua qualità di telaio della figura femminile, ancillare, funge in realtà da canale sonoro, amplificando i suoni e permettendo il passaggio della voce-canto di Silvia, come di Nerina. La finestra quindi è luogo uditivo per eccellenza, di emanazione della soavità sonora femminile, se per estensione possiamo interpretare i «veroni del paterno ostello» di *A Silvia* come un prolungamento verso l'esterno della finestra, un fuori che conserva le caratteristiche di un dentro che si sporge all'esterno.

Sinestesie diffuse

Pur avendo l'impressione di una predominante presenza di immagini visive e coloristiche, *Le ricordanze* in realtà affidano la ri-creazione poetica del passato alla dimensione fonica, tanto che la presenza delle notazioni uditive, circa ventisette contro i quattordici richiami visivi, intesse di materia sonora la reminiscenza del passato.

Aggiungerei che l'aspetto fonico si inquadra in una più complessa prospettiva di relazioni tra la lingua, il tempo, la memoria, in cui la poesia leopardiana si carica di un'autentica sfida ontologica e sotierologica, come mette in luce Antonio Prete:

Una lingua che sa ospitare e accogliere nel ritmo del verso le parvenze che salgono da un tempo fatto cenere, un tempo irreversibile, finito, che più non torna. È il movimento della ricordanza che, rompendo la prigione dell'oblio, si trasforma nel nuovo tempo della poesia.

Resistenza contro l'oblio. Potremmo dire: contro la *tentazione dell'oblio* [...]. Nella caduta delle illusioni, nel definirsi dell'orizzonte chiuso della finitudine, la lingua della poesia accoglie la vita di perdute immagini e s'aggira sui confini del limite, dove si riverbera ciò che è assente impossibile e negato.²¹

D'altro canto, che tra le diverse percezioni ci sia contiguità lo sottolinea anche Getto: «Ma nell'udire del poeta è implicito anche un vedere».²²

Tra gli elementi legati alla vista inoltre, il «mirare» torna ben tre volte e così il «sorriso» peraltro connessi tra di loro anche etimologicamente attraverso la radice sanscrita *smay*, che ha appunto il significato di sorridere. In Leopardi, poeta del sorriso e della stuporosa e assorta visione, spesso troviamo questo connotato per esempio ne *Le ricordanze*, come in *A Silvia* o ne *La sera del dì di festa*. Dovremmo proprio soffermarci sulla stessa articolazione della parola «mirava», per osservare come gli angoli della bocca inevitabilmente si sollevino e la bocca tutta si disponga fisicamente al sorriso.

Ai sorrisi leopardiani si potrebbero accostare quelli di Saffo, espressione di totalizzante abbandono al Piacere come Principio ontologico.

Come dice Citati: «i piaceri sono sempre una cosa viva. Nell'*Elogio degli uccelli*, quando sono lieti gli uccelli cantano [...] i loro giochi di voce sono come gli uomini [...] lieti la mattina. Questo canto è una specie di riso che percorre e anima».²³ E ancora:

Mentre gli uomini più hanno vita, più sono infelici, gli uccelli più hanno vita, più godono una quasi estatica felicità. Gli uccelli hanno una funzione cosmica. La natura li ama naturalmente ed essi amano la natura e la rendono lieta. Con gli uomini hanno un rapporto intimo. [...] ridono, come gli uomini, che portano in cuore un lato uccellesco, sebbene quasi sempre offuscato. Gli uccelli vivono a metà strada fra la natura e l'uomo.²⁴

La predilezione per il vitalismo e la musicalità ornitologici conducevano altresì Leopardi ad avvicinare le creature alate ai bambini, che, sempre secondo Citati, «gli sembravano uccelli che saltano, beccano, cantano: non stanno mai fermi...».²⁵

D'altro canto Leopardi stesso, nello *Zibaldone* affermerà: «Quanto ho detto degli uccelli, dico pure de' fanciulli in genere» (1725, 17 febbraio 1821).

Ecco un altro ampliamento delle associazioni leopardiane, felicità, infanzia, sorriso, canto, ricordo, eterno, in una catena ondeggiante che tutto trascina in un flusso memoriale, in cui un ruolo espansivo rivestono i gerundi, veri gong poetici, anelli fonici elicoidali che dilatano magicamente la poesia volgendola a quella prospettiva di indefinito-infinito, sottolineata dall'uso frequente dei superlativi e dei plurali al posto del singolare.

Insomma dal versante scritto la poesia deborda su una scena fonica da percepire come visione poetica integrale.

Spesso l'immagine visiva è prevalentemente percezione della luce reale o immaginaria, («scintillanti», «luci», «chiaror delle nevi», «raggio delle stelle») e il «mirare» del poeta è un guardare sorridendo, sgranare il sorriso alla vita come giovinezza che appunto sorride.

²¹ PRETE, *Il pensiero...*, 196.

²² GETTO, *Saggi...*, 103.

²³ CITATI, *Leopardi...*, 270.

²⁴ Ivi, 272.

²⁵ Ivi, 330.

Così la memoria autobiografica leopardiana si aggancia a un dato sensoriale (in obbedienza alla sua tesi 'materialistica' della felicità) prevalentemente sonoro e visivo, come ricordo e sorriso alla luce, pur senza trascurare una componente olfattiva che si riveste di morbida e sensuale fascinazione. La rievocazione incantata raggiunge vertici di lirismo in quello «splendea», intenzionalmente ripetuto: colata di sole in cui la vita appare come oro liquido degli occhi femminili grazie anche al vocalicissimo dittongo finale. Anche in *A Silvia* leggiamo: «Mirava il ciel seren, le vie dorate e gli orti [...]».

Di sicuro è proprio grazie a questo recupero della vita per frammento sonori e schegge di luce sorridenti, che Leopardi riesce a compiere una operazione autenticamente di salvezza, per se stesso e per il mondo.

Analisi fonosimbolica

Esempio di questa semanticità sonora, i versi 12-17, costituiti da una trama fonica che si sovrappone auralmente alla forma semantica.

Vi compare la dominante leopardiana, de *Le ricordanze* in particolare, dell'ondeggiamento, l'ondivagare e l'abbandono confidente al flusso mnestico che sembra riprodurre lo spazio paesaggistico marchigiano. Infatti quell'ondulazione collinare, mansueto conforto visivo da lui trascritto in musica, era del tutto connaturata alla sua anima, traccia visiva di un consolante dondolamento sonoro e forma *fisica* della sua poesia.

Penso alla nasalizzazione consonantica con ben 323 N, ai 12 gerundi che di per sé creano onde foniche e che uniti sette volte all'avverbio «quando», fanno sì che ritorni per 19 volte il suono -ando, (o -endo) vera musica del pensiero nel riverbero fonico nasale.

Tra l'altro è proprio da due gerundi («mirando», «ascoltando») che investono vista e udito, che muove l'affabulazione acustico-visiva, che si sviluppa proprio grazie a questi generatori sonori di immagini che trovano le loro risposdenze nel «susurrando» del v. 15 e nel richiamo allitterante in «canto» del v. 12 e «vento» del v.15. Il verso 12 nell'alternanza di N e L irradia l'ipnotismo fonico-memorale che impronta i versi successivi, disegnando una spirale attraverso il movimento ascensionale della nasale che scivola nella ciclicità fonica della consonante liquida, per cui sembra davvero di intravedere una trascrizione acustica del paesaggio recanatese, come in filigrana, disegno sonoro sovraimpresso allo specifico scorcio visivo-acustico dei versi. Per inciso si noti che i dieci gerundi presenti nella poesia sono intimamente connessi ai momenti più rievocativi, siglano la musica del ricordo imprimendo al viaggio memoriale quella peculiare circolarità fonica che caratterizza la «rimembranza» leopardiana.

Tuttavia l'*incipit* del v. 12, quel «mirando», ci porta ad aprire una parentesi sull'importanza di questa consonante bilabiale nel testo, il più intimo dei suoni; difatti la M ritorna 168 volte, di cui 53 in composti di pronomi e aggettivi personali, «me», «mio», ecc., ma 115 volte in parole vere e proprie e 12 in forma raddoppiata. Significativo che Leopardi, pur avendo intitolato il suo *Canto, Le ricordanze*, usi questo termine solo una volta e al singolare (v.140) e gli preferisca proprio quella «rimembranza», (che ritorna per quattro volte), non solo più aulica ed arcaica, ma carica di profonde e viscerali risonanze. Infatti tale vocabolo contiene ben due di quelle M che si intensificano a contatto con la vitalità ripetuta del gruppo consonantico -br e sono precedute proprio da quella -r, vibrante alveolare che, in chiave di interpretazione della consonante come un simbolo, rappresenta la reiterazione

di un atto nel tempo.²⁶ Il concetto di ricordo si riflette esattamente in questo termine in quanto affonda le radici nella profonda affettività personale e si caratterizza per la sua ricorrenza nel nostro sentire, più o meno consapevole. Lo stesso principio proustiano della memoria involontaria, nonché le ricerche in tal senso della psicoanalisi e della psicologia del profondo, ci dimostrano il radicamento della memoria negli abissi dell'essere e il suo emergere, vibrante di affetti, con frequenza ciclica. Una conferma, in qualche modo, dell'aderenza assoluta in Leopardi della parola alla cosa, della risoluzione totale e perfetta che solo la grande poesia riesce ad attuare tra idea e sua forma fonica, della semanticità originaria dei suoni; tra l'altro egli prediligeva questo termine peregrino che figura in numerosi suoi componimenti

Il fluire dei versi è accentuato dagli *enjambements* dei vv. 12, 14 e 15 e da una sorta di sinalefe a cavallo dei versi tra il 14 e il 17, con quel gioco vocalico tra A-E, I-E, O-I, che situa i versi in un *perpetuum* musicale.

Il tracciato fonico si evidenzia anche nella sequenza di voci allitteranti tra «aiuole»-«viali» e «viali-vento» con rispondenze incrociate, una di tipo vocalico tra le E di «aiuole» e «vento» e due consonantiche tra le V di «vento» e «viali» e le L di «aiuole» e «viali».

A parte il verbo al passato chiaramente evocativo del ricordo del v. 15 («errava»), la composizione procede per accenni circuitanti («rana»-«luciole»; «siepi»-«aiuole»).

Mirando il cielo ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna,
E la lucciola errava appo le siepi
E in su l'aiuole susurrando al vento
I viali odorati ed i cipressi
Là nella selva [...]

Apprendo una parentesi all'interno della disamina fonosimbolica di questi versi, avverto l'esigenza di far risuonare la voce attenta e sensibile di Francesco Flora che proprio sulla prima strofa si è pronunciato così:

Una sovrumana armonia di trasparenze si fa in queste parole, che dicono già il tono fondamentale di questo canto delle memorie. E se la voce indugia sulle sillabe mimetiche del verso della rana, sentiamo in esse diffuso quel notturno gracidare, e l'umido del limo su cui le piccole creature si posano e una vaghezza di distanza che il ritmo delle sillabe crea.

E se il gracidare è detto canto ciò avviene per quel perenne tramutare dell'impressione in una parola ferma (il meno mimetica possibile) in cui consiste tanta parte della virtù linguistica del Leopardi. E del resto, con procedimento non diverso, il poeta dice *suono* il rumore.

E quando il verso evoca la lucciola, quel fugace palpitare di lucciole sulla siepe, risponde come in un segreto rapporto, al brividante lume delle «vaghe stelle».²⁷

Nonostante la lontananza temporale che ci separa dalla critica del Flora, non si può non riconoscere come egli abbia colto in questi versi l'alchimia poetica leopardiana, l'auscultazione attenta della trama linguistica, i segreti richiami e le magiche vibrazioni.

Tornando all'analisi puntuale, nel verso «e in su l'aiuole susurrando al vento» è da

²⁶ T. RIZZINI, *L'origine delle idee e delle parole ovvero Il codice linguistico primitivo*, Roma, Edizioni Scientifiche MaGi, 2007.

²⁷ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1947, 175.

notare che, musicalmente, la parola «aiuole» equivale a una scala cromatica ascendente (come su un pentagramma immaginario), un'introduzione alla serie di accordi trattenuti del «susurrando», dove l'allitterazione alza il tono in un continuum musicale che ha il suo vertice nel «vento» espanso nei «viali» per cui il librarsi della lucciola passa per sinestesia nel vocalissimo profumo sonoro di quegli «odorati» che suscita quasi una prospettiva di infinito nei 'suoni' della memoria.

Curioso come l'atmosfera dell'idillio accentui la caratteristica scura delle vocali di «rana», una A aperta e misteriosa che accoglie il verso protrattosi nel «rimota» e ancora in «campagna» caricandole di un'ulteriore valenza notturna. Interessante intanto la sequenza di vocali scure del terzo verso con il prevalere delle U e della vocale chiusa di «lucciola» che, oltre all'impronta musicale notturna, crea come una specie di bilanciamento sul versante della profondità alle ripetute presenze del «su» che sostiene il verso in un innalzamento anche timbrico che sembra prolungarsi insistendo nella doppia S del verso 16 fino a stemperarsi nella «selva» del v. 18; e le L dello stesso verso 15 sembrano allungarsi sulle velari di «vento» e dei «viali» del v. 16, espandendo lo spazio. L'amplificazione generata dalla L, peraltro deborda sulla velare V verso le distanze arcane del bosco, la cui presenza è già come preannunciata dal quel brivido sonoro dei «cipressi». Ma forse questo slancio era stato già anticipato da «siepi» in cui l'inconscio del grecista Leopardi con quel «su» (*epi* = su) sembra alludere all'avverbio che in greco indica l'ascendere.

Inoltre le diciassette -I- presenti in questi cinque versi intensificano lo slancio direzionale del volo poetico. Tra l'altro il sibilo misterico della S serpeggia per tutto il canto, complice suono memoriale, ritornando come frequenza per 248 volte, con ben ventitre parole contenenti doppia S.

Eccezionale la concentrazione dei raddoppiamenti consonantici, ben tre nel v. 14 ma che si protraggono anche nei vv. 15-16. Sempre nel v. 14, la presenza di quattro L alludono volo delle lucciole mentre i raddoppiamenti consonantici sono l'equivalente fonico del loro pulsare, come una condensazione di luce, rappresentata dalla intensificazione del suono raddoppiato ben tre volte in un verso, con la complicità del fruscio notturno di quelle tre S.

Il volteggiare di questi piccoli fuochi volanti è già reso fonicamente dalle prime tre parole «e la lucciola» (v.14) che annuncia la sua epifania, in un gioco sonoro tra la L e le vocali A, E, quest'ultima sconfinando nell'iniziale di «errava», come in «e in», fino alla I che apre il verso 16.

Il riverbero inoltre è come allargato dalle A a fine parola e inizio di quella successiva nella zona centrale dei vv. 13 e 14.

Vi è quasi una sovrapposizione fonica o di gemellaggio animale tra le due piccole creature del tenero bestiario minimalistico leopardiano; il canto della rana, siglato con la cifra onomatopeica della doppia R, perdura per ben quattro versi, come *imprinting* musicale intersecandosi in dualità fonico-visiva nell'«errava» e nel «susurrando», in cui l'aver espunto una S modula ancor più soavemente il suono del vento.

La liquidità del verso è accentuata dalla presenza vocalica, dalla E iniziale che si inanella nelle due parole centrali del verso 14, tutte comincianti per vocale, «errava», «appo», che continua nel verso 15, (sempre iniziante per E) con «aiuole», parola esclusivamente vocalica, una sorta di record di massima espansione sonora, che dilata la luce delle lucciole, solo grazie ai suoni, vera traduzione musicale di un dato visivo e memoriale.

Nel testo intero questa consonante emblematica ritorna 304 volte e 98 volte la L è contenuta in articoli e preposizioni articolate; 45 volte ritorna il raddoppiamento consonantico -LL- anche se spesso inserito in preposizioni articolate e in pronomi o aggettivi determinativi («quello», ecc.).

Si origina egualmente una rete fonica di liquidità, di particolare scorrimento, di altalenanza ondulatoria, come le colline marchigiane, per cui l'uso talora esornativo delle preposizioni articolate e dei dimostrativi sembra obbedire a segrete ragioni musicali di puro canto oltre a delineare quasi una melodia del paesaggio.

Inoltre a rafforzare questa quiete fluida osserviamo come per tre volte torna la parola «dolce» e tre la parola «dolcezza», con quell'ampliamento interno dell'assaporare il piacere nell'ondeggiamento della L, che risulta la consonante principale, generativa di quel fiume altalenante di ricordi in cui scorrono *Le ricordanze*. E anche questa parola, carica di affettiva confidenza ricorre nella poesia leopardiana, di cui andrebbe stilata una puntuale lessicologia degli affetti che metta in risalto la loro strutturale presenza.

In conclusione, ad accentuare, il propagarsi del flusso sonoro sottolineerei la presenza della velare V per 102 volte, di cui 32 addirittura ad inizio parola a potenziare lo 'scivolamento' fonico del canto.

E che sia il canto della vita e della sua vita, è attestato anche dall'insistente presenza della parola «vita» (8 volte), «viver» (2 volte), frequenza non giustificabile se non in questa dichiarata centralità biografica o meglio 'biofonica'.

Tutta la dimensione infantile leopardiana e gli spazi psico-fisici dei suoi ricordi, sono resi in modo del tutto musicale oltre che visivo, come questo esempio specifico, secondo me, dimostra in modo particolare.

La percezione sinestetica si rivela la totalizzante modalità di restituire il reale, di percorrere le stanze del tempo, di celebrare il mondo e il 'suo' mondo, di corteggiare l'infinito come di degustare la vita attraverso convergenze sensoriali che si sprigionano più che altrove a Recanati, il luogo dei luoghi, *omphalos* amato-odiato.

Quella leopardiana si potrebbe definire un'onirografia memoriale che giunge a una ricreazione totale della sua esistenza, attraverso una mistica della memoria, tanto che, secondo Citati, «il vero ricordo non conosce la nostalgia, ma è identità, resurrezione, felicità».²⁸

²⁸ CITATI, *Leopardi...*, 365.