

29

CANTI

DI

GIACOMO LEOPARDI,

~~EDIZIONE~~ ^{ed} CORRETTA ACCRESCIUTA
~~DALL'AVTORE.~~



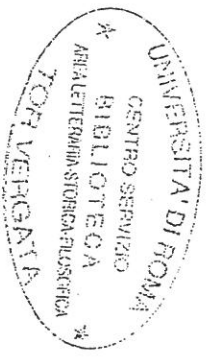
~~N. NAPOLI
PRESS. STAVIERO STABILI
S. MARIA QUARRATA
1906~~

UN. 11056

Giacomo Leopardi

CANTI

Edizione critica di Emilio Peruzzi
con la riproduzione degli autografi



RIZZOLI EDITORE
MILANO 1981

30

Proprietà letteraria riservata
© 1981 Rizzoli Editore, Milano

Prima edizione: dicembre 1981

PREMESSA

Francesco Moroncini pubblicava nel 1927 un'edizione critica dei *Canti* che ha dato un indirizzo nuovo alla filologia leopardiana, di cui egli fu cultore ancor oggi insuperato non solo per la conoscenza diretta dei documenti, ma anche per la vastità dell'impegno e dei risultati (infatti, ai due volumi dei *Canti* seguivano, l'anno dopo, i due volumi dell'edizione critica delle *Opere minori approvate*, e nel 1931 i due volumi di quella delle *Opere morali*; nel 1934 cominciava ad apparire l'*Epistolario* in sette volumi, di cui il Moroncini poté curare compiutamente solo i primi tre).

È perciò doveroso che questo libro si apra con il nome di quell'esemplare studioso recanatese, a cui non si tributarono i meriti riconosciuti forse perché l'ambiente accademico, non facendone egli parte, non poté valutarne pienamente l'opera.

Eppure su quelle pagine si è fondata da più di mezzo secolo tutta la filologia leopardiana, e dai *Canti* editi dal Moroncini ha preso sviluppo la cosiddetta critica delle varianti. Critica praticata e teorizzata anche come nuovo metodo di interpretazione e che, sia che la si elevi quasi a particolare disciplina con il nome di variantistica, sia che la si respinga come critica degli scartafacci, non solo giova a rappresentare le tappe successive del gusto poetico di un autore e ad intendere la sua formazione culturale e linguistica, ma costituisce pur sempre un problema che trascende i limiti di linguistica e filologia, e sconfinando nel campo dell'estetica attinge al concetto stesso dell'arte.

Si devono dunque riconoscere all'opera del Moroncini un'importanza e una fecondità che egli nemmeno immaginava, e pregi che superano di gran lunga i difetti.

« Nessun testo sfugge agli errori ». Questa verità, che un Havet, impacciabile cacciatore di guasti nella tradizione manoscritta, proclamava forse non senza compiacimento, vale anche per qualsiasi edizione critica, poiché fra i molti pericoli a cui è soggetto l'editore vi sono pure quelli che insidiano ogni copista. Ma oltre alle inevitabili incertezze di lettura e trascrizione, che si sarebbero potute emendare con un errata-corrige nelle ristampe del 1961 e del 1978, nelle pagine del Moroncini (che in mancanza di precedenti dovette crearsi da sé il

proprio metodo) dominano due criteri di impostazione a cui è opportuno rinunciare e che giustificano una nuova edizione dei *Canti*.

Il primo criterio è quello di separare « dalle correzioni più importanti quelle di minore entità, concernenti la grafia e la punteggiatura » e che il Moroncini non considerava alla stregua delle modificazioni di significato. A parte il fatto che ciò si attua tipograficamente con una separazione del materiale che non semplifica, anzi complica, l'uso della sua opera, la distinzione non è legittima: spesso basta una virgola per modificare il senso di un enunciato, e tanto più in poesia, dove la punteggiatura serve anche a scavare le pause, scandire il ritmo, tracciare la curva melodica, tutti fattori prosodici che determinano un particolare significato.

Il secondo criterio del Moroncini è quello di non trascrivere le varianti così come Leopardi le annotava, ma di sviluppare da singole parole l'emistichio o il verso di cui esse erano il germe. Questa elaborazione delle varianti sarà utile anche in futuro, come il Moroncini si proponeva, « specialmente a quel numero di studiosi che, pur non facendo espresa professione di critici, possono nondimeno trarre da esse buon profitto, come ad es. gli allievi delle facoltà letterarie negli istituti superiori ». Tuttavia, ciò non è più edizione critica, ma personale interpretazione. Infatti, anche se nella maggior parte dei casi le ricostruzioni del Moroncini paiono evidenti, non si possono escludere a priori soluzioni diverse da quella che egli ha proposto e che forse rende meno vigile l'acume interpretativo del lettore.

Questa nuova edizione abbandona tali criteri essenzialmente soggettivi e presenta il testo leopardiano così come è stato scritto da Leopardi. Ma soprattutto, attua un nuovo concetto di edizione critica.

L'edizione di originali perduti (come nel caso di tutta la letteratura greca e latina, per cui non possediamo autografi né copie raffrontate con l'originale) mira a ricostruire la stesura dell'autore, con procedimento critico e risultati probabilistici, partendo dalle copie più recenti e risalendo via via lungo i rami delle fasi più antiche.

L'edizione critica di un'opera di cui si conserva l'originale percorre un cammino opposto: parte dalla stesura più antica e discende lungo i gradini delle fasi successive, fino all'ultima elaborazione a cui è giunto l'autore.

In entrambi i casi, l'edizione critica si sostituisce ai documenti originali che il lettore non ha a disposizione, e perciò, anche quando merita ragionevolmente fiducia, essa gli impone sempre un atto di fede.

Questo volume (e in ciò consiste la sua novità) offre anche la riproduzione degli autografi. Purtroppo, nemmeno la fotografia rende alcuni aspetti intrinseci del documento, come la qualità della carta o dell'inchiostro, e nessuna riproduzione potrà mai sostituire del tutto l'originale. Ma le illustrazioni qui raccolte consentono già l'esame diretto della maggior parte dei caratteri degli autografi, e certo di tutti i caratteri più importanti. E quando vi siano più manoscritti di un medesimo testo, la fotografia permette di studiarli comparativamente, cioè consente di raffrontare documenti i cui originali non si possono riunire per ragioni pratiche (e si veda, per esempio, quanto giovi alla lettura degli autografi napoletani il confronto con la copia degli *Idilli* conservata a Visso).

Diceva il Maas che « nei nostri apparati critici c'è troppo poca vita ». In

un'edizione che si affianca e quasi si subordina alla fotografia del documento, l'apparato vive, se non per altro, come ragionata lettura dell'immagine.

Un'edizione critica deve anche essere leggibile. Dovrebbe esserlo sempre, perché la chiarezza è il primo requisito di ogni espressione; ma tanto più deve riuscire facilmente leggibile nel caso di un autore la cui opera è patrimonio spirituale di tutti, e perciò non si può irretire in un complesso meccanismo di sigle, segni convenzionali e termini tecnici riservati a una ristretta cerchia di specialisti. A un'attenta lettura, i criteri seguiti nella presente edizione si risolvono in altrettante semplici norme per l'uso, che renderanno agevole a tutti la consultazione di queste pagine.

Perché possa servire a un vasto pubblico, si è contenuta l'opera in un solo volume, maneggevole e non troppo costoso, rinunciando a tutto quanto non era indispensabile per l'edizione dei canti (e ciò spiega anche l'assenza delle amplissime annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824, delle prefazioni, delle dedicatorie, insomma di quanto le consuete raccolte dei *Canti* pubblicano in un'appendice). Per l'esauriente descrizione di autografi e stampe, per l'evoluzione della grafia e della punteggiatura, per molti dei problemi di un'edizione critica si rinvia al « discorso proemiale » dell'edizione Moroncini, monografia tuttora fondamentale, anche se da riesaminare, in sede più appropriata, soprattutto per la costituzione del testo definitivo.

Mi auguro che questa edizione dei *Canti*, se pure imperfetta, rappresenti un progresso nel cammino aperto dal Moroncini, per riuscire non indegna del sommo poeta recanatese e dello studioso suo toncittadino.

EMILIO PERUZZI

Questa edizione è stata resa possibile dalla corposa collaborazione della contessa Anna Leopardi della signora Maria Cecero, direttrice della Biblioteca Nazionale « Vittorio Emanuele III » in Napoli, e della signora Maria Rosaria Vicenzo Romano, direttrice della Sezione manoscritti e rari nella stessa biblioteca; della signora Maria Belloni Zecchinelli, direttrice del Civico Museo Storico di Como; del signor Pietro Tranquilli, sindaco di Visso. Mi è caro ricordarli qui con viva riconoscenza.

Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine a Riccardo Ambrosini (Pisa), Renato Arena (Milano), Elio Aureli (Visso), Maria Bonetmpi (Recanati), Mariano Buschi (Recanati), Onofrio Carruba (Pavia), Fiorenza Ceragioli (Firenze), Alda Coce (Napoli), Vincenzo Donadio (Napoli), Virangelo Fontanella (Recanati), Paolo Emilio Pecorella (Roma), Giovanni Pugliese Carratelli (Roma), Alfonso Traina (Bologna).

32

PER L'USO DELL'EDIZIONE

Di ciascun canto si riproduce in primo luogo il testo completo, con i versi tutti numerati per comodità di consultazione. Esso rappresenta, salvo rari dubbi, la stesura definitiva voluta da Leopardi (per i punti discutibili vd. per esempio quanto si avverte a p. X a proposito del testo di Nc).

Alla fine del canto, si elencano in ordine cronologico (e quando occorre si descrivono brevemente) gli autografi e le stampe approvate dall'autore, con le rispettive sigle; a parte singole testimonianze che si indicheranno in calce al canto a cui si riferiscono, tali documenti sono:

- Ar autografi recanatesi, conservati nella Biblioteca Leopardi in Recanati
- An autografi napoletani, conservati nella Biblioteca Nazionale « Vittorio Emanuele III » in Napoli (di ciascun documento si indicano il pacco e l'inserto in cui si trova, per esempio: Bibl. Naz. Napoli, X, 2)
- Av autografi vissani, conservati dal Comune di Visso (Macerata)
- R18 *Canzoni di Giacomo Leopardi* — | *Sull'Italia* | *Sul Monumento di Dante che si prepara* | in Firenze | Roma MDCCCXVIII | Presso Francesco Bourlie
- B20 *Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai* — | Bologna MDCCCXX | Per le stampe di Iacopo Marsigli | Con approvazione
- P copie di mano della sorella Paolina (da stesure non identiche a quelle conosciute) in due quaderni di una serie di miscelanee manoscritte conservate nella Biblioteca Leopardi in Recanati: quaderno VIII datato « 1824-25 », quaderno I non datato ma anteriore al 1822 (a cui risalgono appunti datati nel successivo quaderno IV); sull'esattezza di queste copie, che a torto si considerano trascritte, vd. p. 332 XVI *La vita solitaria* 83 P app. crit.

33

Per l'uso dell'edizione

Per l'uso dell'edizione

- B24 Canzoni | del conte | Giacomo Leopardi | Bologna Pei tipi del Nobili e Comp.^o | 1824
- Be due elenchi manoscritti di correzioni e variazioni a B24 (Bibl. Naz. Napoli, X, 12 e X age.)
- Nr Il | Nuovo Ricognitore | ossia | Archivi | di geografia, di viaggi, di filosofia, | di storia, di economia politica, di elo-quenza, di poesia, di critica, di archo-|logia, di nouelle, di belle arti, di teatri | e feste, di bibliografia e di miscellanee | Opera che succede allo Spettatore italiano | e straniero, ed al Ricognitore. | ... | Milano | Presso Ant. Fort. Stella e Figli (anno I, parte II, No 12, Dicembre 1825; anno II, parte I, No 1, Gennaio 1826)
- B26 Versi | del conte | Giacomo Leopardi | Bologna 1826 | Dalla Stamperia delle Muse | Strada Stefano n. 76 | Con approvazione
- F Canti | del conte | Giacomo Leopardi. | Firenze | Presso Guglielmo Piatti | 1831
- N cosiddetta edizione Starita: Canti | di | Giacomo Leopardi. | Edizione corretta, accresciuta, | e sola approvata dall'autore. | Napoli, | presso Saverio Starita | Strada Quercia n. 14. | 1835
- N Er « Correzioni degli errori di stampa » in N p. 177
- Nc cosiddetta Starita corretta: esemplare sciolto di N (conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli) ancora con errori che vennero poi eliminati prima della tiratura di N messa in commercio; su questo esemplare Leopardi fece correzioni ed aggiunte per la stampa progetata dal libraio parigino Baudry e che si doveva intitolare, secondo le modifiche sul frontespizio di Nc, Canti | di | Giacomo Leopardi. | Edizione corretta ed accresciuta | dall'autore; a causa delle discordanze tipografiche tra N e Nc (che in sostanza è una bozza non definitiva e per cui Leopardi non ebbe il tempo e il vigore occorrenti ad un'accurata revisione), in alcuni casi è dubbio se Nc rappresenti l'ultima volontà dell'autore.

Successivamente, si dà l'edizione critica del canto. In alto e separati da un filo largo quanto la giustezza della pagina, si pongono come titolo corrente il numero d'ordine (in cifre romane) e il titolo del canto; per esempio: I *All'Italia*.

Al di sotto del filo, in caratteri più piccoli, si riproduce il testo definitivo dei versi trattati in quella pagina (in modo che il lettore possa sempre riferirsi al risultato finale) e poi se ne dà l'edizione critica, presentando le varie stesure di ciascun verso disposte in ordine cronologico, cioè secondo la successione degli autografi e delle stampe già elencata in calce al testo completo del canto. La riga a destra del numero d'ordine del verso contiene la più antica redazione a noi nota. Sotto di essa, le redazioni successive (che di solito, quando

X

sono manoscritte, furono poste da Leopardi al di sopra del testo precedente). Le redazioni successive si riportano per intero o limitatamente alle parti che sono state modificate.

Fra parentesi quadre [] si racchiudono le parti di scrittura cancellate; al di sotto si riproduce ciò che è stato scritto dopo la cancellazione. Per esempio (vd. p. 16): I *All'Italia* 88

In sempiterno viva,
[In sempiterno viva,]
Ne l'armi e ne' perigli
An R18

significa che in An il verso *In sempiterno viva*, di R18 è stato interamente eliminato con una sola cancellazione e sostituito con la nuova stesura *Ne l'armi e ne' perigli*.

Quando Leopardi ha corretto nel corso della stesura stessa, la cancellazione e la contemporanèa nuova scrittura sono sulla medesima linea; per esempio (vd. p. 33) in II *Sopra il monumento di Dante* 28

Firenze, a quello per [c]lla cui virtude
Ar
è evidente che in Ar Leopardi, nel copiare quel verso, si è accorto di avere saltato *la* e perciò ha cancellato *c* di cui ed ha proseguito sulla stessa linea. A destra del verso, le sigle Ar, An, R18 ecc. (spiegare a p. IX-X) indicano la redazione, manoscritta o a stampa, a cui esso appartiene.

Con le lettere greche α , β , γ , δ e ζ , η , θ si distinguono, nell'ordine, le varie fasi dell'elaborazione particolare di ciascun verso in quella determinata redazione. Vale a dire, per esempio, che nella sigla An β la lettera β distingue la fase di quel singolo verso dell'autografo napoletano (An) che è successiva ad α e anteriore a γ , non uno stadio β nell'elaborazione di tutto il canto.

In carattere corsivo si ripetono, per chiarezza, parole o lettere che già si trovavano nella stesura modificata da Leopardi; per esempio (vd. p. 346) in XVII *Consalvo* 35

sentia
sentia] An
sentiva β

significa che Leopardi prima (α) ha scritto *sentia* e poi (β), lasciando intatte le prime cinque lettere, ha cancellato *a* ed ha scritto al suo posto *uz*.

Ogni canto ha un numero progressivo in cifre romane secondo l'ordine fissato da Leopardi; ogni verso ha un proprio numero in cifre arabe. Queste indicazioni consentono di passare agevolmente dalla pagina stampata alla fotografia, e viceversa. Per esempio, il testo del verso 105 di *Bruto minore* (canto VI) sull'autografo napoletano (An) si troverà nella riproduzione 75 che reca la dicitura: 75. - VI *Bruto minore* 91-105 An. Partendo dalla riproduzione, l'edizione critica di quel verso si troverà nella p. 162 che reca come titolo corrente VI *Bruto minore* e nella parte superiore il testo definitivo dei versi 104-108.

Se di un verso si dà solo la prima stesura (vd. per esempio, a p. 39, II *Sopra il monumento di Dante* 52), ciò significa che quella stesura non ha subito

XI

34

Per l'uso dell'edizione

mutamenti ed è perciò identica nell'ultima redazione approvata da Leopardi (riprodotta in alto, sotto il titolo corrente, in caratteri più piccoli).

Quando nella successione delle stesure di un verso mancano una o più sigle corrispondenti a fasi intermedie, vuol dire che in quelle fasi la redazione precedente è rimasta immutata.

Per i canti di cui non si conoscono autografi (vd. per esempio p. 515 segg. XXIX *Aspasia*) si dà solo il testo completo, inserendovi le eventuali varianti delle stampe.

Sotto l'edizione critica dei versi, separate da una breve linea a sinistra, si riproducono le varianti, le annotazioni e le postille di Leopardi, precedute dal numero del verso a cui si riferiscono e dalla sigla del testo in cui ricorrono.

Quando ciò rende più facile la loro localizzazione sulla fotografia, si indica il punto della pagina in cui si trovano, ponendo a fianco della sigla (An, Ar ecc.) le lettere esponenti

- a = in alto nella pagina dove è riprodotto il testo a cui si riferiscono
- b in basso
- d a destra
- s a sinistra
- f su una facciata occupata solo da varianti e annotazioni
- p in scheda a parte

Così, per esempio, in *Bruto minore* (vd. p. 162) le varianti riportate a destra della sigla 105 An^s sono nella stessa facciata dell'autografo napoletano (An) che contiene il verso 105 a cui si riferiscono, e si trovano nel margine sinistro; per controllarle sull'originale, basterà ricercare il testo nel margine sinistro della riproduzione fotografica di VI *Bruto minore* 105 An (cioè nella figura 75.

- VI *Bruto minore* 91-105 An).
Varianti, annotazioni e postille non sono state ordinatamente scritte da Leopardi secondo la successione dei versi a cui si riferiscono, ma secondo distinti momenti dell'elaborazione e secondo i vari gruppi di appunti da cui egli le copiava. Perciò è parso opportuno raggruppare insieme quelle che sono scritte di séguito e separate (andando a capo) quelle che si trovano a qualche distanza, cioè dopo altre notazioni. Così, ad esempio, in VI *Bruto minore* 105 An^s (vd. p. 162)

105 An^s
 Nè da' vestigi suoi torse. E 'l piè ne, su l'oripe sue pose natura. [E]
 Nè del fato mortal pianse natura.
 E ne l'usata via stette. E per le usate vie. E calco le vetuste
 orme. Nè del nostro dolor pianse. E del fato e di noi l'orbe non cura.
 Nè sinse, tinsse, a Febo il volto umana cura. il raggio.
 Nè scolorò le stelle umana cura. Nè d'ombra i [giorni,] i soli, i cieli,
 avvolse. Nè l'auree stelle offuscò, adombra, ec.; Nè l'auree stelle, l'ignee
 rote, gli aurei giorni, cieli, umano fato, Doglia oscura.

le notazioni delle prime due righe sono scritte di séguito sull'autografo, a qualche distanza segue il blocco di notazioni che si riportano (andando a capo) nelle due righe successive, quindi (di nuovo a capo) altre notazioni separate, e così via.

Per l'uso dell'edizione

Le parole che nell'autografo recano una sottolineatura sono stampate in carattere tipografico MATUSCOLO CORIVVO; vd. per esempio, a p. 49, II *Sopra il monumento di Dante* 107 An^b.

Nella stampa, le doppie parentesi [] corrispondono a parentesi quadre dell'autografo leopardiano.

Le lettere con un punto sottoscritto (*a*, *l*, *t* ecc.) non sono state condotte a termine da Leopardi; *x* indica una lettera non identificabile.

Sotto la sezione in cui sono riprodotte varianti, annotazioni e postille si trova, separato da una doppia linea a sinistra, l'apparato critico.

In sede di apparato critico (per tenere distinte dalle varianti delle edizioni curate da Leopardi) è parso utile indicare anche le divergenze che si riscontrano nell'edizione Ranieri (*Opere di Giacomo Leopardi*. Edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore, da Antonio Ranieri. Vol. I. Firenze, Felice Le Monnier. 1845).

35 (5)

XXI.
A SILVIA.

1 Silvia, rimembri ancora
2 Quel tempo della tua vita mortale,
3 Quando beltà splendea
4 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
5 E tu, lieta e pensosa, il limitare
6 Di gioventù salivi?

7 Sonavan le quiete
8 Stanze, e le vie dintorno,
9 Al tuo perpetuo canto,
10 Allor che all'opre femminili intenta
11 Sedevi, assai contenta
12 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
13 Era il maggio odoroso: e tu solevi
14 Così menare il giorno.

15 Io gli studi leggiadri
16 Talor lasciando e le sudate carte,
17 Ove il tempo mio primo
18 E di me si spendea la miglior parte,
19 D'in su i veroni del paterno ostello
20 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
21 Ed alla man veloce
22 Che percorrea la faticosa tela.
23 Mirava il ciel sereno,
24 Le vie dorate e gli orti,

25 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 26 Lingua mortal non dice
 27 Quel ch'io sentiva in seno.

28 Che pensieri soavi,
 29 Che speranze, che cori, o Silvia mia!
 30 Quale allor ci apparia
 31 La vita umana e il fato!
 32 Quando sovviemmi di cotanta speme,
 33 Un affetto mi preme
 34 Acerbo e sconsolato,
 35 E tornami a doler di mia sventura.
 36 O natura, o natura,
 37 Perché non rendi poi
 38 Quel che prometti allor? perchè di tanto
 39 Inganni i figli tuoi?

40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
 41 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
 42 Perivi, o tenerella. E non vedevi
 43 Il fior degli anni tuoi;
 44 Non ti molceva il core
 45 La dolce lode or delle negre chiome,
 46 Or degli sguardi innamorati e schivi;
 47 Nè teco le compagne ai dì festivi
 48 Ragionavan d'amore.

49 Anche peria fra poco
 50 La speranza mia dolce: agli anni miei
 51 Anche negaro i fati
 52 La giovinezza. Ah! come,
 53 Come passata sei,
 54 Cara compagna dell'età mia nova,
 55 Mia lacrimata speme!
 56 Questo è quel mondo? questi
 57 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 58 Onde cotanto ragionammo insieme?
 59 Questa la sorte dell'umane genti?

424

60 All'apparir del vero
 61 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 62 La fredda morte ed una tomba ignuda
 63 Mostravi di lontano.

An

F
N
Ne

(Bibl. Naz. Napoli, XXI. 7a) steso con uno stesso pennino ed inchiodato su un foglio piegato in quattro facciate non numerate; i versi sono scritti su una colonna a destra nella prima e terza facciata, a sinistra nella seconda; le annotazioni occupano il margine a fianco dei versi, e quelle per i vv. 61-62 girano in calce alla poesia stendendosi su tutta la larghezza della pagina; la quarta facciata (distinta con la sigla An¹) contiene solo ulteriori annotazioni, scritte distesamente per tutta la larghezza della pagina

p. 133-135

p. 98-100

425

data Pisa. 19. 20. Aprile. | 1828.

tit. A Silvia.

XIX. | A SILVIA.
XXI. | A SILVIA.

An
An
F
N

data _____
solo in An _____

- 1 Silvia, rimembri ancora
- 2 Quel tempo della tua vita mortale,
- 3 Quando beltà splendea
- 4 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
- 5 E tu, lieta e pensosa, il limitare
- 6 Di gioventù salivir?
- 7 Sonavan le quiete
- 8 Stanze, e le vie dintorno,
- 9 Al tuo perpetuo canto,

1 Silvia, sovvenienti ancora
[rammenti]
rimembri

An
N
Nc

2 Quel tempo de la tua vita mortale,
della

An
N

3 Quando beltà splendea
splende[v]a

An α
N β

3^{bis} Ne la fronte e nel sen tuo verginale,
[Ne la fronte e nel sen tuo verginale]

An α

4 E ne gli sguardi incerti e fuggitivi,
[E] [n]e [sguardi incerti]
Ne occhi tuoi ridenti

N α

5 E tu, lieta e pudica,
[pudica],
pensosa, il limitare

An α

6 Di gioventù salivir?

An

7 Sonavan le quiete

An

8 Stanze, e le vie dintorno,

An

9 Al tuo perpetuo canto,

An

3^{bis} An Nel volto verginale
E ne gli occhi tuoi molli e [] fuggitivi. dolci, vaghi.

5 An β cancella pudica e trasforma la virgola in segno di inserzione, che ripete a sinistra di pensosa

- 38
- 10 Allor che all'opre femminilli intenta
 11 Sedevi, assai contenta
 12 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
 13 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 14 Così menare il giorno.
 15 Io gli studi leggiadri:
 16 Talor lasciando e le sudate carte,
 17 Ove il tempo mio primo

- 10 An
 11 N
 12 An
 13 An
 14 An
 15 An
 16 F
 17 An
- 10 all'
 11 Sedevi, assai contenta
 12 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
 13 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 14 Così menare il giorno.
 15 Io, gli studi miei dolci
 [miei dolci]
 leggiadri
 Io
 16 Talor lasciando e le sudate carte, +
 17 +Ove il tempo mio primo

- 12 An dolce.
 15 An lunghi.
 16 An dilette.
 17 An'
- Ov'io di me spendea, Ov'io pona di me la miglior parte. Ove de gli anni primi, acerbì, verdi Trapassando, Dispensando, [io] vena la miglior parte. l'età più verde. E de gli anni' io spendea la cc. l'età fiorita. Ove il for de le forze ec.

- 15 An β leggiadri aggiunto accanto a [miei dolci]
 16 An dopo carte, un segno di richiamo per i vv. 17-18 aggiunti nel margine riservato alle varianti; vd. 17 An app. crit.
 17 An il segno di richiamo è stato posto per la stesura del verso, non aggiunto successivamente (e dunque i vv. 17-18 non sono una variante accolta poi nel testo)

- 18 E di me si spendea la miglior parte,
 19 D'in su i veroni del paterno ostello
 20 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 21 Ed alla man veloce
 22 Che percorrea la faticosa tela.
 23 Mirava il ciel sereno,
 24 Le vie dorate e gli orti,
 25 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 26 Lingua mortal non dice
 27 Quel ch'io sentiva in seno.
 28 Che pensieri soavi,

- 18 An α
 19 β
 20 An α
 21 N
 22 An α
 23 An
 24 An
 25 An
 26 An
 27 An
 28 An
- 18 E di me si spendea la miglior parte:
 parte[;]
 parte,
 19 D'in su i balconi del paterno ostello
 [balconi]a
 veroni
 20 Porgea l' orecchio al suon de la tua voce,
 l'orecchio[io]
 gli
 della
 21 Ed a la man veloce
 alla
 22 Che percorrea la faticosa tela.
 [percorea]
 percorrea
 23 Mirava il ciel sereno,
 24 Le vie dorate e gli orti,
 25 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 26 Lingua mortal non dice
 27 Quel ch'io sentiva in seno.
 28 Che pensieri soavi,

- 18 An β cancella il punto del punto e virgola prolungando la e di parte

- 29 Che speranze, che cori, o Silvia mia!
- 30 Quale allor ci apparia
- 31 La vita umana e il fato!
- 32 Quando sovviemmi di cotanta speme,
- 33 Un affetto mi preme
- 34 Acerbo e sconcolato,
- 35 E tornami a doler di mia sventura.
- 36 O natura, o natura,
- 37 Perchè non rendi poi

- 29 An
- 30 An
- 31 An
- 32 An
- 33 An
- 34 An
- 35 An
- 36 An
- 37 An

29 An cori Furo i nostri a quel tempo, o S. mia!
 30 An Quale, qual ci ap. Qual ci apparia allora. quale apparia Ne l'alme nostre allora.
 32 An Qualor.
 33 An Sempre un dolor.
 35 An Ritornami. E fammi ancor pietà la. E tornami pietà. E sento ancor.
 37 An serbi.

29 An forse la seconda virgola è aggiunta successivamente
 14 An β correzione dipendente dall'inserzione del v. 35
 15 An verso inserito fra i vv. 34 e 36 in caratteri più piccoli per mancanza di spazio
 16 An forse la prima virgola è aggiunta successivamente

- 38 Quel che prometti allor? perchè di tanto
- 39 Inganni i figli tuoi?
- 40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
- 41 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
- 42 Perivi, o tenerella. E non vedevi
- 43 Il fior degli anni tuoi;
- 44 Non ti molceva il core
- 45 La dolce lode or delle negre chiome,
- 46 Or degli sguardi innamorati e schivi;
- 47 Nè teco le compagne ai dì festivi
- 48 Ragionavan d'amore.

- 38 An
- 39 An
- 40 An
- 41 An
- 42 An
- 43 An
- 44 An
- 45 An
- 46 An
- 47 An
- 48 An

40 An i poggi scolorisse. autunno. dopo il trapassar. l'aggrar. di poche lane.
 41 An occulto.
 44 An sonava in. scendeva al.
 45 An chione brune.
 46 An vetecondi.
 42 An in Perivi la i finale è tracciata su un'altra lettera evidentemente scritta per errore

- 49 Anche peria fra poco
 50 La speranza mia dolce: agli anni miei
 51 Anche negaro i fati
 52 La giovanezza. Ahì come,
 53 Come passata sei,
 54 Cara compagna dell'età mia nova,
 55 Mia lacrimata speme!
 56 Questo è quel mondo? questi
 57 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 58 Onde cotanto ragionammo insieme?

49 Anco peria fra poco
 Anche

50 La speranza [] mia dolce: [ag] a gli anni miei
 agli

51 Anco negaro i fati
 Anche

52 La giovanezza. Ahì come,

53 Come passata sei,

54 Cara compagna de l'età mia nova,
 dell'

55 Mia lagrimata speme!
 lacrimata

56 Questo è quel mondo? questi

57 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi

58 Onde coranto ragionammo insieme?

49 An fra breve. ben tosto. Così.

50 An vaga.

51 An negar la giovanezza i fati. Come ec. Negar così ec.

55 An s[ven]fortunata.

58 An sì spesso.

55 An var. modifica ven in for

- 59 Questa la sorte dell'umane genti?
 60 All'apparir del vero
 61 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 62 La fredda morte ed una tomba ignuda
 63 Mostravi di lontano.

59 Questa la sorte de l'umane genti?
 dell'

60 A l'apparir del vero,
 All'
 vero[.]

61 Tu misera cadesti: e con la mano
 Tu, misera,

62 Un sepolcro deserto, inonorato,
 [Un sepolcro deserto, inonorato,]
 La fredda morte ed una tomba ignuda

63 Mostravi di lontano.

59 An umana vita? Ne la stagion fiorita.

61 An cadesti. Sol, porgendo la mano. La misera cadest[.] Sol ec. cadeva: e ec.

62 An La fredda, scura, morte ed una tomba ignuda, avello. Un sepolcro deserto
 e l'ol]Ombre ignude. A me la tomba inonorata e nuda.
 Il giorno estremo.

59 ed. Ranieri delle umane

41

CANTI
DI GIACOMO LEOPARDI

Edizione critica e autografi

A CURA DI DOMENICO DE ROBERTIS

★

EDIZIONI IL POLIFILO

1984

ca, dello svolgimento del lavoro del poeta, costituisce ad ogni modo l'elemento nobile della nascita e per molto tempo infante filologia leopardiana, che nel De Sinner deve riconoscere il suo paratitolo. Parzialmente realizzata, per i *Cantili*, nel volume dell'Antonina-Traversi e nell'*Appendice* dell'edizione *Domati*, la sua proposta avrà piena attuazione ad opera del Moroncini.

2. Per una nuova edizione critica.

Opera, e merito, dell'edizione del Moroncini, e ciò non solo riguardo ai *Cantili*, fu non tanto l'utilizzazione e rappresentazione in apparato di tutta la documentazione e dell'intera fenomenologia dell'elaborazione del testo, compresi i pentimenti, i trascorsi di penna, gli errori e i minimi accidenti grafici (l'unica vera gerarchia è quella che relega in un secondo apparato appiè del primo gli interventi formali e interpunivi: allo scopo evidente di lasciare emergere le sostanziali innovazioni e trasformazioni subite dal testo), ma di non aver fatto alcuna distinzione tra manoscritti (autografi) e stampe (d'autore), tra la fase della ricerca privata e le tappe della vicenda pubblica dei testi, del resto attraversata da interventi manoscritti (che in taluni casi sono conservati) sulle stampe stesse: salvo la disposizione delle varie testimonianze secondo la loro riconosciuta successione cronologica. Le conseguenze sul piano pratico furono, da una parte la considerazione separata dei singoli luoghi o oggetti d'intervento d'autore e, come dicevo al principio, la costituzione dell'edizione critica di ciascun microtesto, l'unità essendo assicurata dal riferimento, per ciascun canto, al testo definitivo (equivalente all'applicazione delle correzioni d'autore all'ultima edizione da lui curata, la napoletana del 1835) premesso all'apparato, riferimento facilitato dalla quasi sempre immutata consistenza quantitativa del testo stesso, anche nel caso, che è di gran lunga il più frequente, d'assenza di forme metriche regolari; dall'altra la riduzione, propriamente, del testo critico al-

1856 (cfr. *Manuscripti* [2^a ediz., 1889] cit., p. 16) all'atto dell'invio a Firenze della cartea leopardiana in suo possesso. Il prospetto iniziale fu utilizzato dal Mestrica nel suo studio *La conservazione letteraria di G. L. e la sua cantata giovanile* uscito nella «Nuova Antologia» del novembre 1880, indi raccolto fra gli *Studi leopardiani* cit., pp. 261-4; l'intera esercitazione, integrata del confronto fra l'edizione milanese e quella fiorentina del 1845, fu pubblicata dal Piergili nei *Manuscripti* cit., pp. 137-61, preceduta, pp. 25-55, dal catalogo dei *Manuscripti leopardiani già presso Luigi De Sinner, ora nella Biblioteca Nazionale di Firenze*.

1. Le prime varianti edite di Leopardi sono quelle che correddano l'autografo degli sciolti *Al Conte Carlo Pepoli*, allora di proprietà di Prospero Viani, oggi presso l'Archivio del Comune di Visso, trascritto appunto, con le varianti a margine e con registrazione a piè di pagina delle correzioni e delle lezioni delle stampe, entro una lettera del Viani a Pietro Pellegrini, *Di un singolare autografo di G. L.*, nel volume degli *Studi filologici* di G. L., raccolti e ordinati dallo stesso P. Pellegrini e da P. Giordani, Firenze, Felice Le Monnier, 1845, pp. 441-54 (il testo alle pp. 444-7, a p. 442 il Viani già immaginava le risa dei «molissimi...» attraverso consueti ed abili ad improvvisare mirabilmente libri e poesie) — e non poteva prevedere che si sarebbero aggiunte altre e più autorevoli voci — «a sentir trattare di possile e ricordi e ponderazioni e bozze e cancellature e riscorri nel comporre»); Lo stesso volume reca in antipoda il primo fascimile a me noto di un autografo leopardiano, quello dell'*Infinio* ancora secondo il manoscritto degli Idilli già di Brigenti, poi del Viani, ora con l'altro nell'Archivio del Comune di Visso. La seconda edizione, 1853, agguincerà, pp. 275-81, la ristampa delle due dedicatorie, ai Monti e al Trisino, rispettivamente delle prime due e della terza canzone, nelle due successive redazioni a stampa, del 1818 e 1820 e del 1824.

l'apparato, il quale squadrata in catena diacronica (raffigurata dalla successione delle righe di stampa, valida, come sottolineò il Moroncini¹, anche per le correzioni interlineari e comunque sopraggiunte, sottoposte anziché sovrapposte al testo base²) la serie degli interventi, ivi compreso l'ultimo atto del processo (rappresentato in carattere grassetto o neretto), equivalenti al testo guida premesso all'apparato, la cui presenza non è pertanto essenziale alla rappresentazione (il grassetto identifica la lezione comunque definitiva, ovunque s'instauri, quindi anche una soluzione precoce poi superata da successivi interventi e finalmente recuperata), ma ha funzione di collegamento dei singoli microtesti (l'unione di tutti i neretti, a qualunque livello appartengano, individua il testo definitivo, beninteso limitatamente ai luoghi varianti, e perciò da integrarsi col testo guida; oltre all'integrazione tra le due sezioni, varianti sostanziali e varianti formali). Tutto ciò, mentre permette la fruizione in apparato dell'intero svolgimento variantistico, comporta il privilegio del momento del confronto (o paradigmatico) su quello della continuità testuale (o sintagmatico) e della stessa integrazione dei singoli confronti o microprocessi, recuperabile solo all'ultimo stadio, connesso da diverso carattere, e per i luoghi sottoposti a variazione.

È questo l'appunto principale rivolto al criterio del Moroncini. L'altro che si può muovergli, strettamente connesso al primo, è che la puntuale lettura diacronica esclude il riconoscimento della generale stratificazione degli interventi (ossia del paradigma generale), l'identificazione e integrazione dei quali nelle rispettive fasi correttive s'ottiene solo (e solo per le redazioni univoche, ossia per le stampe) mediante la rilevazione, lungo tutto l'apparato, della sigla che contrassegna quella data fase. L'avventura poetica, o diciamo la lettura in profondità, prevale insomma sulla verifica del sistema, e in sostanza il concetto classico di apparato come registrazione dei luoghi varianti resiste a quello di storia del testo. Ma si tratta di una scelta, in base alla quale il Moroncini procede con piena consequenzialità (la consequenzialità è condizione essenziale di ogni edizione critica); e per un tipo di rappresentazione totale non saprei davvero proporre soluzioni alternative. Discende da questa scelta anche la funzionalizzazione delle cosiddette «varianti» (ossia, secondo la distinzione terminologica adottata dal Moroncini, dei materiali linguistici ed elocutori esposti a margine o in calce agli autografi, e talvolta in separata sede, in alternanza o variazione perpetua alle lezioni a testo e agli interventi, ovvero «correzioni», su questo) al processo evolutivo del testo, mediante integrazione di quelle (benché distinte in

1. Edizione cit., *Ambrosiana*, pp. LXXXV-LXXXVI.

2. La soluzione è quella che contraddistingue la nuova edizione degli autografi recanatesi delle canzoni *Sul monumento di Dante* e *Ad Angelo Mai* a cura del Piergili, *Manuscripti* cit. (cfr. qui nota 5 a p. X) rispetto a quella di due anni prima dell'Antonina-Traversi. Questi aveva adottato un procedimento «a fascimile», dando in riga la lezione primitiva e sovrapponendo nell'interlinea, anche su più piani (vedi ad es. p. 169, per i vv. 126 e 128 della seconda canzone), in corpo minore, gli interventi successivi, e contrassegnando col corsivo le cancellature; il Piergili assume a testo la lezione ultima, mentre nell'interlinea sopralineata si scalano, da corpo maggiore a minore, le lezioni precedenti (la riga più alta, in corpo minimo, rappresenta la lezione prima, le sottostanti via via l'evoluzione del testo fino ad approdare alla lezione definitiva in riga: cfr. allo stesso luogo l'edizione cit. a p. 226).

appositi riquadri) in questo, quindi modificando la disposizione topografica in cronologica e contestualizzando i dati: con operazione legittima dal punto di vista del testo di riferimento, ma anche qui riconducendo a puntuale ricerca espressiva, della «Parola» di questa o quella poesia, quella che è la ricognizione, semplicemente, di tutta la «lingua» della poesia, e limitando a confronto e scontro sul testo la verifica della possibilità e direi della vitalità dello strumento stesso della conoscenza poetica (e della conoscenza *tout court*), e insomma facendo un momento privilegiato di quello che è il costante rapporto del poeta col «mezzo» della sua stessa esistenza.

Con tutto ciò, questa nuova edizione non si propone né come aggiornamento (visto il nessun apporto di nuova documentazione¹) né come correzione, anche solo sul piano esecutivo, della lettura dei documenti, come pure occorrerebbe², dell'edizione Moroncini; ma come una nuova ipotesi meto-

1. Un minimo contribuito è pur costituito almeno dalla produzione in fascimile, a) dell'autografo della prima redazione della dedicaatoria ai Monti delle prime due canzoni custodito in usufrutto nella sua edizione (pp. 8 e 9 sgg.), a fianco della prima stampa, delle correzioni autografe a questa e della nuova redazione autografa per l'edizione bolognese delle *Canzoni* del 1824; b) della bella copia autografa delle prime 6 pagine delle *Amalazioni*, uniche superstiti di una prima sistemazione per la stampa del '24, pure conservate a Recanati, segnalate dal Morinelli-edizione, pp. 37 sgg.; c) dell'autografo della lettera *Agli amici suoi di Toscana* premessa all'edizione fiorentina dei *Canti* del 1831, conservato in una copia di questa presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (Postillati 59), segnalato nel volume delle *Lettere* dell'edizione di *Tutte le Opere* a cura di F. Flonza cit. (vedi più oltre, note 3 a p. XXI e 7 a p. LVII) nella nota alla lettera 736 (a p. 1221).

Si deve invece rinunciare, purtroppo, alla riproduzione della copia dell'edizione bolognese del 1820 della canzone *Ad Angelo Mici* postillata da Leopardi, già custodita presso la Biblioteca Comunale di Forlì, che per quante ricerche abbiano fatto la Direzione e il personale della Biblioteca, l'amico Emilio Bogani, ed altri per proprio conto (nonché io stesso), è risultata irreperibile. Ciò spiace tanto più che, sfuggito il pezzo ai Moroncini, le riproduzioni parziali apparse sul «Meridiano di Roma» del 16 giugno 1940 e nell'opuscolo di S. ZAVATTI, *Leopardi. Forlì, Zavatti editore*, s. d., pp. 12-3, che trascrive (con pretesa di completezza) anche una parte delle varianti, sono di pessima qualità (tutto quanto s'è potuto recuperare è comunque registrato a corredo della riproduzione dell'altra copia postillata conservata tra le carte napoleoniche). Già la prima vicenda di questa preziosa testimonianza è esempio della sconsiderata dispersione avvenuta di tante carte leopardiane sin dall'epoca immediatamente successiva alla morte del poeta. L'opuscolo fu offerto l'11 maggio 1851, come documenta la *Bibliografia leopardiana* più oltre citata (cfr. p. LXX) a proposito della stampa del '20 (al n. 640), dal conte Pier Francesco Leopardi al conte Domenico Tellarini perché gli trovasse «un canucchio» nella sua collezione di autografi, come cosa bensì stampata, ma contraddetta di «alcune varianti di pugno dell'autore, le quali in parte furono rispettate nelle seguenti edizioni, in parte no»; con la sconosciuta concessione, qualora il destinatario trovasse «spregevole la cosa», che questi vi rimediaste «col gettar dalla finestra l'opuscolo». Che sembra segnare di un tristo presagio l'ultimo destino del cimelio.

2. Non credo utile fornire qui la lista, non breve, delle imperfezioni e dei relativi necessari emendamenti. A titolo meramente esemplificativo, e per dare un'idea della varia casistica, e primo degli *Idilli* (tra parentesi la lezione errata, la sbarra / indica variazione, dai Moroncini rappresentata mediante passaggio da riga a riga, il tratto — significa assenza di segnalazione in Moroncini, del quale mantengo provvisoriamente le sigle: R¹⁸ = prima edizione della canzone, Roma 1818, An = autogr. napoletano, per la canzone copia di R¹⁸ corretta da Leopardi, Av = autogr. di Visso, B = ediz. bolognese delle *Canzoni*, 1824, F = edizione fiorentina dei *Canti*, 1831, N = edizione napoletana dei *Canti*, 1835).

dologica, di una diversa filologia e di una diversa rappresentazione, nella direzione di una piena leggibilità del testo e della sua storia e di un più organico avvicinamento dell'«utente» (per adoperare la terminologia e la distinzione di un fondamentale contributo di Gianfranco Contini in fatto di filologia d'autore¹) al momento della «produzione». Le premesse sono già in una mia memoria di quasi quindici anni fa, in occasione del II convegno internazionale leopardiano (Recanati, 1-4 ottobre 1967), che avrebbe forse meritato, quando fu pubblicata², una qualche discussione³. Legata alle esigenze di una particolarissima «utenza», la raccolta dei dati per un vocabolario storico della lingua italiana, nella fattispecie l'impresa del nuovo Vocabolario della Crusca, quella proposta rispondeva comunque al concetto del riporto delle risultanze testuali allo stato della tradizione; nel caso di filologia d'autore, di un' immediata conoscenza e percezione dello stato del testo a qualunque punto della sua evoluzione; nel caso particolare di Leopardi, di una più attendibile datazione di ciascun punto del testo tradotto. Fuori dell'esigenza specifica di partenza, il presupposto fondamentale era e resta che, se ogni modifica di un elemento del sistema è una modifica del sistema, ciò avviene proprio perché il sistema (come oggetto sia pur suscettibile di modifica) esiste già, avviene insomma *al* sistema, nel caso di Leopardi saldamente costituito sin dall'inizio (ossia da quello che per noi è il dato iniziale della sua conoscenza, in genere l'autografo), e che il cosiddetto 'perfezionamento' di esso nel tempo, fino alla redazione definitiva (ossia all'ultimo intervento disponibile), presuppone la sua intera conoscenza e

All'Italia, 3 de gli R¹⁸ / degli N (—); 26 vanto, An (vanto, B); 40 A gr¹⁸ / Agl¹⁸ N (—); 47 polve [e fumo] An / polve, [e fumo] An; 49 Nè ti conforti? R¹⁸ è ricupero (non segnalato) di N; 59 Dolce terra nata R¹⁸ / (Dolce?) Alma e nata, An (Alma terra nata R¹⁸ / [Dolce] / Alma terra nata, An); 68 l'onde R¹⁸ / Pond[?] a An (—); 81 lagrime R¹⁸ / l'arime N (—); 84 voi R¹⁸ / voi, An (—); 85 a le R¹⁸ / alle N (—); 86 «sol» minuscolo anche in B, per cui a Sol An va aggiunto F; 98 [fo]ro / fo An ([fo]ro / fo An, e nell'apparato delle forme sostituire in corrispondenza An a B); 104 terzo R¹⁸ / terzo[.] (ossia con virgola apposta e cancellata) An (tergo, R¹⁸ / tergo[.] An); 114 (113); 123 e 1 R¹⁸ / e 1 N (—); 125 qua [terore] R¹⁸ / qu[.] / a An (qua R¹⁸ / qu[.] / a An); inoltre le varianti 12, 21 miei R¹⁸ / tuoi N, 52 vanno passate, perché sostanziali, alla fascia superiore, e al v. 79 va segnalato che dopo «Simonde» F introduce rinvio «(1)» di nota.

L'infinito: Av porta avanti al titolo «Idilli MDCCCXIX» 14 [Immensità] il mio pensier [s'amega,] / [Immensità] / Infinita s'amega il p. mio[.] An, [Immensità] / Infinita s'amega il p. mio[.] Av / Immensità F [Immensità] il mio pensier [s'amega,] / Infinita s'amega il p. mio[.] An. Si aggiunge ad ultima esemplificazione, e come caso estremo, che per *Algebra*, dei 4 luoghi del testo a stampa, non definitivo (cfr. la descrizione dell'edizione), nella copia corretta dal poeta emendamento nell'*Errata-corrige* di N, al v. 87 è segnalato accanto a Nc il primitivo lapsus di mano estranea, mentre non sono segnalati gli interventi Nc ai vv. 6 e 72.

1. In apertura del *Seggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943, ora in *Varianti ed altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31 (a p. 5).

2. Prima col titolo *La data dei «Canti» leopardiani*, in «La Bibliofilia», LXX (1968), pp. 143-64, quindi negli «Atti» del convegno stesso (col titolo *La data dei «Canti»*, e con una nuova postilla che qui non interessa), Firenze, Olshki, 1970, pp. 233-61.

3. L'unico cenno di definitiva attenzione fu quello di E. Bici nella sua ampia recensione agli «Atti» del convegno (in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX [1972], pp. 599-600).

coscienza da parte dell'autore, ossia la memoria «delle passate cose», e insomma il loro «avvenimento» in tutto ciò che segue, e anzitutto all'atto dell'evento stesso. È questo momento, che non è quello dell'insorgere della poesia, ma del suo affermarsi ed imporsi, che dà senso a tutto il séguito, e che l'edizione intende porre a base della conoscenza (e della storia): ciò che in fondo faceva l'apparato del Moroncini, riconducendo ogni volta (anche se nella prospettiva prestabilita del testo d'arrivo) alla prima redazione conosciuta. Si tratta insomma di ritrovare la coerenza di questa prima conoscenza. *L'infinito*, per intenderci, è del 1819, presumibile e più che probabile data della sua composizione (anche se la prima attestazione andrà ragionevolmente ricondotta a qualche tempo più tardi, forse al delinearsi di una prima serie d'idilli). Il fatto è che noi lo leggiamo normalmente secondo la redazione, nel caso particolare quasi identica, dell'ultima revisione del '36-'37, che nel caso prossimo di *Alla luna* comporta una modifica che ne altera e sposta la struttura e la stessa collocazione nel tempo. La grande ricognizione linguistica che accompagna e caratterizza, nella doppia veste di «varianti» (nell'accezione moronciniana) marginali e di «annotazioni» a singoli luoghi, la composizione o meglio la definizione del testo delle canzoni, è dietro le spalle di quasi tre lustri (e la stessa raccolta delle «annotazioni» in calce all'edizione bolognese delle *Canzoni* del 1824 non si ripubblica più da un pezzo) allorché Leopardi ci consegna per sempre quelle poesie con gli ultimi riteocchi sui margini dell'edizione napoletana del 1835; e va perciò riferita a quegli anni ormai lontani. Ed è così che lo stesso libro dei *Canti*, così intitolato e riconoscibile solo dal 1831, data dell'edizione fiorentina che per prima reca quel titolo, risulta dall'integrazione e compenetrazione di sistemi diversi scalati nel tempo, ossia dall'aggiunta di testi recenti a testi (e serie di testi) d'epoca precedente, in quella concepiti e costituiti, benché aggiornati entro certi limiti ai nuovi esiti, e insomma dall'incontro e confronto d'epoche diverse e con loro specifiche caratteristiche. L'unità di un «canzoniere» è sempre il frutto di un'unificazione, ossia della composizione d'esperienze e di risultati che sul momento si ponevano come assoluti e non relativi, anche nel senso di non prevedere le future aggregazioni; addirittura d'integrazioni e di raccordi appositi, fino alla costituzione, nel caso proprio di Leopardi, d'imitazioni 'd'epoca' con funzione strutturale.

Non dovrebbe sorprendere, dunque, che oltre alle altre modifiche al normale impianto d'un'edizione critica, dalla designazione del testo a, come subito vedremo, l'articolazione dell'apparato, la nostra edizione ne registri una senza dubbio più grave, e cioè che la storia ossia la vicenda della ricerca poetica s'impongano tanto all'acquisizione definitiva, al testo che possiamo dire *regis*, da disporre i testi secondo cronologia e da rompere l'«intreccio», *the plot* a cui approda il libro, per riprodurre la lunga e complessa «fabula». Del resto, se edizione critica di un'opera (o di una silloge) con una sua vicenda elaborativa, ossia a tradizione d'autore, è ricostruzione del processo attraverso cui l'opera si è venuta formando, non si vede perché in tale sede non sia la narrazione della vicenda a prevalere sull'insegnamento

finale, e perché insomma nell'edizione critica non debbano valere le ragioni stesse del suo essere; tanto più quando l'insegnamento finale sia il normale e prevedibile approdo dell'operazione descritta. Nessuna edizione critica, diciamo la verità, lascia il tempo che trova. Si aggunga che la storia di un testo è anche di ciò che questo ha significato nell'opera del suo autore e per il suo autore, nel rapporto che questi stabilisce con la storia letteraria e con la sua lingua; che un testo conosce solo via via la sua storia futura; e che il fatto di tornare a far capo alla prima redazione dell'*Infinito*, e insomma di pensare per un momento *L'infinito* senza la canzone *Alla sua Donna* o il *Canto notturno*, non è più scandaloso che pensare la *Ginestra* come facente parte da sempre dei *Canti*, come fa con la sua presenza in essi: che per il lettore dei *Canti* non avviene che a cominciare dall'edizione postuma del 1845.

La presente edizione è dunque così concepita:

1. Il testo base (di partenza, non di semplice riferimento), il testo che 'fa data' è quello della prima redazione nota, corrispondente alla sua prima organica definizione, precisamente della prima redazione pubblica, per lo più a stampa, 'facente testo' anche per gli ulteriori sviluppi. Solo del *Tramonto della luna* e della *Ginestra*, mai editi (benché preparati per l'edizione) da Leopardi, si dà, dell'uno il testo dell'autografo (parziale, ma completato di mano di Ranieri), della seconda la ricostruzione sulla base delle tre copie (di mano di Ranieri) conservate. Col che, al suo termine, l'edizione si trasforma, come già la precedente del Moroncini, in riproduzione di un manoscritto o in edizione critica di un testo a trasmissione riproduttiva (benché con tracce di stratificazione elaborativa).

2. L'apparato critico, sciorinato a piè di pagina, rappresenta la continuazione della storia del testo nelle successive sue tappe; e pertanto:

a) non presenta distinzione di corpo tipografico rispetto al testo al fine di non istituire gerarchie, salvo una diminuzione per le varianti all'edizione napoletana del '35 di mano di Ranieri, delle quali pur si accetta l'autenticità, ma che per la prima volta vengono indicate e distinte da quelle autografe.

b) è articolato in fasce corrispondenti ciascuna a una diversa successiva redazione, nell'ordine di successione, in modo da rendere la stratificazione temporale degli interventi sul testo, fino agli ultimi, in parte autografi in parte minore di mano di Ranieri, sui margini dell'edizione napoletana del '35 in preparazione di una successiva edizione parigina, in sostanza applicati nell'edizione postuma del 1845 a cura dello stesso Ranieri.

c) anziché allineare le varianti in sequenza prosastica, ciascuna fascia adotta l'incollamento dei versi, in modo da serbare al testo poetico, benché frammentato, la sua figura, e presentando le varianti perfettamente allineate verticalmente alla porzione di testo corrispondente, si da consentire l'immediato riferimento a (e inserimento in) questo¹ per le parti in prosa,

1. Cfr. il mio studio *Una contraffazione d'autore: il «Pastor» di Leopardi*, Firenze, Licosca editrice, 1976, in particolare pp. 5-10.

1. L'incollamento è stato facilitato e in sostanza automatizzato dal procedimento di fotocollazione adottato per questo volume: il verso recante la variante è stato composto fino alla variante stessa in allineamento con quello corrispondente del testo, dopodiché la macchina ha accolto l'oblitterazione della parte invariante (opportunitamente segnalata come tale) lasciando al suo posto nel rigo la variante.

dediche, *Comparazione delle sentenze di Bruno minore e di Teofrasto, Annalazioni*, del resto con una storia ben presto conclusa e perciò povere di varianti, non si può che adottare la forma dell'apparato convenzionale).

d) l'apparato integra il testo, nel senso che ciascuna fascia funge da nuovo testo, quanto alle varianti che essa introduce, rispetto al testo precedente, sicché ogni successivo intervento va considerato in rapporto al testo così come risulta modificato fino a quel momento: insomma, B è variante rispetto al testo A, C è variante rispetto al testo A modificato secondo B (ossia, dove è modificato, rispetto alle modificazioni registrate in B) e così via. L'evoluzione elaborativa si esplica perciò in una serie di successive integrazioni, l'ultima delle quali equivale al testo definitivo: leggibile dunque nella fascia infima dell'apparato come estrema fase del processo e insieme, rapportata via via agli strati precedenti, nella sua interezza.

Nella sua globalità, la pagina rende insieme la consistenza, ossia l'imponenza originaria del testo, e in successivi tempi, la stratificazione degli interventi, mettendone in evidenza la rispettiva natura e ampiezza, gli incrementi e i rallentamenti, dando qualcosa di più del grafico del lavoro leopardiano. Oltre tutto, nessun problema di distinzione di varianti sostanziali e di varianti formali. La qualità dei ritocchi di questo secondo tipo, così frequenti nell'ultima edizione, del '35, a cominciare dall'adozione della preposizione articolata con raddoppiamento fonosintattico (*de la > della ecc.*), risulta pienamente dal loro isolamento nello spazio del verso, senza pericolo di confusione anche a un'indagine settoriale e frazionata.

La piena coerenza tra testo e apparato e la notevole semplificazione della rappresentazione sono comunque il risultato di una precisa rinuncia, ossia, come già risulta dal punto I, della pratica riduzione della rappresentazione e insomma dell'edizione critica alla tradizione a stampa dei *Canti*. Salvo per le ultime correzioni, autografe e no, all'edizione del '35, che rappresentano l'ultima volontà dell'autore, e per il *Tramonto della luna*, conservato unicamente in autografo, la fase elaborativa manoscritta, anche quando, come nel caso delle prime tre canzoni, s'interponga tra due redazioni consegnate alle stampe (sotto forma di correzioni a mano alla stampa precedente), non compare in apparato. Ciò può far pensare a una regressione della filologia leopardiana ad un'età premonarchiana. In realtà la decisione corrisponde a una nozione dirò così 'progressista' dell'edizione critica.

La separazione della tradizione manoscritta da quella a stampa risponde a due ordini di ragioni.

In primo luogo, tranne che per i citati interventi correttori su una copia di una stampa precedente, si verificano sulla prima (come per le prime tre canzoni) o sull'ultima stampa (e si deve supporre che ogni nuova edizione sia fondata su un'analoga revisione dell'edizione precedente), la tradizione manoscritta si dispone a monte di quella a stampa, la cui prima testimonianza corrisponde allo stadio finale del manoscritto prossimo (per lo più, — ossia salvo che per gli *Idilli*, per il secondo volgarizzamento da Simonide e per un frammento delle *Annalazioni* — dell'unico manoscritto). Il discrimine non è dunque arbitrario, è per giunta uniforme per intere serie di testi, e varrebbe anche in caso d'unificazione dell'una e dell'altra tradizione (l'entità del distacco, ossia la distanza tra la lezione ultima del manoscritto e

l'artefazione della prima stampa, è misurata, in apposita nota a ciascun manoscritto, dalle varianti di quella rispetto a questa). Il momento a cui fa capo la nostra edizione è dunque quello in cui la ricerca poetica, per quanto complessa, si è finalmente consegnata in una figura definita in ogni sua parte, e l'autore, sia pur provvisoriamente, non dispone più del suo testo. Da quel momento il lavoro di Leopardi assume un ritmo diverso da quello tenuto finora, condizionato in particolari modo dall'«imponenza» del testo primo edito; oltre tutto, dal riferirsi del lavoro correttivo non più a un singolo testo, ma a una raccolta di testi¹. Ciò che precede appartiene ormai a un'altra dimensione, quella del possibile (anche se per lo più gli autografi dei *Canti* sono per così dire 'editi', ossia portati a termine, sanate tutte le incertezze e alternative, con cura esemplare), di contro all'irreversibilità della prima pubblicazione. E legittimo dunque che la rappresentazione di quest'altra dimensione obbedisca a criteri diversi. L'integrazione del processo elaborativo manoscritto in quello rappresentato dalle stampe comporterebbe oltre tutto, data la complessità del primo, un nuovo frazionamento del testo, con perdita dell'«imponenza» testuale che la prima pubblicazione ha in certo modo sancito. E c'è da tener presente che nello stesso manoscritto convivono spesso la vicenda elaborativa del testo e un corredo, particolarmente esteso per le canzoni, di annotazioni e di varianti non integrabili in quella vicenda, tanto meno, certo, nella sua rappresentazione critica². D'altro canto gli autografi leopardiani, tranne che per gli «argomenti» di alcune canzoni, rappresentano uno stadio assai avanzato dell'elaborazione. Anche se siamo informati dal poeta stesso, nella celebre lettera al cugino Giuseppe Melchiorri del 5 marzo 1824³, della lentezza del procedimento compositivo, è assai difficile che noi abbiamo davanti il primo getto, successivamente rimaneggiato, di una poesia, bensì l'esito di una prima sistemazione a pulito, non è escluso a distanza dalla data di composizione denunciata sul manoscritto stesso, sulla quale tornare a lavorare ulteriormente.

In secondo luogo, anche la sola restituzione del processo elaborativo ma-

1. Gli unici casi di edizioni di poesie isolate (la canzone *Ad Angelo Mai* nel 1820, *Il sogno anticipato* nel «*Cantile* di Petronio» nell'agosto del 1825) sono entrambi di prime edizioni. Il lavoro correttivo sull'una è ormai nella prospettiva della raccolta delle *Canzoni* del 1824; l'altra fu, come si vedrà, un esperimento provvisorio, con successivo sostanziale riadeguamento del testo, per la seconda edizione, a quello della serie completa degli *Idilli*.

2. Di contro alla complessa articolazione del manoscritto (pur con le considerazioni che seguono), sta, a parte l'indicazione frequente della data, l'assenza d'ogni anche approssimativo riferimento storico (fanno eccezione l'accenno del 20 marzo 1820 ai Giordani; riguardo alla composizione «miracolosa» della canzone *Ad Angelo Mai*, l'annuncio al fratello Carlo della recita degli scolari *Al Canto Carlo Pepoli* all'Accademia Felisina di Bologna, il 27 marzo 1826, e l'altro, a Paolina, il 2 maggio di due anni dopo, d'aver ripreso a «fare dei versi», quell'aprile). Storia invece si può fare ampiamente della vicenda editoriale dei *Canti*; che è preciso compito di quest'*Introduzione* di illustrare in ogni suo momento ed aspetto.

3. Per le lettere di Leopardi si cita, per completezza, dall'edizione delle *Lettere*, Milano, Mondadori, 1949, volume apposito di *Tutte le Opere* a cura di F. Flora cit., che s'indica con *Lett.* seguito dal numero del documento: nel caso specifico *Lett.* 297. Si dà comunque il riferimento con *Epist.* cit., anche qui con semplice indicazione del numero di serie (nel nostro caso *Epist.* 586), per gli opportuni collegamenti con le lettere dei corrispondenti, per le quali non si può ricorrere che a tale edizione.

noscritto richiederebbe il ricorso a una tecnica editoriale estremamente raffinata, e oggi come oggi proibitiva. C'è sì l'esempio recente dell'edizione della seconda Centuria dei *Miscellanea* di Poliziano a cura di Vitore Branca e Manlio Pastore Stocchi¹, ma appunto si è dovuto separare la riproduzione tipografica (a sussidio di quella fotografica) del manoscritto dall'edizione critica del medesimo. Per il fine che si propone un'edizione critica dei Leopardi, di permettere lo studio il più possibile ravvicinato della formazione e dell'elaborazione del testo, ciò equivarrebbe alla pratica inaccessibilità dell'edizione. E dubbio che la tecnica tipografica possa rendere sensibili i minimi passaggi, i rapporti, che sono anche rapporti 'figurativi', le sedimentazioni e perfino gli espediti (utilizzazione di spazi, inserimenti ecc.) di una vicenda manoscritta, dove tra mano e foglio corre un rapporto che oserei dire biologico. Non si tratta insomma di correttezza di trascrizione, facilitata del resto dalla nitidezza e impeccabilità della grafia leopardiana. Ma una variante inserita nell'interlinea, in quel punto, fino a quel punto, facendosi strada tra le lettere che sporgono dalle righe, adattando le sue misure allo spazio disponibile, o che cerca respiro nel margine; il respiro stesso della scrittura, che cresce e diminuisce di momento in momento, magari sotto l'impulso della ricerca, o si distende a suo agio nei momenti di calma, sono qualcosa di irripetibile. Chi potrebbe tradurli in segni e intervalli tipografici? E per giunta, gli autografi leopardiani, e non solo quelli, stupatissimi di varianti linguistiche, di annotazioni, di rinvii, nonché di correzioni, delle canzoni, costituiscono essi stessi una sorta d'edizione critica. Alla 'sistemazione', inevitabile, d'ogni edizione critica (e s'è già accennato, per ciò che riguarda le «varianti», a quella del Moroncini) non si vede perché non debba preferirsi, e riuscire più illuminante, più parlante, la sistemazione di Leopardi. Che non può risultare pienamente che dalla sua ispezione, per analisi e ricerche che oggi, si dia pur la migliore edizione tipografica del mondo, può compiersi solo sugli originali. Questi dunque vengono per la prima volta riuniti in riproduzione integrale, in separato volume, a formare uno strumento di lavoro che i leopardisti, e non solo i leopardisti, sanno ineguagliabile. Per quella che è la mia esperienza di manoscritti almeno dal secolo XIII ai giorni nostri, non potrei mai rinunciare a questo vitale contatto.

Autografi dunque, e stampe corrette di mano di Leopardi, dei *Canti* e delle prose d'accompagnamento, anche provvisorio, ai *Canti*, fino ai minimi appunti, sono forniti in facsimile nell'ordine corrispondente a quello dell'edizione critica delle stampe, salvo per gli Idilli, costituenti un *corpus* unico, e perciò inscindibile, nelle carte leopardiane, e che pertanto risultano riuniti, benché in diverso ordine, anche nella nostra edizione. Non si dà invece la copia dell'edizione napoletana del '35 corretta da Leopardi e Ranieri, i cui dati sono interamente acquisiti, in ultima fascia, all'apparato delle stampe. Di essa del resto esiste già un'edizione anastatica² che, nonostante

qualche difetto, denunciato nella descrizione dell'originale, può ben supplire allo scopo. La sua riproduzione qui avrebbe quasi raddoppiato, senza troppo vantaggio, la mole del volume. Gli autografi sono dati nel loro formato originale, con solo una riduzione tra il 13 e il 23% di quello dell'*Immo ai Patriarchi* e delle prime 2 pagine delle *Annotazioni* nel testo conservato da Leopardi, per non dovere impostare tutta l'edizione, primo e secondo volume, secondo un formato più grande e, per la sua quasi totalità, non giustificato. Di ciascun autografo si dà, come delle stampe, la descrizione essenziale al termine di questa *Introduzione*. Altre e più specifiche indicazioni per la lettura sono fornite a corredo di ciascun facsimile. Non si riproducono invece le copie degli Idilli di mano di Paolina Leopardi contenute nei tomi I e VIII delle sue «Miscellance manoscritte» custodite in casa Leopardi. Se ne danno invece le varianti rispetto al testo base dell'edizione, con gli opportuni richiami agli autografi corrispondenti, a séguito della riproduzione di questi.

Storia del libro.

1. *Le prime canzoni.* — Lasciando dunque la documentazione manoscritta alla sua semplice e insieme fervida evidenza, spesso contrassegnata, s'è già avvertito, dall'indicazione della data di composizione, e alla diretta visita e interrogazione del lettore, seguiamo la vicenda del testo dal momento che questo si stacca dalla matrice e diventa, sin d'allora, nostro; che è anche il momento in cui comincia a prendere lentamente forma quello che sarà il libro dei *Canti*.

Significativamente, il primo atto, e la prima data, sono anche quelli della prima raccolta, del contenuto minimo di due componimenti, l'edizione pubblica delle *Canzoni ... sull'Italia e sul Monumento di Dante che si prepara in Firenze*, (R18). Le pratiche per la pubblicazione cominciarono subito dopo la loro prospettiva di una nuova edizione, costellandola di varianti, e che si conservava tra gli autografi napoletani (come si chiamano convenzionalmente — e abbreviatamente AN — le carte autografe del fondo leopardiano, provveniente dal lascito Ranieri, della Biblioteca Nazionale di Napoli), risulta che la composizione avvenne tra settembre e ottobre dello stesso 1818 (la canzone *Sull'Italia* «il Settembre», la seconda, «opera di 10 o 12 giorni», nel «Settembre Ottobre»)¹. E nel pieno di quel settembre, dal 16 al 20 e 21, forse interponendosi tra l'una e l'altra composizione (peraltro susseguentesi senza quasi interruzione in svolgimento di un'unica traccia prosastica, che ci è conservata²), cade la visita di Giordani a Recanati. Appunto al Gior-

1. A. POLIZIANO, *Miscellanorum Centuria secunda*, edizione critica per cura di V. BRANCA e M. PASTORE STOCCHI, Firenze, Casa editrice Fratelli Alinari, 1972.

2. G. L., *Canti e Opere morali*, Napoli, Mazzotta, 1967 («Il Bibliofilo» — Testi e documenti rari).

1. Della seconda canzone rimane, conservata in casa Leopardi, anche l'autografo da cui Leopardi trasse le successive copie (come vedremo) per l'ipografo. Non così della prima, donata a (o sottratta da) persona non identificata, e andata perduta (su ciò cfr. C. ANTONAVANTI e INDI, Napoli, Deiken editore, 1887, pp. 156 e 163 nota 98).

2. AN XV 13.

F45 = OPERE | DI GIACOMO LEOPARDI | EDIZIONE ACCRESCIUTA
 ORDINATA E CORRETTA, | SECONDO L'ULTIMO INTENDIMENTO DELL'AUTORE | DA
 ANTONIO RANIERI | FIRENZE | FELICE LE MONNIER | 1845 (BL. 897). 2
 voll. in-16, di cui interessa qui il I, di pp. XXXII + 317 + 7 n. n.

Il I volume, precედuto da un *Avviso intorno a questa edizione* (pp. v-vi) e da una *Notizia intorno agli scritti, alla vita ed ai costumi di G. L. scritta da Antonio Ranieri* (pp. vii-xxxii), comprende, pp. 1-138, i *Canti* (precede l'*Indice* il resto del volume è occupato dalle *Opere* fino a tutti i *Dei memorabili di Filippo Ottoneri*, cui seguono, nelle pp. n. n., le *Avvertenze* imposte dal Censore A. Bartsi a loro riguardo; il II reca il resto delle *Opere*, cui seguono la *Comparazione delle sentenze di Bruno minore e di Teofrasto vicini a morte*, i *Pensieri*, il *Maritto dei Santi Padri* e volgarizzamenti vari), secondo il testo e la consistenza di N35c, ossia della nuova edizione preparata per Baudry, col *Tamone della luna* e *La ginestra* collocati al XXXIII e XXXIV posto; ma sulla base della trascrizione delle correzioni e delle integrazioni a N35 di N35c effettuata da Ranieri su una copia pulita di N35 (MSR), con le imperfezioni e gli interventi sufficientemente documentati dal MORONCINI alle pp. xiii-xviii del suo *Dizionario proemiale* cit. Il testo essendo dunque 'descriptus' da N35c (MSR), che rappresenta, come l'ultima volontà di L., così l'approdo finale del processo descritto nella nostra edizione, il suo apporto a questa è nullo, e la descrizione qui di F45 ha solo valore documentario. Anche per la *La ginestra*, le cui testimonianze consistono nei tre apografi ranieriani, il contributo di F45 non è quello di un ulteriore testimone, ma dell'interpretazione della documentazione esistente, e può essere equiparato al massimo a quello di un'edizione critica' (e vedi su ciò i *Criteri* *edizioni*).

CRITERI D'EDIZIONE

1. *Testo e apparato.* — I criteri a cui è informata questa nuova edizione dei *Canti* sono già esposti nel par. 2 (*Per una nuova edizione critica*) dell'*Introduzione*. Si forniscono perciò qui solo le indicazioni utili a un corretto uso dell'edizione stessa.

Come ho già avvertito, il 'testo base', proposto alla lettura immediata, è quello secondo il quale ciascuna poesia vide per la prima volta la luce, quindi non, eventualmente (ed è un'eventualità che vale per tutte quelle uscite prima del 1831), come uno dei «canti»; ciò che comporta un ordinamento corrispondente alla cronologia non della composizione ma della pubblicazione stessa dei singoli pezzi.

Il testo dei *Canti* così come finalmente lo consegnò Leopardi alla memoria dei posteri, attraverso i riteocchi e le aggiunte all'ultima edizione da lui curata (la napoletana del '35), è il risultato dell'ulteriore processo elaborativo testimoniato nelle sue varie fasi dall'apparato, ed è pertanto l'oggetto finale, qualunque filiazione se ne voglia trarre, della presente edizione. L'ordinamento finale risulta invece dalla doppia tavola di raffronto (Tavv. Ia e Ib) delle successive modifiche d'ordinamento rispetto a quello qui assunto, e di quello delle precedenti edizioni rispetto all'ordine definitivo dei *Canti*.

Il 'texte établi' comprende perciò lo stesso apparato, che ne costituisce la variante nel tempo. Questo si scagiona a piè del 'testo base', contrassegnato all'inizio dalla sigla del suo testimone, in successive fasce corrispondenti alle testimonianze a stampa successive alla prima.

Le sigle dei testimoni sono raccolte in ordine cronologico, con indicazione della segnatura per i manoscritti, delle pagine interessate (nonché della data) per le stampe, in testa, a ciascun componimento, sotto il titolo vulgato che ne permette il riconoscimento; le sigle dei manoscritti (o delle stampe postillate ad essi equiparabili) entro parentesi quadre, la loro testimonianza non essendo usbita nell'edizione, ma affidata alla riproduzione in facsimile: salvo per l'ultima stampa postillata, N35c, e mai realizzata in sua edizione progettata da Leopardi dopo N35, e mai realizzata in una nuova edizione siglata e riprodotto in ordine alfabetico alla fine di questa *Nota*.

L'apparato non presenta differenze di corpo rispetto al testo (salvo si tratti di varianti di mano di Ranieri, rese in corpo minore con sigla R ad espone), e dispone le varianti, per le poesie, in corrispondenza verticale al testo variato. La variante è, come s'usa, contestualizzata nella misura in cui incide nel contesto, ossia implica un mutamento di funzione (la variante è perciò tanto più circoscritta quanto minore è tale incidenza: si dà ad es. la parola seguente a segno d'interpunzione introdotto o soppresso, salvo questo cada in fin di verso, non quella precedente a una maiuscola introdotta o abolita, non la parola connessa ad un'elisione). Tutto ciò che è avvertimento o commento dell'editore è incluso, in corsivo di corpo minore, tra parentesi quadre. Altre indicazioni e considerazioni sono affidate a note a piè di pagina con riferimento mediante espone letterale al testo o all'apparato (le note di Leopardi, di cui di volta in volta si dà la collocazione rispetto al testo, sono contrassegnate, conforme alla volontà dell'autore, da riferimenti

numerici entro parentesi tonde¹. Le parentesi ad angolo delimitano una cancellatura, una serie d'asterischi inclusavi indica parola illeggibile sotto cancellatura.

Ciascuna fascia d'apparato va integrata nel testo ai fini della lettura dell'apparato, ossia del testo corrispondente a quella fascia: presenta cioè solo le varianti (in atto in quella fase) rispetto al testo precedente, comunque rappresentato (a testo o in apparato); ciò che consente d'apprezzare l'entità e la qualità delle innovazioni di ciascuna fascia. Solo per gli ultimi due canti, mai editi da Leopardi, e il cui testo è rispettivamente costituito sull'unica testimonianza dell'autografo (difficilmente potendosi promuovere gli apografi ranieriani a testimonianza indipendente) per *Il tramonto della luna*, e ricostruito sulla base delle tre testimonianze apografe a noi pervenute (tutte di mano di Ranieri) per *La ginestra*, l'apparato si presenta come esposizione della 'varia lectio', benché di carattere redazionale, della tradizione, e comunque come rappresentazione delle lezioni precedenti quella definitiva o ritenuta tale.

L'annessa Tavola II riassume in termini numerici per ciascun canto (con esclusione delle prose annesse e delle varie annotazioni) gli interventi (salvo le varianti di collocazione, già illustrate dalle tavole precedenti) di ciascuna ulteriore fase elaborativa, distinti tra a) interventi sostanziali (con *index locorum*²), b) modifiche d'interpunzione, c) varianti formali e grafiche (modifiche d'interpunzione e varianti formali legate a interventi sostanziali non vengono computate a sé, ma considerate come facenti parte di questi; si considera come unica una serie connessa d'interventi sostanziali anche se riguardanti più versi contigui). Le innovazioni a cui il primo testimone a stampa dà luogo rispetto al precedente testimone manoscritto sono espresse (non semplicemente numerate) a complemento della scheda che accompagna il facsimile del manoscritto (nel caso della prima canzone, il manoscritto consistendo nelle correzioni alla *principes* R18, si dà la distanza di queste dalla seconda stampa B24; e analogamente anche si riportano le varianti rispetto a B24 della lezione ultima della *principes* corretta — ancora R18 e B20 rispettivamente — della seconda e della terza canzone). Gli interventi su N35 (N35c) sono, s'è detto, riportati direttamente in apparato (di cui costituiscono, in quanto presenti, l'ultima fascia), come destinati a tradursi nell'edizione definitiva.

Testo e apparato (distinzioni, come s'è visto, propriamente strumentale)

1. Come le note dell'editore, così quelle di Leopardi, quando non siano collocate in un'unica serie alla fine del testo o del volume, dunque nelle *Annazioni*, sono date a piè di pagina con numerazione che ricomincia da 1 ad ogni pagina attuale, dunque disforme da quella originale (B24), che tuttavia s'era costituita in modo analogo, in fase di realizzazione tipografica (cfr. le disposizioni di Leopardi per l'edizione bolognese contenute nella *Leti.* 288 cit., punto 5^o, qui riportate alla nota 6 a p. XI. Per l'uso delle parentesi cfr. la lettera del Ranieri a Felice Le Monnier del 13 ottobre 1844 riprodotta in F. P. Liso, *Ranieri e L.* cit., p. 41). Il riferimento a queste note negli apparati alle *Annazioni* è fatto mediante *Poeta* o *Note* seguito dal numero, in corpo minore corsivo. Il riferimento alle note in fine di poesia raccomandando da (1) ad ogni poesia in F31 e in fine di volume in N35 è fatto mediante il numero che la tal nota ha effettivamente nella rispettiva edizione. Ma le note bibliografiche alle note di F31 sono riportate alla numerazione della presente edizione (cfr. p. 109, apparato F31 a *Ann.*, *Note* 5 e 6).
2. La *n* di seguito al numero del verso si riferisce alla nota (apposta o soppressa) a quel verso.

rispettano scrupolosamente lo stato dei rispettivi testimoni, salvo la correzione degli errori riconoscibili o dichiarati come tali (negli *Errata-corrige* delle edizioni, nelle segnalazioni epistolari, nelle liste di correzioni conservate tra gli autografi leopardiani: bene avvertendo che in queste varie testimonianze sono comprese varianti sopravvenute dopo il licenziamento delle singole stampe), ed elencati nella descrizione dei documenti: gli eventuali errori degli autografi nelle schede d'accompagnamento dei facsimili.

² *Cenni sull'ortografia leopardiana*. — La qualità altamente selettiva, nonostante la nessuna distinzione tra varianti sostanziali e varianti formali, dell'apparato permette di cogliere le variazioni del sistema grafico e ortografico leopardiano nel corso del suo lavoro (ovviamente le risultanze vanno integrate con quelle della lettura degli autografi), del resto ampiamente/sia pur piuttosto empiricamente) sviscerato dal Moroncini alle pp. LXVII-LXXXIII del suo *Discorso prosodico*. Ci si limita qui a fornire le indicazioni essenziali e l'eventuale documentazione riguardo ai criteri seguiti da Leopardi in fatto di uso delle maiuscole, d'accenti, d'incontri di vocali e di preposizioni articolate¹.

Le maiuscole (a parte i nomi propri — ma R18 sporadicamente e B20 regolarmente introducono, contro verosimilmente l'intenzione dell'autore, la minuscola rispettivamente in *grazia e stalla*, risalente, almeno per il secondo caso², all'abito grafico privato leopardiano — e le iniziali di verso) assumono, almeno a partire da B24, funzione diacritica (cfr. ad es. in I la sottile opposizione *Io io chiedo al cielo / 39 e Ciel, e in 4 7 7 duro cielo a noi prescrive / 22 al Ciel ne coglia*, ma in 2 39 dato n'ha il Cielo, addirittura in 10 33 nel Cielo, non esattamente a norma di quanto avvertito allo Stella nella lettera del 16 giugno 1826 a proposito del suo *Petrarca*³), poi fatta più rigorosa già con F31, sicché *Amore, Cielo, Fato, Fortuna, Gloria, Natura*, fin quella apostrofata in *A Sibbia 36* o in *Sopra un basso filiteno 98*, per non dire degli aggettivi geografici del tipo *Meonia, Ausonia* ecc., sono tutti ridotti alla minuscola (il

1. Riguardo al rifiuto della *j*, si è già riportata la condanna di Leopardi con le disposizioni ai Brighenti della *Leti.* 288 cit., punto 1^o (cfr. la nota 6 a p. XI cit.). Il 3 febbraio 1827 (*Epist.* 1022), al momento dell'edizione delle *Opere morali*, era Antonio Fortunato Stella a chiedere a Leopardi, per il «Nuovo Ricoglitore», «un qualche grazioso articolo il quale servisse a bandire per tempo dalle buone scritture quel barbaro *j*», sicuro che nessuno meglio di Leopardi avrebbe potuto farlo, e che sarebbe stato gradito da tutti, «e fin dal nostro Compagnoni», che «del mostruoso *j*» era «l'apostolo». Leopardi rispose (il 9 febbraio, *Leti.* 503, *Epist.* 1525) che ci avrebbe pensato. Ma quanto ci restò è ciò che «intanto» poteva dire allo Stella: «che io condanno quella lettera, come inutile, ma che veramente — contrariamente a quanto riteneva lo Stella, che la faceva risalire «soltanto» al secolo XVIII — non le manca l'autorità e l'antichità. Le scritture e le stampe del cinquecento, ed anche le più antiche, ne sono piene».

2. Cfr. AR per la canzone al Mai, e l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*, in I 73 il poeta correggerà *Grazia* in *grazia* su R18 (ossia in AN) per uniformità con l'emblematico del v. 87 e 135, per poi restaurare ovunque la maiuscola.

3. Cfr. *Leti.* 457 (*Epist.* 915): «Per regola de' suoi compositori, io scrivo sempre *cielo* col *r* maiuscolo, quando questa parola significa luogo, o voglia dir cielo visibile, o voglia dir paradiso, scrivo sempre *Cielo* col *C* maiuscolo, quando questa parola significa persona o personificazione, Dio, gli Dei, i beati, ecc., per esempio in queste frasi: *placida al Cielo, il Cielo mi vuole riflettere, grato al Cielo, leggi del Cielo, e simili, che sono frequentissime».*



SIGLE USATE DA DE ROBERTIS NELLA EDIZIONE DEI *CANTI* DI
LEOPARDI

AN = Autografi napoletani

F31 = Edizione a stampa dei *Canti*, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1831

N35 = Edizione a stampa dei *Canti*, Napoli, presso Saverio Starita, 1835

N35c = Edizione a stampa dei *Canti*, Napoli 1835, con correzioni di Leopardi apportate su una copia personale sciolta (cioè con fogli non legati) conservata ora presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.

170

140

Non chiude una favilla
 Quel bianco petto in se.
 Anzi d'altrui le tenere
 Cure suoi porre in gioco;
 E d'un celeste foco
 Disprezzo è la mercè.

145

Pur sento in me rivivere
 Gi'inganni aperti e noti;
 E de' suoi proprii moti
 Si maraviglia il sen.

150

Da te, mio cor, quest'ultimo
 Spirto, e l'ardor natio;
 Ogni conforto mio,
 Tutto da te mi vien.

Mancano, il sento, a l'anima

155

Alta, gentile e pura,
 La sorte, la natura,
 Il mondo e la beltà.
 Ma se tu vivi, o misero,
 Se non concedi al fato,
 Non chiamerò spietato
 Chi lo spirar mi dà.

160

Solo^a da te
 natio,
 mio
 all'

N35

150

151

152

153

[AN XXI 7];

F31, pp. 133-5;

N35, pp. 98-100;

N35c.

21

XXI. A SILVIA

F31

XIX.
 A SILVIA.

Silvia, sovienti ancora
 Quel tempo de la tua vita mortale,
 Quando beltà splendea
 Ne gli occhi tuoi ridenti e fuggitivi;
 E tu, lieta e pensosa, il limitare
 Di gioventù salivi?

5

Sonavan le quicte

Stanze, e le vie dintorno,
 Al tuo perpetuo canto,

Allor che a l'opre femminili intenta
 Sedevi, assai contenta
 Di quel vago avvenir che in mente avevi.

Era il maggio odoroso: e tu solevi
 Così menare il giorno.

10

15

Io gli studi leggiadri
 Talor lasciando e le sudate carte,
 Ove il tempo mio primo
 E di me si spendea la miglior parte,
 D'in su i veroni del paterno ostello

F31

[titolo corrente CANTO XIX.]

N35

XXI. | A SILVIA. [titolo corrente A SILVIA.]

Silvia, rammenti ancora
 della
 Negli
 all'

N35c

1

Silvia, rimembri ancora

a. Già variante di AN.

20 Porgea gli orecchi al suon de la tua voce,
Ed a la man veloce
Che percorrea la fatiosa tela.
Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

30 Che pensieri soavi,
Che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
La vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
Un affetto mi preme
Acerbo e sconcolato,
E tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
Perchè non rendi poi
Quel che prometti allor? perchè di tanto
Inganni i figli tuoi?

40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo consumata e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior de gli anni tuoi;
Non ti moleva il core
La dolce lode or de le negre chiome,
Or de gli sguardi innamorati e schivi;
Nè teco le compagne a i di festivi
Ragionavan d'amore.

50 Anco peria fra poco
La speranza mia dolce: a gli anni miei

N35 20 alla della
21
41 degli combattuta e vinta,
43 delle
45 ai
46 Anche
47 agli
49
50

55 Anco negaro i fati
La giovanezza. Ah! come,
Come passata sei,
Cara compagna de l'età mia nova,
Mia lagrimata speme!
Questo è quel mondo? questi
I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
Onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte de l'umane genti?
A l'apparir del vero,
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.

N35 51 Anche dell'
54 lacrimata
55 dell'
59 All'
60 vero
N35c 60

nel prendere... in gioco.

leggiato.

Di mio, lo scarno

riorgano, rinfocera.

Di travoliti inganni... non si
fatti, eron... adori.

Di inganni aperti a noi;
E se non proprii moti
si maraviglia il ven.

il vigor, valor

solo.

il veggio.

A gran veni. Alta grande, con
fite. Dov'è a la vigilia. Che
dotta. mandano a la natura,
ghettura. amaron. e gentile. Il mondo e la bella!

vesti, lui;

vede, la non conadi. al.

lui non dire! Che lo spirar, le
lo il respirar. Chi lo spirar.
Ma per' me da il bel per que
lue. Part.



XVI 75

A SILVIA

pp. 415-8: A Silvia e varianti.

AN XXI 7 (a), pp. [1-4]: testo con correzioni, integrazioni e varianti interlineari e marginali e (ai vv. 17-8) sull'ultima pagina. La data, Pisa, 19. 20. Aprile, 1898, in testa a p. [1]. Al v. 21 (p. [1]), l. penult.) la -e- di *colore* rifatta su *o*; al v. 42 (p. [2]), l. quartult.) la -i di *peroi* rifatta su altra lettera.

AN (F31) [0 - 1 - 1]: 15 Io, gli (lo gli) — 36 Natura... Natura (natura... natura).

Dom. 19.02. Aprile
1828.

A Silvia.

Silvia, sovient' ancora
 Quel tempo De la tua vita mortale,
 Quando belta' sparsella
~~Ma la fantasia a quel tempo virginale~~
 Ne gli anni tuoi nobile
 E tu, bella e pensosa, il limitare
 Di gioventu' salivi?
 Nonavan la quiete
 Stante, e le vie d'istorio,
 Al tuo perpetuo canto,
 Allora che a l'opre femminili intenta
 Sedevi, assai contenta
 Di quel vago avvenir che in mente a
 Eva il maggio odorosi e tu vedevi
 Con menare il giorno.
 Ohi, gli anni miei! Date leggiadri
 Talor lasciando e le sudate carte,
 O in su i banchi del paterno arredo
 Correa gli occhij al non de la tua
 vita,
 O la un man veloce
 Che portava la faticosa tela,
 Passava

Volce.

lunghi.
 O stante,
 f' que il tempo mio
 primo
 e / si me si sparsa
 la miglior parte
 che portava la faticosa tela,
 passava

54

Mirava il vel sereno,
 Le vie dovate e gli orti,
 E quindi il mar de lungi, e quindi il monte.
 Inghia mortal non dice
 Quel ch'io sentiva in seno.

Che parissi così,
 Che parlasse, che son, o figlia mia!
 Quale allora ci appariva
 La vita umana e il fato!
 Quando sovvenni di cotanta pena,
 Un angelo, mi preme
 Questo e consolato,
 E tenemi a voler di mia ventura.
 O donna, o donna,
 Perché non vendi poi
 Quel che prometti allora? perché di tanto
 Dignami i figli tuoi?

Tu sai che l'erte inaridite il verso,
 Da schivo morbo consumata e vinta,
 Devia, o tenella. E non vedevi
 Ul fior de gli anni tuoi;
 Non ti vedeva il core
 La dolce lode or de la negra chiome,
 Come in. venivasi al.
 Chiome brava.

Or de gli anni tuoi
 Che teco l'ho compagne a i giorni
 Passarvan d'amore.
 Anco paria per poco
 La speranza e mia dolce: e a gli an
 ni miei

Anco negro i fatti
 La giovinezza. Ah come,
 Come parvata sei,
 Cara compagne de l'età mia nova,
 Mia lagrimata pena!
 Questo è quel mondo? questo
 O siletto, l'amor, l'opere, gli eventi
 Ande cotanto ragionammo insieme?
 Questa la sorte de l'umane genti?
 A l'apparis del vero,
 Tu, miadra, cadesti: e con la mano
 La stella nera ed un tondo ignuda
 mostravi di lontano.

La stella nera, morte
 ed un tondo ignuda,
 quella. Un aglio de
 vito e l'ombra ignuda.
 A me la tomba inverte e nuda, cadesti. Oh, perche la mano
 miadra cadesti, ed. cadesti: e. ed. gli anni d'eterno.

55

7

Ov'is si me penbes, Ov'io povera si me la miglior parte.
Ove de gi anni prim, uordi, uedi Traparando, Di parando,
si vania la miglior parte. L'eta piu' ueda. E de gi anni
io penbes la ac. l'eta fiorita. Ove il fior de te porge a.

XXXI (2)

NE RICORDANZE

pp. 421-30: Le ricordanze in redazione non ancora definitiva

AN XIII 21, pp. 1-9 e 16: testo con correzioni e varianti alternative, e giunte in fine del fascicolo (le parentesi quadre indicano variante esclusa, le tonde variante alternativa, ma al momento posposta alla lezione fuori parentesi, la cancellatura di parentesi tonde implica la riammissione della lezione) e la chiusura tra parentesi della lezione prima preferita. La data di composizione, 26 Agos. - 12 Set. 1829, in testa a p. 1.

AN (F31) [6 - 10 - 6]: 5 albergo, ove (albergo ove) — fanciullo (fanciullo), — 6 venni a la fine (vidi la fine.) — 8 Mi cred (Creommi) — 10 Che tacito, (Che, tacito,) — 13 campagna. (campagna) — 34 che (che) — 73-5 Pien di dolcezza, e non ha pur sospetto L'innocente mokal quanto crudele In lui fra poco la materna mano De la natura diverra, da quella Che per uccider partorisce. Ei fiso, La notte e il di, come novello amante, Ancor non tocca, indelbata, intera La sua vita (Pien di dolcezza; indelbata, intera Il garzoncel, come inesperto amante, La sua vita) — 79 che (che) — 82 beni (beni) — 84 voti (voti) — 107 fontana. (fontana) — 113 spesso, a (spesso a) — 123 donzelle, a (donzelle; a) — 124 sorride, invidia (sorride; invidia) — 125 benigna, e benigna; e) — 126 maraviglia (meraviglia) — 133 Orai, s'egli ha trascorsa (esser può, se a lui già scorsa) — 134-5 se pensa e sente Quel ch'ei perde, quel ch'altro bene in terra Compensar non potria? poscia mirando, Sempre men lieti di, sempre più vota D'ogni piacer, più faticosa e trista La sua futura età si vede innanzi? (se il suo buon tempo, Se giovanezza, s'ahi giovanezza, è spenta?) — 144 sei, che (sei che) — 157-8 Spegna quegli occhi desiat e piantu, E giacevi. Ahi Nerinal In cor mi regna, Pur come ter da noi fossi partita, L'antico amor. (E giacevi. Ahi Nerinal In cor mi regna L'antico amor.) — 169 Ahi, tu (Ahi tu).

GIACOMO LEOPARDI

CANTI

EDIZIONE CRITICA

DIRETTA DA FRANCO CAVAZZENI

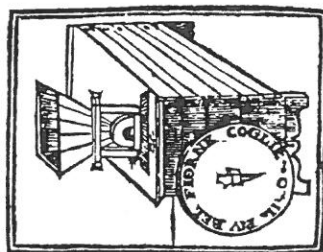
a cura di

Cristiano Animosi, Franco Cavazzeni,
Paola Italia, Maria Maddalena Lombardi,
Federica Lucchesini, Rossano Pestarino, Sara Rosini

nuova edizione

I

CANTI



FIRENZE

PRESSO L'ACCADEMIA DELLA CRUSCA

2009

(56)

L'opera è pubblicata grazie al contributo della
Fondazione Credito Bergamasco.



FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO

La pubblicazione della prima edizione era stata resa possibile
dal contributo della Banca Popolare di Ancona.

SOMMARIO

Premessa	»	XI
Introduzione	»	XIII
Norme di edizione	»	XLVII
Abbreviazioni e simboli usati negli apparati	»	LV
Sigle dei testimoni	»	LVI
Sigle bibliografiche	»	LVIII
Tavola comparativa delle edizioni a stampa	»	LIX
Tavola cronologica	»	LXI

CANTI

<i>Indice</i>	»	5
<i>Notizia intorno alle edizioni di questi «Canti»</i>	»	7
I. <i>All'Italia</i>	»	9
II. <i>Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze</i>	»	31
III. <i>Ad Argelò Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica</i>	»	73
IV. <i>Nelle nozze della sorella Paolina</i>	»	113
V. <i>A un vincitore nel pallone</i>	»	131
VI. <i>Bruto minore</i>	»	147
VII. <i>Alla Primavera, o delle favole antiche</i>	»	171
VIII. <i>Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano</i>	»	193
IX. <i>Ultimo canto di Saffo</i>	»	221
X. <i>Il primo amore</i>	»	241
XI. <i>Il passero solitario</i>	»	257
XII. <i>L'infinito</i>	»	261
XIII. <i>La sera del dì di festa</i>	»	269
XIV. <i>Alla luna</i>	»	277
XV. <i>Il sogno</i>	»	283
XVI. <i>La vita solitaria</i>	»	297
XVII. <i>Consabò</i>	»	311
XVIII. <i>Alla sua donna</i>	»	329
XIX. <i>Al conte Carlo Pepoli</i>	»	347

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA



Stampato in Italia
ISBN 978-88-89369-20-3



Nel riproporre la celebre e ormai introvabile edizione critica dei Canti di Giacomo Leopardi, la Fondazione Credito Bergamasco intende rispondere a uno dei propri specifici compiti istituzionali: diffondere e valorizzare il patrimonio culturale e letterario, storico, artistico del nostro Paese.

Voluta dal Credito Bergamasco al fine di distribuire sul territorio una parte degli utili della Banca, finanziando iniziative di grande spessore, la Fondazione Credito Bergamasco è da sempre impegnata nella realizzazione di rilevanti progetti a elevato contenuto culturale. Sin dalla sua nascita, essa ha operato nei territori di riferimento della Banca – al servizio delle comunità, sostenendone la crescita economica e sociale, con interventi di utilità pubblica e di interesse generale in vari settori: dalla tutela del patrimonio artistico e architettonico alla ricerca medico-scientifica e all'evoluzione tecnologica, dalla sanità alla solidarietà sociale, alla salvaguardia dell'ambiente.

Attiva nondimeno nel settore dell'editoria di prestigio – con mirati contributi volti a promuovere iniziative di qualità – la Fondazione Credito Bergamasco accoglie ora con onore l'invito a sostenere la pubblicazione di quest'opera – frutto dell'impegno profuso dal professor Franco Caravzzeni e dai suoi allievi – quale gesto di attenzione nei confronti del lavoro e della figura del grande studioso bergamasco, recentemente scomparso, nella consapevolezza che la valorizzazione del patrimonio letterario costituisce per la collettività un'opportunità di crescita civile prima ancora che culturale.

Uomo straordinariamente colto, attento sia ai valori della cultura e della tradizione che ai problemi della propria città, che lo ha visto partecipe e protagonista della sua vita, il professor Caravzzeni ha fortemente voluto offrire ai lettori uno studio di alta esegesi leopardiana che ha il pregio di proporre nuovi elementi di conoscenza e di costituire un nuovo indispensabile strumento di analisi per i cultori del poeta recanatese.

È quindi con grande piacere che la Fondazione Credito Bergamasco promuove e rende disponibile questa rinnovata edizione dei Canti, impreziosita dall'edizione critica delle Poesie disperse, progettata da Caravzzeni e realizzata dai suoi allievi, con l'augurio che un'opera di tale rilevante spessore possa risultare godibile sia agli addetti ai lavori che a un sempre più vasto pubblico.

CESARE ZONCA

Presidente della Fondazione Credito Bergamasco

Bergamo, 15 luglio 2009

VI		
XX.	Il risorgimento	369
XXI.	A Silria	389
XXII.	Le ricordanze	399
XXIII.	Canto notturno di un pastore errante dell'Asia	421
XXIV.	La quiete dopo la tempesta	439
XXV.	Il sabato del villaggio	447
XXVI.	Il pensiero dominante	459
XXVII.	Amore e morte	465
XXVIII.	A se stesso	471
XXIX.	Aspasia	473
XXX.	Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi	
XXXI.	Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcrale della medesima	479
XXXII.	Palinodia al marchese Gino Capponi	485
XXXIII.	Il tramonto della luna	489
XXXIV.	La ginestra, o il fiore del deserto	499
XXXV.	Imitazione	509
XXXVI.	Scherzo	531
	FRAGMENTI.	535
XXXVII.		539
XXXVIII.		549
XXXIX.		561
XL.	Dal greco di Simonide	577
XLI.	Dello stesso	585
	Note	591

Per la prima edizione

Essere marchigiani, oggi, esprime un complesso di valori che richiamano alla consuetudine di una regione pacata, riflessiva, quasi in contrasto con le dinamiche imprenditoriali più evolute che hanno attribuito ampia visibilità ai suoi figli in tutto il mondo.

Nel cromosoma c'è una qualità intellettuale che ci onora ed emoziona, perché riferita al poeta Giacomo Leopardi, con i suoi versi e il suo sentire capaci di superare la stessa poesia e determinare un pensiero filosofico che è proprio della vita.

C'è molto dell'essere marchigiani nel poeta di Recanati, e nel suo stile, contemporaneo per visione e intelletto, si conferma la caratteristica di un territorio che facilita il nascere di nuove idee e il mantenimento di uno stile di vita fatto di valori.

Mi onoro di unire a quanto espresso la soddisfazione della Banca Popolare di Ancona e mia personale per la realizzazione di questa Edizione critica.

CORRADO MARIOTTI

Presidente della Banca Popolare di Ancona

Ancona, 31 gennaio 2006

55

PREMESSA

Una nuova edizione dei *Canti* di Giacomo Leopardi, dopo quelle rispettivamente procurate da Francesco Moroncini (*Canti* di Giacomo Leopardi. Edizione critica ad opera di Francesco Moroncini. Discorso, corredo critico di materia in gran parte inedita. Con riproduzioni d'autografi, Bologna, Lichinio Cappelli, 1927, voll. 2 [anche disponibile in riproduzione anastatica: Bologna, Cappelli, 1978]); da Emilio Peruzzi (Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981 [poi nella Biblioteca Universale Rizzoli - Centro Nazionale di Studi Leopardiani Recanati, Milano, Rizzoli, 1998]; da Domenico De Robertis (*Canti* di Giacomo Leopardi. Edizione critica e autografi, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1984, voll. 2), potrebbe a tutta prima non giustificarsi in ordine alla sua necessità, stante il prestigio e la competenza leopardiana dei curatori, e la qualità dei prodotti, pur nella pacifica convinzione che nessuna edizione può darsi, nel tempo, definitiva, anche nel caso di una tradizione come quella dei *Canti*, affatto eccezionale, per bontà di risultati, nell'ambito del canone dei classici della letteratura italiana.

La presente edizione ha preso le mosse ed è venuta, per così dire, a determinarsi via via, all'interno dell'attività di insegnamento di letteratura italiana, e di filologia italiana, professato dal sottoscritto presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia, attraverso corsi specificamente dedicati alla storia e struttura dei *Canti*, così come alla loro elaborazione, con fruttuosa estensione a seminari, esercitazioni, convegni (*Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici*, Pavia, 17-18 dicembre 1998, a cura di Maria Maddalena Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000), nonché testi di laurea, dove docenti e discenti si sono spesso scambiati con reciproco profitto le pariti, dando vita a un cantiere di lavoro critico-filologico leopardiano che si è protratto per circa un decennio, dal 1990 al 2000, che in occasione del centenario leopardiano si è concretizzato in un'edizione commentata dei *Canti* (Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998), ed ha rappresentato, credo di poterlo affermare a nome di tutti, un'occasione di studio, lavoro e confronto, non accademica, cioè disinteressata. Ciascuno, giovani e meno giovani, puntualmente ricordati a suo luogo, vi ha atteso con continuità d'impegno, per il puro piacere scientifico e senza diversi fini, in un proficuo scambio di idee

L'edizione critica dei *Canti*, diretta da Franco Cavazzani, è in particolare dovuta a:

Cristiano Animosi per I. *All'Italia*; II. *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*; III. *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*; VI. *Bruto minore*; XIX. *Al conte Carlo Pepoli*; XXIV. *La quiete dopo la tempesta*; XXV. *Il sabato del villaggio*; XXXV. *Imitazione*; XXXVI. *Scherzo*.

Paola Italia per *Introduzione*, *Notizia intorno alle edizioni di questi «Canti»*; *Note*; *Dedicatoria* dell'edizione R18; *Dedicatoria* dell'edizione B20; *Prefazione* dell'edizione B24; *Dedicatoria* dell'edizione B24; *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*; *Annotazioni*; *Prefazione* dell'edizione B26; *Dedicatoria* dell'edizione F31; *Argomenti*, *abbozzi e correzioni*.

Maria Maddalena Lombardi per IV. *Nelle nozze della sorella Paolina*; V. *A un vincitore nel pallone*; XVIII. *Alla sua donna*; XX. *Il risorgimento*; XXI. *A Silvia*; XXII. *Le ricordanze*; XXVI. *Il pensiero dominante*; XXVII. *Amore e morte*; XXVIII. *A se stesso*; XXIX. *Aspasia*; XXX. *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi*; XXXI. *Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*; XXXII. *Palinodia al marchese Gino Capponi*; XXXIII. *Il tramonto della luna*; XXXIV. *La ginestra, o il fiore del deserto*.

Federica Lucchesini per VIII. *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*; XII. *L'infinito*; XIII. *La sera del dì di festa*; XIV. *Alla luna*; XV. *Il sogno*; XVI. *La vita solitaria*; XXXVII.

Rossano Pestarino per l'*Indice degli autori e delle opere*.

Sara Rosini per VII. *Alla Primavera, o delle favole antiche*; IX. *Ultimo canto di Saffo*; X. *Il primo amore*; XVII. *Cousalvo*; XXIII. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; XXXVIII; XXXIX; XL. *Dal greco di Simonide*; XLI. *Dello stesso*.

Questa nuova edizione dei *Canti*, completata dalle *Poesie disperse*, riproduce fedelmente la prima del 2006, salvo la correzione di pochi refusi.

609

che è stato per tutti un'esperienza rara, e forse irripetibile, di lavoro armoniosamente condotto in comunione d'intenti a servizio di una ricerca di verità, anche solo testuale, dalla cui "pubblicazione" trae innanzitutto ragione una nuova edizione critica dei *Canti*.

Bergamo, maggio 2005

F. G.

RINGRAZIAMENTI

A lavoro concluso vogliamo esprimere il nostro più sentito ringraziamento a tutti coloro che, in vario modo, hanno consentito e agevolato le ricerche per la realizzazione dell'edizione, e la riproduzione dei manoscritti leopardiani. In particolare vogliamo ricordare: i Conti Leopardi, e la Contessa Olympia Leopardi; il Presidente del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, prof. Franco Foschi; il Direttore della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli, dott. Mauro Giancaspro, con il dott. Marcello Andria, la dott.ssa Serena Alma Lucianelli e la dott.ssa Mariolina Rascaglia; la Direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dott.ssa Antonia Ida Fontana; il Direttore della Biblioteca Nazionale Braidense, dott. Roberto Di Carlo e il Vice direttore, dott. Guido Mura; il Sindaco del Comune di Visso, dott. Giuliano Pazzagnini e la dott.ssa Maria Giulia Minicucci; il Direttore della Biblioteca Comunale di Como, dott. Riccardo Terzoli; il Direttore della Biblioteca Jagellonica di Cracovia, prof. Zdzisław Pietrzyk e il Direttore della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, dott. Pierangelo Bellettini.

Desideriamo ringraziare inoltre l'Accademia della Crusca, che ha accolto questo lavoro tra le sue pubblicazioni; e in particolare il suo Presidente, prof. Francesco Sabatini, la Vicepresidente, prof.ssa Nicoletta Maraschio e la Direttrice del Centro di Studi di Filologia Italiana dell'Accademia, prof.ssa Rosanna Bettarini.

All'edizione hanno inoltre collaborato, in seminari universitari tenuti a Pavia negli anni 1998-2003, gli studenti: Gianni Bonetti, Chiara Cavalloni, Paola Chiesa, Silvia Gastaldo, Elisabetta Giuliano, Francesca Correi, Erika Lazzarino, Michela Montagna, Tano Numari, Riccardo Oprandi, Daniele Pirola, Alberto Rota, che qui ringraziamo.

INTRODUZIONE¹

1. PREMessa

L'edizione critica dei *Canti* di Leopardi ha impegnato filologi e linguisti da quasi un secolo e su di essa si sono spesso rifatte la moderna filologia d'autore e la critica delle varianti. In particolare, nel Novecento sono state realizzate tre edizioni critiche che hanno affrontato, con metodi e soluzioni editoriali differenti, i complessi problemi testuali presentati dai *Canti*. Le tre edizioni si devono a Francesco Moroncini (1927; ristampata anastaticamente nel 1978 con introduzione di Gianfranco Folena), a Emilio Peruzzi (1981; edizione economica BUR, 1998)² e a Domenico De Robertis (1984), che esamineremo nell'ordine.

2. FENOMENOLOGIA DEI MANOSCRITTI LEOPARDIANI

Per i *Canti* di Leopardi possediamo, come è noto, un'ampia documentazione testuale, costituita da vari manoscritti³ e stampe,⁴ che testimoniano la formazione e l'evoluzione della raccolta nel tempo.

La situazione più complessa è rappresentata dai manoscritti, per i quali è necessaria una precisazione. Non si tratta infatti, se non in pochi casi, di abbozzi o prime stesure dei testi, bensì delle loro belle copie rielaborate con correzioni interlineari, marginali, a volte apposte su apposite polizze (cartigli)⁵.

¹ La presente *Introduzione* è stata anticipata sui «Quaderni di critica e filologia italiana» pubblicati dal Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Pavia, insieme all'edizione critica della canzone *Ad Angelo Mai* a cura di Cristiano Animosi (Cristiano Animosi - Paola Italia, *Per una nuova edizione critica dei «Canti» di Giacomo Leopardi*, «Quaderni di critica e filologia italiana», a. I, n. 1, 2004, pp. 59-138; *Introduzione* alle pp. 59-95).

² La ristampa Peruzzi del 1998 ha apportato alcune correzioni al testo del 1981, ma verrà considerata al punto esatto della sua stampa originale, dopo la Moroncini e prima della De Robertis.

³ L'elenco dei testimoni manoscritti è fornito per i singoli canti nelle relative note al testo.

⁴ L'elenco dei testimoni a stampa si legge qui alle pp. LV-LVII.

⁵ F. Gavazzoni, *Come copiava e corregeva il Leopardi*, in *Operosa parva*, Per Gianni Antonini, Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzoni, Verona, Edizioni Valdonega, 1996, p. 281.

Per le prime tre canzoni (*All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *Ad Angelo Mai*), le varianti intervengono anche sul testo a stampa delle rispettive *principes*, mentre per le altre si instaurano solo sui manoscritti. Le correzioni figurano per lo più in interlinea, soprascritte al testo; lo spazio marginale, periferico ai testi, invece, viene utilizzato da Leopardi per la *varia lectio*, ovvero per la somma di «varianti genetiche, alternative, glosse e catene di sinonimi in funzione di certificazione linguistica». ⁶ Il fatto è molto importante in quanto la *varia lectio* comprende non solo varianti propriamente dette, ma anche quelle che in filologia d'autore chiamiamo «postille», ovvero note funzionali al testo o anche ad esso propeudeutiche, autocommenti, glosse linguistiche e rimandi alle fonti.

A partire dal *Bruto minore*, Leopardi diventa copista di sé stesso e dispone una strofa per pagina, riservando il margine inferiore, sinistro e raramente destro, alla *varia lectio*, che finisce per accelerare il testo. L'effetto è macroscopico nell'*Inno ai Patriarchi* e nella canzone *Alla sua Donna*. In generale, le dieci *Canzoni* pubblicate in B24 registrano una massiccia presenza della *varia lectio*, da legare direttamente, anche se non esclusivamente, alla necessità e all'impazienza del giovane poeta di giustificare a sé stesso e al mondo letterario le ragioni sottese alle sue scelte linguistiche, apparentemente eterodosse, ma in realtà in linea con la più canonica tradizione italiana (B24, come è noto, viene pubblicata con un autocommento d'autore: le *Annotazioni*).

Nell'epistola *Al conte Pepoli*, nel *Risorgimento* e in *A Silvia*, le varianti sono meno numerose, ma vengono collocate sempre nel margine sinistro o destro (a volte il foglio viene diviso a metà lasciando la colonna rispettivamente destra o sinistra bianca per accogliere le correzioni). Con le *Ricordanze*, la *Quiete dopo la tempesta*, il *Sabato del pillaggio*, il *Canto notturno*, la situazione cambia e «le varianti, comprese entro parentesi tonde [...] vengono trascritte contestualmente». ⁷ Dall'esame dei manoscritti si può dedurre il *modus operandi* del poeta:

Leopardi, dopo avere esemplato quella che riteneva la lezione ultima a quell'altezza cronologica, continua a copiare da una fonte — un dossier di carte non pervenutoci — che, oltre a consentirgli di ricavare il testo provvisoriamente ultimo, anche gli offriva i dati genetici dell'elaborazione, insieme alle probabili varianti alternative. Varianti genetiche, varianti alternative e altro ancora, vengono così a costituire quella *varia lectio* cui l'autore ricorre, subito per le correzioni che interlinea, e poi, più raramente, in occasione delle modifiche attestate nelle stampe successive alla *princeps*. Da tutto ciò si deduce che, di massima, Leopardi dapprima esempla il testo, quindi registra a piede di pagina le varianti (che, in subordine, ma con eccezioni, talvolta occupano i margini o il capo pagina), e infine passa a correggere il testo base. ⁸

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 282.

⁸ *Ivi*, pp. 282-83.

Il percorso è quindi articolato in tre distinte fasi, cui corrispondono tre diversi oggetti testuali:

1. Copiatura testo copiato 'in pulito'
2. Annotazione di varianti, fonti e autocommenti *varia lectio* 'a cornice'
3. Correzione sul testo varianti interlineari e a margine

In alcuni casi, i momenti 2 e 3 sono legati fra loro, e la *varia lectio* entra direttamente in relazione con il processo correttivo del testo.

L'editore critico dei *Canti* di Leopardi si è dovuto confrontare perciò, volta a volta, con interventi di diversa natura, depositati sul testo in momenti diversi, ai quali ha offerto soluzioni ecdotiche che analizzeremo qui singolarmente, prendendo a esempio uno dei testi più complessi dei *Canti*, la canzone *Ad Angelo Mai*, e alcuni versi, dalla situazione particolarmente intricata, del frammento XXXVII: *Odi, Melissa*.

3. L'EDIZIONE MORONCINI

Quella realizzata da Moroncini⁹ è un'edizione pionieristica, definita da Folena nella prefazione alla ristampa anastatica del 1978, un «felice incontro di sapiente empiria e di strenua acribia»; un'edizione che ha dato un indirizzo nuovo alla filologia leopardiana, e ha, per così dire, gettato le fondamenta della filologia d'autore.

La sua struttura è semplice: una lunga premessa,¹⁰ in cui Moroncini traccia la storia esterna del testo, e un breve capitolo di *Avertenze* che funge da nota al testo.¹¹ Seguono poi i testi con alcune riproduzioni di autografi. Per ogni componimento è presentato il singolo testo, seguito da una breve scheda filologica e dall'apparato critico; per le *Canzoni*, alla fine di ogni testo, sono riprodotte anche le eventuali prose di corredo (lettere dedicatorie, abbozzi, ecc.) e la corrispettiva porzione delle *Annotazioni*.

Nella scelta del testo, Moroncini, seguito poi da Peruzzi, riproduce la lezione e l'ordine dei *Canti* della Starita corretta (ovvero l'esemplare di N35 con le correzioni appostevi da ultimo da Leopardi in previsione della stampa Baudry che non venne mai realizzata), ritenendo questa edizione rappresentativa dell'ultima volontà dell'autore.

⁹ G. Leopardi, *Canti*, edizione critica ad opera di F. Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927, 2 voll.

¹⁰ F. Moroncini, *Discorso proemiale*, in G. Leopardi, *Canti*, edizione critica ad opera di F. Moroncini, cit., I, pp. VII-LXXXIV.

¹¹ *Ivi*, pp. LXXXV-LXXXVII.

Per la canzone *Ad Angelo Mai*, il testo definitivo occupa le pp. 101-107. A p. 108 si legge una scheda sulle varie fasi di elaborazione del componimento e le sigle dei testimoni. L'apparato dà conto del manoscritto AR e delle correzioni autografe sulla *princeps* (AN), ma anche delle varianti tra le diverse edizioni a stampa, riportate in ordine cronologico (B20, B24, F31, N35); manca l'edizione Le Monnier del 1845, perché, come si è detto, l'ultima tappa del percorso è considerata la Starita corretta (N35c). Un unico apparato, quindi, comprende tradizione manoscritta e tradizione a stampa. La soluzione è utile perché permette di avere sott'occhio tutta la situazione testuale dei *Canti*, ma è passibile di critiche perché accomuna e unifica due momenti diversi di elaborazione del testo, quello che precede la prima pubblicazione a stampa e quello che segue il testo nelle successive stampe dopo la *princeps*.¹²

Le correzioni del manoscritto - i veri e propri interventi sul testo in rigo e interlineari - sono rappresentate nella loro diacronia, in un apparato genetico di tipo verticale. Alla loro successione temporale è sostituita una successione spaziale; vale a dire che rispetto alla «linea-base primitiva», le correzioni si situano nella linea immediatamente seguente (sotto, e non sopra, come per lo più nell'autografo). Un'interlinea singola separa le varianti all'interno di un solo testimone, un'interlinea doppia quelle tra più testimoni, sia manoscritti che a stampa.

Le correzioni sono distinte tra più e meno importanti: per queste ultime si intendono interventi grafici e interpunctivi, che vengono relegati in una seconda fascia dell'apparato. I motivi di questa separazione non sono condivisibili, principalmente perché si oppongono a una costante della genesi dei testi leopardiani: l'implicazione tra una variante e l'altra del sistema poetico. Spesso, inoltre, lo spostamento di una virgola è la conseguenza di una variante sintattica documentata nella prima fascia di apparato, e la separazione impedisce di cogliere la relazione tra le due varianti.

Le forme cassate sono rappresentate in corsivo tra parentesi quadre [x:xx:xx]: quando nello stesso luogo vi sono cancellature posteriori, esse sono chiuse tra parentesi tonde (x:xx:xx). Tale soluzione è antieconomica, perché introduce due segni - corsivo e parentesi quadre (quest'ultimo già presente nei manoscritti leopardiani) - per significare la stessa cosa, ovvero la cassatura del testo. L'uso del corsivo per le cassature, inoltre, costringe Moroncini a trovare un altro sistema grafico di rappresentazione della sottolineatura, resa con il tondo spaziato. In alcuni casi, tuttavia, tale criterio non viene applicato sistematicamente, con inevitabili equivoci. Al v. 4 della canzone *Ad Angelo Mai*,

¹² Cfr. quanto dirà al proposito D. De Robertis, qui a pp. XXXVIII-XXXIX.

ad esempio, «Vetus» è corsivo in quanto cassato a favore di «Ingens», mentre «Incumbens» è corsivo in quanto sottolineato da Leopardi: lo stesso simbolo finisce spesso per rappresentare due fenomeni diversi.

Le forme definitive sono in neretto, onde rendere più agevole l'individuazione del risultato finale. Bisogna ricordare, tuttavia, che non tutti i versi sono soggetti a correzioni e che quindi l'apparato non permette di ricostruire la completa genesi del testo, ma solo la genesi delle sue porzioni coinvolte in variante. Seguendo quindi il testo in neretto non si ricostruisce completamente la lezione definitiva, ma bisogna completarla con le parti invariati che si leggono alle pp. 101-107 (un inconveniente di tutti gli apparati verticali, laddove, per economia di spazio, essi rappresentino solo le varianti del testo). Se leggiamo, ad esempio, le porzioni di testo in neretto dei primi dieci versi della canzone *Ad Angelo Mai*, ricostruiamo: «ardito, [...] Ed a parlar [...] incombe [...] Tanta [...] E come [...] Venner le carte;» per la prima fascia, e «giamai [...] posi [...] dalle [...] nostri, [...] alla» per la seconda fascia, con un effetto complessivo di frammentazione del componimento che impedisce di coglierne la dinamica complessiva.

Non sempre però l'apparato segnala correttamente l'instaurazione a testo della lezione definitiva. Al v. 18, ad esempio, troviamo «disperato» in neretto seguito dalla sigla AN, a indicare che la lezione definitiva si impianta in AN e rimane invariata fino a N35c, ma il testimone manoscritto antecedente ad AN, AR, reca pure «disperato», e avrebbe dovuto essere registrato marcando il testo con il neretto; la precisazione è importante per stabilire a che punto del processo correttivo si instaura la lezione poi a testo. Nel caso del v. 20, al contrario, il fatto che la lezione «grido» sia stata raggiunta in AR, con la correzione di AN in «clamor», poi rientrata, viene proprio segnalato dalla presenza della sigla e dall'uso del neretto.

In alcuni casi la formalizzazione adottata da Moroncini riproduce 'graficamente' la situazione del manoscritto, registrando le varianti di seguito, senza darne la seriazione temporale e impedendo così di ricostruire dia-cronicamente le fasi correttive. È il caso dei vv. 40-43, che la versione definitiva del manoscritto napoletano legge: «al vostro sangue è scherno / E d'opra e di parola / Ogni valor; di vostre inclite lodi / Tace l'itala riva [...]». Nella prima redazione, l'autografo recanatese presenta al v. 42 le due proposizioni separate da un punto fermo: «[...] Ogni valor. Non [...]». Leopardi corregge poi immediatamente il punto fermo dopo «valor» in un punto e virgola e «Non» in «non»: «Ogni valor; non più di vostre lodi ecc.». Tale correzione, nella formalizzazione adottata da Moroncini, è frammentata in due distinte varianti: la correzione del punto fermo in punto e virgola è registrata alla fine del gruppo di vv. 39-42 (pp. 120-21): «Ogni valor[.] ; Ar», che nella redazione di AN diventa: «Ogni valor;» (in neretto perché coincidente con la lezione definitiva); la correzione «Non» in «non» è registrata invece all'inizio del gruppo di

vv. 42-43: «[Non non più di vostre lodi]». La separazione delle varianti, legata fra loro dalla struttura sintattica, impedisce di cogliere l'evoluzione del verso, sacrificata a favore di una restituzione 'fotografica' del manoscritto resa evidente dalla ripetizione, incongrua, di due «non», uno di seguito all'altro. Analogamente, l'evoluzione dei vv. 42-45 («valor; di vostre inclite lodi | Tace l'itala riva; egro circonda | Ozio le tombe vostre, e di vitlade | Siam fatti esempio a la futura etade.») deve essere considerata complessivamente, per l'*enjambement* tra il v. 43 e il v. 44 («egro circonda / Ozio») e non separatamente, come nell'apparato Moroncini, che divide i vv. 42-43 dai vv. 44-45.¹³

La *varia lectio*, come si è visto, è costituita da una serie di interventi a margine del testo che comprende varianti alternative, note di autocorrettamento e fonti linguistiche. L'apparato di Moroncini mostra un notevole sforzo di razionalizzazione tipologica e interpretazione di queste varie componenti, che vengono distinte fra loro e presentate in una trascrizione fortemente interpretativa. Tale sforzo, tuttavia, non sempre si rivela utile, stante la correlazione strettissima tra le componenti medesime, correlazione che rende ragione della stessa genesi del testo e della riflessione linguistica dell'autore intorno ad esso.

Le varianti alternative sono registrate in corpo più piccolo e chiuse in un riquadro tipografico affinché, come scrive lo stesso Moroncini: «costituiscano un tutto a sé, collegato ad un tempo e staccato dal testo corretto e dalle note; e attenendoci agli espedienti e mezzi usati dall'A., e spesso lavorando di riflessione e d'industria per conto nostro, abbiamo cercato di disporle nell'ordine migliore e secondo la loro più sicura o probabile successione cronologica».¹⁴ L'editore stacca cioè queste varianti dalla loro realtà topografica (Moroncini non segnala mai dove esse siano scritte) e le dispone sotto la registrazione di ogni verso a cui sono (o si presume che siano) riferite. Questa soluzione, se da un lato ha il vantaggio di legare direttamente le porzioni di *varia lectio* al testo, dall'altro suggerisce un'erronea cronologia tra l'apparato stesso e la *varia lectio*. Nella maggioranza dei casi, infatti, la dinamica correttoria che abbiamo prima riepilogato implica che l'esemplazione della *varia lectio* ai margini del manoscritto intervenga *prima* e non *dopo* le correzioni sul testo stesso, costituendo anzi essa stessa il serbatoio da cui l'autore attinge suggestioni e indicazioni per la correzione. Una rappresentazione come quella fornita da Moroncini, al contrario, suggerisce che le varianti alternative della *varia lectio* — che nella sua edizione seguono fisicamente le correzioni —

¹³ Si confrontino al proposito le due diverse formalizzazioni, a p. 121 dell'edizione Moroncini e qui a p. 84 del tomo I della presente edizione.

¹⁴ Cfr. vol. I, p. LXXXVI; un confronto viene offerto da alcuni campioni dei manoscritti riprodotti.

si siano instaurate *dopo* di esse e non *prima*, come invece è avvenuto. Ne risulta una dinamica falsata delle tre fasi che sopra abbiamo elencato e di conseguenza un'idea erronca del procedimento di composizione dei testi leopardiani. Da un punto di vista pratico, inoltre, la frammentazione della *varia lectio* in relazione ai versi interrompe la lettura dell'apparato, e introduce ritmi di testo non funzionali ad esso. Talora infatti un verso (o una porzione di verso) è registrato non perché sia coinvolto in qualche processo correttivo, ma solo perché ad esso è riferita la *varia lectio*. Il v. 157: «Stanca ed arida terra,» ad esempio, figura in neretto, seguito dalla sigla AR senza ulteriori correzioni, perché serve da testo di confronto con «(Stanca e) putrida, marcida» che è variante alternativa dell'intero verso in AN.

Le note di autocorrettamento e le fonti di certificazione linguistica, che nell'autografo sono fisicamente frammiste alle varianti alternative, vengono collocate in una zona testuale immediatamente sottostante le correzioni e le varianti, separate da un filetto e identificate con numeri di richiamo ai versi cui si pensa che possano essere legate. Tale separazione, tuttavia, impedisce di cogliere la stretta relazione che sussiste tra i due elementi. Ai vv. 34-35, ad esempio, la nota a «ingombrò»: «(ingombrar la vista. Crus. Bembo, rime, indice | delle voci)» è scorporata dalla catena di varianti alternative in cui si trova e perde la connotazione di certificazione linguistica 'in corso d'opera' che avrebbe avuto se fosse stata lasciata al suo luogo originario.

In altri casi, invece, la separazione porta a trascurare la registrazione della variante alternativa, come al v. 118, dove in riferimento a «Gli cacciammo», al margine sinistro Leopardi scrive «Gli scacciammo» cui fa seguire una riflessione sulla sostanziale sinonimia di «discacciare», «scacciare» e «cacciare», riflessione che perde di senso se non viene legata alla variante alternativa che per un momento Leopardi aveva pensato di sostituire al testo, decidendo di abbandonarla proprio dopo averne dimostrata l'identità di significato con il termine iniziale.

Due altri esempi possono aiutare a capire gli inconvenienti della separazione fisica di varianti alternative, rimandi a fonti letterarie, note e autocorrettamenti della *varia lectio*: la n. (2) al v. 20 (p. 116) e la n. (1) al v. 26 (p. 117). Si tratta di riflessioni in fase di composizione, strettamente correlate l'una all'altra. Nella prima Leopardi riflette sul cortocircuito linguistico tra «clamor» del v. 20 e «clamor» del v. 27, che porterebbe a correggere il secondo in «grido», ma l'ipotetica correzione (v. 27: «clamor» → «grido de' sepolti») causerebbe un mutamento di senso perché «grido de' sepolti potrebbe valer fama», donde la correzione al v. 20 di «clamor» in «grido». Analogamente, la n. (1) di p. 117 riflette su un'altra ambiguità linguistica che, correggendo il v. 26: «Tanto e sì strano e tale» in «l'anta e sì strana e tale», per concordare con il successivo: «De' sepolti è la voce» (v. 27), crea un altro cortocircuito linguistico con il v. 25 che termina con «l'itala natura» a cui sarebbe naturale con-

giungere «Tanta». La separazione dei diversi elementi della *varia lectio* impedisce di cogliere queste interrelazioni e, nel secondo caso, costringe Moroncini ad aggiungere una nota del curatore (a piè di pagina, con asterisco) per illustrare quanto sarebbe risultato immediatamente perspicuo se i vv. 26-27 fossero stati rappresentati unitariamente (come nella presente edizione, tomo I, p. 82).

Sia per le varianti alternative che per gli autocommenti e le fonti, allo scopo di rendere più perspicuo il testo, Moroncini propone una trascrizione formalmente interpretativa. Scrive infatti nell'*Avvertenza*, di aver «cercato di compiere versi o parziali espressioni con le parole mancanti e sottintese, individuando i versi, e, quando ciò non sofferiva, dalle forme adoperate altrove dall'A. e dall'interpretazione del suo pensiero e sentimento». ¹⁵ Molte di queste uniformazioni redazionali (corsivazioni, maiuscolature, ecc.), tuttavia, non vengono dichiarate dal curatore. Leopardi, ad esempio, non va mai a capo all'inizio di un nuovo verso, ma evidenzia l'*incipit* con la maiuscola pur rimanendo in rigo: una riprova del fatto che la sua costruzione è naturalmente e per così dire fisiologicamente poetica, e che egli non muove dalla prosa alla poesia, ma progredisce secondo una misura endecasillabica, scandita dalla maiuscola, secondo un continuo flusso poetico. La formalizzazione scelta da Moroncini, invece, introducendo continui a capo per segmentare le varianti in porzioni direttamente riferibili ai singoli versi, dà la falsa impressione che le varianti alternative della *varia lectio* siano disposte graficamente in modo già tipografico e che siano isolate le une dalle altre.

Moroncini, inoltre, traslascia sistematicamente di registrare i punti fermi di separazione tra un lemma e l'altro, che invece hanno un significato ben preciso, inserendosi in un sistema di rappresentazione desunto dal dizionario dei sinonimi del Rabbì, presente nella biblioteca di Recanati, ¹⁶ dove la virgola indica un lemma alternativo al precedente, e il punto fermo un'alternativa, non al singolo lemma, ma all'intera frase. Analogamente, vengono eliminate nella trascrizione le parentesi tonde, che non possono essere rappresentate perché già utilizzate, in apparato, per indicare una correzione successiva a un'altra correzione in rigo; nella *varia lectio*, per le integrazioni dell'editore (p. LXXXVI): un altro esempio di un uso non ottimale dei segni diacritici. Anche la scelta di non registrare le varianti generiche della *varia lectio* affinché (si suppone) non intralchino la lettura delle 'variazioni sul tema', fa perdere l'andamento del flusso variantistico leopardiano, che è proprio la caratteristica del suo sistema compositivo.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Sinonimi ed aggiuntivi italiani raccolti da Carlo Costanzo Rabbì*, Venezia, Presso Francesco Storti, 1741, menzionato tra gli strumenti d'uso nello *Zibaldone*, pp. 4098 e 4101.

Un altro inconveniente di questa formalizzazione grafica è la confusione tra varianti alternative della *varia lectio* e varianti del testo. Al v. 1, ad esempio, «industre» è racchiuso dal riquadro perché è una variante alternativa (ed è spaziato perché nel testo è sottolineato), ma al v. 10 abbiamo un'altra variante alternativa della *varia lectio*, «Tomàr», che non è chiusa dal riquadro e si confonde pertanto con le varianti dei singoli testimoni.

Una siffatta rappresentazione della *varia lectio*, infine, prescinde da un'attenta considerazione della topografia, elemento tutt'altro che irrilevante, in quanto spesso fornisce utili indizi per ricostruire la cronologia di elaborazione del testo. Ad esempio, a p. 119, in nota, Moroncini ipotizza che una porzione di *varia lectio* scritta trasversalmente nel margine destro di AN («Di noi serbate, o gloriosi, | ancora Qualche speranza?») sia stata aggiunta sul manoscritto dopo l'edizione di B24, poiché «si vede scritta in un piccolo spazio rimasto vuoto in alto della pag. a destra e fu adottata solo in FN [cioè F31 e N35]». ¹⁷ Se è vero che tale lezione si impianta a testo solo a partire da F31, d'altra parte l'esame ravvicinato del manoscritto, anche nei suoi aspetti topografici, smentisce l'ipotesi di Moroncini. Leopardi infatti, se lo spazio glielo consente, utilizza normalmente tutta la pagina come specchio di scrittura, come si può vedere dal margine inferiore della stessa pagina di AN. In questo caso, quindi, quando scrive la nota: «Aureus hanc vitam | in terris Saturnus agebat ecc.», riferita alla lezione a testo di AN mediante crocetta di richiamo («Noi miseri la speme aurea +»), la variante (alternativa) «Di noi serbate, o gloriosi, | ancora Qualche speranza» doveva essere già stata scritta, come si inferisce dal fatto che la nota *Aureus hanc vitam* è scritta su due righe per entrare nello spazio rimasto a disposizione. I tre elementi testuali: A (nota di commento), B (variante alternativa), C (altra *varia lectio* scritta nel margine superiore), che Moroncini ordina implicitamente secondo A-C-B (dove B sarebbe addirittura posteriore a B24), potrebbero venire invece disposti nel seguente ordine: B-A-C. Oppure, dopo aver scritto a testo «speme aurea», Leopardi potrebbe avere registrato la variante alternativa B, ma, insoddisfatto, avrebbe provato variazioni del testo rifiutato, con C, e alla fine, indeciso, avrebbe lasciato in sospenso l'una e l'altra, apponendo alla prima («speme aurea») una nota di commento erudito (A), scritta però dopo la variante B (come si ricava dalla topografia). L'ordine quindi sarebbe B-C-A. Se invece non riteniamo convincente la prova dello specchio di scrittura, possiamo ipotizzare un ordine C A B, anch'esso differente rispetto a quello stabilito dall'apparato di Moroncini.

Ne discende che le correzioni di Leopardi non vanno considerate isolate, ma nel sistema del testo, perché si implicano l'una con l'altra. L'unica

¹⁷ Cfr. vol. I, p. 119, nota contrassegnata da asterisco *.

~~Un solo capitolo/componimento dell'opera. Opera di cui non si può cogliere l'unitarietà e l'organicità, senza un termine di confronto complessivo, e non scalato nella somma delle sue singole componenti, termine che nel nostro caso non può che coincidere con l'ultima volontà dell'autore.~~

~~Una prova di come tale problema non venga risolto dall'edizione è fornita dalle Tavole. Alle pp. CXI-CXIII si trovano infatti due tavole di *Raffronto dell'ordinamento dei «Canti»*, che dovrebbero fornire la ricostruzione macro-testuale dell'opera. Nella prima (Tavola a), però, i componimenti vengono ordinati secondo l'edizione critica delle stampe; ordine totalmente fittizio, che non riflette alcun progetto d'autore. Dal momento che l'editore pubblica i testimoni secondo la loro prima apparizione a stampa. Nella seconda (Tavola b) viene invece fornito l'ordine di N35c rispetto alle altre edizioni, ma non l'ordine di composizione dei testi, che sarebbe invece indicazione estremamente opportuna per raffrontare la genesi di ogni testo con la sua evoluzione nel sistema del 'libro'. Alle pp. CIV-CXIX si trova infine la *Tavola degli interventi su ciascun canto successivi alla princeps*, divisi in «sostanziali», «interpunctivi» e «formali», ciascuno per ogni singolo testimone; segnalazioni che può avere un'utilità a livello statistico, ma che non aiuta a comprendere la reale evoluzione del testo, costituita, come si è visto, dall'interazione tra le correzioni apportate sugli autografi, la *varia lectio* e le varianti dei testimoni a stampa.~~

Edizione Gavarrani, Animosi, Stella ed altri

6. PROPOSTA DI UNA NUOVA EDIZIONE DEI «CANTI»

Sulla base dell'analisi e delle considerazioni svolte, questa nuova edizione critica dei *Canti* si presenta con elementi di continuità e di novità rispetto alle edizioni critiche precedenti, delle quali abbiamo inteso conservare le soluzioni ecdotiche e tipografiche che ci sono sembrate più opportune per offrire uno strumento completo.

TESTO

Concordi in sostanza con De Robertis sull'importanza e sulla differenza dei due momenti elaborativi sul testo, ma convinti dell'opportunità e della possibilità di rappresentare anche il momento genetico, abbiamo scelto di dare *due testi*: l'ultima lezione del manoscritto e l'ultima lezione delle stampe.

Dall'analisi delle edizioni, inoltre, è emersa la difficoltà di seguire l'evoluzione del testo attraverso un apparato che rappresenti contemporaneamente le correzioni del manoscritto e quelle delle stampe, soprattutto di fronte a casi molto complessi come quelli di B24. Abbiamo tuttavia deciso di non se-

parare le due rappresentazioni, ma di istituire un legame tra esse attraverso il *congiunglio* con l'ultima lezione del manoscritto, che si legge (tra parentesi tonda) come prima variante nell'apparato delle stampe. Viene così istituito un ponte tra i due testi e i due apparati, che ci permette di cogliere immediatamente l'intervento dell'autore nel passaggio dal manoscritto alla *princeps*. Non abbiamo ritenuto utile dare a testo la *princeps* dei singoli componimenti, ma abbiamo inteso ricondurre ogni correzione all'ultima lezione voluta da Leopardi per il libro dei *Canti*, ovvero N35c (soluzione Moroncini e Peruzzi), ritenendo preferibile la rappresentazione dell'«ultima volontà dell'autore». Tale scelta non implica tuttavia la rinuncia a rappresentare le varie forme che il 'libro' dei *Canti* ha assunto nel corso del tempo, sia dal punto di vista microtestuale (attraverso l'apparato delle stampe), che macrotestuale (la *Tavola comparativa delle edizioni a stampa*, e la *Tavola cronologica*, qui alle pp. LIX-LXII).

Il testo di N35c viene presentato con tutto il corredo paratestuale, dal frontespizio alla *Errata*. Anche per questi testi, l'apparato a piè di pagina dà conto delle varianti rispetto a N35. I titoli dei componimenti, che in N35 utilizzano diversi corpi tipografici, sono qui uniformati in maiuscolo.

La rappresentazione dell'ultima lezione del manoscritto, invece, è una sorta di «testo di lavoro», che ci consente di osservare da vicino il laboratorio poetico di ogni singolo componimento, e di considerarne direttamente il grado di provvisorietà nel tempo, di approssimazione al valore in ogni singola variante. L'isolamento del testo manoscritto permette inoltre di valutare la produttività del lavoro variantistico in relazione alla stampa.

L'impaginazione dei manoscritti, infine, corrisponde alle carte dell'autografo, per un più semplice confronto con le relative immagini nel DVD.

Per entrambi i testi, manoscritti e a stampa, in alto a sinistra sono segnalati i testimoni di pertinenza del componimento, in modo da avere sempre, e subito, sott'occhio la «linea del tempo» su cui si dispone la genesi del testo. Tale espediente è particolarmente utile con questo tipo di apparato, che è positivo per le varianti, negativo per le invarianti.

APPARATO

La nostra proposta di apparato è conseguente alla decisione di dare a testo l'ultima lezione del manoscritto e l'ultima delle stampe. Gli apparati dei due testi, infatti, sono entrambi genetici.

L'apparato dei manoscritti, di tipo orizzontale e «parlato», è diviso in due parti: apparato genetico e *paria lectio*. L'apparato genetico rappresenta tutte le correzioni intervenute sul manoscritto in relazione all'ultima lezione, che si

legge a testo. La topografia e la diacronia delle varianti vengono specificate con le relative abbreviazioni in corsivo, esemplificate nella *Legenda*.

A seconda del tipo di correzione, le varianti sono rappresentate in modo derivativo (X *sps. a Y*, X *sts. a Y*, ecc.), o in modo progressivo (X *da cui* ^{2Y} *da cui* T, oppure semplicemente X *da cui* T). Di fronte a piccole correzioni, infatti, avendo a testo l'ultimo anello della catena, possiamo agevolmente rappresentare la correzione in modo derivativo: X *sps. a Y*. Di fronte invece a macrocorrezioni, a varianti articolate in fasi complesse e raffrontabili l'una con l'altra, è più utile disporre della progressione delle correzioni piuttosto che della loro derivazione: X *da cui* ^{2Y} *da cui* T o X *da cui* T. Se nella rappresentazione di una fase correttoria occorrono delle microcorrezioni, queste vanno registrate in forma derivativa, perché il nostro interesse è appuntato sull'ultima lezione ricostruibile in quella fase, rispetto a cui tutte le altre (microcorrezioni, accidenti interni spesso genetici) diventano meno rilevanti (X *sps. a s*) *da cui* ^{2Y} *da cui* T).

L'apparato dei manoscritti è quindi sempre diacronico e non sincronico, vale a dire che alla rappresentazione della topografia delle varianti si è preferita la loro seriazione temporale, affidando alla consultazione dei manoscritti la verifica della loro posizione nel testo (a meno che l'elemento topografico non implichi direttamente una diacronia).

Nell'apparato, inoltre, la porzione di testo coinvolta in variante (quella che precede la parentesi quadra) è sempre direttamente raffrontabile con la variante, o le varianti stesse, in modo da potere essere studiata direttamente e autonomamente, senza ricorrere al testo.

Ulteriori specificazioni per la formalizzazione dell'apparato, con i relativi esempi, sono contenute nelle *Norme di edizione*.

L'apparato delle stampe presenta la ricostruzione, rispetto alla lezione ultima che si legge a testo (N35c), di tutta la trafila correttoria a partire dalla prima pubblicazione a stampa. Dopo la lezione a testo, seguita dalla parentesi quadra, infatti, si trovano:

- la lezione di conguaglio con l'ultima lezione manoscritta documentata, se differente dalla prima stampa (se uguale viene omessa); questa informazione viene data tra parentesi tonda;
- le varie lezioni delle stampe, esplicitate se varianti, omesse se invarianti (la presenza di una lezione preceduta dalla sigla B26, per esempio, indica che tutti i testimoni precedenti a B26 recano la lezione immediatamente precedente, tutti i testimoni seguenti recano la lezione di B26, fino alla sigla seguente). L'ultima sigla presenta la stampa in cui si impianta la lezione definitiva. L'identificazione delle stampe omesse è agevolata dalla presenza, in ogni pagina del testo, in alto a sinistra, della 'linea del tempo', ovvero dell'elenco cronologico di tutte le stampe relative a ogni singolo testimone.

«VARIA LECTIO»

Riprendendo dall'edizione di Moroncini la soluzione grafica del riquadro, abbiamo riservato uno spazio autonomo e ben riconoscibile alla *varia lectio*. Non abbiamo però seguito né Moroncini né Peruzzi nella scelta di frammontare la *varia lectio*, di disporla secondo la progressione dei versi di corrispondenza e di completarla testualmente. La nostra soluzione è stata più conservativa, nel rispetto della posizione topografica della *varia lectio* e delle sue peculiarità grafiche (compresi gli a capo), salvo l'integrazione di accenti e spiriti nelle parole greche.

Al lettore vengono segnalati i versi con cui la *varia lectio* può essere messa in relazione, indicati tra parentesi tonda e in neretto, prima della porzione di testo ad essi corrispondente. Le porzioni testuali sono rappresentate a seconda della loro topografia, andando a capo a ogni serie omogenea di note, e segnalando nelle note filologiche della singola *Nota al testo* del componimento altre serie che via via si potessero istituire all'interno di questo ordine puramente topografico.

Si è voluto però distinguere con marcatori tipografici le diverse tipologie della *varia lectio*; abbiamo perciò evidenziato gli autocorretti e le fonti di certificazione linguistica con un fondino grigio, in modo da porli immediatamente in risalto e differenziarli dalle varianti alternative.

Per mettere direttamente in evidenza la peculiarità del lavoro correttorio leopardiano, ovvero l'interazione dei tre momenti di elaborazione del testo sopra illustrati - 1. testo copiato in pulito, 2. elaborazione della *varia lectio*, 3. correzione sul testo - le varianti alternative della *varia lectio* promosse a testo sono segnalate in neretto per distinguerle dalle altre, meno 'produttive'; il neretto corsivo segnala invece una ripresa imperfetta (maschile per femminile, singolare per plurale, ecc.).

TAVOLE, APPENDICI E INDICE

L'edizione viene corredata da una *Tavola comparativa delle edizioni a stampa*, che permette di seguire l'evoluzione della macrostruttura dei *Canti* attraverso gli indici delle singole raccolte, e da una *Tavola cronologica*, che ordina invece i testi secondo la loro presunta data di composizione.

I materiali forniti nel tomo II: *Appendici - Dedicatorie, Prefazioni, Comparaioni delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte, Annotazioni, Argomenti, abbozzi e correzioni* - consentono inoltre di ricostruire, nel modo più completo possibile, la fisionomia delle varie edizioni.

L'*Indice degli autori e delle opere*, che si legge alla fine del tomo II, integra e completa quello realizzato a suo tempo da Moroncini con gli autori citati

nella *varia lectio* dei *Canti* e nel testo e nella *varia lectio* delle prose delle *Appendici*, costituendo così uno strumento nuovo e indispensabile per orientarsi nella selva di citazioni che costellano i manoscritti dei *Canti* e di molte prose ad essi correlate. Vengono integrate, ad esempio, tutte le citazioni indirette, ovvero quelle ricavate dai lessici (soprattutto il Forcellini e il *Vocabolario* della Crusca), e sono specificate le edizioni utilizzate da Leopardi (spesso puntualmente rintracciabili nelle indicazioni bibliografiche, ma solo raramente e genericamente indicate da Moroncini).

Al volume è allegato un DVD con la riproduzione digitale di tutti i manoscritti e di tutte le stampe dei *Canti*: il dossier più completo a tutt'oggi esistente dei testimoni dell'edizione critica, che possono essere consultati dal lettore per ripercorrere, correggere o integrare il lavoro di edizione, o approfondire l'analisi dei testi; operazione preliminare a ogni interpretazione critica.

Un semplice programma di consultazione del DVD permette di visualizzare agevolmente le immagini, ingrandirle o ruotarle per rendere più chiara la lettura della minutissima grafia leopardiana, oppure di mettere a confronto due manoscritti o stampe dello stesso testo, o manoscritto e testo a stampa di un medesimo componimento, per seguire direttamente le relazioni tra più testimoni.

La riproduzione degli autografi su supporto digitale permette inoltre di visualizzare i manoscritti secondo diverse serie, seguendo - a seconda delle esigenze di studio - la disposizione cronologica (scelta da De Robertis) o quella editoriale (scelta da Peruzzi).

Molte carte manoscritte sono numerate dall'autore per pagina (facciata), facendo seguire al numero un punto fermo, qui non rappresentato.

Le carte non numerate recano una paginazione moderna apposta per lo più archivisticamente, per carte (*recto/verso*), a lapis, dai bibliotecari della sede di conservazione dell'autografo (risulta ben visibile nella riproduzione offerta dal DVD), qui tra parentesi quadra. Nei rari casi di assenza della numerazione archivistica, in questa edizione critica è stata data una numerazione 'virtuale', per carta (*recto/verso*), presente nel testo tra parentesi quadra e nel nome dell'immagine corrispondente nel DVD.

Nel caso in cui la numerazione d'autore fosse parziale o imprecisa, essa è preceduta dalla numerazione archivistica, tra parentesi quadra. Anche la paginazione di Ranieri si dà tra parentesi quadra.

NORME DI EDIZIONE*

EDIZIONE DEI MANOSCRITTI

1. TESTO

- 1.1. Ogni componimento è preceduto da una nota al testo indicante i *Testimoni* e il *Metro* e chiusa dalle *Note filologiche*.
A testo viene riprodotta l'ultima lezione del manoscritto; se un verso ha un rientro o un aggetto, questo viene rappresentato con un rientro.
- 1.2. In alto a sinistra della pagina si riportano le sigle dei testimoni e i numeri di pagina o carta del manoscritto (tra parentesi quadra, se apposti modernamente); la nota al testo illustra la corrispondenza con la numerazione dell'autore, non sempre progressiva e continua.
- 1.3. Per le poesie, il riferimento topografico è al numero di verso. Per le prose, i riferimenti topografici sono due: 1. numero di carta o pagina del manoscritto, impaginato nel margine sinistro; 2. numero di paragrafo (dato modernamente), impaginato nel margine destro. Il paragrafo si intende riferito alla prima proposizione o - in assenza di punto fermo - alla prima pausa forte della riga cui è allineato. In caso contrario, l'inizio di paragrafo è indicato da un segno di rappiccio (1).
- 1.4. Per le *Annotazioni*, dato il carattere stratificato della composizione del testo, i numeri di pagina sono accompagnati da una lettera alfabetica che contraddistingue le singole porzioni di testo, spesso dislocate in posizioni molto lontane fra loro (1^a, 1^b, 1^c, ecc.). I numeri delle carte che contengono porzioni di testo aggiunte successivamente sono in corsivo (37^a).

* Gli esempi qui prodotti sono preceduti, tra parentesi quadre, dal numero del componimento o il titolo della prosa da cui l'esempio è tratto e dall'indicazione della tipologia testuale: «testo», «appurato», «carta lectio», «stampa», «apparato delle stampe».

1.5. Il testo delle *Annotazioni* è corredato dall'autore da una doppia serie di note: *Note di citazione* e *Note composite*.

Le *Note di citazione* sono riprodotte a piè di pagina, appena sotto il testo, mantenendo la serie di asterischi che accompagnano le diverse serie alfabetiche e segnalano con precisione la stratificazione compositiva delle note del testo. Le varianti delle *Note di citazione* sono rappresentate nell'apparato del testo, precedute, oltre che dalla pagina e dal paragrafo, dall'indicazione: *nota* (a), (b), *(h) ecc.

Le *Note composite* sono riportate prima delle *Note filologiche*, indicando il punto esatto del loro inserimento nel margine sinistro della pagina con un richiamo a uncino (>), in modo da segnalare direttamente la loro presenza all'interno del testo senza però disturbarne la lettura. Le varianti delle *Note composite* sono formalizzate dopo l'indicazione topografica delle note stesse.

1.6. Le parole sottolineate nel testo vengono rappresentate in corsivo, in quanto la sottolineatura costituisce un'indicazione tipografica per il testo stesso; nella *varia lectio* vengono rappresentate in sottolineato, in quanto la sottolineatura costituisce una rilevazione dell'autore; la doppia sottolineatura è rappresentata in sottolineato doppio.

2. APPARATO GENETICO

2.1. L'apparato è genetico e rappresenta tutte le correzioni intervenute sul manoscritto in relazione all'ultima lezione, che si legge a testo. La topografia e la diacronia delle varianti vengono specificate con le relative abbreviazioni in corsivo (vd. *Abbreviazioni e simboli usati negli apparati*).

2.2. Per le poesie, il riferimento al testo in apparato e nella *varia lectio* è costituito dal numero del verso (nella *varia lectio* tra parentesi e in neretto); per le prose, dal numero di carta del manoscritto seguito dal numero di paragrafo. Anche nell'apparato, per le prose, i numeri di pagina in corsivo indicano le porzioni di testo aggiunte successivamente, mentre i numeri di paragrafo sono in neretto, per permettere di rintracciare più rapidamente la variante.

2.3. Al riferimento topografico segue la porzione di testo coinvolta in variante; se tale porzione supera le dieci parole, essa viene abbreviata riportando solo la prima e l'ultima parola, intervallate da tre puntini. Seguono poi, dopo una parentesi quadra chiusa, le varianti genetiche.

Due o più varianti in un medesimo verso sono separate tra loro da uno spazio tipografico.

Es.: [VIII] [apparato] 33-34 Solo e mutò ... l'aurea] ¹Sol di febo ascendea l'aprico raggio | O la secreta *da cui* ²Solo ascendeva il taciturno raggio | Di febo e l'aurea *da cui* T
Es.: [IV] [apparato] 4 Ch' da Che lido] *da* lido

2.4. Le fasi correttive vengono rappresentate con apparato derivativo (mediante le abbreviazioni *sp. a, st. a, da, da cui* T), quando si tratta di una sola fase, con esponenti numerici quando vi sono più fasi; l'ultima fase, coincidente con la lezione a testo, è resa esplicita solo quando vi siano ulteriori specificazioni da dare, nel qual caso è rappresentata dalla «T» (= testo).

Es.: [V] [apparato] 8 Movi ad] *sp. a* Vesti d'

Es.: [VIII] [apparato] 85-86 Amor, ch' a lunghi ... servaggio] ¹Amor che lunga etate al duro incarco | Di servitude ²T (con servaggio *da* servitude)

2.5. Quando una lezione è ricavata dalla precedente, mediante il riutilizzo di una porzione di testo, si usa l'abbreviazione *da cui* (se a seguire è l'ultima lezione si usa *da cui* T).

Es.: [VI] [apparato] 58 Quando le infauste luci] ¹Ove i mutati Soli (*da* soi) *da cui* ²Ove le infauste luci *da cui* T

2.6. Le cassature in rigo all'interno di una fase sono rappresentate in corpo minore.

Es.: [X] [apparato] 23 Gli occhi al sonno chiudea, come per febbre] ¹Chiudea ^gli le luci al sonno e qual per febbre ²Gli occhi al sonno chiudea come per febbre *da cui* T (cfr. *Nota filologica*)

2.7. Correzioni più complesse, sempre all'interno di una fase correttoria, sono rappresentate tra parentesi corsiva in corpo minore.

Es.: [XXXVIII] [apparato] 9 Ch'egli sia sogno e ch' i non sia ben desto.] ¹Ch'egli sia sogno e ch' i non sia ben desto. ²T (*riser. con i*) ^{1'} ³io ³T *riser.*

2.8. Ogni specificazione si intende riferita alla parola precedente; se il testo coinvolto in variante è di almeno due parole, il punto di appiccico della variante è segnalato da una mezza parentesi quadra (¹).

Es.: [Presentazione delle *Canzoni*] [apparato] 18 Che la necessità... infelicità.] *prima* Che tutto è mistero nell'universo (*ins.*) fuorchè la nostra infelicità.

2.9. Quando le correzioni all'interno di una fase sono numerose, esse sono riportate dopo la fase stessa, precedute dal verso a cui si riferiscono tra parentesi tonda.

Es.: [XLI] [apparato] 9-10 Tutti ... il fiore] ANI 'Ognun dà luogo. Insin che vive il fiore *da cui* 'Nullo nega ricetta. Mentre vézica il fiore 'Ciascum diamo ricetta. Mentre verdeggia il fiore (9) Tutti prestiam] AN II *sps. a* Ciascum diamo (10) è vermiglio] AN II *sps. a* verdeggia

2.10. Quando all'interno di una fase correttoria si presentano due o più sviluppi, correlati fra loro, essi sono contrassegnati da un esponente alfabetico e le fasi superate sono in corpo minore. Ulteriori divaricazioni sono rappresentate da un esponente alfabetico corsivo.

Es.: [II] [apparato] 49-51 Quali a voi ... valore?] AR Come a gran foga ecciteravvi il core? | Come a la mente accesa | 'Rinforzerà la vampa e lo splendore? 'Crescerà novi raggi e novo ardore? (*sps. a*)
Es.: [Annotazioni] [apparato] 44# mostrare il Petrarca, il Tasso, il Guarini e mille altri.] *prìma* (*alle pp. 3-5*) 'ma te ne può 'conce 'h'notificare [4-5] 'tra mille il Guarini, 'tra mille altri, 'mostrare, fra mille altri, il Guarini, laddove dice *(e): *Chè bene INSPIRA il cielo IL CIELO QUEL | COR che bene spera.* | *(e) Pastor Fido, Atto 1, scena 4, v. 206.

2.11. Spesso la posizione delle inserzioni e delle parole soprascritte è segnalata, nel manoscritto, da un segno di rappiccico costituito da un accento circonflesso ripetuto al luogo dell'inserimento (^). Esso non è stato segnalato, tranne rarissimi casi, per non appesantire l'apparato di indicazioni meramente topografiche, non funzionali alla comprensione delle fasi elaborative.

3. «VARIA LECTIO»

3.1. La *varia lectio* comprende le varianti alternative, le catene sinonimiche, le osservazioni linguistiche e le citazioni d'autore. Viene rappresentata in un riquadro, dopo l'apparato genetico. Le osservazioni linguistiche, metalinguistiche e le citazioni sono evidenziate da un fondino grigio per distinguerle dalle varianti alternative e dalle catene sinonimiche.

Es.: [I] [*varia lectio*] *mag. dx*
(5) carchi di | lauro. *Spoliis* | *Orientis onu=sium*, dice Virg. | di Cesare o d'Augusto, a titolo | similmente di | lode. Qui è un'iperbole per lo=dare.

(13) strette, gravi, *cinte, | Ch'ha di catene av=vinte, avvolte, ingom=bre, oppresse.

3.2. La *varia lectio* è registrata nell'ordine topografico in cui figura nel manoscritto (anche se le singole varianti sono riferibili a versi differenti, e potrebbero appartenere a tempi di redazione diversi) seguendo un ordine di registrazione segnalato volta a volta nelle note filologiche. Nelle *Annotazioni* essa è riferita alla struttura definitiva del manoscritto.

Es.: [III] [*varia lectio*] (20) 'Novo clamor, | e qui sotto: (27) È 1 | grido de? sepolti. | Ma grido de' se=polti potrebbe va=ler (*da va=ler*) fama. (25) Dopo | natura, non si può dir: Tan=ta, che a prima vista si riferirebbe a natura. (*con altra penna*)

3.3. Ogni blocco graficamente omogeneo di testo della *varia lectio* è registrato separatamente e a capo riga, preceduto, per le poesie, dal numero di verso a cui è riferibile (tra parentesi tonda e in neretto), per le prose dal numero di paragrafo relativo e dalla porzione di testo a cui la variante o la nota si riferisce seguita da una parentesi quadra chiusa.

Es.: [III] [*varia lectio*] (83) al fondo. Guidiccioni Son. Questa che tanti secoli ec. e | Degna nutrice ec. Poliz. l. 1. stanza 21.

(89) L'etra sonante e l'ampia, alma terra. (*con altra penna*)

Es.: [*Dedicatoria* dell'edizione B24] [*varia lectio*] 1 quando anche] eziandio che, eziandio. | quando. comunque.

3.4. Nella trascrizione della *varia lectio* sono rispettati gli a capo, segnalati con una barra verticale (|).

Es.: [I] [*varia lectio*] (13) strette, gravi, *cinte, | Ch'ha di catene av=vinte, avvolte, ingom=bre, oppresse.

3.5. Le correzioni della *varia lectio* sono rappresentate all'interno del testo.

Es.: [III] [*varia lectio*] (148) Niuna cosa può ad uomo più comoda av=venire, che la domestichezza d'un altro uomo, | specialmente (*da spozialmente*) conforme, avere. Casa, Uff. comu=ni, fine.

3.6. Se la *varia lectio* è riferita a una porzione di testo poi superata, il riferimento topografico è preceduto dall'abbreviazione (*app.*).

Es.: [*Dedicatoria* dell'edizione B24] [*varia lectio*] 7 (*app.*) fatto] io potrò il fatto, come | egli è seguito, dirvi pu=framente. Casa t. 3. p. | 327. principio. t. 2. p. 71.

porto tra la *varia lectio* e l'apparato viene segnalato con due distinte abbreviazioni, a seconda che si debba riferire l'apparato alla *varia lectio*, poi promossa a testo (l'abbreviazione è *v.l.* seguita dal numero di verso), o che si debba riferire la *varia lectio* all'apparato (l'abbreviazione è → *v.l.* seguita dal numero di verso):

Es.: [XXII] [apparato] 90 scbben deserto,] se [abbandonato (→ *v.l.* 90) da cui T (*v.l.* 90)
[*varia lectio*] (90) (ben deserto) (abbandonato)

3.12. Nei casi sopra esposti, la diacronia della *varia lectio* è rappresentata con esponenti numerici, in quanto si è verificata una permutazione tra testo, *varia lectio* e apparato:

Es.: [XXIV] [apparato] 22 corrente,] *sps. a maestra*, (→ *v.l.* 22?)
[*varia lectio*] (22) (maestra) (con parentesi di chiusura su virgola) (via maggiore)

3.13. I segni di interpunzione cassati nella *varia lectio* non sono rappresentati in corpo minore, ma vengono racchiusi tra parentesi uncinate rovesciate (< >)

Es.: [XXV] [*varia lectio*] (37) (innanzi al suon, <(far.) anzi il chiarir >)

EDIZIONE DELLE STAMPE

1. A testo viene riprodotta la lezione di N35c; in alto a sinistra di ogni pagina si riportano le sigle dei testimoni di cui si dà conto nell'apparato.
2. L'apparato registra le varianti di tutti i testimoni, da R18 a N35c, in relazione alla lezione a testo. Le stampe che lasciano invariata la lezione del testimone precedente non sono menzionate. L'ultimo testimone che si legge nella catena delle varianti è quello che reca la lezione definitiva.
3. L'ultima lezione manoscritta viene registrata, tra parentesi tonda corsiva, solo se diversa dalla prima stampa, come congiunzione tra il testo del manoscritto e l'apparato delle stampe.
Es.: [X] [apparato delle stampe] 8 dolce] (AN caro) B26 (cf: *v.l.*)
4. Eventuali collegamenti tra l'apparato delle stampe e la *varia lectio* dei manoscritti sono segnalati in apparato, entro parentesi tonda, dall'abbreviazione: cf: *v.l.*

3.7. La *varia lectio* promossa a testo nel manoscritto è contrassegnata dal neretto (se ripresa puntualmente) o dal *neretto corsivo* (se ripresa imperfettamente). In apparato si trova il rimando relativo alla *varia lectio*.

Es.: [VI] [apparato] 58 Quando le infauste luci] (Ove i mutati Soli (*da soli*) da cui 2) Ove le infauste luci da cui T
[*varia lectio*] (58) Quando l'infausta luce, gl'infausti soli, l'aure | maligne, i mutati Soli (*da soli*), alberghi. (59) Benmata, Gentile.

3.8. La *varia lectio* riutilizzata nella tradizione a stampa è contrassegnata dal *neretto* (se ripresa puntualmente) o dal *neretto corsivo* (se ripresa imperfettamente), seguita dalla sigla (tra parentesi corsiva) del testimone in cui viene recuperata.

Es.: [IV] [testo manoscritto] v. 65 Il vergognoso tempo, aborra e sprezz; [*varia lectio*] (65) Oggi la turpe età, condanni. (N35) | Il pestifero, venenoso, vene=|fico
[stampa N35] v. 65 La vergognosa età, condanni e sprezz;

3.9. Eventuali collegamenti tra l'apparato genitico e la *varia lectio* sono segnalati, quando opportuno, in apparato, entro parentesi tonda, dall'abbreviazione: cf: *v.l.*, seguita dal numero del verso, dalle indicazioni topografiche se i versi citati nel riquadro sono due o, se necessario, dal testo citato estesamente.

Es.: [IV] [apparato] 77 Gota molcea] *sps. a Guancia blandia* (cf: *v.l.*)
[*varia lectio*] (77) Gota | molcea

3.10. Le porzioni di testo scritte con penna diversa, chiaramente riconoscibili per *ductus* e posizione, sono contrassegnate da un punto alto (•) e seguite dalla specificazione (con *altra penna*). La *Nota al testo* si incarica di avanzare delle ipotesi sulla seriazione delle penne.

Es.: [IV] [*varia lectio*] (92) sorgesse, (*da sorgesse*) | lucesse, (*da lucesse*) | fulgesse, nascesse. (con *altra penna*)
[Comparazione] [*varia lectio*] 13 copiando... persuado] copiamdole... penso, da. | Ben. | op. t. | 3. p. | 122. col. | 2. | •copiando, per quello ch'io | ne penso. (con *altra penna*)

3.11. Nei testi *Le ricordanze*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il Sabato del vilaggio*, *il Canto notturno*, Leopardi non registra la *varia lectio* nei margini, ma la inserisce nel testo, tra parentesi tonde o quadre, che cassa nel momento in cui essa viene promossa a testo. In questi casi, il rap-

Es.: [X] [*varia lectio*] Terzina 1. (1) **Tornami a mente il di.** (B26)
 [apparato delle stampe] 1 Tornami a mente] (AN Io mi rimembro) B26
 (cfr. v.l.)

5. Il testo delle poesie prescanta note d'autore, che si leggono integralmente nella relativa sezione delle *Note* (tomo I, pp. 591-98).
6. I refusi delle stampe non corretti dalle rispettive *errata*, sono segnalati negli *Errori* della nota al testo.

ABBREVIAZIONI E SIMBOLI USATI NEGLI APPARATI

<i>as.</i>	ascritto
<i>cass.</i>	cassato
<i>da</i>	lezione ricavata da altra (per riutilizzo di una o più lettere)
<i>da cui</i>	lezione ricavata da altra (per più fasi correttorie)
<i>da cui T</i>	lezione finale ricavata dalla precedente con riutilizzo di una parola o lettera
<i>dx</i>	destro
<i>err.</i>	errorneamente
<i>impl.</i>	implicato/-zione
<i>inf.</i>	inferiore
<i>ins.</i>	inserito
<i>margin.</i>	marginale
<i>ms</i>	manoscritto / lezione del manoscritto
<i>prima</i>	la lezione finale è preceduta da una lezione cassata in rigo
<i>interl.</i>	interlinea
<i>margin.</i>	marginale
<i>nel testo</i>	la <i>varia lectio</i> è registrata nel testo
<i>ricalc.</i>	ricalcato
<i>segue</i>	la lezione finale è seguita da una lezione cassata in rigo
<i>sps. a</i>	soprascritto a lezione cassata in rigo
<i>sts. a</i>	sottoscritto a lezione cassata in rigo
<i>sup.</i>	superiore
<i>sx</i>	sinistro
<i>trasp.</i>	trasversale
<i>v.l.</i>	<i>varia lectio</i>
<>	lettera indecifrabile
<.>	lettere indecifrabili
<...>	parola indecifrabile
<x>	lettera integrata
<xx>	parola integrata
<xxx>?	integrazione testuale probabile
[?]	testo dubbio
> <	testo cassato (segni di interpunzione nella <i>varia lectio</i>)
┌	punto di rappiccio per un'abbreviazione in apparato o nella <i>varia lectio</i> o di segnalazione di inizio di paragrafo (solo in caso di due periodi o pause forti in una stessa riga).

SIGLE DEI TESTIMONI

- AC Como, Civico Museo Storico «Giuseppe Garibaldi».
- AF Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.
- AK Cracovia, Biblioteca dell'Università Jagellonica.
- AN Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» Palazzo Reale.
- AR Recanati, Biblioteca di Casa Leopardi - Archivio del Comune.
- AV Visso, Archivio del Comune.
- R1 Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» Palazzo Reale.
- R2 Recanati, Palazzo Comunale, Sala Leopardiana.
- R18 CANZONI | DI | GIACOMO LEOPARDI | *SULL'ITALIA* | *Sul Monumento di Dante che si prepara* | in Firenze | ROMA MDCCCXVIII. | PRESSO FRANCESCO BOVRLIE.
 R18c correzioni manoscritte di Leopardi su R18.
- B20 CANZONE. | DI | GIACOMO LEOPARDI | AD | ANGELO MAI | BOLOGNA. MDCCCXX. | PER LE STAMPE DI IACOPO MARSIGLI | CON APPROVAZIONE
 [P] copie di mano della sorella Paolina (da stesure di Leopardi non identiche a quelle conosciute) in due quaderni di una serie di miscellanee manoscritte conservate presso la Biblioteca Leopardi in Recanati. Quaderni I (ante 1822) e VII (1824-25) che recano il testo de *La vita solitaria*.
- B24 CANZONI | DEL CONTE | GIACOMO LEOPARDI | BOLOGNA | PEI TIPI DEL NOBILI E COMP. ° | 1824.
- B24c due elenchi manoscritti di correzioni e variazioni a B24 (B24c I = C.L. X.12.17bis, c. [1r-v]; B24c II = C.L. XI.10bis.h.5, c. [5r-v]).
- CP25 NOTIZIE TEATRALI | BIBLIOGRAFICHE E URBANE | OSSIA | IL CAFFÈ DI 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*.
- NR25 IL | NUOVO RICOGLITTORE, | OSSIA | ARCHIVI | DI GEOGRAFIA, | DI VIAGGI, | DI FILOSOFIA, | D'ISTORIA, | DI ECONOMIA POLITICA, | DIELO-QUENZA, | DI POESIA, | DI CRITICA, | DI ARCHEO-ILLO-

GIA, | DI NOVELLE, | DI BELLE ARTI, | DI TEATRI | E FESTE, | DI BIBLIOGRAFIA E DI MISCELLANEE | Opera che succede allo *Spettatore italiano* | e straniero, ed al *Ricoglitto*. | ANNO I. | PARTE SECONDA. | MILANO | PRESSO ANT. FORT. STELLA E FIGLI | 1825.

NR26 IL | NUOVO RICOGLITTORE | OSSIA | ARCHIVI | DI GEOGRAFIA, | DI VIAGGI, | DI FILOSOFIA, | D'ISTORIA, | DI ECONOMIA POLITICA, | DIELO-QUENZA, | DI POESIA, | DI CRITICA, | DI ARCHEO-ILLO-GIA, | DI NOVELLE, | DI BELLE ARTI, | DI TEATRI | E FESTE, | DI BIBLIOGRAFIA E DI MISCELLANEE | Opera che succede allo *Spettatore italiano* | e straniero, ed al *Ricoglitto*. | ANNO II. | PARTE PRIMA. | MILANO | PRESSO ANT. FORT. STELLA E FIGLI | 1826.

B26 VERSI | DEL CONTE | GIACOMO LEOPARDI | BOLOGNA 1826 | DALLA STAMPERIA DELLE MUSE | Strada Stefano n. 76 | *Con approvazione*

F31 CANTI | DEL CONTE | GIACOMO LEOPARDI. | FIRENZE | PRESSO GUGLIELMO PIATTI | 1831.

N35 OPERE | DI | GIACOMO LEOPARDI. | VOL. I. || CANTI | DI | GIACOMO LEOPARDI. | EDIZIONE CORRETTA, ACCRESCIUTA, | E SOLA APPROVATA DALL'AUTORE. | NAPOLI, | PRESSO SAVERRIO STARITA | Strada Quercia n. 14. | 1835.

N35err correzione degli errori di stampa in N35, p. 177.

N35c esemplare sciolto dell'edizione Starita con errori che vennero poi eliminati prima della tiratura di N35, su cui Leopardi fece correzioni e aggiunte per la stampa progettata da Baudry.

R18	B20	B2+	NR25/26	V	(NR 26)	V	VIII	XXXV	XXXIII	XXXII	XXXI	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXXIII	XXXIV	XXXV	XXXVI	XXXVII	XXXVIII	XXXIX	XL	XLII
N35c = F+5	N35	F31	B26	F31	N35	N35c = F+5																			

Il sabato del villaggio
 Il pensiero dominante
 Amore e morte
 A se stesso
 Aspasia
 Sopra un basso rilievo antico sepolcrale ...
 Sopra il ritratto di una bella donna ...
 Palmodia al marchese Gino Capponi
 Il tramonto della luna
 La ginestra, o il fiore del deserto
 Imitazione
 Scherzo
 Frammento XXXVII
 Frammento XXXVIII
 Frammento XXXIX
 Frammento XL Dal greco di Simonide
 Frammento XLI Dello stesso

TAVOLA CRONOLOGICA

La tavola mette a confronto l'ordine certo o presunto di composizione dei singoli testi con l'ordinamento voluto da Leopardi nelle edizioni a stampa.

R18	B20	B2+	NR 25/26	B26	F31	N35	N35c = F+5
Frammento XXXIX	Frammento XXXIX	Frammento XXXIX	Frammento XXXIX	Frammento XXXIX	Frammento XXXIX	Frammento XXXIX	Frammento XXXIX
Il primo amore	Il primo amore	Il primo amore	Il primo amore	Il primo amore	Il primo amore	Il primo amore	Il primo amore
Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII
All'Italia	All'Italia	All'Italia	All'Italia	All'Italia	All'Italia	All'Italia	All'Italia
Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...	Sopra il monumento di Dante ...
Imitazione	Imitazione	Imitazione	Imitazione	Imitazione	Imitazione	Imitazione	Imitazione
Alla luna	Alla luna	Alla luna	Alla luna	Alla luna	Alla luna	Alla luna	Alla luna
L'infinito	L'infinito	L'infinito	L'infinito	L'infinito	L'infinito	L'infinito	L'infinito
Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII	Frammento XXXVII
Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...	Ad Angelo Mai ...
La sera del dì di festa	La sera del dì di festa	La sera del dì di festa	La sera del dì di festa	La sera del dì di festa	La sera del dì di festa	La sera del dì di festa	La sera del dì di festa
Il sogno	Il sogno	Il sogno	Il sogno	Il sogno	Il sogno	Il sogno	Il sogno
La vita solitaria	La vita solitaria	La vita solitaria	La vita solitaria	La vita solitaria	La vita solitaria	La vita solitaria	La vita solitaria
Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina	Nelle nozze della sorella Paolina
A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone	A un vincitore nel pallone
Bruto minore	Bruto minore	Bruto minore	Bruto minore	Bruto minore	Bruto minore	Bruto minore	Bruto minore
Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche	Alla Primavera, o delle favole antiche
Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo	Ultimo canto di Saffo
Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...	Inno ai Patrarchi ...
Alla sua donna	Alla sua donna	Alla sua donna	Alla sua donna	Alla sua donna	Alla sua donna	Alla sua donna	Alla sua donna
Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide	Frammento XL Dal greco di Simonide
Simonide	Simonide	Simonide	Simonide	Simonide	Simonide	Simonide	Simonide
Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso	Frammento XLI Dello stesso
Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816	Recanati, novembre-dicembre 1816
Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.	Recanati, fine 1818 ca.
Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818	Recanati, settembre-ottobre 1818
Recanati, 1818?	Recanati, 1818?	Recanati, 1818?	Recanati, 1818?	Recanati, 1818?	Recanati, 1818?	Recanati, 1818?	Recanati, 1818?
Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819
Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819	Recanati, 1819
Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820	Recanati, gennaio 1820
Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820	Recanati, primavera 1820
Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821	Recanati, dicembre 1820 o primi 1821
Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821	Recanati, estate-autunno 1821
Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821
Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821	Recanati, ottobre-novembre 1821
Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822	Recanati, gennaio 1822
Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822	Recanati, maggio 1822
Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822	Recanati, luglio 1822
Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823	Recanati, settembre 1823
Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824
Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824	Recanati, 1823-1824

75

- 152 Solo da te mi vien.
- 153 Mancano, il sento, all'anima
- 154 Alta, gentile e pura,
- 155 La sorte, la natura,
- 156 Il mondo e la beltà.
- 157 Ma se tu vivi, o misero,
- 158 Se non concedi al fato,
- 159 Non chiamerò spietato
- 160 Chi lo spirar mi dà.

152 Solo] F31 Tutto N35
153 all'] F31 a l' N35

XXI. A SILVIA

TESTIMONI

AN C.L. XXI.7.a

Archiviato prima del ms. del *Risorgimento*; al fascicolo appartiene anche la carta contenente le disperse *Il canto della fanciulla e Angelica*. Foglio di mm 170 x 116 ricavato dalla divisione in 4 di un protocollo a un rigo; la numerazione delle carte è archivistica; il testo si estende da c. [1r] a c. [2v]; la c. [2v] è occupata solo da appunti di *varia lectio*. Una piega divide ogni carta in due colonne: il testo si estende, per tutta la lunghezza della carta, sulla colonna destra, mentre la sinistra è riservata alla *v.l.*

F31

Il componimento si trova alle pp. 133-35, in diciannovesima posizione; il titolo corrente è «CANTO XIX.». *L'Indice* legge: «CANTO XIX. | A Silvia».

N35

Il componimento si trova alle pp. 98-100, in ventunesima posizione. Il titolo corrente è «A SILVIA». *L'Indice* legge: «XXI. A Silvia.»

N35c

Presenta varianti ai vv. 1 e 60.

METRO

Canzone libera di sci lasse disuguali di settenari e endecasillabi liberamente alternati, rimati e assonanzati.

NOTE FILOLOGICHE

vv. 17-18 I versi sono scritti nel margine sinistro e inseriti dopo il v. 16 da un segno di richiamo. Vedi a proposito F. Gavazzeni, *Come copiarla e correggerla Leopardi*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*. Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Edizioni Valdonega, Verona, 1996, p. 291: «i vv. 17-18 [...] non potendo venire interlineati per ragioni di spazio, furono tratti scritti nell'unico margine disponibile, quello di sinistra, con relativo richiamo di una crocetta al v. 17 nel margine destro, e le relative varianti alternative furono di conseguenza dislocate - appunto stante l'indisponibilità degli spazi

circostanti ai versi in questione -, in testa all'ultima pagina bianca del manoscritto [carta 2r]. [...] potrebbe trattarsi, più che di integrazione, di lacuna determinata dalle stesse ragioni che avevano causato la caduta del v. 35 [vedi oltre], solo che si consideri che il v. 16 termina con la parola *carte*, e il v. 18 con la parola *parte* insieme naturalmente al fatto che del verso sussiste l'elaborazione di cui sopra»; e in nota: «A rinvialzo del fatto che i vv. 17-18 furono omessi, e non integrati, si può notare che il primo periodo metrico (vv. 1-6; «Silvia ... salivi?»), inizialmente era costituito da sette versi, nell'ordine: 7 | 11 | 7 | 11, e che la stessa struttura metrica si ritrova nella serie iniziale del terzo periodo metrico (vv. 15-18: «lo ... parte»)» (nota 21), rammentando altresì la «presenza nell'ultima carta delle *Ricordanze* di due giunte [...]; veri- si evidentemente rifiutati al momento della trascrizione in pulito del testo, e contrassegnati da due crocette di richiamo (la prima delle quali uguale a quella che accompagna i vv. 17-18 dell'autografo *A Silvia*), che, ripetute nel testo stesso, indicano il punto d'inserzione delle giunte. Come si riscontra nella *princeps*. Si tratta dunque di versi composti, rifiutati e finalmente reintegrati. È una dinamica che potrebbe convenire anche ai vv. 17-18» (nota 22). «In sostanza», prosegue, «Leopardi prima esemplò il testo, poi lo rilegge completandolo, o integrandolo, e infine trascrive la *varia lectio*, passando successivamente a correggere il testo base sulla sua scorta».

vv. 29-30 Per quanto concerne la *v.l.* dei vv. 29-30 nota Cavazzani, *Come copiare e correggere*, p. 291, che «allora è scritto a ridosso del margine destro, perché lo spazio a filo delle varianti di cui è parte, subito di seguito al v. 32, era già occupato da *Qualor*, variante alternativa di *Quando*».

v. 35 Il verso è scritto con caratteri più piccoli tra il v. 34 e il v. 36, evidentemente «per mancanza di spazio, e dunque omesso durante la trascrizione» (Peruzzi, p. 463). Vedi a proposito Cavazzani, *Come copiare e correggere*, p. 289: «è scritto in un secondo momento, e viene inserito tra il v. 34 [...], e il v. 36 [...]. Il verso non può essere considerato "un'aggiunta", secondo quanto sosteneva Giuseppe De Robertis, (*Sull'autografo del canto «A Silvia»*, in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 160), ribadito da D. De Robertis (in G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1987, p. 279): «Il verso fu aggiunto in un secondo tempo (quando aveva già composto *Le ricordanze?*) «perché», prosegue Cavazzani, «proprio allinearmente - si badi - all'inserzione sono trascritte» le varianti relative, «che documentano la preesistenza del verso in questione, la cui caduta provvisoria potrebbe anche essere imputabile a *saat du mème au mème* di Leopardi copista di sé stesso, dovuto alla contiguità di *srentura* a *Natura* del verso successivo. Non dunque «la mancanza d'una misura» come sostiene Contini» (*Implicazioni leopardiane*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 45) «[...] ma normale

accidente di copiatura».

v. 42 La «i» finale di «Perivi» è ricalcata sopra altra lettera, forse «a».

v. 62 Prima di soprascrivere la lezione definitiva, Leopardi cassa le due virgole prima e dopo «inonorato». Per quanto riguarda la *varia lectio* dello stesso v. 62 da «A me la tomba inonorata e nuda» in poi, le lezioni alternative si stendono su tutta la larghezza della pagina, occupandone il margine inferiore.

AN c. [1r], c. [2v]

Pisa. 19. 20. Aprile. | 1828.

A Silvia.

- 1 Silvia, sovventi ancora
- 2 Quel tempo de la tua vita mortale,
- 3 Quando beltà splendea
- 4 Ne gli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
- 5 E tu, lieta e pensosa, il limitare
- 6 Di gioventù salivi?
- 7 Sonavan le quiete
- 8 Stanze, e le vie dintorno,
- 9 Al tuo perpetuo canto,
- 10 Allor che a l'opre femminili intenta
- 11 Sedevi, assai contenta
- 12 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
- 13 Era il maggio odoroso: e tu solevi
- 14 Così menare il giorno.
- 15 Io, gli studi leggiadri
- 16 Talor lasciando e le sudate carte,
- 17 Ove il tempo mio primo
- 18 E di me si spendea la miglior parte,
- 19 D'in su i veroni del paterno ostello
- 20 Porgea gli orecchi al suon de la tua voce,
- 21 Ed a la man veloce
- 22 Che percorrea la faticosa tela.

- 3 splendea] *da splendea*
- 4 Ne gli occhi tuoi ridenti] Ne la fronte e nel sen tuo verginale, | E ne gli
sguardi incerti *da cui T* (cf. n.l.) T = *fronte*
- 5 pensosa.] *sps. a pudica,* *sps = soppresso*
- 15 leggiadri] *as. a miei dolci* *as = oschito = sottile*
- 18 parte.] *da parte;*
- 19 veroni] *sps. a balconi*

- 20 gli orecchi] *da l'orecchio*
- 22 percorrea] *sts. a percotea*

c. [1r]

mag. sz

(3-4) Nel volto verginale | E ne gli occhi tuoi molli | e fuggitivi. dolci, va=

ghi.

(12) dolce.

(15) lunghi.

(16) dilette

c. [2v]

(17-18) Ov'io di me spendea, Ov'io ponea di me la miglior parte. | Ove de gli
anni primi, acerbi, verdi Trapassando, Dispensando, | i' (da io) venia la miglior
parte. l'età più verde. E de gli anni | io spendea la ec. l'età fiorita. Ove il fior
de le forze ec. (cf. Nota filologica)

AN c. [1r]

- 23 Mirava il ciel sereno,
 24 Le vie dorate e gli orti,
 25 E quinci il mar da luugi, e quindi il monte.
 26 Lingua mortal non dice
 27 Quel ch'io sentiva in seno.
 28 Che pensieri soavi,
 29 Che speranze, che cori, o Silvia mia!
 30 Quale allor ci apparìa
 31 La vita umana e il fato!
 32 Quando sovviemmi di cotanta speme,
 33 Un affetto mi preme
 34 Acerbo e sconsolato,
 35 E tornami a doler di mia sventura.
 36 O Natura, o Natura,
 37 Perchè non rendi poi
 38 Quel che prometti allor? perchè di tanto
 39 Inganni i figli tuoi?
 40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
 41 Da chiuso morbo consumata e viuta,
 42 Perivi, o tenerella. E non vedevi
 43 Il fior de gli anni tuoi;
 44 Non ti molceva il core
 45 La dolce lode or de le negre chionne,

33 affetto] *sps. a cordoglio*
 34 sconsolato,] *da sconsolato.*

 marg. dx

- (29) cori Furo i nostri a | quel tempo, o S. mia!
 (30) Quale, qual ci ap. Qual | ci appariva allora. quale | apparìa Ne l'alme nostre | allora.
 (32) Qualor.
 (33) Sempre un dolor.
 (35) Ritornami. E fammi an=|cor pietà la. E tornami | pietà. E sento ancor.
(cfr. Nota filologica)
 (37) serbi.
 (40) i poggj scolo=|risse. autunno. | dopo il trapassar. l'aggirar, di poche lu=|re.
 (41) occulto.
 (44) sonava in. scendeva al.
 (45) chionne brune.

AN c. [2r]

- 46 Or de gli sguardi innamorati e schivi;
 47 Nè teco le compagne a i di festivi
 48 Ragionavan d'amore.
 49 Anco peria fra poco
 50 La speranza mia dolce: a gli anni miei
 51 Anco negaro i fati
 52 La giovanezza. Ali come,
 53 Come passata sei,
 54 Cara compagna de l'età mia nova,
 55 Mia lagrimata speme!
 56 Questo è quel mondo? questi
 57 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 58 Onde cotanto ragionammo insieme?
 59 Questa la sorte de l'umane genti?
 60 A l'apparir del vero,
 61 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 62 La fredda morte ed una tomba ignuda
 63 Mostravi di lontano.

50 mia] *prima* l [?] a gli] *prima* a gli]62 La fredda morte ed una tomba ignuda] *sps. a* Un sepolcro deserto, inonorato, (*cfr. r.l.*) *marg. sx*

- (46) verecundi.
 (49) fra breve. ben tosto. Così. | (50) vaga.
 (51) negar la giovanezza i | fati. Come ec. Negar | così ec.
 (55) sfortunata (*da sventurata*).
 (58) si spesso.
 (59-60) umana vita? Ne la sta=|gion fiorita.
 (62) La fredda. scura, morte | ed una tomba ignuda, | avello. Un sepolcro de=|serto e l'Ombre ignude. | (*continua nel marg. inf. per tutta la larghezza della pagina*)
 A me la tomba inonorata e nuda. (61) cadesti. Sol, porgendo la mano. La | misera cadea ³/₅. Sol ec. cadeva: e ec. (62) Il giorno estremo.

(AN) F31 N35 N35c

XXI.

A SILVIA.

- 1 Silvia, rimembri ancora
 2 Quel tempo della tua vita mortale,
 3 Quando beltà splendea
 4 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 5 E tu, lieta e pensosa, il limitare
 6 Di gioventù salivi?
 7 Sonavan le quiete
 8 Stanze, e le vie dintorno,
 9 Al tuo perpetuo canto,
 10 Allor che all'opre femminili intenta
 11 Sedevi, assai contenta
 12 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
 13 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 14 Così menare il giorno.
 15 Io gli studi leggiadri
 16 Talor lasciando e le sudate carte,
 17 Ove il tempo mio primo
 18 E di me si spendea la miglior parte,
 19 D'in su i veroni del paterno ostello
 20 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 21 Ed alla man veloce

- tit. XXI. | A SILVIA.] F31 XIX. | A SILVIA. N35
 1 rimembri] F31 sovventi N35 rammenti N35c
 2 della] F31 de la N35
 4 Neglij] F31 Ne gli N35
 10 all'] F31 a l' N35
 15 Io] (AN Io,) F31
 20 della] F31 de la N35
 21 alla] F31 a la N35

- 22 Che percorrea la faticosa tela.
 23 Mirava il ciel sereno,
 24 Le vie dorate e gli orti,
 25 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 26 Lingua mortal non dice
 27 Quel ch'io sentiva in seno.
 28 Che pensieri soavi,
 29 Che speranze, che cori, o Silvia mia!
 30 Quale allor ci apparia
 31 La vita umana e il fato!
 32 Quando sovviemmi di cotanta speme,
 33 Un affetto mi preme
 34 Acerbo e sconcolato,
 35 E tornami a doler di mia sventura.
 36 O natura, o natura,
 37 Perchè non rendi poi
 38 Quel che prometti allor? perchè di tanto
 39 Inganni i figli tuoi?
 40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
 41 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
 42 Perivi, o tenerella. E non vedevi
 43 Il fior degli anni tuoi;
 44 Non ti molceva il core
 45 La dolce lode or delle negre chionne,
 46 Or degli sguardi innamorati e schivi;
 47 Nè teco le compagne ai dì festivi
 48 Ragionavan d'amore.
 49 Anche peria fra poco
 36 O natura, o natura.] (AN O Natura, o Natura,) F31
 41 combattuta.] F31 consumata N35
 43 de-gli] F31 de gli N35
 45 delle] F31 de le N35
 46 de-gli] F31 de gli N35
 47 ai] F31 a i N35
 49 Anche] F31 Anco N35

- 50 La speranza mia dolce: agli anni miei
 51 Anche negaro i fati
 52 La giovanezza. Ah! come,
 53 Come passata sei,
 54 Cara compagna dell'età mia nova,
 55 Mia lacrimata speme!
 56 Questo è quel mondo? questi
 57 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 58 Onde cotanto ragionammo insieme?
 59 Questa la sorte dell'umane genti?
 60 All'apparir del vero
 61 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 62 La fredda morte ed una tomba ignuda
 63 Mostravi di lontano.

- 50 agli] F31 a gli N35
 51 Anche] F31 Anco N35
 54 dell'] F31 de l' N35
 55 lacrimata] F31 lagrimata N35
 59 dell'] F31 de l' N35
 60 All'] F31 A l' N35 vero] F31 vero, N35c

XXII. LE RICORDANZE

TESTIMONI

AN C.L. XIII-21

Contiene anche *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*. Quaderno di mm 175 x 120 ricavato da un foglio di carta protocollo a tutto il rigo, scritto su tutte le pagine. La numerazione a lapis per pagine, riferita a tutto il quaderno, è archivistica, e sostituisce una precedente, egualmente archivistica e a lapis, per pagine, di cui s'intravede traccia nell'angolo esterno di ogni pagina. Nella presente edizione è sostituita da una numerazione per carte. Il testo del componimento occupa le cc. [1r]-[5r] e c. [8r]; segnatamente, a c. 8r sono contenuti versi aggiuntivi inseriti con segni di rappiccio al corpo del componimento (vv. 144-148; da *Ore sei a Scolorarmi?*; e vv. 162-165; da *Se torna maggio a non torna amore*) e appunti di v.l. ad essi relativi.

Rispetto alla redazione affidata alle stampe, il testo trasmesso dal ms. è più lungo; nel testo a stampa risultano infatti soppressi i brani corrispondenti ai vv. 73-78, 139-144, 166 e 168 del ms. Pertanto nell'apparato delle stampe, dal v. 73 in poi, il conguaglio al manoscritto è realizzato anteponendo alla sigla AN un numero corrispondente, nel ms. medesimo, al verso interessato da variante.

La particolare tipologia della registrazione della v.l. che coinvolge questo componimento e i tre seguenti (*La quiete dopo la tempesta*; *Il sabato del villaggio*; *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), del tutto dissimile da quella utilizzata per tutti gli altri componimenti, impone un'illustrazione dei criteri adottati in rapporto a quelli dei precedenti editori.

Innanzitutto, come osserva Moroncini, p. XLVI, dalle *Ricordanze* Leopardi «non solo ha abbandonato del tutto l'abitudine delle note illustrative e citazioni giustificative, ma d'ora in poi, se non ha rinunciato a trascrivere le varianti, non le scrive più nei margini, ma le inserisce e quasi incorpora nel testo stesso, accanto o sotto alle forme che preferiva e che in generale risultarono definitive [...]». Ne *Le ricordanze* le varianti sono chiose tra parentesi quadrate o curve; ma le quadrate si vedono solo nella prima metà del canto (fino al v. 70), e ad esse sono intercalate solo tre o quattro parentesi curve; laddove dal v. 70 in poi non si hanno se non parentesi curve, e non più quadrate». Qui l'editore trae la seguente conclusione: «si può supporre che, in principio, l'A. avesse voluto distinguere le varianti che più gli garbavano da quelle che gli garbavano meno, chiudendo le prime tra parentesi curve e le seconde tra parentesi quadrate; ma poi, accorgendosi forse che tra esse varianti non c'era da far troppa distinzione (e di fatti riuscirebbe spesso difficile dimostrare quali