

**Tecnica e altro di un idillio leopardiano :**  
*La vita solitaria*

È opportuno cominciare dall'elaborazione, nei suoi punti più interessanti, abbastanza notevole nella prima strofa, più sporadica nelle successive: ci dirà forse qualcosa da mettere a punto in seguito.<sup>1</sup> Raggruppo intanto fenomeni che hanno probabilmente cause simili.

- 8. Un "lieti" ("nugoletti") si insinua fra il "lievi" iniziale e finale, e non si manterrà anche per *variatio* interna (cfr. "lieti colli" 94), e v.oltre. Ma non sarà da dire, come per il "percorrea" di *A Silvia*, che "lievi" 'contiene' "lieti" (e vale anche il reciproco)? Sempre qui la caduta di "augelletti", che stava appunto con "lieti", si spiega immediatamente con la presenza di "augelli" al v. successivo (e "augello" è a 30); da notare comunque che i *Canti* hanno sì un unico "augellin", appropriato per il passero solitario (v. 45), ma mai il settecentesco "augelletti". A proposito di vezzeggiativi,

---

<sup>1</sup> Cito dall'edizione critica a c. di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli 1981 (la *Vita solitaria*, che citerò anche brevemente come VS, alle pp. 315-35). Tra i commenti dei *Canti* mi sono servito soprattutto di Straccali-Antognoni, G e D. De Robertis, Fubini-Bigi, Contini, Gavazzeni-Lombardi. Importanti i saggi di E. Peruzzi, *Saggio di lettura leopardiana*, in "Vox Romanica", X, 1956, pp.94-163: 115 ss. (e passim), e di A. Di Benedetto, "La vita solitaria" o le condizioni della reintegrazione, in *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1991, pp. 99-114. Ovviamente indispensabile, dato il taglio della mia analisi, la Concordanza dei *Canti* di G. Savoca, Firenze, Olschki 1994, integrata da quella annessa a G. L., *Canti, Paralipomeni, Poesie varie, Traduzioni poetiche e Versi puerili*. A c. di C. Muscetta e G. Savoca, Torino, Einaudi 1968.

osservo che il contiguo *Sogno*, 42, reca un “tenerella” agg. che rimbalzerà in un grande luogo di *A Silvia*.

- 19. “sciaure” > “sciagure”: ma v. “sciaura” 69.

-50. L’intermedio “Brilla” lascia il posto al più vitale “Balza”, ma certo anche perché non lontano, 58, figura “Brillano”.

Ma ora procediamo più liberamente. Forse occorre l’intero *corpus* dei *Canti* per capire l’eliminazione di “anche” in fine verso : in questa posizione nei *Canti* “anche” non compare mai, e “anco” una volta sola (una sola pure nei *Paralipomeni*). Sembra, al contrario di quanto appena visto, una correzione omologante quella di “presto” in “tosto”, dati “tosto” a 52 e 68: ma nella tradizione è talmente affermato il secondo e negato il primo come avverbio, che si comprende (ricordare le sistematiche e spesso faticose eliminazioni di “presto”, per lo più a favore di “tosto”, nel *Furioso*, col relativo retroterra bembiano). Interessante quanto avviene nell’ultimissimo Leopardi: l’unico esempio di “presto” cade nella ‘moderna’ *Ginestra*, 300, ma nel successivo *Tramonto della luna* si ha ancora la correzione dell’avverbio in “tosto”. Un caso un po’ speciale occorre a 13, dove figurava “Lo sventurato a schermo; e sfortunato”, poi radicalmente mutato. Si può pensare intanto che Leopardi abbia tolto di mezzo un banale doppione, ma forse anche un’allitterazione protratta e una facile rima al mezzo immediata (v. più avanti); ma forse c’è dell’altro. Sia “sventurato” (solo altri due esempi, aggettivali, nelle prime canzoni) che “sfortunato” figurano nel contiguo *Sogno*, 72, 90, istituiti entrambi su altro, “poverello” e precisamente “sventurato”.

Alcune correzioni attingono chiaramente una maggior proprietà o perspicuità. Così “trepidi” > “tremuli rai” 5 (quest’ultimo a sua volta variante il doppio “raggio” successivo): se si guarda all’uso leopardiano, si vede bene che l’aggettivo definitivo è ardito, perché negli altri tre esempi dei *Canti* r è sempre riferito a parti del corpo umano, ginocchi, ciglio, pupille; qualcosa di simile va detto del resto anche della lezione superata, poiché “trepido”, attestato due sole volte, accompagna un “fratricidio” e un “amante”. Ma si può anche suggerire che Leopardi qui abbia oggettivato, de-umanizzato la nota paesistica, come si addice a un aspetto della poetica ‘idillica’. Criterio analogo andrà invocato per “(Stille) tramanda”, fiacco, > “saetta”, hapax, 6, compatto per allitterazione (ma viceversa si può pensare che il poeta abbia voluto eliminare la pesante allitterazione intersversale con

“trepidi” o “tremuli”); e per “concede” (e “-i” è nel *Sogno*, 89) > “dimostra” 15.

Contini ha insistito sulla buona idea di sostituire a 22 (fine strofa) il generico (“melenso”) “pianto” con l’alfieriano “ferro” – nonostante “ferreo” detto del “sopor” 68 ; ma così facendo Leopardi ha pure eliminato la rima con “quanto” 16, appoggiato da “-ando” 18 (e prima 7).<sup>2</sup> Come poi vedremo “pianto” figura in rima delle vicinanze di VS. E lo stesso avviene in un altro luogo: “pensando” > “ritorna” 67, rimando il primo con “soffermando”<sup>62</sup>, altra rima banale. A questi due casi si devono aggiungere le cadute di consonanze al mezzo o esposte: il caduco “bella” 68 stava con “fanciulla” 63, sempre a fine v. (il sostituto “estrano” entra invece in un sistema assonantico, e v. oltre); l’inversione di “Ed io soleva ancora” > “Ed ancor io soleva” 95 non andrà giudicata estranea alla consonanza con “spaura” 89, fine v. (ma v. anche “io mi credeva ancora” che chiude il precedente *Sogno*, 100); e così quella di “Umani volti al mio guardo scopriva” in “Scopriva umani aspetti al guardo mio” 99, alla consonanza ‘esterna’ col cit. “soleva”<sup>3</sup>, ma anche e forse più all’opportunità di ritirare all’interno la rima al mezzo con “offriva” 983, mentre il passaggio da “volti” ad “aspetti” è nello stesso tempo specificante e de-realizzante (d’altronde la *Concordanza* di Savoca mostra che nei *Canti* il secondo è nettamente minoritario rispetto al primo). I movimenti inversi sono più scarsi e meno significativi: “mentre” > “quando” 26 fa guadagnare un’assonanza (al mezzo) e, soprattutto, il mantenimento di “core e lena” (+ “a”) nel verso conclusivo, contro la tentazione dell’ordine inverso, sistema meglio, cioè in cesura, la rima al mezzo pure non immediata con “serena” 101 (noto poi, magari in vista di una possibile dissimilazione intertestuale, che “lena” è documentato solo in dittologia, ma con “vita”, e solo nella *Sorella Paolina* e poi nel *Consalvo*).

Di qui conviene ripartire per la sincronia. Contini ha ben osservato la dominanza di *a* tonica nell’idillio<sup>4</sup> ; io, pur tenendo presente la cosa,

---

<sup>2</sup> Per un’altra possibile implicazione v. Gavazzeni-Lombardi, p. 310, con rimando a Moroncini.

<sup>3</sup> Per la distribuzione delle forme di prima e terza dell’imperfetto di seconda e terza coniugazione v. comunque G. Contini, *Implicazioni leopardiane* (1947), in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi 1970, pp. 42 ss. e F. Gavazzeni, *Postilla leopardiana*, in “Stilistica e metrica italiana”, I, 2001, pp.277-87.

<sup>4</sup> Cfr. G. C., *Memoria di Angelo Monteverdi* (1968), in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi 1972, pp. 384-85 e specialmente *Antologia leopardiana*, a c. di G. C., Firenze, Sansoni 1988, pp. 45-46.

preferisco lavorare su risposdenze più larghe e più strutturate. Ciò che avviene nell'elaborazione della lirica è, per le rime vere e proprie o esterne, confermato pienamente dal suostato finale: nel quale compare o resta *una sola* rima vera e propria, III sezione, 49-53 “desio”：“mio”, se si vuole ripresa a distanza (ma in fine sezione) in forma identica da “mio” 69: ma qui, “al petto mio”, io parlerei piuttosto di epifora, sia per la distanza sia per il fatto che si tratta di un tipo di formula e spesso clausola tipico di questo canto e non solo: “il”/”al” + sost. + “mio” (“il viver mio”, “Dal petto mio”, “al petto mio”, “al guardo mio”, e anche “alla capanna mia”, e v. ad es. “il dolor mio” nel *Sogno*, “il ciglio mio” in *Aspasia*). Lo stesso Contini ha poi colto che l'ultimo verso del canto termina, circolarmente, come il secondo, in “-anza”, “avanza”：“stanza”, suggerendo un'unità del testo che altrimenti potrebbe sembrare disperso (e forse si può aggiungere uno “speranza” al mezzo quasi al centro, 49).

Da questo punto di vista, e in genere, può essere suggestivo il confronto coi soli testi comparabili a VS per genere, metro e anche cronologia, cioè gli Idilli, cui si possono aggiungere l'*Inno ai Patriarchi*, con prudenza, e con prudenza ancor maggiore il *Consalvo*.<sup>5</sup> Bene: è ovvio che rime ‘esterne’ non figurino nei brevi e serrati - e gemellari – *Infinito* e *Alla luna*, ma solo sostituti di rima (gloriosa la doppia assonanza dei vv. 4-6 del primo). Però nella non molto estesa *Sera*, anche tralasciando la quasi rima “vento”：“petto” 1-10 e la rima paronomastica al mezzo “affaccio”：“affanno” 11-13, ecco “pianto”：“canto” 16-25, con “intanto” al mezzo 22 e quasi-rima con “quanti”,doppio, 19, e poi l'assonanza

<sup>5</sup> Si ricordi l'ordine dei sei Idilli (indicati come tali e numerati) nelle prime loro edizioni tra il 1825 e il '26: 1. *L'infinito* [1819]; 2. *La sera...* (con titolo un po' diverso dal definitivo [probabilmente primavera del '20]); 3. *La ricordanza*, poi *Alla luna* per ovvio motivo [verosimilmente '20, poi ampliata in coda]; 4. *Il sogno* [presumibilmente fine '20], che a un certo punto l'autore ha definito non certo inopportuno “elegia” ; 5. *Lo spavento notturno*, poi migrato fra i *Frammenti*, XXXVII, anepigrafo [si può ritenerlo del '19]; 6. *La vita solitaria* [probabilmente della seconda metà del '21]. Qualche osservazione. VS era e rimane, giusta la cronologia, in fine della serie; il trasloco dello *Spavento notturno* rende consecutivi VS e *Il sogno*, già contigui per datazione e altro; in genere la sequenza dei cinque Idilli continua a rispettare l'ordine di composizione che vede cominque VS in chiusa, e che, si noti, era incrinato dapprima proprio dallo *Spavento notturno*; l'*Inno ai patriarchi*, che dapprima l'autore definì “canzone” è avvicicabile a VS (e agli altri idilli) non solo per metro ma anche per data (luglio 1922); quanto all'accostamento finale del tardo *Consalvo*, pure in sciolti, agli Idilli, v. l'acuto spunto di M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino 1994, p. 95.

“notte”.:”core” 26-28 che si ripete, in chiusa, a 43-46 (e “notte” sta nel celebre incipit), mentre più nascosti si inseguono avverbi in “-mente” e voci in “-ente”, 13, 33, 41, 46, 48 (chiusa). Ma fra gli Idilli è proprio il *Sogno*, non diviso in sezioni ma circa della stessa lunghezza di VS, a offrire rispetto a questa la maggiore divaricazione: “albore”.:”amore” 3-7 (con “sole” 2), “pianto”.:”quanto” (con “sospirando”) 8-14, “adombra”.:”ingombra”, sia pure lontana, 5-21, consonanza “estinta”.: “spenta” 26-33, più “immensa”, quasi-rima “molto”.:”volte” 35-44, “era”.:”intera” 40-43, “mai”.:”assai” 45-53 (e “giammai” 62, al mezzo), quasi-rima “rise”.:”viso” 54-9, quasi-rima “amore”.:”allora” (più “sola”) 61-4, quasi-rima “soccorra”.:”conforta” 69-71, “avara”.:”cara” 72-9 (e “caro” 88), consonanza “diletto”.:”atto” 77-80, quasi-rima “caro”.:”indarno” 88-90. E si può aggiungere che simile è anche la situazione dell’*Inno ai Patriarchi*, lui pure esteso circa come VS: in apertura “canto”.: “pianto” 1-7 (e la parola tematica “pianto” è anche a 69, preceduta da “sciaura”, v. oltre), verso la fine “cara”.:”ignara” 90-97, col solito contorno di varie rime ‘imperfette’. Così più o meno nel *Consalvo*: epifora su “tempo” 2-5 e su “Elvira” 78-85, “abbandonato”.: “stato” 7-11 (con “capo”), “stringendo”.:”rendo” 28-31 e, allacciata, “rende”.:”discende” 34-43. E non è inopportuno spingere oltre gli assaggi: si ha un paesaggio affine a quello appena visto nell’omometrico *Pepoli*, pur di diverso taglio (il lettore vorrà controllare). Quanto infine alle *Ricordanze*, unico dei Canti pisano-recanatesi in sciolti, ecco: la consonanza “canto” (preceduto entro il verso da “Mirando” e “ascoltando”): “vento” 12-15 (più “tetto”), quasi-rima “divengo”.:”rendo” 40-42, consonanza “intera”.:”ammira” 73-6, “frutto”.:”tutto” 83-93 (sostenuti da “oscuro”85), “lungamente”.: “dolorosamente”.:”primieramente” 106-14-22, l’incontro immediato “forse”-“fiore” 110-11, ecc. Una svolta (ma non nei confronti di VS) si ha, comprensibilmente, nella *Palinodia*, dove le uniche ‘rime’ sono piuttosto epifore, su “e vidi”, 20-24, e su “prima” 157-62, o lontana, “ammira” (fine strofa): “inspira” 207-18; per il resto, salvo errore, solo rime variamente approssimate (notevole il terzetto paronomastico “penso”.:”pegno”.:”pelo” 252-56-59).

Tornando alla *Vita solitaria* va annotato che, naturalmente, la riduzione qui massima delle rime vere e proprie conosce, come sempre in Leopardi, raffinati compensi; e anche che lo scavalco continuo della sintassi sul metro, pure tipico del poeta, fa sì che siano le pause sintattiche a evidenziare quegli incontri fonici che non sono le pause versali a sostenere.

Un campionario. Consonanze: “Alcuna” : ”reina” 14-19 (esterna), “dipinge” : ”lunge” 27-31 (al mezzo), “mano” : ”seno” 41-4 (id., col contorno di “scena”, “tempo”, “petto”), “resta” : ”vista” 88-95 (interna). Rime al mezzo o interne: “allor” : ”abitator” 1-4, “mura” : ”Natura” 11-16 ( e ancora “Natura” interna 20, “sciagure” id. 19), derivativa “moto” : ”immoto” 31-35 (con “loco”), identica su “quiete” 34-7, “speranza” : ”danza” (con “Balza” frammezzo in quasi-rima) 49-51 ecc., fino a “nudo” : ”drudo” 84-7, “mura” : ”spaura” 88-9, “Veleggiar” : ”errar” : ”sospirar” (con “accusar”) 101-5-7, e alla già cit. “serena” : ”lena”. Il resto e il più è dominio delle assonanze, fino alle quasi-rime : ad es. “ale” : ”nasce” 1-4, “esulta” : ”chiusa” (stesso v.) 2, “stanza” : ”affaccia” (esterna) 2-3, “candenti” : ”Dolcemente” 5-7, “risveglia” : ”fresca” (est.) 7-9, “doloroso” : ”tosto” (e “giorno”) 13-14, “quanto” : ”sdegnando” (est.) 20-22, l’eccezionale complesso di 23 ss: “lago” (rimante al mezzo con “imago”): incoronato” (baciata est.), con “rialto” al m. e d’altro canto con “solitaria parte”, che si rifrange in “margine” e soprattutto in “piante”, “vista” : ”vita” 47-51, ecc. ecc. (segnalerò, verso la fine, le quasi-rime “false” : ”balze” 73-6, “benigna” : ”reina” 74-5, “malvage” : ”piagge” 91-3).

I dati raccolti sulla rima e succedanei chiamano qualche conclusione. La prima, puntuale, è che la già vista eliminazione di “pianto” in rima forse ha anche un valore intertestuale, di dissimilazione verso le rime analoghe pure citate della *Sera*, dell’*Inno ai Patriarchi* (iniziale!) e soprattutto del confinante *Sogno*, dove è identica a quella iniziale del nostro testo. La seconda, complessiva, è che VS spinge la pratica dello sciolto più avanti non solo degli altri due “Idilli” lunghi, ma in genere delle poesie omometriche più tarde (cfr. più sotto per *Aspasia*); e se si mantiene il confronto con la *Sera* e col *Sogno*, sarà da pensare che ciò dipenda anche dalla divisione di VS, a differenza di quelli, in sezioni. Un terzo punto richiede discorso più ampio. In VS, come sempre del resto, l’assonanza – assieme alla quasi-rima – tiene un ruolo assolutamente dominante (e si noti che anche in altri testi emerge pure in modo più forte se il sistema delle rime vere e proprie è vicino a zero<sup>6</sup>). In altra sede ho avanzato l’ipotesi che ciò

<sup>6</sup> Anche per afferrare un altro anello della catena di sciolti dei *Canti*, ecco la situazione di *Aspasia*, con un numero di versi di poco superiore a quello di VS: a parte le epifore non rare anche all’interno, come vuole il carattere narrativo del testo, le rime sono in tutto due, e concentrate in un breve spazio, vv. 67-75; e rispetto a sporadiche consonanze, le

dipenda dal fatto che il verso, o l'endecasillabo, leopardiano non è quasi mai un verso intricato ma scorrevole<sup>7</sup>. Certo occorrerebbe un'indagine, delicatissima, sulla presenza percentuale di nessi consonantici 'aspri' nei *Canti*. Ma spostandosi su fenomeni più visibili si può senz'altro dire che i versi fortemente (pesantemente?) allitteranti in VS si contano sulle dite di una sola mano: 4-5: "Sol...Stille saetta", 22: "E rifugio non resta altro che il ferro", fine strofa e accentuata da una correzione, 90: "Delle ardenti lucerne e degli aperti", ed è più o meno tutto (non frequenti neppure le allitterazioni a due membri, come 52: "misero mortal", 79: "fragor"- "rote", 105-6: "verdi"- "rive" e "seder"- "erbe", ma prevale l'effetto coloristico). Comunque i luoghi in cui l'assimilazione fonica è più densa sono: l'attacco, con assonanze esterne ai versi 1-4 secondo lo schema incrociato ABBA, più quanto ho segnalato più ancora – aggiungo ora – l'assillabazione "Battendo"- "balcon" 2-3 e la quasi-rima "gallinella"- "augelli" 3-9; e ovviamente la splendente descrizione che apre la seconda sezione, già descritta, dove in pratica sfugge al rimbalzo e all'eco dei gruppi fonici solo "taciturne" – stacco che mostra ancora una volta come Leopardi sappia fare il miglior uso della punta della vocale cupa sotto accento (qui stesso cfr. ad es. "arguto" detto del canto, 66, il "muto" di 104 in fine v. e in compagnia di "solingo", e su tutt'altro registro il "drudo" di 87). Qualcosa di simile ma anche di specifici deve osservare per il finale: dove in genere le risposdenze foniche sono meno strette, ora rimpiazzate, giusta il registro autobiografico, da replicazioni lessicali immediate (di "guardo" e di "umano,-i" 98-9), ora compensate da un solenne verso spazioso di quarta-ottava, "Dominatrice dell'etereo campo" 101 o dalla rima interna in "-ar"; ma tutto si stringe e aggrega nella chiusa vera e propria, dove a parte le allitterazioni appena segnalate, l'ultimo verso vede la parola tematica "sospirar" allitterare con "sovra" e rimare con gli altri infiniti, "lena" rimare elegantemente al mezzo con "serena" (v. sopra) e la terminazione conclusiva in "-anza" ("avanza") fare cerchio con l'inizio della lirica<sup>8</sup>. Al che si deve aggiungere, circolarità meno perfetta ma più vistosa, il ritorno

---

assonanze e quasi-rime tengono assolutamente il campo, disponendosi anche in serie (p. es. 100-105).

<sup>7</sup> Cfr. *Note sulla versificazione leopardiana*, in c.s. in "Lingua e stile", XXXVIII, dicembre 2003.

<sup>8</sup> Non sarà inutile notare che il nesso "avanza"- "stanza" torna, in rima questa volta ravvicinata, in apertura della seconda strofa di *Alla sua donna*, 13-15.

nel finale di molti elementi dell'attacco, sempre da citare, della seconda sezione: "Me spesso rivedrai *solingo* e *muto* / Errar per *boschi* e per le verdi *rive*, / O *seder* sopra l'erbe, assai contento / Se core e lena a sospirar m'avanza" vs "Talor m'assido in *solitaria* parte, / *Sovra* un *rialto*, al *margin*e d'un lago / Di taciturne *piante* incoronato" ( e inoltre *erba* 28, *rive* 33, *Sedendo immoto* 35).

D'altra parte la seconda ed eminente strofa-sezione lascia affiorare qualcos'altro di caratteristico e significativo: mentre, come avviene in generale in Leopardi, le altre sezioni di VS e gli altri idilli compreso il *Sogno* e anche l'*Inno ai Patriarchi* mostrano una prevalenza, talora netta, di versi accusatamente *enjambés* sui versi-frase, qui avviene, sia pure di misura, il contrario: segno più che probabile di una particolare nitidezza e fermezza idillico-contemplativa.<sup>9</sup> E finalmente è in questo luogo – altro e importante *relais* interno - che viene ripreso l'aggettivo-tema "solitario" del titolo: *La vita solitaria* - "in solitaria parte"<sup>10</sup>.

Dunque per quanto concerne la rima la *Vita solitaria* tiene una posizione notevolmente 'avanzata'. Se invece passiamo agli elementi caratteristici di lessico, giunture, immagini, brevi sequenze, confrontati ora a tutto campo con l'uso degli interi *Canti*, la sua posizione ci appare piuttosto mediana, o meglio di snodo. È già utile un primo sguardo panoramico: da un lato, come hanno mostrato Straccali, Peruzzi e Di Benedetto, alcuni punti dell'idillio riprendono il giovanile *Canto della fanciulla*, il *Saggio sopra gli errori popolari*, gli appunti per la *Telesilla* e l'abbozzo dell'*Erminia* (due idilli); ma dall'altro, come è indicato nei più nutriti commenti, VS può chiaramente preludere a luoghi delle future *Operette*, anche nelle scelte linguistiche. Rimandando al già visto di

<sup>9</sup> Cfr. per la questione le mie *Note sulla versificazione*, citt.

<sup>10</sup> Per il vocabolo, i sinonimi e la situazione v. Di Benedetto, *art. cit.*, pp. 104 ss. Quanto al titolo in sé, generalmente si rimanda al *De vita solitaria* di Petrarca o, e forse meglio, alla *Vita rustica* di Parini, ma non saranno da escludere le *Reveries d'un promeneur solitaire* di Rousseau (due passi interessanti ne richiama per il nostro testo Di Benedetto, *art. cit.*, p.113). È necessario comunque ripetere, con L. Blasucci (*I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano 1989, p. 161) che VS "non è un elogio tra ecologico e moralistico della vita in campagna", ma tante altre cose per le quali si può intanto rinviare al bel giudizio dello stesso Blasucci – anche con importante rimando allo *Zibaldone* – in *I tempi dei "Canti"*. *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi 1996, pp. 196-97.



passaggio, presento il corpus di questi riscontri, suddiviso in tre categorie sostanzialmente cronologiche.

a) Riscontri con testi anteriori, ivi compresa parte delle canzoni (ma per semplicità annetto qui anche le concordanze con le canzoni successive a VS). VS 3 ss.: "...ed al balcon s'affaccia...E sorgo..." = *Appressamento della morte* III 108: "Si desta e sorge ed al balcon s'affaccia"; 4: "L'abitator (de' campi)": il sostantivo è altrove soltanto in *Angelo Mai* 93; 11 e 86: "cittadine infauste mura" e "contrade cittadine", v. *Alla Primavera* 47-8: "gli impuri /Cittadini consorzi" e *Aspasia* 12: "vie cittadine"; 19 e 42: "scia(g)ura": presente solo nelle Canzoni, a parte due esempi nell'*Inno ai Patriarchi* (dapprima etichettata da Leopardi come canzone); 19-20: "reina/Felicità", e anche 75: (luna) "delle notti reina", v. *Bruto* 55: "Natura...Reina un tempo e diva" ("donna e reina" in *Sopra il monumento* 96); 23 ss.: "Talor m'assido ecc." = *Appressamento* IV 70-72: "Qual da limpido ciel su questo lago/ Cinto di piante in ermo loco..."; 26: "...quando il meriggio in ciel si volve" = *Ultimo canto* 9: "Quando per l'etra liquido si volve"; 35: "sedendo immoto" = *Angelo Mai* 75: "immoto siede"; 39 ss.: "Amore, amore ecc." = *Angelo Mai* 128-9: "Amore./ Amor..." (e coincide poi "caldo": "petto"- "alma"); 41: "rovente": più volte nell'*Appressamento*, e tornerà poi solo nella *Ginestra* 266; 47: "questa infelice /Scena del mondo ..gli sorride in vista", cfr. *Sopra il monumento* 151: "Quando più bella a noi l'età sorride", e *Ricordanze* 123-24: "a gara intorno/ogni cosa sorride"; 51-52: "vita...mortal", v. *Ultimo canto* 61-62: "Vivi...Visse...mortal"; 50-51: "...e già s'accinge all'opra /Di questa vita come a danza e a gioco..." = *All'Italia* 94: "Parea ch'a danza e non a morte andasse..." (e magari *Ricordanze* 153: "Ivi danzando", vicino a "vita"); 57: "tacita aurora", v. *Primo amore* 71-72: "aurora/Queta"; 66: "arguto canto", v. *Alla Primavera* 31: "arguto carne"; 66: "...a palpitar si move" = *Primo amore* 51: "...a palpitar si mosse" (e v. anche *Alla sua Donna* 41: "a palpitar mi sveglio"); 77: "acciaro": per il resto solo nelle canzoni più antiche; 77-85 = Idillio VIII di Mosco (cfr. Straccali); 79: "Il fragor delle rote e dei cavalli" = *Primo amore* 53-4: "...e de' cavai/ e delle rote il romorio s'intese"; 82: "col suon dell'armi" = *All'Italia* 41: "Odo suon d'armi...". Aggiungo "vezzoso" ("Raggio", della luna), da cfr. con due varianti,

dell'*Inno ai Patriarchi* 34, "vezzosa luna", e di *Alla sua Donna* 52, "vezzosa stella" (per altri usi dell'aggettivo v. Savoca).

b) Per altro verso la VS, anche solo vista da questo lato, appare come unna sorta di compendio degli Idilli, chiude un periodo. Dunque già l'inizio è parente di quello dell'adiacente *Sogno* ("Era il mattino", "il sole", "cieca stanza" ecc.). Inoltre: VS 13-14: "e doloroso/ Io vivo e tal morrò" = *Sera del dì di festa* 42: "...io doloroso, in veglia..." e forse anche *Alla luna* 8-9: "che travagliosa/ Era mia vita"; 23: "Talor m'assido in solitaria parte" = *Infinito* 1-2: "quest'ermo colle...da tanta parte"; 33: "Tien quelle rive altissima ['profondissima', 'assoluta'] quiete" = *Inf.* 6: "...profondissima quiete", e ancor più alla lettera poi *Cantico del gallo silvestre*: "un silenzio nudo, ed una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso"<sup>11</sup>; 43: "...Mi sovvien del tempo" = *Inf.* 11: "e mi sovvien l'eterno"; 54-5: "a questi occhi/ Non altro convenia che il pianger sempre" = *Sera* 15-16: "e d'altro / Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto"; 62: "l'erma terra contemplo", cfr. *Inf.* 1 (gli altri "ermi" leopardiani hanno sfumature diverse, fuorché forse quello di *Alla sorella Paolina* 4; e v. con Blasucci, *Leopardi e i segnali* cit., p.15, le "erme terre", < "desertas terras" della traduzione di Virgilio); 70: "O cara luna...", v. *Alla luna* 1 e 10: "O graziosa luna", "o mia diletta luna", ma completando il verso: "al tuo tranquillo raggio" si affaccia l'implicazione con *Ultimo canto* 1: "Placida luna e verecondo raggio" (e cfr. l'abbozzo di *Erminia*); 79: "il misero mortal" = *Sogno* 32: "L'egro mortal"; 81: "Sul tacito sentier", poi passato a "Su la tacita via" = *Sera* 5: "Già tace ogni sentiero" (la correzione di VS dissimila rispetto a questo luogo?); 88: "si spaura" a fine verso, come *Inf.* 8, in cesura. Si aggiunga per 83: "...il core agghiaccia" che il solo altro "agghiacciare" appartiene, per correzione tarda, a *Odi, Melisso*. Metto qui infine la concordanza fra VS 7: "Dolcemente picchiando..." e *Consalvo* 63: "Dolcemente appressando..."

c) Proseguendo con tutto ciò che tien dietro a VS, dominano come è comprensibile le proiezioni sui Canti pisano-recanatesi, continuatori degli Idilli (soprattutto, come è significativo, le parentele con le *Ricordanze*, altro canto polimorfo); ma in un certo senso colpiscono di più le concordanze con testi in genere successivi a quelli,

<sup>11</sup> V. in particolare L. Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino 1985, pp. 134, 137-38, 140; Id., *I titoli dei "Canti"*, cit., pp. 35-6.

comunque di grana diversa, interni o esterni che siano ai *Canti*, e compresa la loro zona finale. Alcuni riscontri sono già emersi; ora completiamo: VS 2: "esulta", v. *Bruto* 27 e *Passero solitario* 6; 3: "la gallinella" = *Quiete* 2: "la gallina", entrambe le volte col determinativo individuante, deittico, ma nella *Quiete* col più sobrio e meno 'idillico' sostantivo non alterato (però, più avanti, "la femminetta"); 4: "e il Sol che nasce" = identica clausola di verso in *Ricordanze* 63 (e v. gli interi contesti); 8: "nugoletti", estraneo ai *Canti* (un solo "nugol" e un solo "nuvoletta" fra *Spento il diurno raggio* e lo *Scherzo*, n.b.; per il resto solo "nubi"), ma presente due volte, con un "nugol", nei *Paralipomeni*; 8: "picchiare", v. *Sabato* 33 (son le due sole attestazioni); 16-17: "Natura...cortese" = *Quiete* 42: "O natura cortese"; 28: "Ed erba e foglia non si crolla al vento", v. "...la crolla" ('scuote') in *Pepoli* 73; 37: "e lor quiete antica" = *Pepoli* 97: "la quiete antica", stessa posizione e valore; 41: "Con sua fredda mano/ Lo strinse la sciaura" = *A Silvia* 61-63 (finale): "e con la mano/ La fredda morte ed una tomba ignuda/ Mostravi di lontano"; 48: "garzoncello", cfr. *Ricordanze* 74 e soprattutto *Sabato* 43; 55: "pianger(e)" sost. come solo in *Risorgimento* 101; 58: "Brillano i tetti e i poggi e le campagne", cfr. nei *Canti* soprattutto *Passero* 6: "Brilla nell'aria...", ma ancor meglio, con Peruzzi, p. 149, un passo del *Saggio sopra gli errori*; 59: "donzelletta" (ma poi "fanciulla") = *Sabato* 1 e basta; 62: "di rincontro" = *Paralipomeni* VIII 36, 5; 63 ss.: "di fanciulla/ Che all'opre di sua man la notte aggiunge/ Odo sonar nelle romite stanze/ L'arguto canto...", v. *A Silvia* 7 ss.: "Sonavan le quiete/ Stanze e le vie dintorno/ Al tuo perpetuo canto, / Allor che all'opre femminili intenta..."; 65: "Odo sonar nelle romite stanze" = *Ricordanze* 114-15: "più non odo/ La tua voce sonar", e del tutto analoga è la situazione; 68: "è fatto estrano": stessa clausola versale in *Tramonto della luna* 33 (un po' diverso *Alla Primavera* 85); 79, 85, 91: "infesto", dunque significativamente tre volte: cfr. per il resto *Inno ai Patriarchi* 57, *Pepoli* 103, *Pensiero dominante* 67; 89-91: "e si spaura/ Delle ardenti lucerne e degli aperti/ Balconi" (cfr. anche il "balcone" cui s'affaccia "L'abitator de' campi" 3): v. in particolare *Sabato* 35: "Nella chiusa bottega alla lucerna" (con *Ricordanze* 115: "alla fioca l. poetando"), e *Quiete* 20: "Apri i balconi..."; 100-103: "o ch'io ti miri ecc.", v. *Canto notturno* 79 ss.: "quand'io ti miro ecc." (altri elementi comuni, p. es. "veleggiar" vs

“viaggiando”); 102:” *Dominatrice* dell’etereo campo”, notevole il riscontro con *Pensiero dominante 2*:”*Dominator* di mia profonda mente”, anche per sintassi e condotta ritmica, mentre dal lato fonico si può addurre *Alla sua Donna 18*:”Te viatrice in questo arido suolo”; 106:”*O seder sopra l’erbe, assai contento...*” (precede “*verdi rive*”), v. rispettivamente *Ricordanze 10*: “*Seduto in verde zolla*”, e meglio *Canto notturno 11*:”Quando ti *siedi* all’ombra, *sovra l’erbe*”, e per il secondo emistichio *A Silvia 11*, “*assai contenta*”, pure in clausola; 106-7 (chiusa): “*O seder sopra l’erbe, assai contento/ Se core e lena a sospirar m’avanza*”: contatto, sia pure in altra chiave, del grande finale di *Aspasia*, “*su l’erba/ Qui neghittoso immobile giacendo, Il mar la terra e il ciel miro e sorrido*”, certo più convincente se si incrociano, della stessa VS, i vv. 34 ss.:”*Ond’io quasi me stesso e il mondo obbligo/ Sedendo immoto; e già mi par che sciolte/ Giaccian le membra mie, nè spinto o senso/ Più le commova...*”.

Però questi dati vanno bilanciati con altri. Anzitutto dai fenomeni che costituiscono comunque costanti leopardiane assolute. Ho accennato ad uno ritmico. Ora, fra lessico e ritmo, l’abbondante predilezione per i polisillabi, strettamente legata al gusto per l’endecasillabo arioso e leggero<sup>12</sup> : “*La mattutina*” 1; “*La gallinella*” 3; “*L’abitator*” 4; “*Dolcemente*” 7; “*|nugoletti*” 8; “*|benedico*” 10; “*|cittadine*” 11; “*|doloroso*” 13; “*Felicità*” 20<sup>13</sup> ; “*|infelici*” 21; “*Di taciturne*” e “*|incoronato*” 25; “*|incresparsi*” 29; “*|altissima*” 32; “*E irrevocabil*” 45; “*|infelice*” 46; “*Di paradiso*” e “*|garzoncello*” 48; “*|donzelletta*” 59; “*|vagabondo*” 61; “*|soffermando*” 62; “*|il cacciator*” 72; “*|intricate*” 73; “*|edifici*” 77; “*|improvviso*” 81; “*Al passegger*” 84; “*|semivivo*” ivi; “*|cittadine*” 86; “*|spaziosi*” 94; “*|innocente*” 96; “*|loderollo*” 100; “*Dominatrice*” 102. Si impongono almeno le seguenti osservazioni. Molti di questi polisillabi, come sarà controllato subito, sono *hapax* (o quasi) dell’idillio; si può arrivare anche a un pentasillabo non moderato da sinalefe (“*Dominatrice*”); che alcuni di essi sono di stoffa ‘idillica’ ma altri proprio no; infine che la frequenza dei polisillabi cala sensibilmente nella solita seconda sezione (dove fra l’altro

<sup>12</sup> Cfr. il mio *Note sulla versificazione* cit. Indico la posizione del vocabolo nel verso con barrette verticali che lo precedono (finale), seguono (iniziale), incorniciano (centrale).

<sup>13</sup> La collocazione di “*felicità*” ad apertura di verso, con frequenti inarcature come qui, è caratteristica dei *Canti*: v. Savoca e Blasucci, *Leopardi e i segnali* cit., p. 144.

l'unico quadrisillabo non attenuato da sinalefe è precisamente "taciturne", quasi per un acuirsi delle sensazioni, o sentimenti, del *contemplantr*.<sup>14</sup>

Al polo opposto, va rilevato che il numero di *hapax* (nei *Canti*) di VS è notevole. Oltre ai già visti, ecco l'aulico "rai" 5 (in altri tre luoghi della poesia "raggio")<sup>15</sup>; "saettare" 6; "(questo mio ) cor di sasso" 16; "rialto" 24, "incoronato" (trasl.) 25; "incresparsi" 29; "cicala" ivi; "farfalla" 31; "ronzar" ivi; "altissima (quiete)" 33 (anche da tutto questo si coglie l'originalità con cui è condotta la descrizione della seconda sezione); "irrevocabil" 45; "scontrare" 59; "vagabondo" agg. 61 (escluso dalla raccolta anche il sost.); "di rincontro" 62; "lepri" 71 (v. però l'*Erminia* e l'*Elogio degli uccelli* nelle *Operette*); "cacciator" 72; "intricato" 73; "macchie" 76; "ladron" 78; "rauco" 82; "ceffo" 83; "semivivo" 84; "drudo" 87; "radere" 88; "malvagio" 91; "cospetto" 92, "spaziosi" 94; "veleggiar" 101. Anche qui ognuno vede quante sono le voci non 'idilliche', e dove si concentrano di preferenza (ultima sezione).<sup>16</sup>

Dunque la *Vita solitaria* può essere definita, un po' come le *Ricordanze* da Contini, "onniaccogliente"? Anche, purché si precisi che insomma nel lessico e sue concatenazioni e nelle immagini due sono i poli fondamentali tra i quali oscilla e che stimolano via via l'inventiva – anche qui notevolissima – dell'autore: quello 'idillico' e quello, diciamo brevemente, 'realistico' e morale o ragionativo. Ma si sa pure che, in buona sostanza, sta da queste parti la ragione per cui generalmente, da De Sanctis<sup>17</sup> in poi, l'idillio è stato sottovalutato. Per esempio Fubini nel suo commento ha messo l'accento su un "che di costruito e letterario", ha notato "pur nell'elaboratissima forma, certe disequaglianze e fratture"; gli stessi Peruzzi e Di Benedetto parlano fra l'altro, rispettivamente, di "mancanza della composizione spaziale" e di "composizione... episodica, per capitoletti più che per strofe, collegati tra loro da rapporti di contrasto". Oppure sentiamo

<sup>14</sup> È forse il caso di segnalare, per motivi analoghi, anche i trisillabi sdruciolli come "tremuli" (da correzione), "(Dai) miseri", "margine" (cfr. *Risorgimento* 93, e altrove il latnismo "margo"), "verGINE", "misero", "tacita", "Brillano", "placida", "pallido".

<sup>15</sup> V. L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci 2001, p. 85.

<sup>16</sup> Si possono anche richiamare i lemmi che hanno un solo riscontro nella raccolta, come "benedire", "reina", "crollarsi", "rovente" (in *correctio* su "caldo": "anzi r."), "balzare", "edifici", "calpestio" ecc.

<sup>17</sup> F. D. S., *Giacomo Leopardi*, a c. di W. Binni, Bari, Laterza 1953, pp. 140 ss.

Solmi<sup>18</sup>.” Nella *Sera del dì di festa* e nella *Vita solitaria* sono ben sensibili gli stacchi e le frammentazioni”; e in effetti attraversando questo giudizio potremmo anche parlare di VS come di una *Sera* dilatata. Ma resta anche vero che riduzioni come quelle correnti dipendono in ultima analisi dalla predilezione della critica leopardiana tradizionale per i momenti e le zone di purezza assoluta del canto; oggi, siamo portati a gustare più di una volta, anche in Leopardi, miscele e alternanze di registri. E neppure è più il caso di pronunciare giudizi in base alla precaria categoria

dell’unità (che – ricordo – Diderot giudicava da par suo come predicato piuttosto della perfezione che della bellezza): alla quale si potrebbe contrapporre il criterio del tutto diverso che un’opera tanto più è interessante quanto più è ricca di contraddizioni interne non appianate, nel caso realizzando in compendio e a modo suo quella dissoluzione dei generi lirici di cui parla un libro famoso di K. Maurer<sup>19</sup>. È sempre buona regola non pretendere da un’opera che dica quello che non voleva dire.

Parlare della vera o presunta eterogeneità di VS significa portarsi anzitutto sulla sua struttura. La relativa lunghezza e la relativa complessità dell’idillio comportano che, a differenza dei brevissimi *Infinito* e *Alla luna* e dei brevi *Sera* e *Odi Melisso*, ma a differenza anche dell’equipollente e contiguo *Sogno*, il testo sia diviso in parti o sezioni o (Contini) “movimenti” che dir si voglia: stando per questo aspetto solo col successivo e non idillico *Inno ai Patriarchi*, e poi anche con tutti i componimenti in sciolti più tardi: il che non è indifferente.

È noto che le quattro parti di VS si riferiscono in successione a tre (o quattro) momenti della giornata, I: mattino (“La mattutina pioggia...”), II: meriggio (il termine è al v. 26), III: passaggio dal meriggio alla notte, IV: notte, con la relativa presenza dominante della luna; è anche noto che tale disposizione ripete quella di più di un testo, italiano e francese, del Sette-primi Ottocento, in particolare *Le quattro parti del giorno* (nelle *Poesie campestri*) di Pindemonte<sup>20</sup>; ed è stato pure osservato (nel commento Gavazzeni-Lombardi) che nei vv. 35-66 si succedono più sinteticamente, in

<sup>18</sup> S. S., *La poesia di Leopardi* (1956), in *Studi leopardiani...*, a c. di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1987 (= *Opere* di S. S., II), p. 30.

<sup>19</sup> K. M., *Giacomo Leopardis “Canti” und die Auflosung der lyrischen Genera*, Frankfurt a. M., Klosterman 1957.

<sup>20</sup> V. specialmente Di Benedetto cit., pp. 101 ss.

forma di incastro, mattino-meriggio-notte: dunque in una sorta di *mise en abime* del tutto.

Non è inutile notare che le quattro parti iniziano in modo poco o tanto diverso (e ne risentono i rispettivi seguiti): I con una descrizione ‘idillica’, oggettiva (“mia”, del resto annesso all’arcadica “capanna”, compare solo al v. 6, avviando il discorso soggettivo); II, in netto stacco rispetto alla chiusa della sezione precedente, con una descrizione subito personalizzata “Talor m’assido...”, cui segue un’altra rappresentazione oggettiva prima di arrivare a “Ond’io...” 34 ecc.); III con una sorta di *improptu* sentimentale, sollevato in alto dalla *geminatio*, “Amore, amore...” (e v. 53, “Amor”); IV con altra ma diversa invocazione, alla luna, affidata all’aggettivo di più leopardiana semplicità (“cara”), e l’astro dominerà, con forti riscontri personali come sempre, il notturno della sezione. Si può anche osservare, dunque, che le prime due sezioni si aprono con un movimento descrittivo fortemente intriso nel soggetto, e quindi (specie nella prima) aperto alla riflessione, mentre terza e quarta con la modalità schiettamente leopardiana dell’allocuzione che fin da subito colloca in chiave di pathos le successive considerazioni su sé e gli uomini, visti anche nel loro comportamento e non soltanto nel loro ‘esserci’ (v. sotto).

Da una parte dunque il carne appare dominato dalla discontinuità (non necessariamente in senso negativo), dalla digressione psicologica e biografica, dai continui rientri sul soggetto e diciamo pure, con Di Benedetto, dalla contrastività: il che se si vuole è stilizzato nella rima derivativa al mezzo “moto”-“immoto” di 31-35 (e v. “commova” 37): e il contrasto è anche fra il carattere immobile e ipovitale della contemplazione e dell’angoscia e tutte le, leopardianissime, espressioni di vitalità che punteggiano il canto, per lo più affidate al dinamismo dei verbi (“L’ale/Battendo esulta”, “saetta”, “non cicala/ Strider nè batter penna”, se è vero che la negazione afferma, “ronzar”, “rovente” correttivo di “caldo”, “Balza nel petto”, “danza”, “Brillano”, “arguto canto”, “a palpitar si move”, “Danzan le lepri”, “fragor” ecc. ). A differenza che nei concisi *Infinito* e *Alla luna* io e paesaggio, dove si escluda soprattutto la II strofa, tendono ad accavallarsi piuttosto che compenetrarsi; e la differenza vale anche e in particolare nei confronti del precedente *Sogno*, dove la breve apertura paesistica, in tutto e per tutto simile a quella di VS, cede poi senza fratture a un autobiografismo non lontano dalla stessa VS, ma girato in chiave

onirico-mortuaria, e con un fitto inserto di dialogo a due che, mentre dilata la *Sera*, in qualche modo annuncia il *Consalvo*.

Ma il confronto tra le sezioni può essere abbozzato anche altrimenti. Mentre le prime due sono più o meno brevi (22 e 16 vv.), la terza s'allunga a 31 vv. e la quarta e finale addirittura a 38. La brevità della seconda ben si comprende, come di un compagno perfettamente 'idillico' dell'*Infinito* e di *Alla luna* inserito in un contesto più ampio e parzialmente diverso ( si noti: 16 vv., pari alla redazione finale della seconda e con un solo verso in più del primo); ma significativo è soprattutto l'allargarsi del terzo e ancor più del quarto 'movimento', come avveniva già meno accentuatamente nelle *Quattro parti* di Pindemonte<sup>21</sup>, e , se è lecito il paragone, come avviene talvolta all'interno della forma-sonata sette-ottocentesca (cfr., fra le sinfonie, la Nona di Beethoven e la Prima di Mahler). Perciò se la struttura tematica del canto può essere formalizzata per tanti aspetti come a sinusoidale, da un altro aspetto ci appare non dirò proprio a climax, ma 'direzionale' (il che sia detto senza dimenticare i segnali di circolarità, evidenti nell'insieme ma anche nella stessa quarta sezione, e qui schematizzabili così: +idillico/-idillico/+idillico).

Conviene ora tornare, condensando quanto ho documentato e integrandolo, alla 'posizione' di VS. Ultimo in tutti i sensi degli Idilli, VS ne riprende, sviluppa e magari dilata toni e linguaggio<sup>22</sup>, quasi in funzione di elemento di chiusura di una serie che si vuole compatta, "collettore di termini e situazioni infinitive"<sup>23</sup>; e pur essendo, va ripetuto, forse il meno idillico degli Idilli, contiene pure una sezione o strofa, la seconda, perfettamente cognata degli idilli più idilli. Ma nello stesso tempo, e non solo dal punto di vista linguistico, VS si rivela come un canto fortemente idiosincratico e di transizione, ai limiti di un'esperienza e proteso verso esperienze nuove. Non per niente, come visto, è così ricco di aperture motiviche e linguistiche verso il Leopardi futuro, e non solo quello dei Canti pisano-recanatesi, ma anche quello successivo o diverso, comprese le zone più acri, realistiche, 'sociali'. In realtà l'io lirico degli Idilli è un soggetto individuale che si rapporta solo alla Natura e all'Altra ed è in sostanza estraneo all'abitato, rappresentando al massimo questo e la socialità come

<sup>21</sup> Cfr. Di Benedetto cit., p.101.

<sup>22</sup> Già Fubini nel suo commento ha parlato giustamente di "una sorta di compendio e conclusione" dei precedenti Idilli.

<sup>23</sup> L. Blasucci, *I titoli dei "Canti"* cit., p. 38.



*La vita solitaria*

‘ingenui’ e stilizzati (*Sera*) o trasformando la città stessa in sede dell’idillio; l’io della VS è ancora, in parte, questo, ma in parte – come avverrà già nelle *Ricordanze* e poi in tanti luoghi post-recanatesi, ma un po’ come avveniva già nelle *Canzoni* - è un soggetto sociale, mobile, che vive l’abitato (notevole che si attribuisca, v. 91, un “vagabondo passo”) e può contemplare non più solo la buona natura ma la malvagità pericolosa dei suoi simili in quanto, a loro volta, animali sociali. Il tutto ha un corrispettivo e una spia precisi nell’apertura a trecentosessanta gradi di lessico e immagini, che abbiamo cercato di illustrare.

In altre parole, il significato e probabilmente lo stesso ‘valore’ della *Vita solitaria* non sono scindibili dalla sua posizione peculiare entro la raccolta, e lo sviluppo di Leopardi poeta.

**Pier Vincenzo MENGALDO**