

Il nodo di "Aspasia" e la funzione della stilistica

Autor(en): **Giachery, Emerico**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-260123>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

IL NODO DI «ASPASIA» E LA FUNZIONE DELLA STILISTICA

L'episodio di Aspasia rappresenta senza dubbio un nodo vitale dell'itinerario leopardiano. Non è certo un caso se i biografi si sono soffermati con particolare interesse su questo episodio, anche a livelli più profondi della pur spiegabile curiosità per l'identificazione della donna evocata sotto il nome di Aspasia e per i rapporti del poeta con essa. Uno studioso fine e attento come Angelandrea Zottoli, delineando una persuasiva storia di Leopardi come «storia d'un'anima», prende le mosse proprio dal momento dell'incontro con Aspasia, in cui, a suo dire, «trova espressione la crisi più dolorosa, forse anche più profonda della sua vita»: perché è il sintomatico incontro «con la donna che non può entrare nel suo cerchio di sogni, e che gli svela di colpo, tragicamente e troppo tardi, la fatale realtà da cui s'era tenuto lontano». L'incontro con la donna reale non è che un aspetto, naturalmente fondamentale e carico di pathos, dell'impatto colla realtà in genere.

Siamo nel momento della «grande esperienza di sé», analizzata dal Leopardi, col lucido acume di un grande moralista classico, in quel celebre pensiero LXXXII, che Walter Binni ha con ragione collegato con l'intero contesto dell'ultimo Leopardi, con la sua «nuova poetica». Questa «grande esperienza di sé», in cui l'uomo coglie il senso autentico, anche se non di rado amaro, del proprio esistere, proviene di solito «da qualche passione grande, cioè forte; e per lo più dall'amore. L'uomo conosce allora «la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie forze; e oramai può far giudizio se e quanto gli convenga sperare o disperare di sé; e, per quello che può intendere il futuro, qual luogo gli sia destinato nel mondo. In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo, già mutata per lui di cosa udita in veduta, e d'immaginata in reale; ed egli si sente in mezzo ad essa, forse non più felice, ma per dir così, più

potente di prima, cioè più atto a far uso di sé e degli altri». Ci dovremo ricordare, in seguito, soprattutto di quel nuovo aspetto della vita, «già mutata per lui di cosa udita in veduta, e d'immaginata in reale».

Siamo nel tempo in cui — come ebbe a scrivere Francesco De Sanctis nel noto saggio del 1877 intitolato «La Nerina di Giacomo Leopardi» — «morì Nerina e nacque Aspasia. Morì l'entusiasmo e nacque l'ironia. La tragedia della vita fu consumata. [...] Con Aspasia il regno ideale della donna è finito. Comincia la donna reale, nella pienezza della sua personalità. Ma oimé si travede; non si vede ancora.» (Quell'*oimé* va ascritto, naturalmente, al militante realismo desanctisiano.)

È un fatto che l'episodio di Aspasia è al centro del breve ma significativo «ciclo» da cui comincia l'ultima stagione della poesia leopardiana, così nuova e peculiare, secondo (specialmente) la proposta critica di Walter Binni. È naturale che una stagione nuova comporti un contesto stilistico nuovo, già evidente nelle prime battute del primo canto del cosiddetto ciclo, «Il pensiero dominante», la cui energica scansione iniziale («*Dolcissimo, possente Dominator di mia profonda mente; Terribile, ma caro Dono del ciel*») consentiva al giovane Binni, all'inizio del suo lungo cammino di interprete leopardiano, di sottolineare la distinzione recisa tra questa nuova musica dell'ultimo Leopardi e quella degli *Idilli*. Certo, un linguaggio «eroico» è già presente in precedenti momenti del titanismo leopardiano, dalla canzone «All'Italia» al «Bruto minore». Ma con «Il pensiero dominante» e con «Amore e morte» (e non è qui il caso di soffermarsi a ribadirlo con esempi stilistici) siamo ormai non lontani da certi toni della testimonianza suprema: «La ginestra». Al ciclo di Aspasia «Consalvo» appartiene solo cronologicamente (e, se si vuole, tematicamente per la ripresa del motivo di amore e morte). «Consalvo», che commuoveva sino alle lacrime il giovane De Sanctis romanticamente incline al patetico, se inserito nella storia del rapporto con Aspasia, vi rappresenterebbe il momento della trasposizione romanzesca della vicenda amorosa: situazione (e linguaggio) da melodramma, in cui Consalvo-Leopardi ottiene soltanto in punto di morte (e soltanto perché morente) il bramato bacio di Elvira. Il poeta, in ogni modo, ha voluto staccare nettamente «Consalvo» dall'insieme delle poesie legate all'amore per Aspasia e

nell'edizione Starita del 1835 l'ha collocata accanto agli idilli giovanili «Il sogno» e «La vita solitaria». Non solo: ma ha dissimulato la reale datazione sostituendo all'indicazione originaria «a mezzo di sua vita» (a trentacinque anni, cioè nel 1833) la lezione definitiva «a mezzo il quinto lustro», cioè tra i ventidue e i ventitre anni. Così, nel libro dei *Canti*, alla tensione sublime di «Amore e morte», in cui la stessa sete d'assoluto accesa dal sentimento amoroso insinua «un desiderio di morir», segue immediatamente la concisione agghiacciante di «A se stesso», col martellare di quei ritmi spezzati, di quegli spietati *enjambements*. A Benedetto Croce quella scchezza epigrafica pareva prosastica, troppo immediatamente autobiografica, non librata in canto. Ma quel linguaggio così scarno, privo d'aggettivi, magistralmente esaminato da Angelo Monteverdi¹, è del tutto pertinente a questa specie di epitaffio sepolcrale per il proprio amore. Ecco infine «Aspasia», con cui si conclude il ciclo. Va comunque detto che un altro testo molto suggestivo dell'ultimo Leopardi, «Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima», mostra significativi legami con «Aspasia».

Per comodità del lettore, riproduciamo qui di seguito l'intero testo di «Aspasia», che sarà al centro delle pagine che seguono:

*Torna dinanzi al mio pensier talora
 Il tuo semblante, Aspasia. O fuggitivo
 Per abitati lochi a me lampeggia
 In altri volti; o per deserti campi,
 Al dì sereno, alle tacenti stelle,
 Da soave armonia quasi ridesta,
 Nell'alma a sgomentarsi ancor vicina
 Quella superba vision risorge.
 Quanto adorata, o numi, e quale un giorno
 Mia delizia ed erinni! E mai non sento
 Mover profumo di fiorita spiaggia,
 Nè di fiori olezzar vie cittadine,
 Ch'io non ti vegga ancor qual eri il giorno
 Che ne' vezzosi appartamenti accolta,
 Tutti odorati de' novelli fiori
 Di primavera, del color vestita
 Della bruna viola, a me si offerse
 L'angelica tua forma, inchino il fianco
 Sovra nitide pelli, e circonfusa
 D'arcana voluttà; quando tu, dotta*

*Allettatrice, fervidi sonanti
 Baci scoccavi nelle curve labbra
 De' tuoi bambini, il niveo collo intanto
 Porgendo, e lor di tue cagioni ignari
 Con la man leggiadrissima stringevi
 Al seno ascoso e desiato. Apparve
 Novo ciel, nova terra, e quasi un raggio
 Divino al pensier mio. Così nel fianco
 Non punto inerme a viva forza impresse
 Il tuo braccio lo stral, che poscia fitto
 Ululando portai finch'a quel giorno
 Si fu due volte ricondotto il sole.*

*Raggio divino al mio pensiero apparve,
 Donna, la tua beltà. Simile effetto
 Fan la bellezza e i musicali accordi,
 Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
 Paion sovente rivelar. Vagheggia
 Il piagato mortal quindi la figlia
 Della sua mente, l'amorosa idea,
 Che gran parte d'Olimpo in se racchiude,
 Tutta al volto ai costumi alla favella
 Pari alla donna che il rapito amante
 Vagheggiare ed amar confuso estima.
 Or questa egli non già, ma quella, ancora
 Nei corporali amplessi, inchina ed ama.
 Alfin l'errore e gli scambiati oggetti
 Conoscendo, s'adira; e spesso incolpa
 La donna a torto. A quella eccelsa imago
 Sorge di rado il femminile ingegno;
 E ciò che inspira ai generosi amanti
 La sua stessa beltà, donna non pensa,
 Nè comprender potria. Non cape in quelle
 Anguste fronti ugual concetto. E male
 Al vivo sfolgorar di quegli sguardi
 Spera l'uomo ingannato, e mal richiede
 Sensi profondi, sconosciuti, e molto
 Più che virili, in chi dell'uomo al tutto
 Da natura è minor. Che se più molli
 E più tenui le membra, essa la mente
 Men capace e men forte anco riceve.*

*Nè tu finor giammai quel che tu stessa
 Inspirasti alcun tempo al mio pensiero,
 Potesti, Aspasia, immaginar. Non sai
 Che smisurato amor, che affanni intensi,
 Che indicibili moti e che deliri
 Movesti in me; nè verrà tempo alcuno
 Che tu l'intenda. In simil guisa ignora
 Esecutor di musici concenti*

*Quel ch'ei con mano o con la voce adopra
 In chi l'ascolta. Or quell'Aspasia è morta
 Che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
 Della mia vita un dì: se non se quanto,
 Pur come cara larva, ad ora ad ora
 Tornar costuma e disparir. Tu vivi,
 Bella non solo ancor, ma bella tanto,
 Al parer mio, che tutte l'altre avanzi.
 Pur quell'ardor che da te nacque è spento:
 Perch'io te non amai, ma quella Diva
 Che già vita, or sepolcro, ha nel mio core.
 Quella adorai gran tempo; e sì mi piacque
 Sua celeste beltà, ch'io, per insino
 Già dal principio conoscente e chiaro
 Dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi,
 Pur ne' tuoi contemplando i suoi begli occhi,
 Cupido ti seguì finch'ella visse,
 Ingannato non già, ma dal piacere
 Di quella dolce somiglianza un lungo
 Servaggio ed aspro a tollerar condotto.*

*Or ti vanta, che il puoi. Narra che sola
 Sei del tuo sesso a cui piegar sostenni
 L'altero capo, a cui spontaneo porsi
 L'indomito mio cor. Narra che prima,
 E spero ultima certo, il ciglio mio
 Supplichevole vedesti, a te dinanzi
 Me timido, tremante (ardo in ridirlo
 Di sdegno e di rossor), me di me privo,
 Ogni tua voglia, ogni parola, ogni atto
 Spiar sommessamente, a' tuoi superbi
 Fastidi impallidir, brillare in volto
 Ad un segno cortese, ad ogni sguardo
 Mutar forma e color. Cadde l'incanto,
 E spezzato con esso, a terra sparso
 Il giogo: onde m'allegro. E sebben pieni
 Di tedio, alfin dopo il servire e dopo
 Un lungo vaneggiar, contento abbraccio
 Senno con libertà. Che se d'affetti
 Orba la vita, e di gentili errori,
 È notte senza stelle a mezzo il verno,
 Già del fato mortale a me bastante
 E conforto e vendetta è che su l'erba
 Qui neghittoso immobile giacendo,
 Il mar la terra e il ciel miro e sorrido.*

Per intendere appieno tutto il valore dell'approccio linguistico e stilistico al fine dell'interpretazione del senso di «Aspasia» sarà bene ripercorrere vari momenti particolari

della ricognizione compiuta su quel testo da Emilio Peruzzi e da Leo Spitzer e acquisire al nostro discorso non pochi dei loro reperti e suggerimenti ermeneutici. Per completezza di informazione segnalerò la più recente, a mia conoscenza, interpretazione di «Aspasia»: un breve articolo di Anthony Verna dell'Università di Toronto, intitolato «*Aspasia revisited: the female paradox in Leopardi's poetry*», apparso in *Esperienze letterarie*, XIII, 1, gennaio-marzo 1988, pp. 87-93. Articolo che ribadisce l'importanza di «Aspasia» nell'itinerario intellettuale e poetico di Leopardi.

Emilio Peruzzi prende le mosse da un esame molto concreto del lessico, attento al «campo associativo», alle possibili risonanze evocative di certi vocaboli².

Il titolo, anzitutto, merita attenzione: un nome femminile che si differenzia per più di una ragione dagli altri adoperati dal Leopardi. Si pensi a Silvia, cara ai lettori d'ogni tempo. Anche se qui non interessa, naturalmente, la tradizionale identificazione di Silvia con Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di casa Leopardi, può essere ricordata, se non altro a titolo di curiosità, una nota dello *Zibaldone*: «Io da fanciullo ho conosciuto familiarmente una Teresa vecchia, e secondo che mi pareva, odiosa. Ed allora e oggi che son grande provo una certa ripugnanza a persuadermi che il nome di Teresa possa appartenere a una giovane bella e amabile.» L'indelebile ricordo d'infanzia è più forte del prestigio letterario che il nome di Teresa potrebbe aver tratto per il fatto che così si chiama la protagonista di un'opera non soltanto famosa, ma palesemente frequentata da Leopardi: *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Uno sgradevole ricordo può divenire concausa inconscia nel rimuovere il nome di Teresa, ma sono certo altri i motivi che inducono alla trasfigurazione di un nome reale in poetico. Ma perché la scelta di Silvia? Il Peruzzi ricorda che il Leopardi aveva progettato un romanzo autobiografico il cui protagonista si sarebbe chiamato Silvio Sarno; e per questa via il nome di Silvia, più o meno consapevolmente, verrebbe a collegarsi a questo immaginato *alter ego* del poeta. Ma a determinare la scelta sarà stato soprattutto il prestigio della tradizione poetica. A Silvia di *Aminta* può aggiungersi il personaggio femminile del pariniano *Ascanio in Alba* che ha questo nome, può aggiungersi la destinataria di un'ode famosa del Parini, ma

certo la suggestione tassesca è la più vitale: anche Nerina di «Le ricordanze» ha il nome di una ninfa di *Aminta*. Donne-ninfe, dunque, e le ninfe, si sa, sono remoti archetipi del femminile. Creature incontrate nella quotidianità del villaggio, ma ricondotte a una sfera di lontananza poetica, che nel caso di Silvia e Nerina evoca il pastorale d'Arcadia, l'incontaminato universo della canzone «Alla primavera o delle favole antiche» che è una perduta primavera del mondo («Vissero i fiori e l'erbe, Vissero i boschi un dì»). L'etimo di Silvia, inoltre, richiama la freschezza senza tempo delle selve, e il significante fonico, così agile e lieve, può essere concausa nella scelta. Il Peruzzi ricorda che i nomi femminili che incontriamo nei *Canti* sono formati da vocali chiare e sono accentati sull' /i/: non solo Silvia e Nerina, ma anche Elvira di «Consalvo», persino Virginia della canzone «Nelle nozze della sorella Paolina». E si potrebbe aggiungere, fuori dell'area dei *Canti*, la giovanile incompiuta *Telesilla* e l'abbozzata *Erminia*.

Aspasia, come si vede, si distingue nettamente, fa parte a sé: evoca non una mitica ninfa, ma un'antica cortigiana, la sua probabile etimologia è «desiderata», «bramata» (in tutto conforme al contesto), e il suo corpo fonico è tutto diverso dai caratteri or ora indicati per le altre immagini femminili dei *Canti* e sembra adatto ad altro tipo di donna e di esperienza che nasce non da incanto della memoria, ma da «superba vision» che risorge quasi ossessiva. Quanto a tradizione letteraria, ci conduce a una sfera ben diversa da quella di Silvia e Nerina, ossia alla sfera satirica: il Parini, infatti, nel «Mattino», definisce la celebre cortigiana Ninon de Lenclos «Novella Aspasia, Taide novella».

Altri segni, comunque, contribuiscono a distinguere e caratterizzare l'immagine di Aspasia. La posa in cui è rappresentata, anzitutto: languidamente giacente sul divano, quasi verghiana «tigre reale» avanti lettera. Posa che corrisponde, secondo il Peruzzi, a tutta una tradizione pittorica, da Tiziano della Venere di Urbino (che sembra riproduca Eleonora Gonzaga) addirittura sino a Manet, che (in un contesto, s'intende, totalmente diverso) raffigurerà la cortigiana Olimpia su una tela famosa, considerata «affermazione di realismo contro la stucchevole tradizione». Il Leopardi, dunque, «anch'egli con realismo vigoroso e nuovo raffigura una gentildonna in un

ambiente e in una scena di maniera realistica, come li dipinge il Gérard nel ritratto della contessa Zamoiska, distesa su un divano *à l'antique* in atto di vezzeggiare i propri bimbi». (Evidentemente il carattere inconsuetamente figurativo, pittorico di questa immagine leopardiana induce gli interpreti a evocare noti quadri: Anthony Verna ricorda un «Quadro di famiglia» di Francesco Hayez. Quanto poi al vezzeggiare con civetteria i propri bimbi, anche Carlotta di *Werther* è ritratta in quell'atto.)

Torniamo al linguaggio: per cominciare notiamo i «vezzosi appartamenti» del verso 14. Già Francesco Flora aveva notato che l'aggettivo «vezzoso» implica per il Leopardi un'idea di lusinga: si ricordino le «vezzose Tue forme», riferite alla natura, in «Ultimo canto di Saffo» (vv. 25-26). Sottolineare, come fa il Peruzzi, che l'etimo di «vezzo», è il latino *vitium*, è forse dir troppo, anche se proprio la stilistica è attenta a quanto il sentimento e magari l'istinto etimologico sia vivo nei poeti. Anche per «appartamenti» si potrebbe supporre un richiamo etimologico all'appartarsi, con implicita evocazione di complice intimità. Ma certo è che questo lessema appartiene al linguaggio quotidiano, non a quello poetico. Il Leopardi in altre occasioni scrive *stanze, sale, albergo, ostello*. Una sola volta nei *Canti* usa «appartamenti», ed è nella «Palinodia», cioè in un testo di registro sostanzialmente satirico, quindi realistico: «tappeti e coltri, Seggiole, canapé, sgabelli e mense, Letti, ed ogni altro arnese adoreranno Di lor menstrua beltà gli appartamenti» (vv. 116-119). Quel «menstrua» sta per *mensile, che dura soltanto un mese*, ossia effimera e soggetta ai mutevoli capricci della moda, e nel suo pretensioso classicismo di sapore ironico si adatta alla filigrana tutta pariniana del contesto. Certo non sapremmo immaginare un vocabolo come «appartamenti» al posto delle «quiete stanze» in cui risuona e da cui s'irradia il canto di Silvia. Tra gli accertamenti lessicali del Peruzzi potremmo ricordare la scelta di «fianco» (v. 18 e v. 28), più concreto e sensuale di *lato*, almeno all'interno del lessico poetico leopardiano: «lato» è usato per lo più a proposito di persone e «fianco» a proposito di animali, ed è documentata dalle varianti una scelta del poeta che nella redazione definitiva della canzone «Alla primavera» sostituisce «il niveo

lato e le virginee braccia» (di Diana) a «il molle *fianco* e le nevole braccia».

Altra novità significativa è l'indicazione del colore della veste che spicca sulle «nitide» pelli (che il Peruzzi interpreta come «lucenti», supponendo anche un interno arredato con colori chiari, secondo il gusto neoclassico). Di Silvia conosciamo soltanto le «negre chiome» molto generiche, non certo l'indicazione del colore dell'abito. Silvia era contemplata dall'esterno. Stavolta il poeta è penetrato, anche simbolicamente, nel *Lebensraum* della donna, nell'atmosfera in cui vive. Anche il «vivo sfolgorar» degli sguardi della «dotta allettatrice» è ben diverso da occhi «ridenti e fuggitivi», da sguardi «innamorati e schivi». Può essere interessante constatare che molti vocaboli di «Aspasia» sono *hapax legomena* nel lessico dei *Canti*: «allettatrice», «angusto», «capace», «capire», «corporali amplessi», «delizia ed erinni», «esecutor», «giogo» (in senso figurato), «musicali accordi», «oggetto», «olezzar», «piagato», «scambiato», «scozzare», «sgomentarsi», «somialianza», «sommessamente», «spiare», «strale», «voluttà» e non poche altre. «Neghittoso» lo si trova soltanto nel manoscritto di «A un vincitore nel pallone» come possibile attributo in luogo di *femminile* (ozio), che resta nella redazione definitiva.

L'explanatio verborum, volta a dimostrare il carattere specifico del lessico di «Aspasia» può forse fermarsi qui. Può essere arrivato il momento di procedere a un'operazione più complessa sulle orme di Leo Spitzer che dedicò ad «Aspasia» un ampio saggio pubblicato postumo³. Ma già aveva preannunciato l'interesse per questo testo nella sua memorabile lezione romana che per più di una ragione viene ad assumere un valore testamentario⁴: «la iniziale *vision superba* della bella cortigiana civetta che bacia i suoi bambini in presenza del poeta, rivela una dualità o duplicità del carattere d'Aspasia: è questo elemento 2 a formare le 4 (2 × 2) *lasse* o unità strutturali del poema che descrive i *due* anni durante i quali il poeta fu incapace di distinguere le *due* nature di Aspasia, l'*amorosa idea* della donna ideale e il suo sordido essere empirico». «Sordido» è certo eccessivo, e per attenuare questa connotazione negativa, peraltro in parte giustificata dal testo, si rinvia il lettore a uno studio di Cesare Federico Goffis, intitolato *Il dittico*

*d'Aspasia*⁵. E può a tutta prima sorprendere il secco schematicismo numerico in uno studioso come lo Spitzer. Ma si tratta dell'ultimo Spitzer aperto verso una sorta di estetica della struttura. La quale, in ultima analisi, può ricondursi alle radici tipicamente spitzeriane dell'equivalenza *Motiv und Wort*, più tardi ritoccata in *Motiv und Werk*. In questo caso si può partire da una semplice formula, tutta poi da sviluppare: ambiguità e duplicità dell'oggetto-Aspasia (e intimo dualismo del soggetto-poeta innamorato e della stessa condizione d'amore), quindi ritmo dualistico, struttura dualistica nella composizione. È innegabile che al centro di quelle che alcuni semiologi amano definire le «forme del significato» c'è una sostanziale duplicità. Duplicità di Aspasia, duplicità dell'opposizione e dell'oscillazione psicologica tra idea e realtà, tra immaginazione e delusione (e non è improbabile che questa duplicità-ambiguità abbia reso molti lettori perplessi come dinnanzi a una situazione ibrida, irrisolta). Sul piano delle strutture formali non si può negare che tra due «lasse» di cornice, una più lunga (come richiede la gestazione e l'indugio della memoria) e una più breve (come più secco è il conclusivo prender atto di un vuoto, sia pur liberatorio), stiano al centro due lasse che hanno identico numero di versi (ventotto), e di cui l'una è il *pendant* dell'altra. Intenzionale o casuale che sia, il fatto è in ogni caso significativo. Anche sul piano lessicale e stilistico, notevole è il rilievo della fenomenologia della duplicità, sotto forma sia di costrutti sintattici giustappositivi, sia di dittologie e antitesi: «vagheggiare ed amar», «inchina ed ama», «più molli e più tenui le membra» in opposizione a «mente men capace e men forte» (coll'avvicinamento chiastico di «membra» e «mente»), «tornar costuma e disparir», «te non amai ma quella diva», «già vita or sepolcro », «conoscente e chiaro», «lungo servaggio ed aspro», «prima e spero ultima», «delizia ed erinni», «conforto e vendetta», sino alla clausola finale «miro e sorrido». Sarebbe interessante controllare se, rispetto agli altri canti, la frequenza dei ritmi binari in «Aspasia» è più alta, come è molto probabile che sia.

Affascinato da questa apoteosi della duplicità, supposta misura strutturante e ritmante del canto di Aspasia, lo Spitzer si esercita in veri e propri virtuosismi ermeneutici. Reperisce, per esempio, una contrapposizione tra le due figure giacenti:

quella iniziale della matrona seduttrice, quella finale del poeta disincantato ma libero, quasi poli di una vicenda psicologica sviluppata e chiarita in tutta l'ampia zona intermedia del testo, quasi figurazioni allegoriche «l'una rappresentante l'inganno, l'altra il disinganno» (e in questo modo integra la stilistica tradizionale in un discorso più ampio, che confina con certi esiti della semiologia).

Un tipo di approccio come quello dello Spitzer è felicemente complementare, rispetto a quello del Peruzzi, che tra l'altro si concentra esclusivamente sulla prima lassa, forse perché più significativa sul piano del realismo lessicale. Lo Spitzer sottolinea l'esigenza di intendere il testo nella sua totalità come un coerente microcosmo. E coglie la linea di sviluppo del testo con distinzioni che possono parere un po' scolastiche se considerate in astratto, ma che finiscono per «mettere in movimento» gli intimi dinamismi del fare poetico. Perciò può valer la pena di seguire, come s'è fatto per Emilio Peruzzi, anche Leo Spitzer nel suo più mosso itinerario.

La partizione in quattro lasse ha senza dubbio un senso. Le lasse esprimono ciascuna una fase di una «storia» psicologica, il cui dinamismo è la sostanza stessa, il carattere specifico, e, se si vuole, l'attrattiva di un testo come questo.

La prima lassa esprime la nascita dell'amore. La seconda indica la confusione, l'ambiguità tra l'idea della donna e la donna reale, che coinvolge il poeta e l'uomo in generale. Nella terza è cantata la morte dell'Aspasia-idea, e lo squallido, deludente sopravvivere (quasi di larva) dell'Aspasia-realtà. Nella quarta, rotto ormai qualsiasi nesso tra le due Aspasiae, superata l'amarezza, appare un filosofico sorriso, e il poeta acquisisce «senno con libertà». È uno schema che si può articolare e particolareggiare.

Sul realismo descrittivo della prima lassa s'è detto abbastanza. La minuta ricostruzione d'ambiente è funzionale alla storia psicologica che il testo sviluppa. I particolari esprimono l'ambiguità dell'esperienza, il contrasto tra divina bellezza («angelica forma», «raggio divino») e inadeguatezza morale («dotta allettatrice», «arcana voluttà», civetteria che utilizza i bambini ignari per meglio sedurre la vittima). Il contrasto che (s'è visto) è alla base dello sviluppo e dello stesso ritmo della situazione poetica è già prefigurato e, per così dire, condensato

nel sintagma «mia delizia ed erinni». La simultaneità tra seduzione e trasognamento dev'essere già presente nell'atmosfera iniziale: non per niente il poeta stesso, nella terza lassa, si definirà «già dal principio conoscente e chiaro Dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi».

Le distinzioni di cui è ricca la seconda lassa, deprezzate da più di un commentatore come «didascaliche» offrono allo Spitzer l'occasione per una precisazione di metodo e quasi di estetica pertinente alla retta interpretazione di un testo come «Aspasia»: in un testo che traspone «concetti intellettuali in poesia, la bellezza sta nel dare movimento poetico alle idee, e questo Leopardi fece, con pace dei critici, superbamente». Il vigoroso ritmo delle giustapposizioni (consentaneo all'energico tono della «nuova poetica leopardiana» evidente già nel ricordato inizio di «Il pensiero dominante», «dolcissimo-possente», «terribile-carò») è proprio il *vultus animi* pertinente alla situazione psicologica dominante nella seconda lassa. Così come, nella terza lassa, il taglio gelidamente epigrafico è proprio il significante che si confà alla connotazione «funeraria» di questa specie di epitaffio sepolcrale per la morte di Aspasia-idea, uccisa da quella carica di realtà che pure — s'è visto — risulta semanticamente accertabile nel testo, specie nella parte iniziale. «Or quell'Aspasia è morta Che tanto amai»: la cadenza è identica a un altro ricordato epicedio, quello di «A se stesso»: «Or poserai per sempre Stanco mio cor». «Giace per sempre» di «Aspasia» echeggia «posa per sempre» di «A se stesso». La luminosa, lampeggiante visione suscitata dallo sbocciare della memoria poetica è ormai ridotta a esangue esistenza larvale («Pur come cara larva, ad ora ad ora Tornar costuma, e disparir»): nulla più che un *revenant*, sia pure ancora caro, nel deserto del cuore.

La quarta lassa ci conduce, dopo tanto travaglio, all'approdo di un filosofico sorriso. O piuttosto sorriso, se si vuole accogliere la rettifica del Goffis, «non di calma filosofica, ma di trascendenza rispetto alle cose terrene». Tra i fatti espressivi degni d'attenzione scaturenti dalla lettura di questa lassa conclusiva è senza dubbio il rimando del verso conclusivo («il mar la terra e il ciel miro e sorrido») ai versi 26-28 («Apparve Novo ciel, nova terra e quasi un raggio Divino al pensier mio»): allora, commenta lo Spitzer, «tutto era parvenza, ora tutto è

realtà». Può essere interessante notare che la *cosummatio* dell'*Apocalisse* si apre in modo molto affine al verso ora ricordato: «*Et vidi caelum novum et terram novam.*» Né il fatto deve sorprendere. Cesare Galimberti, al quale si deve l'indicazione di questa possibile fonte, attesta in «Aspasia» l'uso «assai largo di una terminologia religiosa pagano-cristiana secolarizzata», tipica del resto della plurisecolare lirica d'amore europea: «vision», «adorata», «angelica forma», «raggio divino», «adorai», «celeste beltà», e il largo uso del verbo «apparire». È come se nel finale, scomparsa quella possibilità peraltro del tutto ipotetica di un «diverso», «altro» (così pare debba leggersi «novo») universo, rivelatosi illusorio, ecco che si ritrova nella sua reale e perenne durata ogni cosa esistente. Il mare — segno del paesaggio napoletano in cui si conclude la storia interiore cominciata tra «vie cittadine» certo fiorentine — introduce una sorta di respiro orizzontale in questo finale.

Forse è il momento di concludere queste pagine. La «vita ulteriore» di un testo di alta qualità letteraria nella dimensione interpretativa è pressoché illimitata. Anche su «Aspasia» non poco si potrebbe ancora dire, o soltanto riferire. Per esempio sui suoi significativi collegamenti intertestuali all'interno dell'universo espressivo dei *Canti*, anche dopo il saggio di Leo Spitzer, utilizzando spunti e reperti, per esempio, di Cesare Federico Goffis e di Mario Marti⁶, specialmente per quanto concerne il rapporto con «Sopra il ritratto di una bella donna».

Ma queste pagine intendevano soltanto rievocare il più fedelmente possibile momenti della stilistica alle prese con un testo illustre. Mostrare lo strumento analitico stilistico in azione, lasciando intravedere aspetti della sua polivalenza, apporti e risultati concreti, ragioni della sua non facilmente sostituibile efficacia interpretativa. Offrire il breve spaccato di un'esperienza di umanesimo dialogico: dialogo di studiosi col testo, dialogo tra testo e testo, dialogo tra studioso e studioso. In questo bel tessuto dialogico era opportuno inserirsi in modo molto discreto, anche se vivamente partecipe. Questo ho tentato di fare, con rispetto e gratitudine.

Emerico Giachery
Università di Roma II

NOTE

¹ Angelo Monteverdi, «Scomposizione del canto *A se stesso*», *Rivista di cultura classica e medioevale*, VIII, 1965, pp. 745-755, ora in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, [1967], pp. 123-136.

² Emilio Peruzzi, «Aspasia», *Vox Romanica*, XVII, 1958, pp. 62-81.

³ Leo Spitzer, «L'*Aspasia* di Leopardi», *Cultura Neolatina*, X-XIII, 1963, pp. 113-145, ora in *Studi italiani*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 251-292.

⁴ Leo Spitzer, «Sviluppo di un metodo», *Cultura Neolatina*, XX, 1969, pp. 109-128.

⁵ Cesare Federico Goffis, «Il dittico di Aspasia», *Italianistica*, IX, 1980, pp. 102-114.

⁶ Mario Marti, *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Galatina, Congedo Editore, 1988, pp. 47-55.