

ANALISI DELLA "QUIETE DOPO LA TEMPESTA"

Otello Ciacci

Benedetto Croce è un punto di riferimento quasi obbligato quando si voglia parlare del Leopardi, al quale dedicò sedici pagine nel suo notissimo volume intitolato *Poesia e non poesia*.

Gli studiosi sono concordi nel ritenere che il Croce con il Leopardi più che con qualsiasi altro poeta rivela inoppugnabilmente i limiti dei suoi criteri di valutazione critica.

E' certamente positivo che egli abbia spazzato via ogni pretesa di voler desumere dalle opere del Leopardi un suo organico sistema filosofico, nonché, come egli esattamente scrive "i fastidiosi corteggiamenti sentimentalistici all'uomo del dolore", per attenersi solo -cito ancora letteralmente il Croce- alla "considerazione della poesia leopardiana, che è veramente l'unica cosa che conti". Così disposto il terreno all'analisi e alle conclusioni, egli afferma che il Leopardi riesce poeta solo quando "nel lontano o nel prossimo ricordo, si rivedeva congiunto col mondo": solo quando egli apre libera la via al sogno, alla speranza, alla gioia, al pianto "la sua parola acquista colore, il suo ritmo si fa dolce e flessuoso e pieno di armonie e di intime rime, la commozione trema riflettendosi nella pura e lucente goccia di rugiada della

poesia"¹.

Le conseguenze di questa posizione sono ovviamente scontate: il Leopardi è poeta solo nei "grandi Idilli": e non in tutti: e anche quelli poeticamente vitali hanno il loro momento di oscurità, perché l'autore, sempre secondo il Croce, ricade facilmente nei vizi che oscurano la sua opera, comprese le *Operette morali*, che egli definisce *frigidissime*: vale a dire avvalersi del verso per sfogare le sue amarezze e le sue delusioni mediante la satira amara, cedere all'esposizione didascalica, scadere nell'oratoria di un catechismo pessimistico, perdersi in quello che egli chiama un *ingorgo sentimentale*, senza riuscire ad aprir la via a una poesia cordiale, fervida e serenamente conciliata con la vita.

Sulla sua scia i crociani si dedicarono al Leopardi per svelare con il soccorso di una puntigliosa lettura tutto quello, anche un solo verso, che mostrasse i vizi segnalati dal grande maestro; noi, senza perderci in una rassegna che non rientra nei nostri fini e romperebbe l'economia di queste note, ci limiteremo a citare il Figurelli per due ragioni: il titolo del suo saggio *Leopardi poeta dell'idillio*² lo rivela chiaramente per crociano e rivela altrettanto chiaramente l'indirizzo e il territorio della sua ricerca; inoltre, a nostra stima, ci sembra il lavoro che più degli altri meriti di essere citato, anche se non ne accettiamo le conclusioni.

Dopo il Croce e mentre i crociani erano intenti al lavoro a cui abbiamo rapidamente accennato, la critica si è fatta più attenta, più cauta, più riflessiva e ha sentito il bisogno di un più rispettoso approfondimento della personalità etica e culturale del Leopardi congiunto a una valutazione idillica, sì, della sua poesia, ma senza che questo impedisse o compromettesse anche un interesse per la componente riflessivo-meditativa. Il nuovo indirizzo è stato assai opportuno perché, da una parte, si è del tutto rinunciato all'impossibile ricerca di una pretesa sistematicità filosofica del pensiero leopardiano, e, dall'altra, si è definitivamente acquisito che la

1 Benedetto CROCE. Poesia e non poesia. Bari. G. Laterza. 1923. p. 103-119.

2 Fernando FIGURELLI. Leopardi poeta dell'idillio. Bari. 1941.

comprensione della sua poesia sarebbe stata una meta irraggiungibile, qualora si fosse voluto prescindere da ogni interesse per il pensiero stesso e, soprattutto, si fosse voluto prescindere dalla ricerca dei legami tra questo e la cultura sia illuministica sia romantica. Interesse non minore, inoltre, ha avuto la individuazione delle intuizioni, dovute a una sensibilità penetrantissima, con le quali il poeta precorre drammatiche esperienze ed esigenze etiche dell'età moderna.

Ciò detto, apparirà evidente che lo studioso di oggi si appresta alla lettura del Leopardi con uno spirito nuovo e con la buona speranza di approdare a qualche utile risultato, destinato non a sconfiggere, ma a patir meno l'usura del tempo.

Mentre mi accingevo a stendere questo saggio, tolsi dai miei scaffali una edizione dei *Canti* del Leopardi, che, essendo del 1951, non è poi molto vecchia³, se la rapportiamo al saggio del Croce, che è del 1923 e a quello del Figurelli, che è del 1941.

Ebbene, non si può non rimanere delusi per il fatto che lo studioso, cioè il Marenduzzo, dopo aver lodato la prima parte della *Quiete dopo la tempesta* (vv. 1/31), poi continui così; "Nella seconda parte (vv. 32/54), meno felice della prima, il poeta cede il posto al filosofo..."⁴.

Evidentemente i pregiudizi sono duri a morire.

Nessuna obiezione a dividere in parti una poesia lunga o breve che sia: gli strutturalisti ci scialano con le divisioni in parti, in parti delle parti, in parti delle parti delle parti, e così via, finché non ti dividono in due anche un monosillabo.

Nessuna obiezione, dunque: ma è il criterio che è errato.

Noi, finché possiamo, non amiamo le affermazioni apodittiche; anzi ci armiamo volentieri di prudenza; ma ci sembra proprio che la nostra poesia nasconda una similitudine e che su questa essa si regga.

Il primo termine della similitudine è costituito dalla prima strofa (vv. 1/24), mentre il secondo termine è costituito dalle altre due strofe (vv. 25/41 e vv. 42/54); similitudine la

³ A. MARENDUZZO. *I Canti di Giacomo Leopardi*. Milano, 1951.

⁴ Op. cit., p. 184.

quale in sintesi suona così: come dopo la tempesta si ha un senso di sollievo, così nella vita la momentanea cessazione del dolore produce una sensazione di piacere. Riflettiamo sul brano del Marenduzzo qui sopra trascritto; noteremo senza alcuna difficoltà la inaccettabilità di alcune conseguenze.

Il chiodo fisso della filosofia trascina a non rispettare nemmeno la divisione strofica ideata dal poeta, perché la prima parte del Marenduzzo invade per sei versi la seconda strofa, fino al punto incriminato nel quale incomincerebbe la filosofia.

Con tal procedimento, però, oltre che a spezzare un respiro strofico, che il poeta aveva voluto unitario, viene del tutto preclusa la possibilità di suddividere non per innalzare delle pareti, ma piuttosto per arguire che la suddivisione è la strada che conduce a scoprire l'intima connessione tra le parti e, quindi, l'unità di ispirazione della poesia, scopo primo e insieme, ultimo di una lettura critica. Noi la connessione, l'unità le abbiamo individuate in una similitudine sottintesa; altri la scoprirà altrimenti e anche, perché no?, più efficacemente: ma resta che siamo su un piano di lettura moderna, aggiornata nei suoi criteri.

Ma incalzano riflessioni assai più qualificanti per affermare l'unità d'ispirazione di questa poesia.

Non c'è commento il quale non metta in risalto la freschezza d'immagini della prima strofa.

A dire il vero, poco ci convince il Flora quando afferma che "la meraviglia più profonda di questa "Quiete" è l'impeto di danza, l'esultare gioioso del tema con cui s'apre: ed è come quando su un tempo lento e quasi funebre scoppia un "Presto" improvviso in una sinfonia di Beethoven"⁵. A prescindere che, pur senza ritenerli aberranti, diffidiamo alquanto dei prestiti richiesti alla musica per spiegare la poesia, stimiamo esser fuori chiave il Flora quando parla di "impeto di danza" e di "scoppio di un beethoveniano "Presto" improvviso", che francamente, per quanto tendiamo l'orecchio, non riusciamo ad avvertire.

⁵ Francesco FLORA. I Canti di Giacomo Leopardi. Milano, Mondadori, 1959. p. 293.

Al contrario non ci sorprende affatto che, nell'annotare la detta strofa, si parli da tutti di tocchi freschi e leggiadri, di particolari ritratti con immediatezza e simpatia, di eleganza ottenuta per mezzo della semplicità, di genialismo ricorso ai più comuni momenti e personaggi della vita quotidiana, di particolari che si amalgamano in un tutto omogeneo e armonioso, di momento auditivo (*Odo augelli...*) che prepara il momento visivo (*Ecco il sereno...*), il quale si apre in sfondi lontani e luminosi, simili a profonde prospettive paesaggistiche, quali le ammiriamo in tanti quadri del Rinascimento, in cui raramente non appare chiaro il fiume nella valle. E non ci sorprende nemmeno quando si parla di quadretto naturalistico o di gusto bozzettistico ottocentesco: ma qui non concederemo il nostro consenso e obietteremo che si introduce certo linguaggio per un pericoso gusto della bella frase, che fa cadere i commentatori nella sbadataggine di dare alla raffigurazione un colore esterno, che la depaupera rovinosamente del suo colore interiore: perché a nostro parere, in questi mirabili versi non c'è un colore che, essendo esterno, si fa debole e scialbo facendosi assorbire dalla porosità dell'intonaco, ma un colore che dà la sua luce emanandola dall'interno come spiegheremo a suo luogo.

Ma prima di procedere, ci si consenta di trascrivere questa perspicace notazione del Binni:

"E' il tema idillico con una purezza di parole posate con la calma superiore di un'arte matura. La rima al mezzo del verso seguente [*festà* rima con *tempesta*] rinforza questo primo movimento di letizia composta che si prolunga per tutta la strofa e che andrà poi rapprendendosi più stilizzato, ma non gelido come a taluni è apparso, nelle due strofe seguenti"⁶.

Un Leopardi, dunque, che nella pienezza della maturità ci offre un quadro di mirabile bellezza, affermata da tutti con qualche variazione di ragionamento, ma da nessuno negata.

⁶ Walter BINNI. Tre liriche del Leopardi. Lucca, Lucentis. 1950.

E' qui, però, che le nostre riflessioni hanno il loro inizio, anziché avere il loro termine, perché, come abbiamo avvertito, l'intrinseca unità di questa poesia ha, sì, una sua ragione nel non espresso paragone di cui abbiamo detto, ma ha una motivazione assai più stringente.

E' noto che l'interpretazione data qui dal Leopardi del piacere come momentanea assenza o allentamento del dolore, ha numerosi precedenti: si citano le *Ricordanze* (versi 81/84), vari passi dello *Zibaldone*, che variano nel numero da commento a commento, questa o quell'altra delle *Operette Morali* (come il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*), oppure lettere scritte ad amici o familiari (per esempio, la lettera alla sorella Paolina del 28 gennaio 1823: "il piacere è un nome, non una cosa").

La frequenza con cui ricorre questo tema ci fa certi che esso è uno dei fondamentali fattori costitutivi del pessimismo leopardiano: era perciò fatale che prima o poi prendesse corpo in uno dei suoi *Canti*. Se questo è vero tanto che sarebbe assai azzardato tentare di contestarlo, allora è in esso che noi dobbiamo individuare la spinta creativa della poesia.

Il concetto leopardiano del piacere può essere meglio precisato. Realtà concreta è solo quella del dolore: il quale, però, è un valore negativo, non positivo. Valore positivo sarebbe invece il piacere; ma come nasce questo? Non come una realtà esistente in sé e per sé: nasce piuttosto in un modo strano: cioè come negazione di una negazione.

L'algebra ci può essere di aiuto per capire. Il segno "meno" (-), come tutti sanno, è un segno negativo. Se, però, io scrivo questa espressione $-(-1)$, togliendo le parentesi, i due "meno" mi danno un "più" (+) e pertanto l'uno, da negativo che era (-1), mi diventa positivo (+1).

Insomma, due segni negativi, sommandosi, mi danno un segno positivo. E' la medesima cosa che accade nella lingua latina, nella quale due negazioni affermano, per cui 'nullus' significa "nessuno" (aggettivo), ma 'non + nullus' (cioè nonnullus) significa "qualcuno".

Il procedimento per cui il Leopardi arriva alla concezione del piacere è identico: si parte dal dolore (valore negativo), si passa al non dolore (negazione di un valore negativo) e si arriva al piacere come prodotto di due negazioni,

come puro nome, come egli scriveva alla sorella Paolina: donde la sua provvisorietà, la sua transitorietà, la sua essenza precaria e instabile, la sua impossibilità di essere una delle colonne portanti delle strutture umane.

Il consolidamento definitivo di questo concetto, per il quale il piacere non è un fattore costitutivo della concreta realtà umana, non poteva non avere una evoluzione che caratterizza parecchie poesie del Leopardi: una evoluzione per la quale il momento riflessivo precede, prepara e produce il momento della creazione artistica. Il Leopardi è un poeta; non è un filosofo; ma è dotato anche di una forte carica riflessiva: questa si discioglie in poesia se è quando riesce a risolversi in stato d'animo, se la materia riesce a scendere dal cervello al cuore, se da pensiero si rivaluta e si trasvaluta in passione.

Ciò detto, mi par dimostrato che il fattore genetico della nostra poesia sta proprio nella perdita della speranza che il piacere si affianchi all'uomo come suo costante e confortevole compagno di vaggio, anche se è vero che il cielo non può essere perennemente sereno.

Questo per noi è di importanza capitale, perché conduce a un vero proprio capovolgimento a una vera e propria rivoluzione dei criteri per ben intendere questa famosa poesia, nella quale il De Robertis vedeva, insieme con il *Sabato del villaggio*, "la cima della poesia leopardiana"⁷.

In sostanza intendiamo dire che è profondamente errato partire dalla prima strofa per giudicare la seconda e la terza (o parte della seconda e la terza); invertendo, invece, è da queste che bisogna partire per ben intendere la prima. Se così non si farà, tutto si vedrà in una luce falsa e, cacciate dalla porta, l'antitesi, l'incompatibilità di quella che viene chiamata la parte descrittiva con quella che viene chiamata la parte gnomico-meditativa rientreranno dalla finestra.

Facendo così, invece, la distinzione sarà pur sempre lecita, ma a parità meramente nominale, vale a dire priva di effettuale efficienza e consistenza, in quanto non le si riconosce nessuna capacità o possibilità di operare criticamente.

⁷ Giuseppe DE ROBERTIS. I Canti di Giacomo Leopardi. Col. Oscars Studio, Milano, Mondadori, 1978.

Ecco allora che a questi nostri ragionamenti si salda indissociabilmente e fa tutt'uno con essi la scoperta dell'occulta similitudine, nella quale già si realizza il rovesciamento delle gerarchie. Infatti la similitudine si compone di due parti: la protasi (che è segnalata da *come* ed è l'elemento comparativo introdotto a scopo di 'probatio' o di 'hornatus') e l'apodosi (che è segnalata da *così* e costituisce il fatto, l'evento, il dato reale). Nella similitudine quindi, il primo elemento gerarchico è l'apodosi, mentre la protasi si colloca come secondo.

Senza la protasi il pensiero mancherà di 'probatio' o di 'hornatus', ma procederà egualmente; priva dell'apodosi, invece, la protasi è un non-senso, è un corpo estraneo introdotto arbitrariamente nel pensiero per spezzarne la logica e mandare in frantumi la coerenza interna.

Orbene, quale sentimento caratterizza quella che abbiamo chiamato e ormai continueremo a chiamare l'apodosi della *Quiete dopo la tempesta*?

La consapevolezza di esser nati per il dolore fa morire la gioia nel cuore; e poiché questo per la coscienza è un'aberrazione, la scrittura si dipinge dei segni inconfondibile dell'amarezza e dell'ironia: ironia di cui si cosparge la breve strofa conclusiva, dalla quale colano anche lacrime sulla umana sorte: ironia -aggiungiamo- non biliosa, collerica, trasmodante, ma contenuta come quella che si distende in uno sterminato oceano di indifesa rassegnazione, dove non si scatena vento che sollevi onde tempestose.

Ecco: con queste osservazioni mi sembra di aver dato la giusta chiave di lettura della prima strofa: la quale non trae da se stessa le sue caratteristiche di sollievo dopo che furono visti mossi alle nostre offese folgori, nemi e vento: le mutua, invece, dal sentimento di cui si penetra la più volte richiamata apodosi. La prima parte della *Quiete* trasuda di tutto quello che c'è in questa, ne riceve l'impronta e il marchio, ne è interamente suggellata, ne deduce le inconfondibili sue sfumature.

Certo, la distingue un largo senso di ristoro che è dell'uomo, ma è anche della natura, che canta insieme con lui: la natura animale (gli uccelli e la gallina) come il mondo fisico, che riacquista il suo sereno e i suoi sfondi paesaggistici. Anche

il fiume riluce della chiarezza delle sue acque e il sole torna a inondare del suo sorriso i poggi e le ville.

E' una gioia corale, la quale ci guida a mettere debitamente in risalto che il momento auditivo ha una energica prevalenza su quello visivo: gli uccelli fanno festa, cioè volano e cantano; la gallina ripete il suo verso; in ogni lato risorge il romorio; l'artigiano si fa sull'uscio cantando; l'erbaio rinnova il suo grido giornaliero; dalla strada maestra giunge il tintinnio di sonagli e stride il carro del passeggero che ripiglia il suo cammino.

Ma basta questo?

Se bastasse avrebbero ragione coloro -e noi abbiamo rapidamente dichiarato il nostro dissenso- i quali hanno parlato di realismo descrittivo o di quadretto paesano-villereccio o di bozzetto alla maniera ottocentesca.

Parlare di bozzetto o di quadretto paesano-villereccio significa svilire questo ineguagliabile brano di poesia, perché, sia pure involontariamente, lo si riduce al limitato respiro di un breve racconto che descrive con spigliata vivacità scenette della vita quotidiana: e di questo è sazio; e d'altro non si asseta: né è vago di più vigili significazioni e di risultati che oltrepassino il colore, che vadano oltre le mere ambizioni impressionistiche, oltre il gusto del particolare curiosamente e genialmente descrittivo: la pennellata rapida, cioè, il tocco abile, la sfumatura ben definita.

Men che meno, poi, si può parlare di realismo, per il quale sono di tentazione i particolari vivi e cordiali di una realtà quotidiana colti con limpida sobrietà.

Quello di cui fermamente ci persuade l'impostazione da noi data a questa analisi è che non si può parlare di gioia pura e semplice, di una gioia qualsiasi, di una gioia scanzonata, paga di se stessa e vuota di contenuti.

E' una gioia che va precisata, della quale vanno scrupolosamente individuati gli elementi caratteriali: e ciò perché essa è una gioia unica, tanto da non avere alcun'altra gioia con cui confrontarsi.

Da che cosa essa riceve questa impronta di unicità? In fondo lo abbiamo già detto, perché, in quanto protasi, si nutre dei succhi vitali di cui è pregna l'apodosi.

Tutti i commentatori sono concordi nell'affermare che, questa non è una gioia squillante, clamorosa (il Leopardi non scrive *rumore*, ma "romorio", che è un rumore errante e attenuato, è un mormorio poco più); non è una gioia che esca da una sezione di chiarine; non è una gioia esuberante, esultante, impetuosa. Tutti, al contrario, parlano di gioia pacata, ritenuta, riservata: ma, limitandosi a queste aggettivazioni senza scavare ulteriormente, si perde una grande occasione per entrare con decisione nel miracolo di cui è stato capace il Leopardi.

Le varie annotazioni, infatti, son tenute distaccate l'una dall'altra; si annota, cioè, come giudizio a se stante che il poeta si avvale dei particolari tratti dalla più comunerealtà quotidiana; e si annota, sempre come giudizio a se stante, che è una gioia quale sopra l'abbiamo aggettivata, espressa "con parole semplici, comuni alla più comune tradizione" magari esaltando la loro elevazione a un livello di alta musicalità^B.

E invece no!

Le notazioni vanno fuse perché diventino un argomento unico, globale, e perché forniscano il fondamento su cui l'argomento stesso solidamente si sostenga.

Così a nessuno studioso -almeno per quanto ci consta- è venuto fatto di domandarsi perché mai il Leopardi abbia introdotto la gallina, l'erbaiolo, il carrettiere, ecc.: lo si è registrato certamente alla brava, e lì ci si è fermati.

Al contrario bisognava andare avanti e rendersi conto che egli aveva bisogno delle più comuni, delle più umili comparse della vita quotidiana perché solo queste -appunto in quanto comuni e umili- gli consentivano di esprimere una gioia privata d'ogni senso di sfarzo e di tripudio. Altro che gusto bozzettistico alla maniera dell'800: anzi, siamo all'opposto!

Comuni e umili comparse della vita quotidiana, dunque, che sono introdotte con il fine di offrire al lettore una gioia spogliata d'ogni pomposo ornamento e svuotata del godimento esuberante e clamoroso: e questo dà sufficiente motivazione, crediamo, al nostro dissenso dal Flora, quando parla di "scoppio di un 'Presto' improvviso in una sinfonia di Beethoven". No:

^B Francesco FLORA, *op. cit.*

nessuno scoppio, nessuna esplosione, nessun fragore!

Ma l'analisi incalza più esigente che mai. Comparsa -abbiamo detto- a cui viene assegnato un fine preciso. Ma perché un tal fine?

E' a questo punto che il discorso si riallaccia con le nostre precedenti osservazioni e ci avvia verso la conclusione, fondendo ogni spunto in un assieme organico e rigoroso: così almeno speriamo o, forse, ci illudiamo. Una volta individuata nella seconda parte della poesia la genesi dell'iniziale descrittivo, apparirà chiaro che esso non può essere pervaso da una gioia spensierata proprio perché si tratta di una gioia nella quale è tutto un silenzioso circolare di pensieri: sono i pensieri che le vengono dai versi conclusivi: ed è una circolazione che spiega le definizioni che essa gioia ha avuto più o meno da tutti gli studiosi. Ma -ripetiamo- non bastava definire: bisognava, invece, risalire alla causa del definire perché il discorso critico si potesse dire esauriente ed esaurito.

Fin dalle sue prime battute questa poesia esprime un chiaro senso di liberazione: arte sopraffina, perché il poeta affida le sensazioni del lettore a una frase semplicissima: "passata è la tempesta".

Alla semplicità si congiunge la potenza dell'effetto, che con rara sensibilità artistica ha consigliato il poeta a non indugiare sugli effetti e sui particolari della tempesta e a trasferirli più avanti, al termine della 2^a strofa:

"... onde in lungo tormento,
fredde, tacite, smorte,
sudàr le genti e palpitàr, vedendo
mossi alle nostre offese
folgori, nemi e vento."

E', quindi, una descrizione a forti tinte che attende il suo momento; e lo trova al punto giusto, a dimostrazione che la poesia è un tutt'uno organico, perché dove c'è descrizione circola sottinteso, ma evidentissimo il pensiero, e dove c'è il pensiero si introduce vigorissimo il particolare descrittivo: con il che si dimostra che la prima parte è necessaria alla seconda quanto la seconda lo è alla prima e che un simile, mutuo

commercio si sviluppa anche fra singoli momenti del quadro unitario.

Urge, però, sfumare il senso di liberazione a cui abbiamo accennato, sempre con lo scopo di individuare il fattore genetico. E' un senso di liberazione che ben conosce la sua precarietà, la sua transitorietà: donde la sua impossibilità di produrre una gioia piena, e interamente affrancatrice dalla paura e dalla sofferenza. Ma dove sta l'origine di un senso di liberazione avente nella precarietà la sua connotazione essenziale?

Ancora una volta la troviamo nella seconda parte:

"... gioia vana, ch'è frutto
del passato timore (...)
Uscir di pena
è diletto fra noi.

La liberazione totale è proprio negata, allora, all'umana prole? Anzi, essa può dirsi *oeta / se (...)* *d'ogni dolor morte* [la] *risana*, come con mesta nenia e con spenta rassegnazione canta l'ultimo verso della poesia.

Ci sembra che, così ragionando, si dimostri l'unità della poesia e la sua interna organicità senza ricorrere a contorcimenti di pensiero, a espedienti o a bizantinismi, nei quali è costretto a rifugiarsi chi vuole affermare, ma non trova motivazioni adeguate all'affermazione.

Questo ci sembra il momento di citare poche righe del Russo:

"La gallina non è un particolare realistico, ma un simbolo più elevato, e ha alcunché di mitico... Quella gallina *che ripete il suo verso* è come il battere dell'eterno, che riprende il suo sopravvento sull'effimero, sull'accidentale. Qui consiste il fascino di quest'idillio: le sue parole più trite e più familiari sono riempite di un'aura favolosa di mito"⁹.

⁹ Luigi RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, serie III, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1937.

Ci sembra evidente che il critico non ha saputo evitare due rischi. Il primo, più incomprensibile dell'altro, consiste nell'aver rovesciato il concetto stesso della poesia, perché ha fatto eterno l'effimero ed effimero l'eterno. Infatti, per lui la gallina, cioè la gioia da essa simboleggiata, è *il battere dell'eterno* e di necessità quello che egli chiama *effimero e accidentale*, è il dolore. Nè è possibile un errore di lettura, perché nel medesimo luogo egli scrive che "la quiete del titolo... indica la ricomposizione della natura, dopo un effimero scompiglio", mentre nessuno dubita che, inserita nel contesto generale della poesia, la tempesta assurge a significazione di quella costante umana che è il dolore.

Francamente è impossibile farsi una ragione di simili deviazioni di interpretazione. Un utile spunto è, invece, l'aver parlato di mito. Entro quali ristretti limiti la gallina e gli altri elementi descrittivi possano far parlare di particolari realistici, lo abbiamo già detto; e del resto, esponendo la nostra tesi, non abbiamo introdotto la parola "simbolo" esplicitamente usata dal Russo, ma il lettore l'avverte senza sforzo come insita in tutto il nostro ragionare.

Noi, però, non l'abbiamo usata, e di proposito; ci ha mosso a tacerla lo scrupolo di non infiacchire un flusso descrittivo di una felicità assai rara in tutta la nostra letteratura e la preoccupazione di non farlo svaporare nel fantastico, nell'astratto. Ma, ciò precisato, va da sé, che, come fa il Russo, passare dal simbolo al mito è un balzo che si conclude in un capitolombolo, perché il mito ci discosta troppo dal reale se non ci porta addirittura nell'irreale, in un mondo dove la ragione congiunta all'osservazione ha ben scarsa parte, ammesso che ne abbia; osservazioni, queste, alle quali ci siamo sentiti obbligati per pagare un debito, anche se maculato di riserve critiche, perché sono state proprio le note del Russo a farci intuire la possibilità di una lettura che, individuando il ruolo fondamentale dell'ultima parte della nostra poesia, ci consentisse di arrivare non soltanto alla scoperta della sua prima scaturigine, ma anche a metterci criticamente in quel punto ideale che sta a metà strada tra una interpretazione realistica, la cui carica non può non rovesciarsi rovinosamente su quella che del tutto convenzionalmente chiameremo la sua

zona concettuale, e tra una interpretazione appoggiata sulla *aura favolosa di mito*, che a sua volta produce effetti non meno gravi sulla zona descrittiva, perché viene gravemente depauperata della sua preziosa ricchezza che è paesaggio spruzzato di melanconico pensiero.

Così la nostra analisi si è conclusa, ma non senza l'opportunità di un avvertimento: il capovolgimento dei criteri interpretativi, l'individuazione del motivo genetico della poesia nella sua seconda parte e la rivelazione che in essa scopriamo la formula per intendere con esattezza di quali colori e di quali suoni -i colori e i suoni della interiorità leopardiana- si connota l'inimitabile apertura descrittiva, non si esauriscono in questo canto, ma si dilatano al celeberrimo *Il sabato del villaggio*, forse la più famosa delle poesie del Leopardi, che fu composta il martedì 29 settembre 1829, pochi giorni dopo la *Quiete*, condotta a termine in pochi giorni, tra il 17 e il 20 del medesimo anno: un momento di rara felicità creativa, ma anche il triste periodo dell'ultima dimora in Recanati, da cui il poeta si partì quasi fuggiasco, lasciandosi dietro le spalle tutte le cose che gli rendevano insopportabile il *natio borgo selvaaggio*, ma non i tristi fantasmi che gli rendevano tetra la vita e augurabile la morte.

Universidad de Perugia