

LUIGI BLASUCCI

APPUNTI SUI *VERSI* DEL '26  
E IN PARTICOLARE SUGLI "IDILLI"

Il titolo *Versi*, in quanto termine metrico, risulta omogeneo con quello di *Canzoni*, con cui si intitolava la raccolta poetica del '24. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, *Versi* è meno qualificante: esso appare, in fondo, più come un contenitore che come una forma; in linea, del resto, con quanto dichiarato dagli editori (in realtà l'autore stesso) nella nota *A chi legge*: «Abbiamo creduto far cosa grata al Pubblico italiano, raccogliendo e pubblicando in carta e forma uguali a quelle delle Canzoni del conte Leopardi già stampate in questa città, *tutte le altre poesie originali dello stesso autore*» (*Versi del conte G. L.*, Stamperia delle Muse, Bologna 1826, p. 3: corsivo nostro). Queste poesie, come si sa, si caratterizzano per la pluralità dei loro metri: endecasillabi sciolti, terzine dantesche, sonetti caudati, sestine rimate, endecasillabi sdrucchioli. Qualsiasi discorso su una volontà strutturante del poeta nei riguardi del suo «dibretto» (così Leopardi lo denominava nella lettera al Brighenti del 27 dicembre 1826) deve dunque tener conto del carattere residuale («tutte le altre poesie originali») ed eterogeneo dei suoi elementi.

Se il titolo complessivo della raccolta si riferisce ai metri, quelli delle singole sezioni si riferiscono ai "generi": *Idilli*, *Elegie*, *Epistola*, *Volgarizzamenti*. Potrebbero apparire un'eccezione, in questo quadro, i *Sonetti*: ma la notificazione che segue alla designazione metrica (*Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*) rivela la volontà di riferirsi anche qui a un "genere": ossia, come dichiarato dall'autore nella breve premessa, ai *Mattaccini* del Caro, una serie di sonetti caudati e lessicalmente stravaganti, dettata anch'essa a suo tempo, come quella leopardiana, da intenti di satira letteraria.

La successione dei vari testi secondo i generi esclude un criterio cronologico nell'ordinamento del libro; la cronologia, semmai, subentra all'interno dei singoli generi. Come motivare allora l'ordine delle varie sezioni? Quel che appare evidente, al primo sguardo, è la precedenza data al registro lirico rispetto agli altri (il sermo-neggiante, il comico, il satirico). Non dimentichiamoci che il famoso pensiero dello *Zibaldone* sulla lirica come «genere primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e propria poesia in tutta la sua estensione» ecc. ecc., è datato al 15 dicembre 1826, ossia pochi mesi dopo l'uscita del

nostro libretto. Così in esso gli “idilli” e le “elegie” precedono i *Sonetti in persona di ser Pecora*, l'*Epistola al Conte Carlo Pepoli*, *La Guerra dei topi e delle rane*, la *Satira di Simonide contro le donne*.

L'*Epistola* al Pepoli segna un discrimine tra la produzione poetica in proprio e i due *Volgarizzamenti* dal greco. Il lettore non può non ravvisarvi, in questo senso, un'anticipazione di quanto avverrà nei *Canti*, dall'edizione Starita in poi (1835), dove due volgarizzamenti dal greco chiuderanno in modo analogo l'intera raccolta. Ma l'*Epistola* risulta un testo “di confine” anche all'interno delle poesie originali: col suo annuncio di una cessazione dell'attività poetica da parte dell'autore, ormai attratto dall'indagine dell'«acerbo vero» (v. 40), essa si pone infatti come un componimento cronologicamente “finale”. Così, in una raccolta organizzata per generi, l'ultima voce si riferisce alla storia poetica dell'autore, che con essa si dichiara terminata. La storia, come sappiamo, riprenderà invece il suo filo nei *Canti* del '31, con la “canzonetta” *Il risorgimento*, dove il poeta ritornerà sui suoi passi circa il proposito, manifestato nell'*Epistola*, di abbandonare definitivamente la poesia.

Torniamo alle serie iniziali del libretto, quelle liriche. Per la precedenza interna data agli *Idilli* sulle *Elegie*, composte in realtà prima di essi, il criterio che appare più plausibile è quello del maggior grado dell'investimento poetico connesso con quella serie (che è anche la più ricca: sei elementi), secondo una valutazione che deve risalire senz'altro all'autore, sicuro critico di se stesso. Della considerazione privilegiata accordata al blocco “idillico” può far fede la stessa iniziativa di pubblicarlo preventivamente a parte, in due puntate successive del «Nuovo Ricoglitore» (dicembre 1825: *L'Infinito*, *La sera del giorno festivo*; gennaio 1826: *La ricordanza*, *Il sogno*, *Lo spavento notturno*, *La vita solitaria*). In uno scritto di qualche anno fa, sulla formazione dei *Canti* (ora riprodotto in *Lo stormire del vento tra le piante*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 63-84), arrivavo a ipotizzare che l'aggiunta di tutti gli altri elementi del cassetto servisse in realtà a giustificare la pubblicazione in volume della suite “idillica”. Fatto sta che assai poco di quegli altri testi passerà al libro dei *Canti*: l'*Elegia I* (col titolo *Il primo amore*), un breve frammento anepigrafo dell'*Elegia II* («Io qui vagando al limitare intorno...») e l'*Epistola al Conte Carlo Pepoli* (divenuta semplicemente *Al conte Carlo Pepoli*). Su questi mutamenti di titolazione si veda qui avanti l'ultimo paragrafo.

La data posta sotto l'etichetta preliminare di *Idilli* nel volumetto è il 1819; ma in un indice autografo steso nel febbraio del 1826 e conservato fra le carte napoletane, quei testi vengono collocati più specificamente nel triennio 1819-21. Secondo le ulteriori risultanze della filologia leopardiana, appartenerebbero propriamente al 1819 *L'Infinito*, *La ricordanza* e *Lo spavento notturno*; al 1820 *La sera del giorno festivo*; al 1821 *Il sogno* e *La vita solitaria*. Per ciò che riguarda la data fornita dal volumetto, non si tratta tuttavia di una imprecisione cronologica: il 1819 (scritto in numeri romani: MDCCCXIX) vuol segnare in realtà solo l'anno d'inizio della serie “idillica”. Ne è una riprova il fatto che sotto la dicitura di *Elegie* è apposta la data del 1817 (MDCCCXVII), che è propriamente l'anno dell'*Elegia I*, composta nel dicembre; mentre l'*Elegia II* fu stesa nel successivo 1818, in connessione con una nuova visita recanatese dell'ispiratrice della prima (ossia la cugina Geltrude Cassi), avvenuta nel luglio di quell'anno.

Un tratto comune ai titoli dei sei "idilli" nell'edizione bolognese (ma già nel «Nuovo Ricoglitore») è l'articolo determinativo che introduce i singoli oggetti-soggetti delle liriche: *L'Infinito*, *La sera del giorno festivo*, *La ricordanza* (già *La Luna o la Ricordanza* nell'autografo napoletano), *Il sogno*, *Lo spavento notturno*, *La vita solitaria*. Per questa presenza sistematica degli articoli nella stampa del '26 si crea un tacito contrappunto con i titoli delle *Canzoni* del '24, caratterizzati nella loro maggioranza da moduli allocutivi: *All'Italia*, *Ad Angelo Mai*, *A un vincitore nel pallone*, *Alla Primavera*, *Inno ai Patriarchi*, *Alla sua Donna*. Questa diversificazione morfologica dei titoli si attenuerà nei *Canti* del '31, dove gli "idilli" si ridurranno a cinque, con l'espunzione de *Lo spavento notturno* (reintegrato come *Frammento XXXV* nei *Canti* napoletani del '35) e *La ricordanza* prenderà il titolo definitivo di *Alla Luna*, con un ripristino del primo termine della coppia tramandata dall'autografo napoletano (*La Luna o la Ricordanza*), ma inserito ora in una figura allocutiva, sul modello delle precedenti canzoni.

Merita una considerazione particolare la grafia dei titoli degli "idilli". L'uso omologante delle lettere maiuscole nelle singole titolazioni del libretto costringe spesso il lettore a ricorrere all'*Indice*, stampato in minuscoli corsivi, per appurare le intenzioni grafiche dell'autore. Un esempio: dalla titolazione del primo idillio, L'INFINITO (p. 7), non si comprende se la lettera iniziale del sostantivo sia da considerarsi maiuscola o minuscola nella mente del poeta; l'incertezza è risolta solo con la consultazione dell'*Indice*, dove l'uso della grafia normale corsiva obbliga l'autore a pronunciarsi, in questo caso nel senso della maiuscola: *L'Infinito* (p. 88). Questa necessità di rifarsi all'indice, da parte del lettore, vale anche per le *Canzoni* del '24, così come, sempre per i medesimi motivi, varrà per le edizioni successive dei *Canti*. L'indice della napoletana Starita (1835) è perciò da considerarsi, a tutti gli effetti, come l'ultima volontà dell'autore circa la grafia dei titoli dei *Canti*: un dato non sempre presente ai curatori delle edizioni critiche leopardiane.

Ma torniamo agli "idilli" del '26. Riproduco qui la diversa grafia dei titoli nel corpo del libretto (B26) e nell'*Indice* in fondo ad esso (In), aggiungendovi tra parentesi la precedente lezione del «Nuovo Ricoglitore» (Nr) che grazie all'uso del maiuscoletto poteva distinguere tra maiuscole e minuscole, anticipando così la funzione dirimente dell'*Indice*:

B26: L'INFINITO. *Idillio I*

In: *L'Infinito. Idillio I*

(Nr25: L'INFINITO. *Idillio I*)

B26: LA SERA DEL GIORNO FESTIVO. IDILLIO II

In: *La sera del giorno festivo. Idillio II*

(Nr25: LA SERA DEL GIORNO FESTIVO. *Idillio II*)

B26: LA RICORDANZA. IDILLIO III

In: *La ricordanza. Idillio III*

(Nr26: LA RICORDANZA. *Idillio III*)

## B26: IL SOGNO. IDILLIO IV

In: *Il sogno. Idillio IV*(Nr26: IL SOGNO. *Idillio IV*)

## B26: LO SPAVENTO NOTTURNO. IDILLIO V

In: *Lo spavento notturno. Idillio V*(Nr26: LO SPAVENTO NOTTURNO. *Idillio V*)

## B26: LA VITA SOLITARIA. IDILLIO VI

In: *La vita solitaria. Idillio VI*(Nr26: LA VITA SOLITARIA. *Idillio VI*)

Salvo nel caso dell'*Infinito*, la lettera iniziale dei singoli sostantivi, a norma della grafia documentata dall'*Indice*, è da intendersi come una minuscola. Nei due autografi che possediamo delle sei liriche, il già ricordato napoletano (An) e quello del Comune di Visso (Av), risultavano maiuscole anche le iniziali del terzo testo (*La Ricordanza*) e del quarto (*Il Sogno*). Il processo di riduzione delle maiuscole si continuerà, secondo la testimonianza degli indici, nelle successive edizioni dei *Canti*: così *L'Infinito* di B26 diventerà *L'infinito* nel '31 e nel '35, adeguandosi alla natura "oggettuale" degli altri titoli idillici e perdendo così il suo residuo "metafisico". Si tornerà all'uso della maiuscola nel titolo *Alla Luna* dei *Canti* di Firenze (1831) (nel corpo del volume: ALLA LUNA), in quanto nome astronomico inserito in una figura allocutiva; ma la maiuscola sarà destinata a scomparire nella Starita del '35 (*Alla luna*): ultima vittima, all'interno dei titoli idillici, di quella "strage di maiuscole" che si è venuta compiendo in ambito più generale da stampa a stampa.

I testimoni autografi degli idilli, come s'è detto, sono due: in ordine cronologico, quello napoletano (An) e quello di Visso (Av); quest'ultimo servì per la stampa del «Nuovo Ricoglitore». Se la successione dei testi nell'autografo napoletano è quella della loro composizione (*La Ricordanza*, *L'Infinito*, *Lo spavento notturno*, *La sera del giorno festivo*, *Il Sogno*, *La vita solitaria*), l'ordine adottato nell'autografo visvano e nelle successive riproduzioni a stampa la disattende, almeno parzialmente. Tra le ipotesi avanzate dagli studiosi per giustificare tale cambiamento, quella di Giulio Augusto Levi, fondata sull'adozione da parte dell'autore di un criterio di alternanza tra componimenti brevi e lunghi, e quella di Franco Gavazzeni, basata piuttosto sulla volontà di suggerire nella successione dei testi una rotazione delle ore del giorno, la più attendibile, nella sua elementarità, ci appare ancora la prima. Ma resta allora da spiegare, all'interno dei testi brevi, la priorità concessa dall'autore all'*Infinito* rispetto alla cronologicamente anteriore *Ricordanza*. Qui crediamo che la motivazione fornita dal Gavazzeni, ossia il «carattere programmatico di dichiarazione di poetica» de *L'Infinito* (G.L., *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, BUR, 1998, p. 28), si avvicini di più al segno.

Quello che c'è da aggiungere alla motivazione di Gavazzeni (e qui il discorso s'inoltra in territori al di là della pura micrologia tipografica) è che per Leopardi non si tratta soltanto di "poetica" ma, per così dire, di antropologia: l'infinito per lui non

è solo una delle illusioni piacevoli, ma il fondamento di ogni illusione. Questo spiega, se vogliamo, il fatto che la prima formulazione di quel motivo nella poesia leopardiana si presenti, nella sua fragranza iniziale, privo di ogni componente disforica. La parabola dell'intero componimento s'incornicia infatti tra un «Sempre caro mi fu» e un «naufregar m'è dolce»; lo stesso brivido di "paura" che sfiora il poeta a metà del testo non è introdotto come una limitazione, ma come un potenziamento di quel piacere. Il "sublime" si pone dunque come una funzione del "piacevole": ma quello di Leopardi è un piacevole *sui generis*.

Questa constatazione del carattere eccezionalmente "euforico", senza incrinature, de *L'Infinito*, consente una precisazione circa la posizione strategica dell'intera serie idillica, prima all'interno della "carriera poetica" leopardiana (passaggio dalle *Canzoni* del '24 ai *Versi* del '26), poi all'interno del libro stesso dei *Canti* (passaggio dalla serie delle "canzoni" a quella degli "idilli"). Una visione ancora riduttiva e manualistica del rapporto *Canzoni-Idilli* vorrebbe che le due serie fossero una declinazione diversa e simmetrica del negativo connesso con la condizione umana, verificato sia in un *noi* storico (infelicità dei moderni), sia in un *io* esistenziale (infelicità del poeta). La simmetria, nella realtà, risulta piuttosto sfasata, dal momento che la serie idillica la contiene in sé come un presupposto, non come un tema. Quel che il poeta vi si propone è infatti la messa a fuoco di alcuni particolari «piaceri dell'immaginazione» (dicitura adoperata da Leopardi in *Zibaldone*, 4415, ma già titolo di un'opera dello scrittore settecentesco Joseph Addison, non ignoto al Nostro), fruiti in modo del tutto personale da un soggetto moderno insieme sensibile e disincantato. L'infelicità di fondo di questo soggetto fa, per così dire, da "sponda" alla rivelazione di alcune gratificazioni interiori, che con la loro intermittenza tendono a rompere la continuità desolata della sua condizione. È questo precisamente il senso della famosa autodefinizione postuma del "genere", contenuta in un elenco di "progetti" databile al 1828: «Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo» (G.L., *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Newton & Compton, 2005, p. 1113).

Esemplare, da questo punto di vista, il caso de *La ricordanza*. La constatazione di un persistente stato angoscioso del soggetto poetico serve lì a introdurre, come un'«avventura storica del *suo* animo», la confessione di un piacere connesso con l'atto stesso del ricordare:

Ma nebuloso e tremulo dal pianto  
 Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci  
 Il tuo volto apparìa; chè travagliosa  
 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,  
 O mia diletta Luna. *E pur* mi giova  
 La ricordanza...

L'intera costruzione poetico-conoscitiva si fonda dunque sulla svolta sintattica di quell'*E pur*... Se ne ricorderà, all'altro capo della serie idillica, il poeta della *Vita solitaria* in due diverse occorrenze. Nella prima di esse il conforto verrà dalla natura in

persona, benefattrice sia pur scarsa per colui che, come il poeta, è riuscito ad allontanarsi dall'infelicitante vita cittadina:

[...] Poichè voi, cittadine infauste mura,  
Vidi e conobbi assai, dove si piglia  
Lo sventurato a scherno; e sventurato  
Io nacqui, e tal morrò, deh tosto! Alcuna  
Benchè scarsa pietà *pur* mi concede  
Natura in questi lochi... (vv. 11-16)

Nel secondo caso il *pur* si colloca alla fine di una dolorosa presa di coscienza, da parte del soggetto poetico, della propria condizione di escluso dalle gioie d'amore:

Ma non sì tosto,  
Amor, di te m'accorsi, e 'l viver mio  
Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi  
Non altro convenia che 'l pianger sempre... (vv. 52-55)

ponendosi per contrasto come l'inizio di una serie di soavi risarcimenti offerti dalla «vita solitaria», reintegratrice discreta di illusioni:

*Pur* se talvolta per le piagge apriche,  
Su la tacita aurora o quando al sole  
Brillano i tetti e i poggi e le campagne,  
Scontro di vaga donzelletta il viso;  
O qualor ne la placida quiete  
D'estiva notte, il vagabondo passo  
Di rincontro a le ville soffermando,  
L'erma terra contemplo, e di fanciulla  
Che a l'opra di sua man la notte aggiunge  
Odo sonar ne le romite stanze  
L'arguto canto; a palpitar si move  
Questo mio cor di sasso... (vv. 56-67).

L'idillio leopardiano nasce dunque, di fatto, all'insegna di un *pur*, ossia all'ombra del suo nemico. Questa condizione mentale è da ravvisare anche là dove essa non trovi un'espressione grammaticale. Si potrebbe cominciare, in ordine di allontanamento, proprio dal secondo testo della serie, ossia dalla *Sera del giorno festivo*. L'interpretazione secondo la quale il canto dell'artigiano, con le congiunte meditazioni sul potere nullificante del tempo, si collocherebbe entro una *climax* negativa che ha il suo punto di partenza nella disperazione personale del soggetto e il suo punto di arrivo nella constatazione della caducità di tutte le gioie umane, risulta piuttosto fuorviante agli effetti di una identificazione "idillica" del componimento nel senso leopardiano. L'evocazione di quel canto, in realtà, con tutte le sue risonanze vago-indefinite nella vastità del silenzio notturno, non è che una ri-esecuzione

del tema dell'“infinito” sul versante temporale. Un'anticipazione, e insieme una chiosa, è da considerare in questo senso il famoso appunto di *Zibaldone*, 50: «Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente il giorno di qualche festa il canto de' villani passeggeri. *Infinità* del passato che mi veniva in mente...» (corsivo nostro). Il «dolor mio» di cui qui si parla è di ben altro tenore dalla disperazione del poeta che si sentiva crudelmente escluso dai favori concessi dalla natura ai suoi coetanei: esso è un dolore «rasserenate-struggente» (W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 51), in certo senso catartico rispetto a quella disperazione personale. La quale, dunque, fa da “sponda” alla rivelazione che segue, ossia al canto dell'artigiano che si perde nella notte, con tutte le sue armoniche “infinite” (e, aggiungiamo, per ciò stesso gratificanti). Che esso sia introdotto da un *Abi* («Ahi per la via / Odo non lunge il solitatio canto...») non dovrebbe dunque ingannare il lettore leopardiano; tante sono le forme sotto cui si offre il «piacere poetico» all'autore di questi “idilli”.

Più difficile appare il recupero alla tematica idillica di un testo come *Il sogno*, da Leopardi stesso qualificato, se è suo il sottotitolo con cui il componimento apparve per la prima volta a stampa nel «Caffè di Petronio», come *Elegia*. Certo, sarebbe stato arduo classificarlo, così da solo, come un “idillio”: ma nel libretto bolognese del '26, che pure prevedeva una sezione di *Elegie*, il suo autore non si peritò di includerlo nella serie degli *Idilli* (come del resto aveva già fatto nel «Nuovo Ricoglitore»). Con quell'inclusione egli mostrava, in realtà, una coscienza critica ben chiara della particolare accezione di “idillio” nella sua personale prassi poetica. Per recuperare il senso di quella coscienza, dobbiamo prescindere a nostra volta dai vari richiami letterari che il tema del “colloquio in sogno con la persona amata defunta”, da Omero a Petrarca, sembra di per sé suggerire, per concentrarci piuttosto su una visione della morte come separazione irrevocabile, e sulla sua conseguente risoluzione, entro il testo leopardiano, nel motivo del “mai più”, solennemente enunciato dalla defunta nel suo finale commiato:

Or finalmente addio.  
Nostre misere menti e nostre salme  
Son disgiunte in eterno. A me non vivi  
E mai più non vivrai...

A ridosso di siffatte enunciazioni sono ravvisabili delle specifiche riflessioni svolte da Leopardi in due contemporanee pagine dello *Zibaldone*, di cui ci basterà qui citare i rispettivi inizi:

Non c'è forse persona tanto indifferente per te, la quale, salutandoti nel partire per qualunque luogo, o lasciarti in qualsivoglia maniera, e dicendoti *Non ci vedremo mai più*, per poco d'anima che tu abbia, non ti commuova, non ti produca una sensazione più o meno trista. L'orrore e il timore che l'uomo ha, per una parte, del nulla, per l'altra, dell'eterno, si manifesta da per tutto, e quel *mai più* non si può udire senza un certo senso... (p. 644: 11 febr. 1821).

Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, o un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. Dico di qualunque cosa soggetta a finire, come la vita o la compagnia della persona la più indifferente per lui (ed anche molesta, anche odiosa), la gioventù della medesima; un'usanza, un metodo di vita, ec. (p. 2242: 10 dic. 1821).

Sono osservazioni che si inseriscono anch'esse, a ben guardare, nella tematica maestra dell'infinito temporale. Non è solo una nostra illazione, ma un'ammissione dello stesso autore nella chiusa di quella seconda pagina:

La cagione di questi sentimenti, è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*: di una cosa terminata per *sempre*, e che non tornerà *mai più* [corsivi dell'autore].

Anche il colloquio con l'amata defunta rientra dunque nella sfera di quel «dolor mio», di cui abbiamo sottolineato il carattere «accorante-struggente» a proposito della *Sera del giorno festivo*. Siamo tuttavia ai limite dell'idillio come promotore di poetici accoramenti; gli sviluppi finali del *Sogno*, che sembrano connotarlo in quella direzione, non esauriscono la totalità dei suoi motivi, includente tra l'altro le note di un erotismo fisiologico per il quale il richiamo al modello saffico suona come un'indicazione del tutto opposta alla linea idillico-leopardiana.

Meno problematica dovrebbe risultare l'ascrizione dello *Spavento notturno* allo statuto dell'"idillio". Non osterebbe a questa operazione l'idea di uno "spavento" contenuta nel titolo, anch'essa per nulla incompatibile, l'abbiamo visto, con un certo sensismo edonistico proprio della speculazione e della stessa sensibilità leopardiana di questi anni. Il tutto, poi, collocato nella dimensione del sogno, parola tematica che chiude il primo e l'ultimo verso di quel testo, ma già titolo del componimento (*Il Sogno*) nell'autografo napoletano. Sennonché, come sappiamo, sarà lo stesso poeta a sottrarre alla serie idillica *Lo spavento notturno*, escludendolo del tutto dai *Canti* del 1831 e reinserendolo in appendice alla raccolta del 1835 come *Frammento XXXV*. L'esclusione, trattandosi di un "idillio" riconosciuto come tale dalla stessa tradizione letteraria, può apparire di per sé singolare: se non fosse che proprio l'appartenenza a un genere storicamente identificabile (l'idillio teocriteo), tanto nella sua morfologia (la forma dialogata) quanto nel suo tema (il racconto di un sogno bizzarro), lo rendevano piuttosto eterogeneo rispetto agli altri idilli della serie.

L'espunzione dello *Spavento notturno* rappresenta dunque una conferma della coscienza critica, ch'ebbe l'autore, di un genere "idillico" da lui originalmente reinterpretato. Non è aliena da quella coscienza, se vogliamo, una certa componente ironica, legata alla stessa consapevolezza di una tenuità dei margini che dividono talvolta, come s'è visto, l'euforico dal disforico. Ma non per questo, a mio parere, è da considerare antifrastica l'etichetta di *Idilli*; essa in realtà richiede al lettore intelligente una tacita integrazione, ossia l'aggiunta di un aggettivo possessivo che ne garantisca l'innegabile singolarità: "i miei idilli". Un po' come, qualche anno dopo, all'autore



stesso verrà fatto di usare, nel titolo di un componimento, il possessivo per designare un altro "piacere" della propria immaginazione: *Alla sua donna*. La coscienza semi-ironica implicita nell'etichetta di "idillio" finirà però col rimanere per il lettore solo un dato della memoria (un valore, dunque, in certo senso perduto), dal momento che, dai *Canti* fiorentini in poi (Piatti 1831), Leopardi rinuncerà ai vari sottotitoli di genere (*Canzone prima*, *Idillio primo*, ecc.), facendo confluire il tutto in una nozione unica di *canto*, includente tanto i testi già pubblicati quanto i nuovi frattanto composti (ossia, per la stampa del '31, i canti pisano-recanatesi).