

*Nuove osservazioni sugli abbozzi de L'infinito*  
(settembre 2021)

Pasquale Stoppelli – Antonio Ciaralli

Nella nota precedente, pubblicata su PEML il 3 luglio u.s., auspicavo che altri studiosi intervenissero sull'argomento in modo da contribuire a fare chiarezza sul documento in oggetto. Ebbene, dopo la pausa di agosto ho sollecitato Antonio Ciaralli, docente di paleografia all'Università di Perugia, ad analizzare i testi trascritti sulla carta ora in deposito presso Finarte. Semplificando molto, ho chiesto a lui di esprimersi su quale di queste tre possibilità fosse a suo giudizio più plausibile: 1) la mano dei due testi è con sicurezza leopardiana; 2) potrebbe essere di Leopardi; 3) non è di Leopardi. Inutile premettere che ho grande stima di Ciaralli e che riconosco decisiva la sua valutazione. Ebbene, l'*expertise* condotta soprattutto sull'abbozzo in versi ha accertato con motivazioni che giudico più che sufficienti che in entrambi i casi la mano non è quella di Giacomo. Se dunque nell'articolo mi dichiaravo incompetente a decidere sulla grafia, che al mio occhio non addestrato sembrava essere quella del poeta, ora che è mi stato dimostrato il contrario, non ho difficoltà a cambiare opinione. Dunque un falso in tutto e per tutto? Non proprio. Se lo è dal punto di vista materiale, ossia

non si tratta di un autografo, continuo a ritenere che la paternità dei testi sia leopardiana. Questa convinzione è piena per l'abbozzo in prosa, ma riconosco elementi originali anche nell'abbozzo in versi. Le ragioni per cui persevero in questa opinione sono squisitamente filologiche. Intorno alla metà dell'Ottocento o nei decenni successivi nessuno sarebbe stato in grado di "inventare" un testo come quello in prosa, così pertinente alla modalità di far versi di Leopardi, né immaginare un percorso variantistico come quello che comunque si evince dall'abbozzo in versi. Insomma resto convinto che dal punto di vista degli studi la carta Finarte non perda nulla del suo valore documentale. Ma allora cosa sarebbe accaduto? L'ipotesi più plausibile è che il falsario sia venuto in possesso di foglietti con appunti di Giacomo e li abbia trasferiti su una carta d'epoca imitandone la grafia (potendosi giovare anche di AV), e simulando l'autentica di Paolina, a fini evidentemente di lucro. Se questa ricostruzione ha fondamento, gli originali ora non reperibili dovrebbero essere usciti da casa Leopardi. Ma almanaccare sull'accaduto in assenza di qualsiasi dato documentario è esercizio che vale ben poco. Un passo avanti comunque è stato fatto, anche se altro resta da scoprire. Ecco intanto il testo dell'*expertise* di Antonio Ciaralli, che pubblico col suo consenso.

*Gli abbozzi de L'infinito. Una perizia grafica\**

Per valutare con coerenza un'autografia, e in particolare l'autografia di un letterato "grande scrivente" e sensibile quale fu Leopardi, sarebbe necessario avere a disposizione un consistente numero, se non la totalità, degli autografi noti. Il modo di scrivere è influenzato, infatti, da numerosi fattori, tra i quali un peso particolare hanno il supporto scrittorio, i modi della scritturazione, la funzione dello scritto (adopero il lessico di Armando Petrucci), la destinazione. Mutazioni nel modo di scrivere, inoltre, possono essere causate da circostanze di salute o insorgere col tempo nel passaggio dall'età giovanile alla maturità,

---

\* Nella presente nota, che ha intendimenti molto circoscritti, non discuto, pur avendone contezza, le utili osservazioni paleografiche avanzate su questi testi da Sebastiano Timpanaro (suggerite da Augusto Campana), con giudizi sul loro valore ripetuti nel corso del tempo (per es. nella corrispondenza con Campana stesso o con Anceschi, pubblicata in «Il Ponte», 60/3, 2004 alle pp. 105-130 e 71-97); né quelle maturate nella lunga storia delle falsificazioni leopardiane (anche subite) a proposito delle quali rimando all'esaustivo volume di Sandra Covino (*Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze 2009; per questa pagina cfr. pp. 140-147). Resta da fare la storia delle falsificazioni leopardiane sotto il profilo grafico.

a quella infine anziana. Non mi pare che possa essere, quest'ultimo, il caso de *L'infinito*. La data del 1819, quella della composizione (come anche riporta l'autografo di Visso), infatti, è presente anche nel foglio depositato presso Finarte (lo indico con F). Certo, l'esistenza della datazione non implica, di per sé, la necessità che la copiatura appartenga proprio a quell'anno, in quanto il testo potrebbe essere stato trascritto (faccio il caso per puro esercizio dialettico) in epoca successiva, magari anche posteriore di molto, e quindi attestare una fase avanzata nella scrittura di Leopardi. Questa possibilità mi sembra tuttavia scongiurata dalla configurazione di abbozzo che il testo assume. Il confronto con autografi contemporanei è, dunque, di grande utilità. A questo scopo ho potuto impiegare, oltre agli autografi di Visso e Napoli, che mostrano fra loro intrinseca coerenza, le postille apposte (in momenti diversi, ma, presumo, in tempi non troppo distanti) all'edizione del 1820 della *Canzone ad Angelo Mai* (Carte Leopardi X. 3 = AM) e, come strumento di verifica, il più tardo autografo del *Canto notturno* datato fra l'ottobre del '29 e l'aprile del '30 (Carte Leopardi XIII. 25 = CN).

F sembra anticipare le redazioni di Napoli e di Visso (questo l'ordine di precedenza fra le due), ma pur sempre disporsi alla medesima loro altezza cronologica, non essendoci evidenze che la datazione in margine sia stata scritta in F in un momento diverso e da altra mano. A me pare, infatti, che l'inchiostro di data e intitolazione e quello con cui è scritta la poesia abbia la medesima tonalità di colore (il che non è prova, ma suggestione da considerare). Inoltre, una diversità di mano si scontra con l'omografia della *I* di *Idillio* (e di *Infinito*), coricata a destra e con asta che si richiude sulla linea a formare un occhiello proprio come si osserva in AV, e nella ricercata identità della *f*, in tutto simile a quella presente nel corpo del testo poetico (cfr. v. 1 *fu*). Un altro aspetto, che potrebbe essere stato suggerito da AV (non posso dire quali siano in generale le abitudini del poeta, ma sia in AM, sia in CN le date sono in numeri arabi), sembra a me la data espressa in numeri romani. Si osserverà che proprio le lettere della data mostrano divergenze significative tra F e AV, come l'assenza di trattini di completamento in *I* ed *M* e persino in *D*, il che è vero. Ma, mentre sarebbe stata pericolosa l'assoluta identità (pericolosa, si vuole dire, nel suggerire una contraffazione), molto più significativa risulta l'analogia delle *X*, il cui tratteggio spezzato svela attento studio di imitazione. Del resto, la cura e l'attenzione con cui in F sono stati scritti i due testi mostra l'indubbia capacità dello scrivente di cogliere aspetti specifici della scrittura di Leopardi. L'esercizio mimetico è di tale precisione che anche un occhio allenato può, con facilità, convincersi dell'autografia. Ma esistono, a mio modo di credere, fondate ragioni per guardare con scetticismo a questa carta.

Tralascio gli aspetti di messa in pagina (disposizione dei due testi nel foglio, giustificazioni e allineamenti) perché, se utili a inquadrare il processo di redazione, essi non apportano, ai fini della presente nota, oggettivi elementi di

critica. Osservo, però, che il testo poetico (l'unico per il quale siano possibili confronti) risulta, a esclusione della virgola al v. 6 dopo *Silenzi*, privo di punteggiatura, il che è un fatto che non trova il sostegno di AN e AV, entrambi provvisti di una coerente e coincidente interpunzione. Inoltre, sia in AN sia in AV la prima linea del testo è posta in evidenza (anche se con metodi opposti: in *ekthesis* nel primo, in *eisthesis* nel secondo), mentre in F, forse già per la presenza del titolo e della data, nessuna particolare enfasi è posta all'inizio del componimento.

Passo invece ai fatti grafici. Di questi non considero per ora (su alcuni tornerò) i caratteri più evidenti, quelli che colpiscono subito qualunque lettore. Tali sono i disegni delle lettere, quelli che qualunque attento falsario si sforzerebbe di imitare con attenzione, e dunque: le lettere maiuscole, la *a* aperta, la *t* con la particolare traversa raddoppiata, il prolungato occhiello inferiore di *g* con l'occhiello superiore della lettera tendenzialmente aperto, le due forme della *z* (sebbene ci sarebbe da discutere sul maldestro tentativo di imitazione, che si potrebbe però anche prendere per semplice incidente grafico, della prima di *orizzonte*), la *f*, ecc. Guardo invece i fatti esecutivi, quelli che solo uno studio attento della grafia permette di comprendere, quindi anche di replicare; sono quelli che più facilmente sfuggono alla considerazione di un imitatore. Procedo a caso e senza sistematicità, avvertendo che si tratta di osservazioni generali che soffrono eccezioni perché, parafrasando quello che scrive Pasquale Stoppelli nel suo saggio «tutto può accadere»:

– l'esecuzione della *p* prevede spesso un raddoppiamento dell'asta discendente; tale raddoppiamento è funzionale al compimento dell'occhiello. In altre parole, la penna non stacca dal foglio una volta terminata la discesa, ma risale a completare la lettera. È un atteggiamento condiviso dalla *q*, il cui discendente spesso risale per eseguire il collegamento con la successiva *u*. Lo scrivente di F si avvede naturalmente del disegno, ma, questa è la mia impressione, non ne afferra in pieno la funzione e quindi si hanno *p* compatibili con l'esecuzione di Leopardi (v. 2 *parte*, 7 *pensier*, *poco*, 9 *piante*) e altre che denunciano l'artificio (v. 3 *sparte*, 5 *spazio*, 7 *per*, 8 *spaura*, 11 *comparando*). L'unica *q* che si avvicina al modello leopardiano la si legge in F al v. 10 *questa*, ma anche qui non sembra in verità legare;

– altro fatto esecutivo molto frequente in Leopardi è la legatura di *r* con *a*. In AV una sola volta non è in legamento (v. 8 *spaura*), ma qui c'è una *a* anomala, troppo grande per le misure del testo. Peraltro, in AN le due lettere

non legano solo al v. 4 *mirando* (anche qui si nota qualche anomalia). Nessun caso di legatura in F, né sul recto, né sul verso;

– per quanto posso vedere, di solito in Leopardi l'accostamento di due *f* induce la legatura, mentre qui (v. 9) non accade;

– quando il minimo di una lettera (sia esso *i* o l'ultimo tratto di *m* o *n*) si trova in posizione libera (cioè non è in legamento con lettera a destra), termina, nelle scritture sicuramente autografe, verticale, senza voltare sulla linea. In AN, che è stesura velocissima (e perciò legata), si colgono raramente *m* e *n* (va meglio per la *i*) libere, e così si rinvengono 6 *profondissima*, 8 *non*, 9 *suon*, 11 *sovvien* nelle quali, piuttosto che vera e propria volta, c'è una marcata inclinazione del minimo; mentre, per contro, in 8 *vento* e in 15 *m'è in* i minimi sono verticalizzati; in AV 2 *tanta*, 3 *orizzonte*, 4 *sedendo mirando interminato*, 5 *sovrumani*, 6 *silenzi profondissima*, 7 *nel fingo*, 8 *vento*, 9 *piante*, 10 *infinito silenzi*, 11 *comparando sovvien*, 12 *sovvien*, 13 *presente*, 14 *suon*, 15 *annega*, 16 *naufragar m'è in mare* sono verticali, a fronte del solo *non* del v. 8 con volta. In F la situazione è capovolta e così si legge: 2 *tanta*, 4 *sedendo interminato*, 6 *interminabil*, 8 *non* con volta e, quali casi di confine tra i due atteggiamenti, 4 *mirando*, 6 *silenzi*, 10 *silenzio*, luoghi in cui pure si osserva l'accennato e trattenuto volgere della penna.

Un fatto non trascurabile appare, ai miei occhi, l'assenza di spontaneità. Si tratta di un dato difficilmente misurabile, ma come altro si possono giudicare le incertezze presenti qua e là, proprio nei punti in cui la corsività richiederebbe maggiore spigliatezza? Prendiamo ancora il caso del discendente di *p*. Il raddoppiamento dell'asta vuole che sia un moto continuo e spontaneo. Ebbene in F si notano situazioni come ai vv. 5 *spazio*, 7 *poco* e soprattutto 8 *spaura* (ma anche 9 *piante* e 11 *comparando*) in cui vi è distacco tra elemento discendente e tratto ascendente di raccordo, il che è indice di artificiosità. Si prenda la *E* maiuscola. Qui il pennino esegue un tratto ondulato verticale: non deve incontrare soluzioni di continuità, deve solo scendere. E infatti è così in AV e AN (e AM e CN), non così in F dove al v. 2 la base è visibilmente sovrapposta al corpo della lettera. Altre incertezze sono, per es. nella *M* di 4 *Ma*, nella seconda *t* di 2 *tanto*, nella *i* di 6 *interminabil*. Nella *V* di v. 11 *Vo* si vede, invece, la *v* (che Leopardi, rispettoso delle convenzioni grafiche della poesia, non avrebbe mai scritto minuscola) trasformata nella maiuscola.

Ci sono poi alcuni aspetti che sollevano perplessità:

v. 1 è: non sono certo che abbia davvero scritto è. Sarebbe stata lettera di modulo superiore alle circostanti e con un prolungarsi a sinistra del secondo tratto eccessivo per gli usi che si possono osservare in Leopardi. Si ha piuttosto l'impressione che lo scrivente avesse cominciato a scrivere *q*;

v. 3 *orizzonte*: l'omissione di *t* (restituita nello spazio sovrastante *ne*), come del resto il maldestro intervento sulla prima *z*, fanno pensare a una scrittura concentrata sul dato materiale (l'azione dello scrivere in un certo modo) a scapito del fluire spontaneo (e corretto) dei segni;

v. 3 *che guardo*: non entro nell'analisi di fatti compositivi, ma osservo che manca lo spazio discretivo tra *che* e *guardo*; una circostanza anomala, perché Leopardi è di solito molto preciso nella separazione delle parole. La scrittura continua dei due termini ha naturalmente conseguenze sulla considerazione dell'intervento che possono essere meglio valutate in sede stilistica e di critica;

v. 10 *Infinito* mostra la *f* ripassata: una esitazione che ha riscontro con quanto accade subito dopo nel medesimo rigo;

v. 10 *questa*: il tipo di intervento, una ripassatura, non è fra quelli che vedo usati in Leopardi che, sempre molto preciso e pulito, preferisce cassare depennando (un giudizio severo meriterebbero, in questo senso, anche le correzioni al v. 1 *è* e al v. 8 *E*);

v. 10 *voce*: anche qui corregge ripassando la *v*;

v. 11 *comparando*: qualche pasticcio anche in *om*, probabilmente ripassato.

Altri fatti si potrebbero forse aggiungere, ma credo che quanto scritto possa giustificare lo scetticismo sull'autografia dei testi in F cui si accennava. Ma da dove lo scrivente può avere tratto esempio per la loro realizzazione? Una ipotesi plausibile è che egli abbia adibito a modello proprio AV. Lasciando da parte le osservazioni fatte a proposito di titolo e data (a proposito dei quali rimane pur sempre un problema la posizione decentrata e a ridosso del testo), noto che:

v. 6 *silenzi*: la *z* riproduce, falsandone il modello, quella di AV v. 10 *silenzio*

v. 8 *I*: come nella notazione in margine, anche qui la *I* assume aspetto identico all'omologa in AV

v. 9 *Odo*: il copista coglie il disegno (l'unico cui può attingere), ma non ne capisce l'esecuzione, che invece mostra andamenti costanti nella scrittura di Leopardi.

Termino riprendendo, per un momento, il filo di quest'ultima annotazione. La *G* manca in AV. Si tratta, quindi, di una lettera che un eventuale imitatore non potrebbe ripetere. E, infatti, lo scrivente di F non la ripete, semplicemente la sbaglia: all'altezza del '19 la lettera *G* mostra, nella scrittura di Leopardi, un

andamento sinuoso che la rende simile a una  $S$ , mentre in seguito acquista un corpo inferiore il cui tratto di ritorno sulla linea non descrive, da quanto vedo, un occhiello com'è quello presente invece in  $F$ . Una ulteriore fonte di dubbio che induce a guardare con prudenza a questa carta.

antonio.ciaralli@unipg.it  
stoppelli3491@gmail.com