

A PROPOSITO DELLE CONCORDANZE LEOPARDIANE: IL PASSERO SOLITARIO E ALTRI CANTI

di

Aldo Borlenghi

A se stesso venne compreso per la prima volta nell'edizione Starita dei *Canti*, del 1835; la composizione del canto viene in genere collocata tra il 1832 e il 1835, nel periodo delle poesie d'amore, *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *Consalvo*, *Aspasia*: diverso però da tutte, per l'accento rigido, assiomatico, che si riflette nel tronco, breve respiro dei versi, nella ridotta struttura strofica. Più potrebbe richiamare certe strofe di meno ampia struttura, dei grandi idilli, o altre poesie per la loro brevità prive di divisioni strofiche, come *Imitazione* e *Scherzo*, dello stesso periodo o di poco anteriori. L'analogia tra queste tre poesie composte ciascuna d'una strofa è nel diretto prevalere d'una ferma coscienza del destino della vita, in un governo d'una certezza filosofica. Questa s'esprime in due avverbi di *Imitazione*, che sono, rispetto all'occasionale modello, *La feuille* dell'Arnault, originali del Leopardi: «perpetuamente», «naturalmente». Nello *Scherzo*, la polemica contro la nuova letteratura coinvolge quella contro le nuove idee, quale in particolare la esponeva nel quarto canto dei *Paralipomeni*: soprattutto, e sgombro d'ogni riferimento particolare, d'ogni idolo polemico, come sciolto da ogni superstite elemento autobiografico, il pensiero s'afferma in *A se stesso*. Un carattere a sé quest'ultimo dei brevi canti ritiene dalla precisa partitura in cui la strofa unica e breve si suddivide, e che Angelo Monteverdi analizzò accuratamente in un

saggio dedicato alla *Scomposizione del canto « A se stesso »* ⁽¹⁾. Questioni strofiche e di verseggiatura risultano connesse strettamente e in coincidenza con un momento dello svolgersi del pensiero del Leopardi. Mutamenti di tono, e dell'uso delle rime e delle assonanze, concorrono a segnare un atteggiamento nuovo del pensiero, chiedono che i vocaboli, il lessico siano restituiti a un tempo stesso a un procedimento del discorso, a una distaccata coscienza, e a un lento progressivo orientarsi dei canti leopardiani verso una considerazione della vita, della natura, del vero, conseguente a un atteggiamento logico, e morale, originato dalla raggiunta se pur non quieta coscienza di verità a cui approdava un lungo corso di contrastate ricerche. *A se stesso* si colloca come in una posizione, rispetto allo svolgimento della poesia del Leopardi, d'eccezione, e per il suo prendere contemporaneamente e in modo del tutto esplicito dai diversi elementi cui s'è accennato meglio può indicare il pericolo insito nel seguire la particolare fedeltà d'un ricorso a espressioni, vocaboli e forme, senza di volta in volta, e caso per caso, riportarle entro un complesso ordine di fattori, dominanti rispetto al vocabolo considerato in se stesso; il pericolo che è in criteri interni a una distribuzione regolata a compensi e scelte, di vario e a volte preciso valore, ma relative sempre e da riportare ad osservazioni più, come s'è detto, generali.

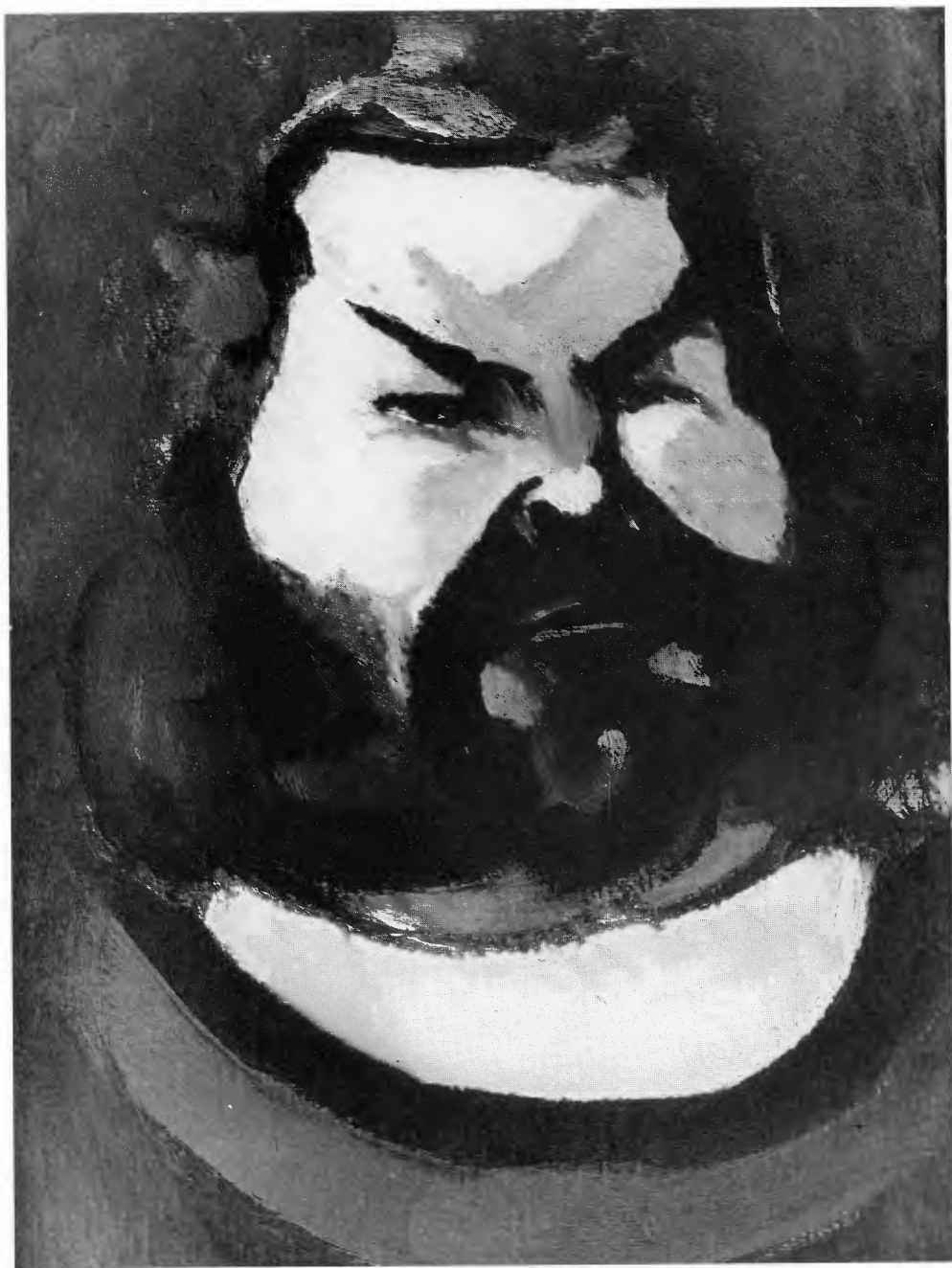
È da salutare tuttavia l'acquisto che l'edizione nei « Millenni » di Einaudi, dei *Canti* (a cura di Muscetta) ⁽²⁾ ci consegna, delle *Concordanze* dei versi leopardiani: limitate tuttavia alle parti maggiori dell'opera poetica: *Canti*, *Paralipomeni*, *Poesie varie*, *Traduzioni poetiche*. Luciano Lovera e Chiara Colli hanno finalmente provveduto a questo strumento che più volte era stato invocato. Nella *Avvertenza*, è detto: « Pensiamo che in tal modo vengano messe meglio in evidenza le varie fasi dello sviluppo stilistico e lessicale dell'autore, e che al tempo stesso la consultazione risulti più agile ». Non si poteva pretendere di più, ed è da accogliere quest'impresa come l'avvio

(1) ANGELO MONTEVERDI, *Scomposizione del canto « A se stesso »*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Ediz. Scientifiche It., 1967, p. 123-136 (sulla prima ediz. priva d'alcuni saggi tra i quali quello su *A se stesso*, ma comprensivo di quello sul *Passero solitario*, cfr. M. FUBINI, « Giorn. st. letter. it. », 1961, fasc. 421, p. 144-147 e, ivi, fasc. 450-451, 1968, p. 437).

(2) G. LEOPARDI, *Canti* a cura di C. Muscetta e G. Savoca, con le concordanze dell'opera poetica leopardiana, Torino, Einaudi, 1968.



1 - Lorenzo Viani: *La casa di Nano Andrea* (1904)



2 - Lorenzo Viani: *Il "Balena"* (1923-25)

a lavoro più vasto: per fermarci ai versi, restano esclusi non solo i *Puerili*, ma tutta la parte compresa in questa edizione sotto il termine generico di « Argomenti e abbozzi di poesie »: basterà ricordare tra questi la *Telesilla*, *Arimane*, e si ricordi pure quell'abbozzo che anticipa direttamente *A Silvia*: « Canto di verginella, assiduo canto... »: « assiduo canto », « voce festiva / de la speranza: ogni tua nota il tempo / aspettato risuona ». Sono termini che incalzano nella poesia del Leopardi dal 1820 al '35, e inerenti a certi nuclei lirici essenziali, mentre servono a concetti tra loro profondamente distanti, diversi: è questo, tuttavia, il quadro in cui i termini singoli dimostrerebbero la loro capacità attiva d'espressione del mondo leopardiano, ma le *Concordanze* non vi arrivano. Come segnare confini nell'ambito di quello « sviluppo lessicale e stilistico » cui fanno riferimento gli autori? Opera giovanile la *Telesilla*, ma ricca di richiami ad altri versi, ad altre poesie. V'è poi tutta una parte non meno essenziale, ma che non può essere rimproverata agli autori se non è compresa, e non poteva esserlo, nelle *Concordanze*: le correzioni, le varianti. Le varianti ci ridanno un'opera dal primo suo configurarsi alla stesura che precede il testo definitivo, e, in certi casi, per certi autori, secondo una reperibile successione cronologica: ma anche quando questa non sia reperibile con sicurezza, ogni vocabolo spazia tra le varianti non di necessità in un limbo vago, inespressivo, ma, piuttosto, si coordina tra suggestioni di momenti non solo stilistici, ma del pensiero, ormai dall'autore superati, e ci offre i primi tentativi di fatti tonali diversi, le anticipazioni verso sviluppi avvenire, così ritmici e lessicali che del pensiero, o verso ritorni a fasi superate, ma, com'era proprio del Leopardi, mai definitivamente risolte. È superfluo accennare ancora alle polemiche intorno agli « scartafacci »: da parte del Croce, la sua ostilità rispondeva a un timore di veder l'opera d'arte nella sua intatta unità d'oggettivo prodotto sacrificata al gusto non frammentistico ma decadentistico di termini analoghi o affini edonisticamente confrontati o esaltati, fuori dal centro ideale della singola poesia e dell'unitario mondo del poeta. Era in sostanza l'immediato riflesso di un concetto della poesia che ha avuto, e li aveva avuti già in buona parte per tutto il tempo dei rifiuti del Croce, fin dagli inizi di questi, sviluppi e mutamenti soprattutto in ordine alla convinzione che l'opera d'arte sia da

considerare solo come opera risolta, staccata definitivamente, un oggetto sottratto a ritorni, e, infine, a storia, nella coscienza dell'autore e nel suo interesse assunto a centro d'orientamento, di riferimento per una valutazione, nel singolo canto, di una esperienza poetica per propria natura in movimento, dotata d'interni addentellati o suggestioni.

Ma il linguaggio delle poesie del Leopardi è sostanzialmente quello delle *Operette morali*: perfino certe strutture del periodo, in alcune di queste, possono consentire analogie con procedimenti strofici dei *Canti*. E come v'è diretto e stretto rapporto tra le *Operette morali* e lo *Zibaldone*, così pure tra quest'ultimo e i *Canti*. È noto che nello *Zibaldone* si ha in certi casi l'abbozzo di canti; ma più conta nello *Zibaldone* ciò che è materia delle *Concordanze*. I vocaboli, i termini usuali delle poesie sono discussi, teorizzati, analizzati, e spesso si fanno espressione di ricordi, o d'osservazioni che spontaneamente assumono figura lirica, immagini e rievocazioni, speranze, desideri, rimpianti, gli stessi, e con lo stesso lessico, dei *Canti*. Che siano essenziali alla conoscenza dei *Canti*, a quel tipo di conoscenza per implicazioni e rapporti prospettici che è funzione delle concordanze, risulta evidente. Di necessità però tutta questa parte manca, e i richiami, i rimandi, si svolgono solo tra le parti per così dire risolte, concluse, dell'esperienza poetica: le quattro di cui s'è detto. È vero, d'altra parte, che il Leopardi procurò, a partire dal '27, un *Indice del mio Zibaldone di pensieri*, che in larga misura offre sussidio analogo alle concordanze, e che anche gli *Indici* dell'edizione curata dal Flora completano e servono allo stesso scopo. Tuttavia le concordanze restano compito distinto, e soprattutto quel che importerebbe sarebbe una tavola di concordanze tra le varie opere, a cominciare dalle maggiori: versi, *Operette morali*, *Zibaldone*. In un incrocio di rapporti quali abbiamo accennati tutti i canti rientrano, quale più quale meno, e *A se stesso*, che in apparenza così poco concede agli elementi tonali nel discorso strofico, e a rappresentazioni o ritorni al passato, che caratterizzano i grandi idilli, più per questo richiede che a stabilire i rapporti con gli altri canti si faccia costante ricorso, dal lessico, a ragioni più interne a quegli stessi ritorni, del resto così circoscritti e attenuati in forza del pensiero, cioè della coscienza d'esser voce del cuore soltanto: e ricorso, infine, al pensiero, ai suoi svolgimenti negli anni tra il '30 e il '35.

« Posa per sempre. Assai / palpitasti » e « T'acqueta omai » s'accompagnano a esortazioni analoghe ma di ben diverso tono: « Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo », « Dispera / l'ultima volta »: conseguenza del perire dell'« inganno estremo ». « Estremo » per significar la morte ricorre frequente fin dalle canzoni giovanili; vi s'accordano altri sensi; di lontano, caduco, come, nelle *Ricordanze*, la loggia « volta agli estremi / raggi del dì », e dove, nel *Canto notturno di un pastore*, dice della greggia « ogni estremo timor subito scordi » (nel senso di « più grande »). Il significato del termine si fa meno limitato, accoglie sensi indeterminati, complessi, nei canti posteriori: è sempre la morte, nel *Pensiero dominante*, ma sentita come necessità, legge universale, che il poeta sostiene, affronta, senza lasciar-sene piegare: « Oggi mi pare un gioco / quella che il mondo inetto, / talor lodando, ognora abborre e trema, / necessitate estrema; / e se periglio appar, con un sorriso / le sue minacce a contemplar m'affiso ». Riflesso, meno aperto o diretto, d'una legge spietata, universale, che la natura umana avverte come contraddizione — e su questo torneremo più avanti nel nostro discorso — è anche in *Sopra un basso rilievo antico*: se il vivere è sventura: « ... chi però mai potrebbe, / quel che pur si dovrebbe, / desiar de' suoi cari il giorno estremo », cioè la morte, ma già, anzi, una ineluttabile legge: è questa che determina le aperture verso il passato, non una protesta o una denuncia contro mali magari avvertiti come medicabili, in tempi o condizioni diverse, ma una ferma sicura constatazione in cui il poeta identifica la propria dignità morale, nell'accettazione di ciò che risulta salda verità. E fa riscontro a questa virile accettazione della verità, pochi versi dopo, nello stesso periodo sintattico e strofico, il vuoto che consegue ad essa, nella vita: « poi solitario abbandonato in terra... ». Dello stesso ultimo periodo, '34-35, la *Palinodia* a Gino Capponi, in cui di fronte alle speranze indebite o ai sogni dei liberali, degli spiritualisti, afferma come impegno morale, nella società umana, la professione del vero: parla di « miserie estreme », cioè immensurabili, senza conforto o rimedio, fatali, del genere umano. Ed « estremo » conserverà insieme i significati più immediati come nel *Tramonto della luna* (« l'estremo albor della fuggente luce ») e nella *Ginestra* (« le cittadi che il mar là su l'estremo / lido aspergea, confuse / e infranse... »): ed « inganno estremo » in *A se stesso*: « inganno », che si

riflette e ancora parla in certe segrete venature dell'affetto, che più risultano come offese dal breve durar di quell'inganno: «Assai palpitasti»: e lo s'è già ricordato. Nella certezza, nella immobilità d'una coscienza non più soggetta a cedere, la realtà, la verità stessa hanno immediato potere sulla coscienza morale, resa più impegnata e sensibile dalla stessa professione e pronuncia ed esperienza del vero. Quel che è governo del pensiero e insieme responsabilità morale d'adeguarsi alle sue conseguenze, mantiene il poeta prossimo alla realtà stessa, impegnato in essa, e l'impegno può essere scontato a causa d'un riscuotersi della coscienza, del cuore, per una nuova suggestione o un incanto che quel vero sembri capace d'operare ancora sul poeta, come l'amore. E non sarà un guardare a beni e felicità come condizioni sperimentate solo per capacità di commozione e rimpianto, senza liberarle in nulla dalla presenza pur in esse della realtà, del vero, ma un'adesione compatta, un trasporto risoluto verso la realtà, con l'entusiasmo e la fiducia nelle passioni e nella tensione eroica d'anni lontani, delle canzoni precedenti le *Opere morali*. Un ritorno breve quanto colmo d'entusiasmo, d'un eroismo della passione: ma breve, e sostanzialmente indebito, vano, come doveva esser già chiaro al poeta. Ma come è per Leopardi contraddittorio in se stesso il sistema della natura, e tutta l'esistenza, così contraddittorio rispetto a una consapevolezza irrefutabile quell'inganno, quell'accensione improvvisa, «l'inganno estremo» e insiste, accentua: «Dispera / l'ultima volta». Ultima: estrema. E anche «ultima» è familiare al Leopardi, già nella giovinezza, ma con sensi ed entro rapporti diversi d'immagini, e di pensiero. Nel *Pensiero dominante*: «Di qual mia seria cura ultimo obbietto / non fosti tu?»: «ultimo», senza fine, estremo, supremo, e in *Sopra un basso rilievo*: «Morte ti chiama; al cominciar del giorno / l'ultimo istante». Certo, già in *Ad Angelo Mai* aveva detto dell'amore: «...di nostra vita ultimo inganno / t'abbandonava»: qui prevale sull'aggettivo, il sostantivo: «inganno», l'illusione, che determina e circo-scrive il significato del passo: indefinito è invece, negli altri due passi, il valore di «ultimo» che chiude, in occasioni diverse, uno stato complesso, e in parte anche sospeso indefinito, del pensiero. E «ultimo» rientra nella storia dello *Infinito*; dall'autografo ch'è nelle carte napoletane attraverso varie fasi fino al testo definitivo dell'edizione Starita dei *Canti*, del '35. Nell'autografo napo-

letano corresse « del celeste confine » con « de l'ultimo orizzonte » (nel *Supplemento generale a tutte le mie carte*, molto probabilmente del '20, aveva annotato: « Scrivi: che da tanta parte *De l'ultimo* orizzonte. Scrivi: Ancor che triste »). Angelo Monteverdi osservava circa questa correzione, in *La falsa e la vera storia de « L'infinito »* ⁽¹⁾: « *orizzonte* evoca l'immagine, oltre che del cielo, anche della terra, e *ultimo* obbliga a considerare l'estrema, non misurabile lontananza del loro comune confine ». È una correzione che accentua il significato di compatta infinità di « ultimo », ripreso negli « interminati / spazi » (prima « interminato spazio ») « e sovrumani silenzi ». In *A se stesso*, quella ineluttabilità dell'illimitato e infinito riguarda la storia del poeta, il corso intero della sua vita fino a quell'ultimo, estremo entusiasmo, a quell'ultimo disperare. Gli « avvenimenti storici » della sua vita, ancora; ma qui, piuttosto, l'intero corso di quegli avvenimenti, e il corso del pensiero stesso, però con un dominio, di quest'ultimo, che allontana e anzi scarta ogni intervento direttamente autobiografico.

Gli sciolti di certi idilli, o l'alternarsi di endecasillabi e settenari, può apparire, ed è stato notato come effetto d'una sopravvivenza del gusto metrico tradizionale nel Leopardi giovanile. Ed è effettivamente così: pur con gradazioni molteplici, a seconda che ci si riferisca a poeti del Settecento, o a Foscolo, Parini, Monti. Già negli idilli giovanili qualcosa s'avverte d'una impazienza di quella scuola, di quei modelli, della tradizione: l'endecasillabo apparisce franto, quasi riassorbito in una continuità adatta a esprimere uno stato di meditazione. Di conseguenza cadono le rime, incapaci ancora d'attenuarsi in echi interni, di mutarsi in assonanze soltanto, con un libero sviluppo del discorso strofico, quale otterrà col tempo. E sarà necessario distinguere tra i diversi primi idilli, tra gli endecasillabi de *Il sogno*, di *Alla luna*, della *Vita solitaria*, de *L'infinito*. Fubini ⁽²⁾, confrontando *L'infinito* col sonetto *Alla sera*, del Foscolo, osservava: « Confrontiamo questa meditazione con quella foscoliana ancora mantenuta nei limiti tradizionali: mentre là era appena un accenno, diremmo che il Leopardi, con il suo nuovo ritmo, penetri

⁽¹⁾ A. MONTEVERDI, in op. cit., p. 148.

⁽²⁾ M. FUBINI, *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 68.

più profondamente nell'intimità del pensiero », e dell'ultimo verso dell'*Infinito*: « Osserviamo... come questo elemento ritmico rappresenti la novità del Leopardi e sia una cosa sola col suo mondo; per questo non poteva costringere il suo sentire nei modi chiusi della tradizione. Il Foscolo, pur nella sua maniera, conservò quella forma chiusa, creando ritmi nuovi; al Leopardi non basta nemmeno questo e ha bisogno di una maggiore libertà e rifiuta la rima, in quanto impone cadenze obbligatorie: il Foscolo la metteva in ombra, il Leopardi la esclude » ⁽¹⁾. Richiama, dunque, al pensiero. Ed è nel pensiero che operano i mutamenti, le conversioni, le conquiste, che portano successivamente a strutture strofiche classicamente intonate, di linguaggio sostenuto, ricco d'arcaismi, o al rilievo che endecasillabi e settenari ritenevano comunque dalla tradizione dei versi sciolti; e all'abbandono dell'uno e dell'altro modo di comporre — salvo ritorni quando nel pensiero si riaffacciasse la necessità di un impegno parallelo all'eroismo e agli entusiasmi delle prime canzoni — per il costituirsi di procedimenti strofici di più duttile e varia struttura, riflesso d'un pensiero costante, dominante ormai, che porta all'interno ogni moto, ogni memoria, li attenua della propria realtà. Fino all'apparente schematicità di *A se stesso*, che è invece chiusa in una propria stretta armonia, in un rapporto equilibrato dei vari periodi in cui quell'unica strofa si costituisce. È un respiro breve, come quei così pochi accenni al cuore stanco, al suo palpitare, perfino ai « cari inganni », le illusioni di tutt'altro tempo, del pensiero, e della poesia, e ai « sospiri »: respiro breve, perché governato, non annullato, dal « dispera / l'ultima volta », da un pensiero tuttora in movimento, ma d'un movimento, d'una partecipazione sofferta.

Il ricorso alle concordanze resta quindi, almeno, relativo, se avvia a una considerazione del linguaggio in vista d'una inserzione del giudizio sul particolare vocabolo in certe costanti espressive dell'autore, e se avvia a segnalare certe affinità che consentano non solo di riferire il vocabolo o i vocaboli singoli, in un tempo o in un momento distinto della composizione dei *Canti*, a un gruppo di liriche, alle quali unire quella presa in esame ma,

⁽¹⁾ M. FUBINI, op. cit. p. 70.

in questo, di riferirli, insieme, a interessi e principi di volta in volta prevalenti: vale a dire, agli sviluppi del suo pensiero. Poco interesserà, ad esempio, se nel *Passero solitario* quel vocabolo «solitario» designi un particolare uccello, o sia reminiscenza letteraria, in quanto quest'ultima caratterizzazione coprirebbe anche, pur concedendo una qualche sua presenza, ogni connotazione d'una particolare specie così definita dagli ornitologi, e nei dizionari (Angelo Monteverdi, in *Passero letterario* riprendendo un saggio raccolto in *Frammenti critici leopardiani*: «Non somiglia al passero comune, ma piuttosto al merlo, al tordo. Gli ornitologi lo chiamano anche infatti *turdus solitarius*, o *turdus cyanus*. È di colore grigio-azzurro scuro. Ha una lunghezza d'ali di più di dodici centimetri. Vive in solitudine. Non ama i boschi, preferisce le rocce, le rovine; nelle città, quando pur vi si avventura, sceglie i pinnacoli delle torri, i camini delle case. Ha un canto vario, melodioso, malinconico. S'incontra in tutta l'Europa meridionale, e nelle altre terre mediterranee: in Italia la sua frequenza non è grande, ma meno scarsa par fosse in passato» ⁽¹⁾), e, insieme, eventuali fonti che a questo uccello esplicitamente si riferissero, come *La passera solitaria* di quel poeta della fine Settecento, Ambrogio Viale, di cui Leopardi né dette saggio nella *Crestomazia poetica* né notizia nei suoi scritti, e che sembra del tutto improbabile indicar come precedente se pur del tutto indiretto (il Viale le fa spiccare il volo «fra l'aligero / più vago stuolo»: quindi s'accompagnerebbe agli altri uccelli; l'amor di solitudine sarebbe riferito a motivi tra i più tipici d'un languido preromanticismo, perché le piace «dolente / canto patetico», o selvetta o rio o «giogo occulto»: elementi tra i meno indicati non a raccomandarla ma a fermar l'attenzione del Leopardi). Fonti reali son quelle poetiche: Petrarca, col quale risalirebbe alla comune fonte biblica del Salmo 102 «Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto» (v. 8), e altri troppo più incerti, dal Pulci nel *Morgante* (XIV, 60) al Cellini nel Capitolo sulla *Prigione*. Son riferimenti, richiami, per i quali occorre concedere a elementi particolari, non trasferiti in concor-

⁽¹⁾ A. MONTEVERDI, in *Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, 1968: *Passero letterario* p. 197.

danza o prossimità di clima lirico, di tensione simbolica, ma, per così dire, indicativi per accostamenti realistici che, nel caso della poesia leopardiana, restano tra i più insicuri e sfuggenti.

Tale la « passera solitaria » del Morgante: « Rondoni e balestrucci eran per l'aria. / Poi in altra parte si vedea soletta / la passer penserosa e solitaria, / che sol con seco starsi si diletta, / a tutte l'altre nature contraria » (XIV, 60): anche qui, non mancano riscontri ma occasionali, che restano, cioè, esterni: la natura « contraria », il dilettersi di « sol con seco starsi », « soletta », « penserosa e solitaria »: si tratta comunque d'un insieme di dati riassorbiti già nel precedente o nei precedenti petrarcheschi (« Passer mai solitario in alcun tetto », CCXXVI; « Vago augelletto, che cantando vai », CCCLIII). Diverso un eventuale riscontro, già proposto del resto, col Tasso⁽¹⁾: povero di riferimenti particolari e distinti, ma interessante come ambiente o situazione che può richiamare la poesia del Leopardi. Ambiente che spazia tra la fine del giorno e la notte, dall'interrompersi del combattimento tra Tancredi e Argante alla spedizione notturna di Erminia per curar le ferite del cavaliere cristiano. Ed è dominato dalla solitudine, dai silenzi. Al duello ha assistito dalla torre del palazzo reale: e certamente è inutile cercar riferimenti realistici alla torre « antica » del *Passero solitario*, né nulla prende dal riferirsi a quella della chiesa di Sant'Agostino a Recanati. Isolata in un occasionale richiamo, nemmeno la torre del Tasso direbbe molto, ma conta per il clima in cui s'accampa, di isolamento, solitudine: « Nel palagio regal sublime sorge / antica torre assai presso a le mura, / da la cui sommità tutta si scorge / l'oste cristiana e 'l monte e la pianura. / Quivi, da che il suo lume il sol ne porge / in sin che poi la notte il mondo oscura, / s'asside, e gli occhi verso il campo gira / e co' pensieri suoi parla e sospira ». Esce, Erminia, da Gerusalemme, e s'accorge del rischio che corre per aver vestito le armi di Clorinda: « Ma poi ch'Erminia in solitaria ed ima / parte si vede... »: è il tema notturno che, dopo la fuga, si risolverà in un clima teneramente elegiaco, ma che solo momentaneamente placa l'interno dolore, al destarsi nella natura solitaria, e al canto dei pastori: « Non si destò sin che garrir

⁽¹⁾ GETTO, *D'in su la vetta della torre antica*, « Lettere Italiane », XVI, 1964.

gli augelli / non sentì lieti e salutar gli albori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, e con l'onda scherzar l'aura e co' fiori. / Apre i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitarii de' pastori... » (*Gerus. Lib.* VI, 62 e 97; VII, 5). Reminiscenze poetiche dovevano esser costantemente presenti nel Leopardi, così che il risalirne il filo riesce troppo lacunoso e, fatalmente, frammentario: ne ha di recente indicate Maria Corti⁽¹⁾, per il *Passero solitario*, nell'*Arcadia* (egloga VIII) e nella farsa *La giovane e la vecchia*, del Sannazzaro, e ne trae motivo per riportar la data della poesia al 1819-20, mentre alla data più probabile, intorno al 1831, riferirebbe solo una redazione ultima, e relativa strutturazione metrica. Vi sono, nella ottava egloga, temi che approssimativamente potremmo dire leopardiani: il paragonar la vita al corso d'una giornata: tema che ritroveremo nell'*Aminta* del Tasso, ove il richiamo presenterebbe altro, forse più tipico precedente, d'una struttura strofica aperta, sul tipo del Coro delle mummie nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, ma interessante anche per quella del *Passero solitario*: da notare piuttosto, nel Sannazzaro, un'insistenza sull'immagine del rossore del tramonto (poiché la vita somiglia al dì « il qual, poi che si vede giunto al termine / pien di scorno a l'ocaso rinvermigliasi »: concetto non seguito certo da Leopardi: tuttavia l'immagine del sereno ne è fatta più insistente e intensa, mentre quello « scorno » sfuma in una « vergogna » confusa col dolore che *germina* nel cuore, e che meno, assai meno dello « scorno » è lontano dal rimpianto, dal pentimento che nell'idillio leopardiano spiega l'identificarsi della fine del giorno, e della vita). Il tema stesso ha sviluppi nel Sannazzaro: il volere, e non poter più, tornare indietro; il perdurar tutta la vita fuori del modo comune di vivere; il viver in pensieri « che ti fan dì e notte andar fantastico ». Richiami letterari, comuni alla poesia del Leopardi, e perciò non ha valore effettivamente il restringer gli echi sannazzariani alla frequenza con cui risulta la sua lettura da parte del Leopardi, in annotazioni degli anni 1819-20 dello *Zibaldone*. Ma il parallelo interessa la Corti pel Sannazzaro più che per Leopardi. Non solo tra il '27 e il '28 Leopardi preparando la *Crestomazia poetica* riprese il Sannazzaro, ma piuttosto che riprendere dovremmo

(1) M. CORTI, *Passero solitario in Arcadia*, « Paragone », 194, aprile 1966, p. 14-25, ora in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 193-207 (con una *Poscritta*, p. 205-207).

dire che gli echi, le reminiscenze della tradizione poetica erano un presente della sua formazione più che della memoria. Diverso il modo, piuttosto, di utilizzare o variare quelle reminiscenze ai fini del proprio lavoro poetico, in età diverse, nella poesia giovanile, o dal tempo delle *Operette morali*, o, più tardi ancora, dopo il '30.

Se si indica un tipo di linguaggio fortemente sostenuto, e altrettanto per il verso, nel Leopardi giovanile, con riferimento più diretto a poeti prossimi nel tempo, come Parini e Foscolo, così nel discorso strofico che nell'endecasillabo sciolto o alternato con settenari, come s'è detto; al contrario, la struttura strofica dei grandi idilli fornisce l'esempio d'un linguaggio diversamente articolato, assai meno teso, e d'un lessico altrettanto meno teso, non più eroicamente o violentemente intenso: ma fluido, familiare. E con un apporto espressivo nuovo: certa musica interna, dote soltanto dei grandi idilli. Ma ecco una fase del genere isolarsi tra un primo tempo giovanile e un ritorno a una tensione del linguaggio e delle strofe, dopo il '31 o il '32 e soprattutto nel periodo napoletano, nel quale si hanno correzioni di *A Silvia*: « sovvenienti » in « rammenti », e poi « rimembri »; « consunta » in « combattuta » (e « sovvenir » delle *Ricordanze* in « rimembrar »): se vantaggio dei grandi idilli era un parlare più spento, familiare, indiretto o vago, queste correzioni riportano invece a un lessico rilevato, forte, che, in forma diversa già presente nelle prime canzoni, distinguerebbe le poesie degli ultimi anni. Ma Contini notava il « rammenti » come « un verbo non meno istantaneo (e più familiare) del sovvenienti »⁽¹⁾, avvalorando il motivo di quella correzione, già notato da De Robertis, nella cura, che ha precedente preciso nel Petrarca, d'evitar anche a distanza le ripetizioni (« sovviemmi » al v. 32): e le implicazioni che forniva toccavano di esempi leopardiani di diversi tempi, per tutto l'arco della sua opera poetica: nota, in particolare, della *Vita solitaria*, del '21, « Mi sovviene il tempo », che (come con « rimembri » in *A Silvia*: « sovvenienti... quel tempo ») correggerà nella *Starita* del '35: e così il primo passo, del '21, della *Vita solitaria* « Mi sovvien del tempo », ma lasciando in *A Silvia* il secondo « sovviemmi di cotanta speme », che « già rispondeva

(1) G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, « Letteratura », n. 33, marzo-aprile 1947, p. 105.

alla costruzione preferita (*L'infinito* ha invece "mi sovvien l'eterno")». E De Robertis, rispondendo, sottolineava che la correzione «rimembri» «risuscita Silvia e il suo mondo, a paro col mondo di lui Leopardi... perché c'è anche questo, una doppia presenza, che il "sovvienti" non supposeva»⁽¹⁾: notazione fine ma avulsa da ogni implicazione interna o da dati culturali: tanto è facile tornar alla «storia di un'anima», a connotazioni psicologiche, pur da precisi dati espressivi. Il Contini parlava di «spostamenti in un sistema», che involgono «una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica...» e invocava una concordanza leopardiana: che ora abbiamo, e dalla quale appunto siamo partiti; ma sebbene il sistema vada rintracciato, notava Contini, «specialmente nei *Canti*», s'è veduto come da questi partano costantemente richiami alle altre opere del Leopardi, per la natura strettamente unitaria della sua formazione culturale e artistica. E se il termine «sistema» s'adatta al linguista, non salva però da generali considerazioni inerenti, a un tempo, alla poesia, o al vocabolo, e a una generale struttura in costante svolgimento, non solo espressiva, ma del pensiero di principi, che pur influisce più all'interno delle implicazioni stesse, sul linguaggio e sul significato delle varie poesie, dei vari *Canti*.

Piuttosto che il tema della solitudine, il sentimento della solitudine s'accampa nel *Passero solitario*, come un'immagine del sentimento dell'esistenza con le implicazioni che ciò comporta nel corso del pensiero, non solo, ma della poesia del Leopardi, e quindi fuori d'un sistema di relazioni quale lo offrono, di vocaboli e forme separate, le concordanze, ma che a giovare di queste deve presupporre sempre il complessivo significato del canto particolare, il *Passero*, o altro. Negli sciolti *Al conte Carlo Pepoli*, del '26, è qualcosa più che un richiamo di vocaboli, come «solitario» e «aprico», presenti nel *Passero solitario* e qui come stemperati, effusi, quasi distratti o, meglio, attenuati dal premere della verità che gli interessa proclamare: proprio in questa è un'affinità effettiva quanto, naturalmente, indiretta, con l'idillio: «... né degli aprichi / campi il sereno e solitario riso... commoverammi il cor», (e poco più avanti «ferrea» dice la vita: «ferree canne»

⁽¹⁾ G. DE ROBERTIS, *Biglietto per Gianfranco Contini*, «Letteratura», n. 34, maggio-giugno 1947, p. 117.

nel *Passero solitario*, ma d'altra parte già nel '21, nella *Vita solitaria*, «ferreo sopor» e «solingo»). Se desolata è la conclusione del *Passero solitario*, una qualche staccata commozione è nell'esultanza che sa ammirare nella giovinezza, e nella natura primaverile. V'è chi poté riferire un contrasto o una contraddizione del genere, rispetto al *Pepoli*, alla lunga elaborazione dell'idillio, se lo si suppone cominciato nel '19 e terminato verso il '30. Ma non v'è bisogno di ricorrere a contraddizioni, solo apparenti: era una conseguenza dei progressi del suo pensiero, dopo il '23, misurare, nella rassegnazione, con cuore commosso e non più turbato, la vita: della vita innanzi tutto, con la legge spietata che la governa, il sentimento stesso del vivere, nei suoi aspetti più irrevocabili ma ricchi di gioia istintiva, inconsapevole, e la vita propria, nel corso, soggetto a mutamenti radicali del pensiero, dall'affidarsi ingenuo, nella gioventù, alla felicità, al piacere. Dice nella conclusione degli sciolti al *Pepoli*: «conosciuto, ancor che tristo, / ha suoi diletti il vero». E qui la contraddizione sarebbe nel *Pepoli*, rispetto ai versi citati: «né degli ecc.». Se si guarda all'impianto del *Passero solitario*, ci si accorge che lo separa dagli idilli giovanili proprio la saldezza della legge che vi è enunciata, al pari che negli idilli posteriori al *Risorgimento*, e che si fa commozione nel rievocare in un canto, quello del passero, un'ingannevole fiducia nel piacere: poiché infine non è maggior felicità nel mescolarsi alla folla che nell'appartarsene: ma sono forme del piacere cui il vivente s'abbandona. È solo un'accentuazione della verità che a lui preme, l'immaginare che se avesse partecipato alla vita comune, se avesse in questo seguito l'indole propria dell'uomo non avrebbe a pentirsi ecc.: condizioni appena implicitamente evocate nel far istinto della natura, invece, l'indole schiva del passero: l'infelicità coinvolge tutte le forme esistenti, e la coscienza d'essa rende un «diletto» la contemplazione dei momenti in cui il piacere sembra operare attivo (giovinezza, speranza, attesa, stato di sospensione ecc.): un «diletto» che è commozione e autocompianto, ma diletto comunque perché coscienza del vero, e, in questa, ricchezza di partecipazione, se pur fatalmente solo del pensiero, staccata, o, dove si senta ripreso direttamente dalla vita, esasperata lotta con una coscienza fondamentalmente ormai inalterabile (come sarà delle canzoni d'amore del periodo fiorentino, fino a *A se stesso* e a *La ginestra*).

S'era accennato a uno stato di compianto pur momentaneamente consolato, per l'episodio tassesco d'Erminia che dalla torre del palazzo reale segue il combattimento fra Tancredi e Argante, e di notte esce di città, inseguita ripara a caso nelle selve, ove all'aurora ha un limpido, patetico risveglio: e s'era accennato a un conforto reso struggente dal suo nascere da una coscienza immedicabilmente dolorosa, come un grado particolare del sentimento. Nessuna diretta relazione con Leopardi, pure quella « antica torre » è un elemento fantastico, di desolazione, solitudine, d'amore, nella quale è trasferito l'umano dolore dell'eroina, come l'autocompianto del Leopardi si fa fantastica contemplazione e similitudine nell'uccello in vetta alla « torre antica ». Ma già non più con lo scarso rilievo delle immagini, dei vocaboli, degli sciolti al *Pepoli*, in cui si rifletteva nel linguaggio un pensiero essenzialmente occupato a trarre le conclusioni d'un disinganno maturato negli anni tra il '23 e il '24 e affidato in gran parte alle *Operette morali*. Di nuovo la tensione del linguaggio, mai del resto scomparsa, piuttosto attenuata in alcuni tempi o periodi rispetto ad altri nella sua poesia, torna ad accamparsi nelle canzoni d'amore del '31-33. E torna nel *Pensiero dominante* l'immagine di torre solitaria: « Siccome torre / in solitario campo, / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei »: tu, « pensiero dominante », nella mia mente come torre « in solitario campo ». L'addensare al presente anzi a una situazione, a uno stato imminente, vanifica altro piacere che la tensione a un desiderio tutto del momento, e di nuovo impaziente, insofferente di placarsi in una coscienza reale, da cui nasca, con la commozione, il fantasticare su forme e situazioni « storiche », come diceva, della sua vita, su un bene goduto sia pur nell'immaginazione, nel cuore soltanto. Non scriveva a Paolina, da Pisa, il 2 maggio del '28: « Io ho finita ormai la *Crestomazia poetica*: e dopo due anni, ho fatto dei versi quest'aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta »⁽¹⁾? È certo che a lui i primi idilli, e pur le canzoni, dovessero apparire scritti col « cuore »; e tornava infatti a quel tempo, a quei sogni, a quelle illusioni, nei grandi idilli, ma come a momento e a precedente — la vana disposizione alla felicità, al piacere — di un pensiero saldamente

⁽¹⁾ G. LEOPARDI, *Le lettere*, in *Tutte le opere* a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1949, p. 836.

stabilito. E l'accento alla *Crestomazia poetica* rientra nelle cure dello stile, inerenti ai versi e al « cuore » d'allora: costituiscono l'uno e l'altro accenno un richiamo del tutto simbolico, ideale, da non legare a fatti o richiami o legami precisi, un richiamo particolare.

Del '35 *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* ecc.: torna la convinzione, la certezza da cui muove sempre, ormai: « Ma da natura / altro negli atti suoi / che nostro male o nostro ben si cura ». Del desolato restar senza le persone amate ha detto « poi solitario abbandonato in terra »: ma la sentenza che s'è riportata, con cui chiude il canto, s'apparenta, più che quel vocabolo o quell'immagine, allo stato che costituisce, se pur indirettamente, la premessa dei grandi idilli, in particolare del *Passero solitario*: altrettanto sarà da dire per *La ginestra* (« tuoi cespi solitari intorno spargi, / odorata ginestra, / contenta dei deserti »): « odorata », « lenta », la ginestra, e « odorate » le « selve » di cui adorna « queste campagne dispogliate »: in un canto che il pensiero in ampio arco di meditazioni fa desolato come nessun altro forse del Leopardi, ancora torna l'autocompianto, il « cuore d'una volta », ma più con rigore, e più trattenuto o risolto nell'accennare, nelle selve o nei cespi di ginestra, a una comunità e a un programma di pietà reciproca e assistenza affettiva tra tutti i viventi. E quel sentimento di pietà assume i colori che già illuminavano forme e aspetti del desiderio naturale di felicità, nei grandi idilli: come l'attesa del dì festivo o il canto del passero solitario, e appena, qui, la « odorata » ginestra. A conferma del rapporto che lega la poesia, posteriore alle *Operette morali*, compreso quindi anche *Il passero solitario*, agli sviluppi che stringono in salda unità il suo pensiero.

Violenza è immanente nella condizione esistenziale rappresentata non solo nella *Ginestra*, ma nell'irragionevole, per l'uomo, proceder delle cose: la morte dei cari; violenza, o stasi in una condizione violenta, piacere e conforto; e il pianto, col piacere che porta, nasce da violenza: violento perché contrario all'istinto o alla naturale consuetudine l'appartarsi del poeta, la solitudine che, nel *Passero solitario*, suscita apparenze commoventi in una condizione che è violenta, quale appunto quell'appartarsi che, in una giornata del passero, chiude la vita del poeta. La solitudine è un effetto della violenza che è a base dell'esistenza. Dice al proprio Genio familiare il Tasso,

nel *Dialogo di Torquato Tasso* ecc.: « l'obbietto e l'intento della vita nostra, non pure essenziale ma unico, è il piacere stesso; intendendo per piacere la felicità; che debbe in effetto esser piacere, da qualunque cosa ella abbia a procedere... laonde la nostra vita, mancando sempre del suo fine, è continuamente imperfetta; e quindi il vivere è di sua propria natura uno stato violento ». Violenza anche la noia, che Tasso si illuderebbe di medicare se invece di trovarsi recluso potesse aver commercio con gli altri. E il Genio replica con un'osservazione che è da tener presente per quanto s'è detto del conforto rappresentato, nei grandi idilli, in un preciso dominio della riflessione, di rigorose constatazioni⁽¹⁾; « ... l'essere diviso dagli uomini e, per dir così, dalla vita stessa, porta seco questa utilità; che l'uomo, eziandio sazio, chiarito e disamorato delle cose umane per l'esperienza; a poco a poco assuefacendosi di nuovo a mirarle da lungi, donde elle paiono molto più belle e degne che da vicino, si dimentica della loro vanità e miseria; torna a formarsi e quasi crearsi il mondo a suo modo; apprezzare, amare e desiderare la vita; delle cui speranze, se non gli è tolto o il potere o il confidare di restituirsi alla società degli uomini, si va nutrendo e dilettaando, come egli solea a' suoi primi anni. Di modo che la solitudine fa quasi l'ufficio della gioventù; o certo ringiovanisce l'animo, ravvalora e rimette in opera l'immaginazione, e rinnova nell'uomo sperimentato i beneficii di quella prima inesperienza che tu sospiri ». E Tasso: « Non che ella (la conversazione del Genio) interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né sole; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto ».

Dei primi del giugno del '24 questo *Dialogo*, preceduto dall'altro, *Della Natura e di un islandese*, della fine del maggio dell'anno stesso: si ricordi la conclusione di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, di dieci o undici anni posteriore: v'era scorciato ciò che è fondamento di questo *Dialogo della Natura* ecc.: « Immaginavi (parla la Natura) tu forse che il mondo fosse fatto per causa

⁽¹⁾ G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, in *Tutte le opere* cit., p. 874-881.

vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei »⁽¹⁾. Leopardi aveva netta consapevolezza della contraddittorietà del reale rispetto ai principi della ragione: « l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo. La qual contraddizione apparisce ancora nella essenziale imperfezione dell'esistenza (imperfezione dimostrata dalla necessità di essere infelice, e compresa in lei); cioè nell'essere, ed essere per necessità imperfettamente... »⁽²⁾. *Mostruosità*, dice la catena di contraddizioni in cui contrasta con la ragione umana, con i fondamenti d'essa, la realtà: e in un rinvio, da questa del 3 giugno del '24, ad altra nota dell'11 maggio: « Non è forse cosa che tanto consumi ed abbrevi o renda nel futuro infelice la vita, quanto i piaceri. E da altra parte la vita non è fatta che per il piacere, poiché non è fatta se non per la felicità, la quale consiste nel piacere, e senza di essa è imperfetta la vita, perché manca del suo fine, ed è una continua pena, perché ella è naturalmente e necessariamente un continuo e non mai interrotto desiderio e bisogno di felicità, cioè di piacere. Chi mi sa spiegare questa contraddizione in natura? »⁽³⁾. *Mostruosità*, ha detto, e, necessariamente, sofferenza: sofferenza pura per esser condotto nel cieco corso dell'esistere. I due passi dello *Zibaldone* sono dei giorni stessi nei quali scriveva i due Dialoghi, *Della Natura e di un islandese*, e il *Tasso*. Nasce dalla convinzione profonda di simile mostruosità il tono asseverativo che assume spesso nei *Canti* posteriori

⁽¹⁾ G. LEOPARDI, *ivi*, p. 882-889.

⁽²⁾ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, vol. II, in *Tutte le opere cit.*, p. 924.

⁽³⁾ *Ivi*, p. 914.



3 - Lorenzo Viani: *Il ritorno del reduce* (1934-36)



4 - Giorgio Morandi: *Paesaggio* (1958)

al '28, e gli insistenti interrogativi, di tutt'altro significato dalle affermazioni e dagli interrogativi delle poesie, soprattutto delle canzoni anteriori alle *Operette morali*, che pur nello sdegno, nella rivolta, portavano come un moto d'invocazione, un'eco di rimpianto. Ora invece è la coscienza, sempre più corroborata di prove e argomenti, della contraddizione, che è nell'esistere: di qui l'estenuarsi o attenuarsi dell'impeto dei lamenti e delle ragioni, e il medicar la realtà, pur contraddittoria, nell'assuefazione ad essa, che comporta un risentire un desiderio puro di felicità, della vita stessa, quasi come in gioventù (« con quel mio cuore d'una volta »), così che ancora « intenerisce il core » e « primavera dintorno / brilla nell'aria e per li campi esulta »: ma trae il proprio incanto da quell'esser desiderio puro, fantasia, moto del cuore, dalla ferma, stabile consapevolezza della sua irrealtà. Ed è tale consapevolezza che ai grandi idilli, agli stati di felicità che vi s'accampano — opera della fantasia, d'un desiderio vago, e come attenuato dall'esser voce del sentimento soltanto — accomuna *Il passero solitario*.

Le aperte strutture strofiche dei grandi idilli, rispetto alla sostenutezza delle canzoni anteriori al '23, riflettono nella distanza e libertà delle rime, nella disparità delle singole lasse all'interno di ogni canto, il dominare di un tessuto logico, distinto nella successione di vari particolari, o argomenti, e che respira o trae di volta in volta motivo da una rappresentazione in sé ricca d'incanto, l'attesa della festa, il canto di Silvia, o del passero, cioè l'innocente festività della giovinezza, o un tramonto, del giorno, o della luna, ma sebbene rappresentazione, corredata di ragioni e argomenti, destinata a troncarsi, a cadere nella riaffermata coscienza della sua irrealtà. Analoga osservazione per il linguaggio: i vocaboli eruditi, il proposito stesso erudito delle canzoni giovanili è scomparso, sebbene tornino vari di quei vocaboli: « aprica / terra » in *Alla primavera* e « l'aprico raggio » nell'*Inno ai Patriarchi*, e « ermo » e infine l'elenco, che uscirebbe da quelle canzoni, di vocaboli cercati per gusto erudito del « peregrino » e « indefinito ». S'è detto come le concordanze piuttosto che nel singolo vocabolo risultino utili per stabilire il mutare dell'impiego d'un linguaggio in gran parte costante, a seconda delle

distinte e diverse, successive espressioni d'un pensiero nel suo svolgimento portato a istituire a volta a volta rapporti espressivi in cui acquista struttura o figura concreta il moto dialettico originario che sprona intelletto e animo dell'autore al fondo delle inchieste e delle denunciate contraddizioni e delle non del tutto placate conclusioni del suo pensiero. V'è chi ha parlato di strofe per le *Operette morali* (« Il Tasso — osserva Bigongiari nel saggio sulle *Operette* — è la nuova poesia strofica delle *Operette* »)⁽¹⁾. Del resto, varrà ricordare che un lettore di gusto letterario esperto, come Carducci, non lasciandosi attrarre da riferimenti e analogie con i primi idilli, indicava il metro del *Passero* estraneo alla poesia leopardiana anteriore al '28: ma quel metro, quel libero comporre per lasse variamente respiranti e con indiretti richiami per rime interne, teneva, derivava direttamente dal nuovo dominio del pensiero, con i contrasti e la sofferenza che erano impliciti nella sua amara combattuta conquista, e sui quali ci s'è già fermati.

⁽¹⁾ P. BIGONGIARI, in *Studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, p. 67.