

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Sinestesiaonline/Sguardi - N. 20 - Anno 6 - Giugno 2017

www.rivistasinestesia.it

Francesca Favaro

*Attraverso i generi letterari, fra antico e moderno:
il giovane Leopardi e il dolore delle donne*

Abstract

Il contributo si propone di illustrare le modalità con cui Leopardi, dall'apprendistato letterario dell'infanzia sino agli abbozzi (spesso rimasti incompiuti) e alle liriche della giovinezza, si sofferma sul tema e sulle rappresentazioni del dolore femminile. Risulta interessante, in tali esperienze del giovane recanatese, l'ibridazione attuata fra i generi; domina inoltre l'influenza dei modelli classici, attraverso il cui filtro l'autore ri-modella le fonti letterarie a sé più vicine nonché le vicende contemporanee alle quali pure s'ispira.

This essay aims to illustrate the ways through which Leopardi, from the literary learning of his childhood to the drafts (often left unfinished) and the lyrics of his youth, focuses on the theme and the representations of female pain. In such experiences of the young poet from Recanati, the hybridization carried out among genres is interesting; the influence of classical models is also dominant and through their filter the author re-shapes the literary sources which he feels closer to him as well as the contemporary events that also inspire him.

Parole chiave: Leopardi, dolore femminile, modelli classici, generi letterari.

francesca.favaro@unipd.it

Keywords: Leopardi, female pain, classical models, literary genres.

Allo sguardo di Giacomo Leopardi, tanto avvezzo a cogliere la sofferenza connaturata in ogni aspetto della realtà che il sottolinearlo risulta persino ovvio, naturalmente non sfuggirono le declinazioni al femminile del dolore: sin dalle sue prime prove, dall'«apprendistato» con-

dotto con tenacia e abnegazione,¹ quando era fanciullo, sotto l'egida dei precettori scelti da Monaldo (esperienza destinata poi a metamorfosarsi in genio negli anni successivi), egli si mostra sensibile ai modi in cui l'ancestrale, inaccettabile male dell'esistere coinvolge figure di donna.

Risulta dunque interessante provare a definire, di volta in volta e di opera in opera, la memoria letteraria che, fondendosi con la sensibilità nativa del giovane autore, contribuisce al tratteggio di queste sue figure di donna: di frequente, il modello che appare predominante o massimamente plausibile si incrocia con altri, dando luogo a una sfumata intersezione fra i generi letterari e alla sovrapposizione fra antico e moderno. Questa feconda contaminazione, oltre che preludio ai più maturi esiti della creatività leopardiana, costituisce, già dalla puerizia, un importante sigillo identitario.

1. *Per iniziare:*

dolenti sagome d'umanità – non solo donne – nelle prose dell'infanzia

L'indagine delle svariate forme di afflizione fisica e psicologica che possono ghermire fanciulle, giovinette e donne (afflizione che risalta, nella sua crudezza, proprio in virtù del contrasto con la vulnerabilità implicita per tradizione nella natura femminile) non si ravvisa peraltro nella fase aurorale dell'attività leopardiana. Dall'esplorazione degli scritti cui il giovanissimo erudito pone mano nel 1809 e nel 1810, anni di un'infanzia non ancora minata dall'inquietudine e avvolta da un indistinto anelito alla gloria, emerge infatti una sporadica rappresentazione di sofferenza muliebre, pienamente in linea, per convenzionalità e topicità, con i brevi quadri descrittivi cui è accostata.

Una delle prime prose in lingua italiana di Leopardi, datata 1809, descrive un incendio la cui rossa furia lacerava la notte, a malapena sfiorata da una lieve luna. L'autore, che assiste con sgomento partecipe al disastro, posa d'un tratto lo sguardo pietoso su di una delle vittime del repentino, distruttivo sussulto della natura:

Ad altra parte mi volgo, e vedo! aimè che vedo?... vedo un [sic] afflitta donna, che seduta sul suolo graffiarsi le chiome sparuta, e mesta. Dagli occhi manda una qualche lacrima, che gli striscia sul volto, e sulle labbra spunta un qualche interotto sospiro.²

Queste righe, che non denotano uno specifico interesse per il travaglio di un animo di donna, anticipano altre due rappresentazioni individuali, riservate a un vecchio e a un fanciullo; questa sorta di 'trittico' d'angoscia familiare per la casa in rovina viene incarnato da figure che sono tutte – per genere, per età avanzata o acerba – emblemi d'impotenza:

Vicino ad essa un vecchio scarno stassi, e sparuto, che sta lottando tra la morte, e l'affanno. Anche un fanciullo, che non ben comprende della nemica sorte i colpi, vedesi fra le macerie cercare se il fuoco

¹ «Nessuna musa sembrava assistere con particolare benevolenza all'infanzia di Leopardi, mentre egli si addestrava con tenacia» (R. Damiani. *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 25, in chiusura del capitolo intitolato *Una biblioteca come giardino d'infanzia*).

² G. Leopardi, *Tutti gli scritti inediti rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1993, p. 21.

avesse pur anche risparmiata alcuna cosa fra quelle, che una volta furono frutto de' sudori dell'afflittito Padre³.

L'anonimo profilo femminile, rapidamente tratteggiato mentre versa lacrime e sospiri sullo sfondo delle fiamme, appare dunque convenzionale, quasi fosse la fragile eco di molteplici letture.

2. *Regine e amanti (sventurate o colpevoli):
fra dramma e melodramma, elegia e idillio bucolico*

Concreta rilevanza di personaggi acquisiscono invece, pochi anni più tardi, le protagoniste dell'abbozzo tragico *Maria Antonietta*, risalente al 1816. Le vicende dei regnanti di Francia travolti dalla Rivoluzione, che suscitano nel giovane Leopardi lo sdegno dell'aristocratico inorridito di fronte all'offesa, allo sfregio inflitto alla sacralità della corona, si caricano, oltre la pregnanza del motivo politico, di risonanze sentimentali in relazione con le figure della regina e della principessa Maria Teresa Carlotta, smarrite nell'infrangersi del mondo che sino a quel momento le aveva accolte e protette.⁴

L'esperimento drammatico di Leopardi,⁵ rimasto allo stato di congerie di appunti (forse anche per la difficoltà da parte del giovane autore, dotato di un temperamento essenzialmente lirico, nell'accostarsi alla tragedia), esplora quindi un particolare tipo di sofferenza, proposta al femminile: la sofferenza della regalità vilipesa, precipitata dall'onore e dal fasto nel discredito ed esposta alla prevaricazione. Le atrocità riservate dall'accanimento rivoluzionario ai componenti di sesso maschile della casa reale vengono lasciate sullo sfondo, e trapelano solo dalle parole della sovrana nel monologo che costituisce l'unico brano verseggiato dell'abbozzo. L'universo maschile si configura pertanto nei termini di un'assenza, di un vuoto apertosi d'improvviso nella precedente felicità, verso il quale è vano protendersi, o acquista, al contrario, attraverso le sagome dei rivoluzionari, i connotati della violenza sempre in agguato.

Le passioni accese dagli eventi, le lacrime che ne sgorgano, s'intrecciano a delineare il groviglio psicologico, sfaccettato in una gamma di altalenanti modulazioni, delle protagoni-

³ *Ibidem*.

⁴ Come narrato in un passo dei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, la concezione della tragedia nacque in Leopardi in seguito a un sogno nel quale egli aveva immaginato sulle labbra di Maria Antonietta una canzone struggente; la malinconia di questo canto, inconciliabile con le parole, si sarebbe prestata esclusivamente all'espressione attraverso la musica.

⁵ Agli esperimenti teatrali risalenti agli esordi di Leopardi, secondo A. Mirra e G. Policastro, gli studi possono e devono riservare un'attenzione più costante: nel saggio *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi* («Ariel», 2004, 1, pp. 27-30) le due autrici contrappongono a questo relativo disinteresse la continua esplorazione della teatralità insita invece nella produzione lirica del Recanatese. Sull'influenza che le prove drammatiche di Leopardi, sebbene incompiute, di fatto esercitarono sulla sua poesia si sofferma A. Sorella, a giudizio del quale il tono espressivo determinato da questa fase si palesa in liriche ben più tarde – i componimenti del Ciclo di Aspasia, la *Ginestra* –, fondendosi con la memoria di due fondamentali modelli tragici: Della Valle e Alfieri (*Spunti di stile tragico nella lirica leopardiana*, in «Italian Studies», 2001, 56, pp. 57-65). Infine, per la tragicità sostanziale che, attraverso successivi approfondimenti e svolte concettuali, caratterizza la produzione leopardiana, si veda il denso contributo di E. Miranda, *Il dramma a tristo fine. Per una teoria del tragico in Leopardi*, in «Rivista di letteratura italiana», 2003, 3, pp. 195-215.

ste, i cui nomi «campeggi[a]no senza esitazione in testa all'abbozzo, quasi a segnarne il carattere di intimo ed elegiaco accordo a due voci».⁶

L'abbozzo è inarcato tra i poli di diverse idealità, il coraggio e la tenerezza che, trepida e fragile al contempo, non altera né appanna l'orgoglio; la *Maria Antonietta*, osservò Binni, «materata di elementi della agiografia antirivoluzionaria, colpisce per l'intensità di una situazione centrale di sofferenza aristocratica [...] e per certa abbozzata capacità di tensione sentimentale e di effetti forti e sensibili che fanno pensare a un certo gusto montiano [...] complicato da una graduazione delle sensazioni nel loro attenuarsi e svanire che può rimandare a una certa tecnica ossianesca».⁷

L'importanza attribuita alla forza del sentimento negli appunti del dramma (così come nell'*Appressamento della morte*) viene parimenti sottolineata da Bigi e ricondotta anche all'esperienza di traduzione sui testi omerici e virgiliani compiuta dal Recanatese: «lo stesso contenuto dell'abbozzo tragico e della cantica si configura in definitiva, con i suoi caratteri di aristocratica violenza passionale, come una precisazione, in senso lirico, di quell'aspirazione ad una schietta e intensissima vita sentimentale, che era il nucleo profondo del 'primitivismo classico' del traduttore».⁸

È significativo che Leopardi, in un'epoca in cui, sebbene ancora confusamente, iniziano ad affiorare le linee direttrici della sua successiva poetica,⁹ lasci riflettere l'alone di una pura energia del sentimento intorno al capo di due donne, legate dal vincolo del sangue e

⁶ G. Savarese, *Un dramma tra storia e romanzo: la "Maria Antonietta"*, in *Idem, L'eremita osservatore. Saggio sui "Paralipomeni" e altri studi su Leopardi*, Padova, Liviana Editrice, 1987, pp. 113-134, p. 125. La presenza, nell'abbozzo tragico di Leopardi, del patetismo che pare consono a figure femminili è riscontrata da Savarese anche nelle due notazioni temporali che – scene quinta e ottava del quarto atto – alludono allo spegnersi incipiente della luce diurna: «da riferirsi forse entrambe a Carlotta, introducono nell'abbozzo una struggente auscultazione del tempo che scorre, che assorbe nell'elegia dell'angoscia il motivo idillico del giorno declinante» (ivi, p. 128).

⁷ W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1964, pp. 77-131, p. 87.

⁸ E. Bigi, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLI, 1964, pp. 186-234, p. 227 (poi in *Idem, La genesi del Canto notturno e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 11-80). Sul vastissimo tema delle interrelazioni fra Leopardi traduttore e Leopardi poeta, si vedano gli interventi di S. Randino, *Leopardi e la teoria del tradurre*, in «Lettere italiane», 2002, 4, pp. 616-637; di B. Stasi, *Idee di Leopardi sulla traduzione*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Atti del convegno internazionale di studi, Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, Galatina, Congedo, 2006, vol. II, pp. 291-324; di V. Camarotto, «*La gemma perduta*». *Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)* in «Rivista internazionale di studi leopardiani», 6, 2010, pp. 79-116; di G. Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005. Per una ricapitolazione degli studi dedicati specificamente a Leopardi traduttore si rimanda inoltre a M. Natale, *Dagli Scherzi a Imitazione. Leopardi traduttore dei poeti. Bibliografia 1995-2005*, in «Lettere italiane», LVIII, 2006, 2, pp. 304-335. Spesso «il tradurre leopardiano si nasconde» fondendosi con l'opera poetica, o si fonde «col commentare» (G. Lonardi, *Liberare il prigioniero: note su commento e traduzione in Leopardi*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di A. Dolfi e A. Mitescu, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 19-30, p. 19). Importante risulta poi l'*Introduzione* a G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Salerno editrice, Roma, 1999, pp. VII-LVIII.

⁹ «Si può pensare che la fase della carriera poetica di Leopardi che si annoda intorno al tentativo di questa tragedia fosse recuperabile, sia nelle sue implicazioni artistico-sentimentali, sia in quelle ideologiche, nell'ambito dell'imminente maturazione del poeta idillico ed eroico, oltre che dell'attento indagatore delle condizioni storiche del suo tempo» (G. Savarese, *Un dramma tra storia e romanzo: la "Maria Antonietta"*, in *Idem, L'eremita osservatore*, cit., pp. 113-134, p. 133).

dall'appartenenza a una stirpe regale: sembra che, per il giovane autore, questa sia in effetti la prerogativa che consacra ulteriormente la nobiltà di nascita garantendole un'analoga nobiltà di sentire.

La tragedia di una casata regnante non può non suscitare, in chi ne consideri i brutali risvolti, un soprassalto di raccapriccio, ma se tale atrocità viene presentata attraverso il velo di principesche lacrime femminili all'orrore si unisce il senso della profanazione inferta alla regalità incarnata dalla grazia, da una delicatezza frutto della natura e affidata di consueto al rispetto degli uomini, ora scomparso. Del resto, la particolare urgenza emotiva suscitata dalla vista di una donna in difficoltà – onda di commozione descritta in una riflessione consegnata alle pagine 108-109 dello *Zibaldone* – costituisce l'elemento unificante dei diversi 'ritratti' di patimento femminile a noi offerti dal giovane Leopardi.

Tra i propositi letterari che affiorano dalle annotazioni del poeta rientrano anche le paginette dell'*Erminia*, una sorta di 'canovaccio' preparatorio al dramma che avrebbe dovuto essere incentrato sull'eroina della *Gerusalemme liberata*.¹⁰

La predilezione mostrata per il personaggio di Tasso (autore assai amato, in genere, da Leopardi),¹¹ contraddistinto da sensibilità trepida e immune dai connotati di fierezza peculiari, ad esempio, dell'algida Sofronia o della guerriera Clorinda,¹² rivela il permanere in Leopardi di interesse per le manifestazioni di una femminilità vulnerabile ai colpi della fortuna.¹³ Ma pur accogliendo, unitamente all'eroina del poema cinquecentesco, anche lo struggimento che di consueto le si accompagna, Leopardi dà prova di voler modificare le tonalità dell'episodio che vede la fanciulla protagonista. Scrivano annota che alla luce del giudizio zibaldoniano di pagina 5, drastico nell'attribuire una stucchevole esagerazione al pianto d'Erminia nella *Gerusalemme*, «è curioso [...] constatare che certamente prossima a quella sottolineatura del ridicolo e dell'affettato che v'è nel lamento di Erminia sia l'elezione di questa figura tassiana per argomento di un dramma, a realizzare il quale avrebbero dovuto contribuire esempi numerosissimi».¹⁴ Pertanto, rispetto a Tasso Leopardi insiste nel ricorrere ai «recuperi immaginativi,

¹⁰ Si veda, a riguardo, F. Favaro, *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 155-170 (riservate specificamente, nella sezione 'leopardiana' del volume, all'*Erminia* e alla *Telesilla*).

¹¹ Sulle sfumature del giudizio riservato da Leopardi, nel corso degli anni, al poeta di Sorrento, cfr. F. Pavone, "Un uomo degno del nome di poeta". *Giacomo Leopardi critico di Torquato Tasso*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2012, 40, pp. 57-75.

¹² I tre personaggi femminili sono però accomunati, in virtù della sofferenza che ne connota le vicende, alla pagina 3148 dello *Zibaldone*, laddove Leopardi constata l'impossibilità per la *Gerusalemme* di suscitare un interesse finale e principale presso i contemporanei: «Nè certo la Gerusalemme mancò del suo fine. Ma ora non pertanto non può più produrlo. Interessi però episodici e non finali ve n'hanno molti nella Gerusalemme. V'ha quello di Olindo e Sofronia e nasce dalla sventura. V'ha quello di Erminia, quello di Clorinda, e nascono dalla sventura» (G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, II, p. 1971).

¹³ Pur mostrandosi indifesa, Erminia riesce peraltro a trarre forza dall'amore, che infonde in lei audacia, motivandola all'azione. Che il sentimento amoroso riesca a infondere l'eroismo o l'accettazione della morte nei cuori solitamente timorosi delle fanciulle è idea cara a Leopardi (si vedano, a riguardo, i vv. 62-87 della canzone *Amore e morte*; sul tema, si rimanda inoltre a F. Tateo, *Da Seneca a Montaigne, a Leopardi: Amore e morte*, 62-85, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2007, 607, pp. 321-328).

¹⁴ R. Scrivano, *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1978, pp. 291-337, p. 306. Fra gli autori presi a modello per il dramma spicca Alfieri, di cui «vengono per esempio elencate quasi tutte le tragedie che hanno per protagoniste figure femminili» (*ibidem*), in un'accorta selezione atta a individuare il materiale più giovevole ad affrontare il tema prescelto.

fantastici che si configurano come imitazione della natura, cioè i motivi idillici. Così procedendo, il ridicolo e l'affettato del lamento può essere evitato, inserendo il sospiro e il pianto nel contesto di un contatto più diretto con la natura, cioè in un contesto idillico»¹⁵.

Dagli appunti riguardanti l'*Erminia* emerge chiara l'accuratezza con cui Leopardi definisce i dettagli dell'ambiente bucolico¹⁶ scelto per la vicenda.

La cornice agreste tracciata intorno a figure femminili – caratterizzante alcuni altri 'incompiuti' leopardiani, fra cui il progetto d'idillio *Le fanciulle nella tempesta* e il dramma pastorale *Telesilla* – costituisce il correttivo di una sentimentalità altrimenti incline a sfociare nell'eccesso: a stemperare il rischio di un'impressione troppo accentuata di languore interviene l'elemento paesaggistico, di per sé quieto e rassicurante.¹⁷

Nella *Telesilla*, risalente al periodo 1819-1821¹⁸ e ispirata da Luigi Alamanni con il suo *Girone il Cortese*,¹⁹ l'esplosione di un amore a lungo represso, motivo scatenante dell'intreccio, viene introdotta da una scena piacevolmente animata, che presenta con vivaci tocchi e guizzi pastorelle e pastorelli muoversi in una cornice rurale; la stagione è, fatalmente, la primavera. I fanciulli innocenti, istintivi come i grilli fra l'erba cui si divertono a dare la caccia,²⁰ diventano casuali testimoni, creando con essa un forte contrasto, della storia di colpevole passione che, unendo nella fatalità del cedimento *Telesilla* e *Girone*, li esporrà alla vendetta di Danaino, tradito al contempo nella sua fede di sposo e d'amico.²¹

¹⁵ Ivi, p. 307.

¹⁶ Sul fascino esercitato dalla figura di Erminia, collocata in seno a un ambiente pastorale, presso gli emuli di varie epoche, si rimanda ancora a F. Favaro, *Canti e cantori bucolici*, cit., p. 157 e note 59 e 60.

¹⁷ Anche nell'ambientazione scelta per la *Telesilla* Scrivano ravvisa il segno di un influsso tassiano, per quanto non debitore della *Gerusalemme*. Osserva infatti che nel dramma compare «una base amintea [...]: è infatti su uno sfondo pastorale, tuttavia assolutamente di maniera e senza alcuno degli elementi che [Leopardi] poteva a tale data avvertire nella favola tassiana, che si propone lo spunto tutto metastasiano [...] dell'abbozzo, sorretto specie nelle brevi parti che arrivano alla verseggiatura da una ben chiara tensione al tono melodrammatico. Sicché su una situazione, che una memoria tassiana può anche concorrere a formare, si svolge una condizione metastasiana» (*Leopardi e Tasso*, cit., pp. 291-337, p. 300). L'accenno di reminiscenze amintee non è senza significato nel determinare la tonalità della *Telesilla*, visto che l'*Aminta* è opera «anche tutta percorsa da un sottile senso di malinconia, di avvertimento della caducità della vita, di arbitrio del caso, di insidiosità della natura stessa» (*ibidem*).

¹⁸ Secondo A. Camiciottoli (che in merito alla *Telesilla* rileva le incertezze di datazione), la tragedia testimonia il graduale distanziarsi del poeta dal dramma d'impostazione classicista. A determinare l'atmosfera peculiare di questo tentativo di rinnovamento contribuisce, fondendosi con l'indagine psicologica dei personaggi, anche la frequenza dei riferimenti al mondo pastorale (*L'arma del tragico: intorno alla Telesilla e al teatro di Leopardi*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2005, 2, pp. 408-436). Si veda inoltre, sulla questione della cronologia, il volume G. Leopardi, *Teatro*, edizione critica e commento di I. Innamorati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, pp. 264-266.

¹⁹ La familiarità di Leopardi con l'opera del poeta cinquecentesco viene indagata da V. Melani nel saggio *Una lunga frequentazione letteraria leopardiana: Luigi Alamanni*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, cit., pp. 719-730. Scrive inoltre Damiani che, mentre era immerso nell'impegno profuso per riportare in vita, grazie alla sua *Telesilla*, le scene del dramma pastorale, Leopardi «riuscita a distogliersi dai pensieri più neri e dal subbuglio sentimentale» (*All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 140).

²⁰ La caccia ad animalotti come grilli e cicale, nonché la fabbricazione di apposite gabbiette per tali piccoli compagni domestici, è *topos* diffuso in ogni tempo nella letteratura d'argomento bucolico.

²¹ La centralità del ruolo assegnato da Leopardi agli interventi dei pastorelli ai fini dell'azione scenica viene sottolineata da Savarese, *Un dramma in fieri: gli appunti per la "Telesilla"*, in *Idem, L'eremita osservatore*, cit., pp. 135-151, pp. 147-148. Cfr. inoltre l'analisi di F. Favaro, *Canti e cantori bucolici*, cit., pp. 166-170.

L'improvviso abbandono a un desiderio vietato dalle leggi degli uomini, abbandono che, una volta appagato, prometteva di tradursi in sorgente di delizia ma che si rivela poi, al contrario, causa di rimorso, coinvolge e accomuna i due amanti, l'uomo e la donna, in uno stato assolutamente paritario d'intimo conflitto. Leopardi non attribuisce all'uno o all'altra maggiore responsabilità: entrambi, con il favore della solitudine, vengono sopraffatti da un impulso, alimentato e ingigantito, per una specie di lenta e invisibile combustione, dalla segretezza cui era stato costretto e compresso sin dal suo nascere.

Nelle sezioni versificate, nonché nell'abbozzo del seguito della tragedia,²² Girone e Telesilla corrispondono al ruolo loro assegnato da una tradizione d'ascendenza cortese:²³ egli si mostra prode, sollecito della fragilità di lei, a vegliare sulla quale lo incita più intensamente l'amore che si aggiunge alle radicate idealità cavalleresche; Telesilla appare timorosa ed esitante, preda, sin dal primo momento, di un'inquietudine suscitata non soltanto dal luogo deserto in cui si trova, ma anche dalle implicazioni, potenzialmente seduttive e rispondenti al suo anelito segreto, suggerite proprio da tale isolamento.

La sofferenza femminile, qui marcata nel senso specifico di patimento d'amore, è dunque controbilanciata da un equivalente dolore maschile, sul quale il poeta pare anzi soffermarsi, esplorando con cura particolare, nell'abbozzo del seguito, lo stato d'animo di Girone dopo il suo abbandono fra le braccia di Telesilla. Si tratta di una sofferenza non immune da colpe, e pertanto accentuata, una volta svanita l'ebbrezza, dalla consapevolezza dell'errore, dalla coscienza del tradimento commesso ai danni di chi avrebbe dovuto essere quantomeno rispettato, nelle sue vesti di coniuge e di amico. Tuttavia, sebbene, *a posteriori*, l'angoscia derivante da un'illecita passione risulti pressoché scontata, i due amanti non sarebbero stati in grado di opporsi al reciproco desiderio. Del sentimento che domina entrambi i personaggi, spinti ad approfittare dell'occasione proibita nonostante le ombre incumbenti dietro ad essa perché peggiore del rischio corso e del successivo rimorso sarebbe stato proprio il rimpianto derivante dal non aver sfruttato tale opportunità, Leopardi offre una spiegazione in una nota zibaldoniana:

Il pentimento il quale in altri pensieri ho detto che aggravava il male quasi della metà, quando non possiamo dissimularci che ci è avvenuto per nostra colpa, aggrava pure nella stessa proporzione il dispiacere della perdita o mancanza di un bene, anzi molte volte cagiona del tutto esso solo questo dispiacere, che non proveremmo in verun modo, se mancassimo di quel bene senza nostra colpa, se non avessimo avuta occasione di acquistarlo ec. Il qual sentimento umano che si fa sentire o prevedere, nella stessa occasione, e ci spinge, anzi sforza a profittarne, quasi anche contro nostra voglia, ho cercato di esprimerlo nella Telesilla. Molte volte un'occasione perduta, ancorchè senza nostra colpa, ci addolora sommamente

²² Una proposta di riordino del testo degli appunti è avanzata da G. Savarese, *Un dramma in fieri: gli appunti per la "Telesilla"*, in *Idem, L'eremita osservatore*. cit., pp. 135-151. Nel concludere la propria ricostruzione della sequenza delle scene del dramma, lo studioso dichiara che «il risultato più interessante di una lettura degli abbozzi in una forma meglio ordinata [...] pare [...] la possibilità, per il lettore, di seguire, oltre il progressivo assestamento stilistico della materia in questo o quel particolare, la preminente e assidua cura posta da Leopardi nell'approfondire e precisare sempre meglio [...] il registro degli affetti e dei sentimenti, in coerenza con quello che egli pensava dovesse essere l'interesse primario del suo lavoro» (ivi, p. 147).

²³ Dalla quale scaturisce primariamente il filo conduttore della *fabula*, ossia il motivo della passione adulterina, infiammata dal senso del proibito, dall'interdizione.

della mancanza di un bene, che per l'addietro nulla ci pesava. Ed allora la nostra consolazione, e l'ordinaria operazione della nostra mente, è cercare di persuaderci che noi non abbiamo veruna colpa nella perdita di quella occasione, e che essa non poteva servirci, e doveva necessariamente esserci inutile, e quasi non fosse stata ec.».²⁴

I due amanti, perciò, non sciupano l'occasione forse irripetibile.

Tra i due, dopo, è Girone che sembra avvertire maggiormente il rimorso: il suo onore di cavaliere, momentaneamente soffocato, si ridesta con la ricomparsa della lucidità, inducendolo a rimpiangere la fiducia di Danaino così duramente infranta. Il riaffiorare del suo spirito leale, tuttavia, verrà convertito in furia dall'uccisione di Telesilla perpetrata da Danaino stesso.

L'elemento femminile appare quindi causa di reiterate manifestazioni di violenza.

L'indubbia dose di colpevolezza che, sebbene suddivisa con Girone, aleggia intorno alla figura di Telesilla, lascia scorgere uno dei punti d'osservazione dai quali Leopardi considera la pena femminile, i casi cioè in cui il dolore non è all'apparenza immotivato, dipendente da indecifrabili disegni del destino, bensì compenetrato con un fallo individuale, frutto di una libera scelta. E la pena, allora, non è altro che il risultato di un malaccorto esercizio del libero arbitrio.

3. *Rovina e morte di giovani donne:*
dalle Odi di Orazio alla cronaca contemporanea

L'attenzione concessa alle circostanze in cui la sofferenza muliebre è cagionata dalla corresponsabilità di colei su cui si abbatte (attenzione che traspare da svariati scritti leopardiani) dà origine all'appunto per una lirica, *Il primo delitto, o la vergine guasta*, sullo sfondo della quale si leva il profilo di Orazio.

Leopardi annota infatti:

Poesia di qualsivoglia sorta. Più capi di sentimenti si possono prendere da Orazio ode 27. l. 3. dove con molta verità esprime sommariamente i concetti di una fanciulla in quello stato.²⁵

Il poeta di Venosa, solitamente apprezzato da Leopardi per la levigatezza dello stile piuttosto che per il sentimento, è qui citato per l'acume di cui dà prova quando scandaglia lo sgoamento della figlia del re Fenice, strappata alla sua innocenza di vergine dall'amoroso slancio di Giove, mutatosi, nel rapirla, in un magnifico toro bianco.

Il tremore che assale Europa, il pentimento che la trafigge, successivi al suo infantile, quasi incosciente abbandono al superbo animale, si accendono prima della condivisione dell'amore con il dio, ma proiettano già nel suo animo candido l'inquietudine della contaminazione, il senso del cedimento imminente, inducendola all'impulso di annullare, ed estinguere se stessa, cancellando così ogni sospetto di impurità prima ancora dell'impurità stessa. Nel *pro memoria* Leopardi si sofferma su tale disposizione psicologica:

²⁴ *Zibaldone*, cit., I, pp. 1008-1009; il passo si trova alle pp. 1400-1401 dell'autografo e risale al 28 luglio 1821.

²⁵ G. Leopardi, *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, vol. I, *Poesie*, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, p. 682.

E nota particolarmente quel desiderio della morte e quel coraggio (utinam inter errem ec.) che fa veramente desiderare in quel punto di essere stato piuttosto tagliato a pezzi, coraggio proveniente dal rimorso ec. e che si trova anche nelle femmine e fanciulle in quel momento.²⁶

La corruttela insinuata nel corpo di una giovinetta dalla resa a una passione impura, degrado cui soltanto si accenna nell'annotazione relativa al progetto della lirica, costituisce invece il tema, contemplato nell'esasperazione delle sue estreme conseguenze, della canzone, datata 1819, *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*.

Ispirata a un cruento episodio verificatosi a Pesaro nel gennaio del medesimo anno, la canzone, composta fra marzo e aprile, attesta l'intento leopardiano di nutrire la propria analisi del reale con elementi ricavati dalla quotidianità, talvolta lacerante, della cronaca,²⁷ e, insieme alla contemporanea *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, sviluppa «il tema della violenza contro l'innocente».²⁸

Lo spegnersi della giovinezza estenuata dal male fisico, delineato nella canzone per la donna malata, si tramuta in questo testo nella rapida morte indotta dalla consapevole aggressione, perpetrata con gli strumenti di un'arte medica non più salvifica, bensì omicida, contro un giovane corpo femminile reo di fiorire per la nuova vita donata da un amore illecito.

Il componimento, contraddistinto da un'accentuata tendenza dialogica, da parte del poeta, sia verso se stesso, sia nei confronti della fanciulla, silenziosa destinataria della sua deprecazione, sia del 'corruttore', è intriso dal senso della fisicità distrutta. L'essenza della donna, in un periodo molto vicino al 1817, quando la rivelazione della femminilità balena ai suoi oc-

²⁶ *Ibidem*. Si deve però precisare che l'ode oraziana, nei versi conclusivi, alleggerisce la drammaticità del lamento della principessa rapita. Ad alleviarne l'afflizione interviene infatti, con la benevola malizia di chi intrica e dipana le più complicate vicende amorose ed erotiche, la dea Venere, che prospetta alla fanciulla il fulgido destino che l'attende dopo la frequentazione del signore d'Olimpo. Richiami al XXVII componimento del terzo libro dei *Carmina* oraziani compaiono, in seno alla produzione di Leopardi, anche in calce alla traduzione, risalente al 1815, dell'idillio di Mosco *Europa*. L'emulazione del greco da parte del latino Orazio è messa in evidenza nel *Discorso sopra Mosco*, in cui Leopardi scrive, con la naturalezza di chi riscontra ciò che ritiene ben noto: «Sembra che Orazio ed Ovidio l'abbiano imitato in qualche parte» (G. Leopardi, *Poesie*, cit., p. 476). L'emulazione di Mosco a opera di Orazio cui Leopardi allude si realizza nell'ode appena citata; per quanto concerne Ovidio, riecheggia qualche tratto dell'episodio greco nel suo poema metamorfico.

Si deve poi osservare come la riflessione leopardiana illustri un'alternativa, un'opzione ulteriore rispetto all'empito amoroso quale causa della ricerca della morte da parte dei più fragili, e cioè, appunto, l'orrore per una colpa che, a torto o a ragione, si sente di aver commessa, la frenesia di strapparsi alla vita per distruggere anche il sospetto di debolezza e impudicizia. Infine, sembra rilevante il fatto che un'altra giovane donna ansiosa di sfuggire alla vita, ossia la fanciulla raffigurata nell'abbozzo elegiaco, cerchi la morte gettandosi in una tempesta (quasi ad anticipare la Saffo dell'*Ultimo canto*, prossima al suicidio): la tempesta, «con la sua duplice valenza angosciante e mortalmente attrattiva [rappresenta] la modalità fantasmatica della punizione di una colpa» (E. Gioanola, *Il topos della tempesta nell'opera leopardiana*, in *Leopardi e lo spettacolo della natura*, Atti del Convegno Internazionale Napoli 17-19 dicembre 1998, a cura di V. Placella, Napoli, 2000, pp.463-472, p. 465).

²⁷ Il fastidio suscitato dalla scelta di un inquietante fatto di cronaca locale quale spunto di poesia indusse il conte Monaldo a rifiutare il consenso per la pubblicazione della lirica nel 1820.

Indaga l'ambiente grazie ai cui eventi, piccoli e grandi, più o meno drammatici, Leopardi alimentò la propria immaginazione F. Monterosso: *Microcosmi leopardiani: Giacomo Leopardi e l'ambiente sociale e culturale recanatese, maceratese e marchigiano del primo Ottocento*, in «Riscontri», 2005, 3-4 pp. 9-26.

²⁸ R. Damiani, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 125.

chi nella figura imponente della cugina Gertrude Cassi Lazzari,²⁹ non sembra qui consistere, per Leopardi, nella delicatezza dell'elemento spirituale, quanto piuttosto nelle linee di un corpo armonioso.

Lo sgomento per le ferite inflitte alla protagonista dell'episodio affiora con prepotenza dalla canzone, segnando varie strofe con una scia di sofferenza:

Forse l'empio tormento	15
Di tue povere membra a dir io basto	
O sventurata? e può di queste labbra	
Uscir tanto lamento	
Ch'al tuo dolor s'adequi allor che guasto	
T'ebber la bella spoglia?	20
(vv. 15-20) ³⁰	

La rappresentazione dello strazio inflitto alla bellezza, qui accennato, si acuisce nelle strofe successive, esplodendo in espressioni affannose, che riproducono il tormento della sventurata con teatrale insistenza sulla gestualità:

Ahi ahi, misera donna, io gelo e sudo	
Pur quando ne la mente	30
Mi ritraggo il tuo scempio: or sofferirlo	
Nel tuo tenero vel come fu crudo!	
Ma dimmi, non ti valse	
Pria de lo strazio il palpar frequente	
E 'l tremito? e non calse	35
A quegli orsi del volto	
Sudato e bianco; e non giovarti in quella	
Orrida pena e sotto a' ferri atroci	
Il pianto miserabile nè il molto	
Addimandar pietate,	40
E non le triste grida, e non la bella	
Sembianza, e 'l gener frale, e non l'etate?	
Misera, invan le braccia	
Spasimate stendesti, ed ambe invano	
Sanguinasti le palme a stringer volte,	45
Come il dolor le caccia,	
Gli smaniosi squarci e l'empia mano.	
(vv. 29-47)	

All'origine di questa barbarie si pone una colpa amorosa cui il poeta allude quasi con riguardo: la debolezza della fanciulla, comunque repressibile, diviene per lui un'imputazione da addebitare soprattutto al seduttore, che ricambia il sacrificio della verecondia offertagli in dono con indifferente spietatezza.

²⁹ Cfr. *ivi*, *Una donna appare tra i libri*, pp. 97-103. «Con i “lineamenti forti, gli occhi e capelli neri, la persona grande”», Gertrude Cassi incarnava un tipo ideale di donna per Leopardi, che assegnerà alla Natura, nell'Operetta dedicata all'Islandese, un analogo aspetto “tra bello e terribile”» (*ivi*, p. 117).

³⁰ I versi di Leopardi vengono riportati sempre in base all'edizione mondadoriana, già citata, a cura di M.A. Rigoni.

Tra i protagonisti della relazione non concessa, la donna risalta dunque per la spontaneità fiduciosa, cui si contrappongono la doppiezza e il calcolo dell'amante, apostrofato da Leopardi con un disprezzo punteggiato da incalzanti interrogative:

Vieni, mira crudel. Questo giuravi
A lei ne la suprema
Ora di sua costanza, e in quella colpa
Che a te largia, tu col suo sangue lavi? 60
Così la sventurata
Virtù ch'ella ti fea vittima estrema
Le contraccambi?
(vv. 57-63)

Il tono si addolcisce e il biasimo si muta in compassione, allorché Leopardi torna a volgersi alla fanciulla; dopo aver messo in luce le torturanti implicazioni fisiche della sua pena, ne indaga con delicatezza il dolore interiore del quale, in precedenza, ella era stata preda:

Che misero diletto
Fu 'l tuo, tradita amante! oh come poco
Godesti di tuo fallo! E t'avea pure
Già punita il sospetto
E la paura, e di vergogna il foco, 75
E le angosce, e lo sprone
Del pentimento [...]
(vv. 71-77)

Il diagramma psicologico qui tracciato, che richiama alla mente la condizione interiore di Telesilla, protagonista dell'omonimo abbozzo tragico, costituisce il paradigma dei turbamenti peculiari nelle donne coinvolte in vicende deturpate dal sotterfugio e dal tradimento.

Potrebbe coronare drammaticamente le pene dell'innamorata consegnata dall'amante al carnefice l'inevitabile sopravvivenza, dopo di lei, di una cattiva fama:

E non lasciar qua sopra
Altro che 'l souvenir del tuo peccato.
(vv. 83-84)

se non che Leopardi arretra di fronte alla prospettiva di tale ingiusto ricordo, e prorompe, in un ennesimo fiotto di sollecitudine, nella giustificazione della propria apparente intenzione censoria:

E s'io con mesta voce
La tua vo lamentando ultima sera, 90
Non infiammar l'atroce
Rossor ti voglio; oh pria
Schizzin le corde e fiacchisi la cetra,
E la lingua si sterpi e 'l braccio mora:
Per consolarti io canto o donna mia, 95
Canto perch'io so bene
Che non ha chi m'ascolta un cor di pietra,
Nè guarda il fallo tuo ma le tue pene.
(vv. 89-98)

Sublimata nella sua sofferenza dalla sincerità e dalla dedizione con cui visse l'amore, la dedicataria della lirica appare quindi trasfigurata, nelle sue spoglie straziate, in una luce quasi di gentile eroismo.³¹

La corruzione della bellezza fisica animata dal respiro della gioventù si configura, nella canzone *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, come opera della volontà non di un seduttore ingrato e di un medico indegnamente acquiescente, bensì di un fato tanto ingiusto quanto irrevocabile.³² L'insondabile mistero della morte nel fiore degli anni, che percorre come un incubo ricorrente la poesia leopardiana,³³ simboleggiando l'assurdità del vivere nei trascoloranti emblemi di Silvia e Nerina, attraversa il componimento, che si apre con la proclamazione da parte del poeta di una vana resistenza contro il destino, per spegnersi poi nella resa, e nell'individuazione del conforto – l'unico – dato dalla certezza che una precoce scomparsa quantomeno preservi dalle turpitudini e meschinità dell'esistere.

La purezza ghermita all'innamorata pesarese prima dallo «scellerato amante» (v. 52), e poi dal «carnefice nefando» (v. 49), viene al contrario eternamente assicurata alla fanciulla prostrata dalla malattia del coevo componimento proprio dallo scendere su di lei della morte, che la tutela dalle tentazioni e dai guasti della maturità, sigillandola, perfetta, nel nulla in cui l'assorbe. La consolante garanzia d'innocenza assicurata dalla mancata frequentazione del mondo invade le ultime strofe della canzone, i cui stilemi rammentano talora la sublime asprezza con cui l'invettiva della moralità infiammata è proposta nel *Paradiso* dantesco:

Ma questo ti conforti
 Sopra ogni cosa, ch'innocente mori,
 Nè 'l mondo ti spirò suo puzzo in viso. 120
 Tutti tuoi pari andran tosto fra' morti,
 E avranno il più di lor fracidi i cori;
 Che questo mondo è scellerata cosa,
 E quel mal che non osa
 Candida gioventute, è scherzo al vile 125
 Senno d'età provetta,

³¹ Se la protagonista della canzone soffre e muore a causa di una passione illecita, Leopardi non ignora neppure le tragiche conseguenze comportate, nella vita di una giovane donna, dall'imposizione della rinuncia all'amore. Uno dei suoi *Disegni letterari* esordisce infatti: «Storia di una povera Monaca nativa di Osimo che disperata essendosi monacata per forza, si uccise gettandosi da una finestra nel suo monastero di S. Stefano in Recanati. [...] Chiese al Papa e ottenne il permesso di smonacarsi, ma i suoi parenti non la rivollero in casa, ed ella fu costretta a rimanere». (G. Leopardi, *Poesie e Prose*, vol. II *Prose*, a cura di R. Damiani, p. 1205.) Alla tortura fisica commessa ai danni della giovane amante della canzone, innocente pur nella sua debolezza, si sostituisce qui la violenza psicologica, l'obbligo a uno stile di vita casto: imposizione che, avvertita in tutta la sua gravità, conduce infine alla follia.

³² La protagonista della canzone, intrisa di «pensosità filosofica», venne identificata da Mestica con Serafina Basvecchi (*All'apparire del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 124). Inedita durante la vita dell'autore, la canzone fu trascritta da una copia realizzata da Paolina e pubblicata per la prima volta nel 1870 (cfr. Leopardi, *Poesie*, cit., p. 1061).

³³ La morte negli anni giovanili non è necessariamente un male agli occhi di Leopardi, come rivela l'epigrafe, traduzione da Menandro, posta in testa ad *Amore e morte*: «Muor giovane colui che al cielo è caro». Senza dubbio, tuttavia, pur se un prematuro decesso sottrae alla consunzione della senescenza, rimane qualcosa di incomprensibile ed epidermicamente intollerabile nell'assistere al declino di ciò che era in procinto di sbocciare: si tratta di un dolore universale che solo la maestria di artisti sublimi (quale ad esempio Virgilio, sensibilissimo cantore di morti nell'età verde) riesce a strappare, sfumandolo di squisito struggimento, al nudo orrore.

E nefanda vecchiezza; e in cor gentile
Quel che natura fe' spegne l'esempio,
Tanto che poco aspetta
Quel giusto ed alto a farsi abietto ed empio. 130

E te pur lorda avria
L'indegna mota che sei tanto bianca [...]
(vv. 118-132)

Il contrasto fra un animo innocente, immune dal contatto con una realtà perturbatrice e inquinante, e la bassezza di chi resta ancorato a una lunga vita diviene, nella strofa conclusiva, quasi la proclamazione di un raro privilegio:

Or ti rallegra o sventurata mia:
Tutto ti toglia l'implacanda sorte; 145
Non l'innocenza de la corsa vita
Non ti torrà nè morte
Nè 'l cielo nè possanza altra che sia.
Fra nequitosa gente,
Qual se' discesa, tale a la partita, 150
Cara, o cara beltà, mori innocente.
(vv. 144-151)³⁴

4. *Durante la maturità:
il compianto funebre, fatto bassorilievo*

L'ossessionante angoscia del morire, percepita ora come lacerazione emotiva causata nei familiari del defunto, ora come spettrale dissolversi della bellezza fisica, torna a presentarsi, senza più alcuna ipotesi di consolazione, nelle figure femminili protagoniste delle canzoni (risalenti entrambe al periodo fra il 1831 e il 1835, e dunque a una fase avanzata della produzione di Leopardi) *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi* e *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*.³⁵ Scrive Damiani che all'immaginazione di Leopardi riemergono «due volti» che, fusi con la suggestione promanante da alcune sculture neoclassiche, lo fecero tornare alle idee «della donna che aveva incarnato in Silvia e in Aspasia».³⁶

³⁴ In verità, la destinataria del componimento, nonostante gli infausti presagi, si salvò, come il poeta rammenta nella dedicatoria *A quella di cui parla questa Canzone*, in cui esprime il sollievo per l'insperata guarigione dell'ammalata. Egli tuttavia conclude, calandosi nei panni di un qualsiasi lettore, accennando alla pena che è sostanza di tutto, malgrado la rosea parentesi prospettata dalla cessazione improvvisa di un male in apparenza gravissimo: «E sgombrandosegli il cuore in un punto, e salutandovi con tutto lo spirito come dolcissima cosa perduta e pianta, e improvvisamente ricuperata, vi preghi da Dio, com'io fo, in compenso delle sventure passate, la perpetua gioventù del cuore, e di quegli'indicibili affetti che soli confortano e ricuoprono quest'acerbissima nullità delle cose» (Leopardi, *Poesie*, cit., p. 634).

³⁵ Per l'indagine delle questioni di cronologia, si veda M. Marti, *Sulla datazione della prima sepolcrale leopardiana* (Canti, XXX), in «Giornale storico della letteratura italiana», 2001, 581, pp. 108-113.

³⁶ *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 451.

Percorsa dal dissidio che oppone l'assenso della ragione alla rivolta del cuore di fronte alla morte di una giovinetta,³⁷ la prima canzone riproduce efficacemente la sobria carica emozionale che si sprigiona dai rilievi funerari classici, in cui, eternati nella pietra, volti, occhi, mani intrecciate in un ultimo gesto d'affetto comunicano con composta dignità ai sopravvissuti e ai posteri il senso irrimediabile della perdita, l'irrefutabilità dell'addio.³⁸

Ma se le raffigurazioni sepolcrali, come pure le iscrizioni tombali, dalla cui originaria essenzialità si sviluppa il vasto filone letterario dell'epigramma funebre, rispondono all'esigenza di conservare una parvenza di vita anche nella morte, di perpetuare fra i vivi il ricordo degli scomparsi nella loro fisicità e tangibile presenza ora dissolte, agli occhi di Leopardi è proprio il persistere della memoria, l'incancellabile trama di sentimenti che anima i congiunti la più amara sofferenza inflitta da una natura atrocemente beffarda:

Come, ahì come, o natura, il cor ti soffre
 Di strappar dalle braccia
 All'amico l'amico, 100
 Al fratello il fratello,
 La prole al genitore,
 All'amante l'amore: e l'uno estinto,
 L'altro in vita serbar? Come potesti
 Far necessario in noi 105
 Tanto dolor, che sopravviva amando
 Al mortale il mortal? Ma da natura
 Altro negli atti suoi
 Che nostro male o nostro ben si cura.
 (vv. 98-109)

Nella canzone, circa coeva, *Sopra il ritratto di una bella donna*, l'annientamento che vanifica ogni parvenza di senso viene esposto a partire da una considerazione la cui ovvietà si carica di lucida angoscia: si constata lo sfacelo perpetrato dalla morte in una sembianza femminile

³⁷ Il poeta in questa lirica «contemplò la figura assunta a mito privato della fanciulla in fiore», svanita come un soffio entro una nuvola (*ibidem*).

³⁸ Osserva Greco che Leopardi non mostrava una spiccata inclinazione per le arti figurative, bensì «aveva il gusto poco educato alla scultura e alla pittura. Un chiaro di luna tra gli alberi produceva in lui maggiore effetto di una Venere capitolina» (A. Greco, *Leopardi a Roma*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, VII Convegno internazionale leopardiano, Recanati 16-19 novembre 1987, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1991, pp. 23-36, p. 28). Nonostante ciò, all'origine della canzone si pone anche l'impressione esercitata sull'autore dal rilievo dello scultore Tenerani dedicato alla fanciulla romana Clelia Severini, precocemente scomparsa. Secondo Bellonzi tale rilievo mostra «un classicismo vago, non archeologico, anzi improntato da un lirismo elegiaco sincero, oggettivato nella fluenza musicale delle linee, che lentamente si innalzano e ricadono, e nella luminosità dolce, diffusa, oltre che nella contenuta eloquenza psicologica dei personaggi» e pare dunque pervaso da un sentimento dell'antico consonante con quello di Leopardi, che individua nelle età antiche «doti di semplicità, di verità schietta, insieme umana e artistica, di primitivismo, di candore» (F. Bellonzi, *Pietro Tenerani, ispiratore del Leopardi*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 22-25 settembre 1980, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1982, pp. 277-281, p. 279). Dal giudizio leopardiano concernente il rilievo di Tenerani, e dall'esame della lirica, si trae l'impressione, osserva Bellonzi, «che l'opera del Tenerani sia stata, per il poeta, qualcosa di più che uno spunto visivo; che la memoria dell'immagine, rimanendogli viva a distanza di tre o quattro anni, lo conducesse a recuperare sul filo primario della rimembranza quell'angoscioso, insistente domandarsi, già del Leopardi fanciullo: «è partito per sempre – per sempre? sì: tutto è finito rispetto a lui: non lo vedrò mai più: e nessuna cosa sua avrà più niente di comune colla mia vita (v. il passo famoso dello *Zibaldone*, p. 645)» (ivi, p. 281).

prima leggiadra, in un volto di donna che, quando risplendeva di vita e di giovinezza, più di ogni altra illusoria idea riusciva a fugare il tedio quotidiano grazie a una scintilla di divino.

Con un rigore ben lontano dalle fantasie macabre del Barocco come pure dai futuri, necrofilo compiacimenti degli Scapigliati, Leopardi nella prima strofa elenca le perdute attrattive della defunta,³⁹ incastonandole fra versi iniziali e conclusivi che rinserrano il ricordo di tale avvenenza nel sigillo del presente dissolvimento, scandito da due implacabili «or»:

Tal fosti: or qui sotterra
Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango
Immobilmente collocato invano,
Muto, mirando dell'etadi il volo, 5
Sta, di memoria solo
E di dolor custode, il simulacro
Della scorsa beltà. Quel dolce sguardo,
Che tremar fe, se, come or sembra, immoto
In altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto
Par, come d'urna piena, 10
Traboccare il piacer; quel collo, cinto
Già di desio; quell'amorosa mano,
Che spesso, ove fu porta,
Sentì gelida far la man che strinse;
E il seno, onde la gente 15
Visibilmente di pallor si tinse,
Furo alcun tempo: or fango
Ed ossa sei: la vista
Vituperosa e trista un sasso asconde.
(vv. 1-19)

Nello scegliere quale emblema del destino comune alle stirpi dei viventi una donna attraente, vittima che proprio per la sua grazia luminosa sottolinea la durezza del colpo che l'annienta, Leopardi s'inserisce in una tradizione letteraria cui appartiene, tra gli esponenti del mondo antico, Luciano di Samosata.⁴⁰ Il retore brillante e freddamente arguto, che fece della leggerezza apparente l'arma per una bruciante dissacrazione, porta sulla scena nel quinto dei suoi *Dialoghi dei morti* baluginanti di fosca ironia Menippo ed Ermes. A Menippo che, curioso di scorgere nell'Ade i più celebri personaggi del mito, si trova a contemplare una successione indifferenziata di teschi inespressivi e immemori della perdita identità, Ermes, affaccendato nelle sue mansioni di guida delle anime, indica di sfuggita il teschio di Elena. La donna per la cui insostenibile bellezza Greci e Troiani affrontarono il decennale conflitto cantato da Omero giace ora ridotta a un cranio identico a tutti gli altri, distrutta nel suo esteriore incanto dal

³⁹ Mostra un'«anatomia degna di un John Donne» (R. Damiani, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 450)

⁴⁰ Ben noto a Leopardi sin dalla fanciullezza (lo cita ripetutamente all'altezza del 1815), Luciano viene apprezzato per le sue qualità stilistiche. Leopardi iniziò inoltre a tradurlo: restano alcuni suoi volgarizzamenti, fra cui un passo, d'ambientazione infera, di cui sono protagonisti Caronte e Menippo. Per un discorso generale in merito si rimanda a E. Mattioli, *Leopardi e Luciano*, in *Leopardi e il mondo antico*, cit., pp. 75-98.

livellamento della morte, che spazza via le differenze fisiche, visibile garanzia d'individualità per i viventi.⁴¹

Per quanto non raggiunga (del resto, questo non ne era lo scopo) la sarcastica durezza della visione infera proposta dal testo greco ora rammentato, la canzone leopardiana appare analogamente scevra di consolazione.

Non vi si realizza, infatti, ciò che al contrario avviene in *A Silvia*, ossia il "risarcimento" dell'immagine della fanciulla defunta,⁴² che il poeta ritrae quando fioriva del suo giovanile fulgore, splendente di speranze e promesse più ancora che di beltà, e non mentre si spegneva, logorata dalla malattia.

Al contrario, la canzone sepolcrale non consente alcun risarcimento contemplativo o memoriale: c'è solo la pietra della lapide, fatta verso.

... altro, non rimane.

⁴¹ Canfora, che ravvisa nella discussione sul destino dopo la morte della bella Elena la presenza di «una riflessione pessimistica non effimera» pone l'episodio di Luciano a confronto con la scena del cimitero nell'*Amleto* shakesperiano, in cui il principe parla con il becchino «ed entrambi fanno congetture sui titolari di alcuni teschi, e Amleto chiede all'amico Horatio se anche il grande Alessandro avesse avuto questa apparenza sottoterra» (L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Bari, Laterza, 1990, p. 574).

⁴² Cfr. L. Cassata (cui si deve l'espressione), *L'immagine risarcita (saggio di commento ai Canti di Leopardi)*, in «Filologia antica e moderna», 2006, 30-31, pp. 191-226.