

CONTRIBUTI

LA POLIFORMIA DELLA LUNA
NEI *CANTI* DI GIACOMO LEOPARDI

ERMES DORIGO
Tolmezzo

INDICE

Prima parte: LUNARIO DI LUNATICI

Sulle orme di Calvino

Un percorso 'lunare' di Antonio Prete (1993)

La luna mitica

Lune prima della Luna

Intrinsichezza tra Luna e Arte in Thomas Mann

I principi di ottica di George Berkeley, assonanti con quelli di Leopardi

Leopardi ed Eugenio Montale: la "doppia vista"

La caduta della luna nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*
Dialogo della Terra e della Luna (24-28 aprile 1824)

Tommaso Landolfi e la Luna leopardiana

Explicit prima parte: Emanuele Severino

Parte seconda: LA LUNA DI TARDEGARDO

Frammento XXXVII

Frammento XXXIX

La sera del dì di festa

Alla luna

Bruto Minore

La vita solitaria

Alla primavera o delle favole antiche

Ultimo canto di Saffo

Morte e suicidio in Leopardi in relazione al *Bruto minore* e all'*Ultimo canto*
di Saffo

Al conte Carlo Pepoli

Il sabato del villaggio

Le ricordanze

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

Il tramonto della luna

Una doppia conclusione

Bibliografia

Appendice: SULL'ORDINAMENTO DEI CANTI DI GIACOMO

LEOPARDI. *Il passero solitario*, laico San Francesco

Ipotesi

Una nuova prospettiva interpretativa

Il suono come cronòtopo

Bibliografia

Prima Parte

LUNARIO DI LUNATICI

Sulle orme di Calvino

Concordo pienamente con quanto affermato da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*:

Giacomo Leopardi a quindici anni scrive una *Storia dell'astronomia* di straordinaria erudizione, in cui tra l'altro compendia le teorie newtoniane. La contemplazione del cielo notturno che ispirerà a Leopardi i suoi versi più belli non era solo un motivo lirico; quando parlava della luna Leopardi sapeva esattamente di cosa parlava. [...] Leopardi, nel suo ininterrotto ragionamento sull'insostenibile peso del vivere dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza; gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, e soprattutto la luna. La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. [...]

In un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna: seguire le apparizioni della luna nelle letterature d'ogni tempo e paese. Poi ho deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi. Perché il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare. Le numerose apparizioni della luna nelle sue poesie occupano pochi versi ma bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l'ombra della sua assenza.

Dice Leopardi:

Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite [...]” (25 settembre 1821).[...] Le parole *notte*, *notturno*, ec., le descrizioni della notte sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene. Così oscurità, profondo, ec. ec. (28 settembre 1821).

Le ragioni di Leopardi sono perfettamente esemplificate dai suoi versi, che danno loro l'autorità di ciò che è provato dai fatti. Continuo a sfogliare lo

Zibaldone cercando altri esempi di questa sua passione ed ecco trovo una nota più lunga del solito, un elenco di situazioni propizie allo stato d'animo dell'"indefinito":

[...] la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo, oggetto, ec. Dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo odo oggetto ec. Dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. Quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. Colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne siano indorate le cime; il riflesso che produce, per esempio, un vetro colorato su quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vita, *udito* ec. In modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. [...] (*Zibaldone*, 20 Settembre 1821)

Ecco dunque cosa richiede da noi Leopardi per farci gustare la bellezza dell'indeterminato e del vago! È una attenzione estremamente precisa e meticolosa che egli esige nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata. [...] Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri: Vale la pena che continui a leggere questa nota dello *Zibaldone* fino alla fine; la ricerca dell'indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare:

È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non vedere tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazia e diffonda senza diversità,

né ostacolo; dove l'occhio si perda ec. é pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta. Così un cielo senza nuvola. Nel qual proposito osservo che il piacere della varietà e dell'incertezza prevale a quello dell'apparente infinità, e dell'immensa uniformità. E quindi un cielo variamente sparso di nuvoletti, é forse più piacevole di un cielo affatto puro; e la vista del cielo é forse meno piacevole di quella della terra, e delle campagne ec. perché meno vari (ed anche meno simile a noi, meno propria di noi, meno appartenente alle cose nostre ec.). Infatti, ponetevi supino in modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che considerando una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra, ed unitamente ad essa in un medesimo punto di vista. É piacevolissima ancora, per le sopraddette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. un moto moltiplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitivamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoni irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec. ec. ec. (*Zibaldone*, 20 Settembre 1821)

Tocchiamo qui uno dei nuclei della poetica di Leopardi, quello della sua lirica più bella e famosa, *L'infinito*. Protetto da una siepe oltre la quale si vede solo il cielo, il poeta prova insieme paura e piacere a immaginarsi gli spazi infiniti. Questa poesia é del 1819; le note dello *Zibaldone* che vi leggevo sono di due anni dopo e provano che Leopardi continuava a riflettere sui problemi che composizione dell'*Infinito* aveva suscitato in lui. Nelle sue riflessioni due termini vengono continuamente messi a confronto: *indefinito e infinito*. Per quell'edonista infelice che era Leopardi, l'ignoto é sempre più attraente del noto, la speranza e l'immaginazione sono l'unica consolazione dalle delusioni e dai dolori dell'esperienza. L'uomo proietta dunque il suo desiderio nell'infinito, prova piacere solo quando può immaginarsi che esso non abbia fine. Ma poiché la mente umana non riesce a concepire l'infinito, anzi si ritrae spaventata alla sola sua idea, non le resta che contentarsi dell'*indefinito*, delle sensazioni che confondendosi l'una con l'altra creano un'impressione d'illimitato, illusoria ma comunque piacevole. E il naufragar m'è dolce in questo mare: non é solo nella famosa chiusa dell'*Infinito* che la dolcezza prevale sullo spavento, perché ciò che i versi comunicano attraverso la musica delle parole é sempre un senso di dolcezza, anche quando definiscono esperienze d'angoscia. [...]

Mi accorgo che sto spiegando Leopardi solo in termini di sensazioni, come se accettassi l'immagine che egli intende dare di se stesso come di un seguace del sensismo settecentesco. In realtà il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico, un problema che domina la storia della filosofia da Parmenide a Descartes a Kant: il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo. Leopardi parte dal rigore astratto d'un'idea matematica di spazio e di tempo e la confronta con l'indefinito, vago fluttuare delle sensazioni. [...] Esattezza e indeterminatezza.

A proposito di Calvino scrive Filomena Montella:

[...] Come leggiamo l'elemento scientifico-astronomico che maggiormente risulta essere protagonista dell'opera calviniana è certamente la Luna:

Chi ama la Luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere di più nella Luna, vuole che la Luna dica di più. Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galilei, appena si mette a parlare della Luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galilei fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare.

In Calvino la scrittura diventa forma di conoscenza dell'insondabile. In questo senso il recupero del "Leopardi lunare" sottolinea come il poeta di Recanati ritenesse che la scienza non si contrapponesse alla poesia, ma la integrasse. L'Astronomia, in particolare, costituiva un patrimonio da conoscere e da sondare per aprire sul mondo uno sguardo non innocente né stupefatto, ma strumento per acquisire precisione, esattezza tecnica, terminologia corretta, approfondimento e ricerca continui (elementi contrari, senza dubbio, all'imitazione e all'improvvisazione). [...] Secondo Calvino, la scienza può dare certezze, ma certezze limitate. Così Leopardi nel parlare poeticamente della Luna, proprio perché non è ancora dimostrabile al suo tempo, la rende assoluta. Attraverso poi l'uso di una lingua precisa ed esatta, ma elegante, come quella della scienza, e di Galilei, in particolare, la poesia diventa ricerca e sgomento di fronte all'inconoscibile. La novità è proprio in questo scarto fra quella lingua così unica, nitida, e lo sgomento del mistero dell'ignoto. E Calvino fa suo questo insegnamento leopardiano, considerando l'opera di Leopardi un vero e proprio miracolo nell'aver tolto al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare.

La ‘nuova’ poesia, cui il poeta pensava negli anni dell’adolescenza, doveva fondarsi sul “vero lungo” della scienza, che produceva un senso d’infinito, che veniva a coincidere quasi col sublime indefinito dell’immaginazione, realizzando in tale maniera sul piano poetico un’atemporale *coincidentia oppositorum* di λόγος e μύθος.

Un percorso ‘lunare’ di Antonio Prete (1993):

Nel canto *Il tramonto della luna* si dispiegherà il senso del sogno di Alceta; “Scende la luna: e si scolora il mondo”. Nella cesura tra i due emistichi il silenzio è il sipario che divide la luce lunare dalla sua cancellazione, le ombre fantastiche di un notturno dall’oscurità chiusa nella sua privazione. *Il tramonto della luna* è la caduta delle lontane speranze, dei dilettoni inganni: c’era il presagio di questa amara allegoria all’origine dello spavento notturno narrato da Alceta? [...] Il corpo della luna amica, in una poesia di Emily Dickinson, è chiuso in una veste che dà alle guance e al sorriso i riflessi del cosmo. L’immagine, trattenuta al di qua del gioco allegorico, si specchia nella lontana fonte del *Cantico dei Cantici*, alla quale anche Leopardi aveva attinto gli attributi lunari della sua poesia:

Non era la luna che un mento dorato
una o due notti fa –
ed ora scopre il suo volto perfetto
al mondo di quaggiù –

La sua fronte è del biondo più regale –
la sua guancia un berillo tagliato
ed il suo sguardo alla rugiada estiva
il più bello ch’io abbia mai veduto

Le sue labbra ambrate, immobili –
ma quale mai deve essere il sorriso
che potrebbe concedere a un’amica
se tale fosse il suo argenteo volere!

E che squisito privilegio essere
anche la più lontana delle stelle
nella certezza ch’Essa passerà
davanti alla tua porta scintillante!
Suo berretto è il firmamento,
l’Universo i suoi calzari –

le stelle sono gemme alla cintura,
i suoi veli – l’Azzurro

[...] La luce della luna rivela le cose velandole, la malia dei suoi silenzi chiama i poeti verso il linguaggio: una presenza che è figura dell’interiorità, del suo teatro d’ombre. Figura o, essa stessa, anima della terra?: “Est en la luna / el alma de la tierra”, leggo in una poesia di Antonio Machado. In un racconto taoista il sole e la luna sono i due occhi dell’uomo cosmico, da cui ha origine il mondo: si apre l’occhio sinistro ed è giorno, si apre il destro ed è notte. In una variante del mito questi occhi solari e lunari appartengono al dragone originario. Occhi di un corpo celeste, il sole e la luna dicono, insieme, compresenza e successione, rispondenza e alternanza. Sono il ritmo dell’inseparabile. [...]

Nel *Cantico dei cantici* la bellezza della sposa attinge sia agli attributi propri del sole sia a quelli propri della luna:

Chi è costei che sorge come l’aurora,
bella come la luna, fulgida come il sole.

Ma poi i poeti, di volta in volta, sceglieranno metafore e colori del femminile a partire dall’*electa ut sol* oppure dal *pulchra ut luna*. La donna di Petrarca e dei petrarchisti sarà solare, quella leopardiana lunare (anzi Leopardi istituirà un registro di reciprocità tra il femminile e il lunare, e si rivolgerà alla luna con la lingua della poesia d’amore e talvolta della poesia religiosa). [...]

Meister Eckhart, commentando il versetto della *Genesi* che dice: “*Fecitque Deus duo luminaria magna*”, si diffonde, più che nell’esegesi del sole, in quella della luna. La quale ha a che fare con *lumen*, ma come per antifrasi, perché possiede il grado minimo della luce. La luna, per Meister Eckhart, è in relazione con *lucus*, cioè con quel luogo dove la bellezza e il sacro si incontrano: bosco che in alto è fitto di fronde e d’ombra e in basso è “luminoso e aperto allo sguardo”, radura gradita agli uomini e agli dei, e per questo scelta per i sacrifici. [...] Gli spazi interminati delle galassie diventano, nelle iconografie della creazione, una superficie familiare: le stelle punteggiano una volta azzurra, la luna è sospesa nel cielo di un mosaico, nel quale soffiano le trombe degli angeli. L’abisso degli spazi stellari è soltanto un disegno, la vertigine dell’infinito una gradazione del blu. Anche il *Cantico delle creature* dà allo stupore siderale la misura di una fragile, quasi domestica, bellezza: “in celu l’ài formate clarite et pretiose et belle”. [...]

Luce da luce. Cristo, la “lucente sostanza”, è annunciato, nel cielo delle stelle fisse, non solo dall’infiammarsi del viso di Beatrice e dalla letizia di cui si fan colmi i suoi occhi, ma anche da una similitudine che è dello

stesso ordine della luce. Per l'orizzonte di senso della luce ogni analogia tolta a un altro elemento fisico sarebbe privativa: infatti, un tripudio di autoreferenziale luce sfolgorerà da qui sino all'Empireo:

Quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe etterne
Che dipingon lo ciel per tutti i seni;

Vidi sopra migliaia di lucerne
Un sol che tutte quante l'accendea,
Come fa il nostro le viste superne;
(*Par.*, XXIII, 25-30)

Il Sole di Cristo, il suo trionfo tra le "migliaia di lucerne" dei beati, è sorretto da due comparazioni, affidate la prima alla luna, la seconda al sole, al "nostro" sole. La luce di Cristo è insieme luce solare e luce lunare, e anche trascendimento dell'una e dell'altra. Sul riso della luna c'è un riverbero del riso di Beatrice e del prossimo "riso / de l'universo" (*Par.*, XXVII, 4-5). [...]

La luna mitica

La componente mitica Leopardi l'analizza approfonditamente nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* del 1815, molto ricco e metodicamente dubitativo e perplesso sui tanti volti che la 'luna' aveva assunto nei secoli nella tradizione classica e nelle credenze popolari: tutte le belle favole dei popoli antichi interpretate come esorcismo della paura, motore della vita: da qui la polimorfia della luna, la sua duplicità sfuggente di vita e morte; la sua enigmaticità inquietante (Sole e Luna sono due astri diversi o lo stesso, come credevano gli Hittiti, per i quali era uno solo, che cambiava unicamente 'abito': vestito per il giorno, vestita per la notte); la sua incertezza persino nel genere ("Perché, soli fra tutti i popoli, i Tedeschi fanno il Sole di genere femminile, e la Luna di genere maschile?"); Persefone-Proserpina, vergine e casta, ma di una verginità distrutta ogni volta che si rende infera, per poi rinascere nuova e tornare casta e pura. Il problema, quindi, non è solo quello della 'luce', vale a dire della percezione della realtà in relazione alla teoria del piacere, ma diventa molto più complesso e intricato nel momento in cui la 'luna' viene proiettata nel mito e assurge a simbolo della 'giovinanza', che assume in sé tutte le contraddizioni dell'astro lunare.

Ecco, per chiarire, due passaggi dal libro *Leopardi* di Pietro Citati:

Come racconta Plinio, gli antichi studiosi e i semplici viandanti che, la notte, amavano errare sotto il puro chiarore di un cielo senza nuvole, contemplavano la luna con una mescolanza di ammirazione e di angoscia. Tutti gli altri astri – il sole che splende nel culmine dello spazio, Saturno bianco, freddo e ghiacciato, Giove mite e benefico, Marte ardente come il fuoco, Venere dai raggi luminosissimi e Mercurio – rimangono eguali a se stessi, mentre chi può calcolare la varietà incessante, la molteplicità inquieta delle metamorfosi della luna?

Mai immobile, sempre in aumento o in diminuzione, ora disegna una lieve falce delicata, ora mostra la rotondità di un cerchio perfetto, ora la metà di se stessa: ora scompare completamente alla vista, come se non avesse mai consolato i nostri sonni. Talvolta ci rivela una superficie caliginosa, coperta di ombre e di macchie, offuscata da qualche malattia ignota: talvolta ci illumina con una luce così tersa e radiosa, che nessuna ombra sembra poter offuscare: ora veglia tutta la notte; ora si leva tardi, come se la opprimesse un peso o una immane fatica. In certi periodi del mese, sale negli spazi: in altri, discende; ma non è regolare nemmeno in questo, perché eccola condotta verso la sommità del cielo, poi vicino alle montagne, elevata verso il Nord oppure abbassata verso il Sud. [...]

Molti credevano che la regina delle notti fosse una vera divinità, come il sole e altre stelle. Se Selene era una dea, i suoi fedeli dovevano moltiplicare i nomi con cui invocarla, cercando di adeguare con la molteplicità degli appellativi la molteplicità delle forme. Come Lucio alla fine delle *Metamorfosi* di Apuleio, essi la chiamavano alma Cerere, Venere celeste, Artemide protettrice dei parti, Proserpina; e aggiungevano ancora altri nomi, quasi esaurendo il repertorio dell'olimpico greco-orientale: Cibele, Pessinunzia, Minerva, Venere Cipria, Venere Pafia, Diana Dictinna, Giunone, Bellona, Ecate, Ramnusia, Iside.

Molti pensavano che fosse soltanto un essere demoniaco, misto di cose uguali e disuguali, di passioni mortali e di virtù divine. Macrobio scrive che dobbiamo scorgere in lei la signora della *Tyche*, e aspettarci tutti gli innumerevoli giochi e capricci del caso. Quando alziamo gli sguardi verso Selene, vi vediamo riflessa la miseria delle passioni e delle cose umane, le quali cambiano, crescono e diminuiscono, salgono dal nulla alla perfezione per consumarsi e distruggersi, assumono sempre nuovi volti, aspetti e incarnazioni, sottoposte – come la luna – all'unica legge dell'incostanza. [...]

La luna occupa una posizione limite nel gioco delle forze astrali. Sopra di lei, comincia il chiarore senza ombre e senza notti dell'etere, dove tutto è immutabile, incorrotto e divino. Sotto di lei, ha inizio il regno terrestre delle ombre, nel quale vivono gli oggetti mutabili, menzogneri e pieni d'errore. Così, ultima fra le stelle ma vicina alla terra, essa svolge un compito duplice. Da un lato, sovrintende al mondo sublunare della nascita

e della morte, della generazione e della corruzione. Dall'altra, media tra l'universo stellare e la vita umana: distrugge tutto ciò che il nostro mondo comporta di selvaggio e di confuso; trasmette alle nostre menti, alle nostre anime e ai nostri corpi i benefici lasciati cadere dall'intelligenza sopraceleste. Posidonio le attribuisce un'altra virtù mediatrice. Se il sole è il cuore dell'universo e disperde fuori di sé il calore e la luce, quasi fosse sangue e respiro, la terra e il mare servono il cosmo come le viscere e la vescica servono gli animali. A metà tra questi poli sta la luna, che esercita le stesse funzioni del fegato nel corpo umano. Trasmette a noi il calore solare e alle stelle l'umidità terrena: mentre elabora, purifica e raffina tutto quanto l'alto e il basso inviano continuamente verso di lei. [...]

Ad integrazione dell'*excursus* di Citati riporto quanto scrive Michele Mari, che immagina che a Recanati nel 1813, nell'austero palazzo nobiliare familiare, il giovane Orazio Carlo tenga un diario nel quale riporta le parole e le azioni del fratello maggiore, Tardegardo Giacomo. Riprendendo i modi della prosa italiana dell'800, il racconto è l'esecuzione musicale di un apocrifo leopardiano:

“Vi son venuto raccogliendo e illustrando tutti i nomi della Luna, avventurandomi nell'impresa disperatissima di venire a capo della gran confusione di che il genere umano l'involse. Io credo ch'ella sia uno Ente complesso, e che le sue proprietà possano essere accertate solo nell'interpretazione delle sue forme, delle sue storie, e de' suoi nomi. [...]

Ella è anche Persefone o Proserpina, ne' cui amori e soggiorni infernali gli antichi simboleggiarono le periodiche discese della Luna sotto la linea dell'Orizzonte, oppure il suo oscuramento nel cielo. È Persefone figliuola a Demetra come Proserpina a Cerere, com'è a dire alla Tellure Madre, e per questo, con dolcissimo soprannome, i Greci la dicevano Cere, 'la ragazza'; ma anche considerando il solo popol de' Greci non v'ha concordia di ciò, ché alcuni identificavan la madre in Hecate, la qual con urla strazianti discende nell'Ade per impetrare il ritorno della figlia alla luce, mentr'altri dicono Hecate la figlia.

Parimenti ella è anche il suo sposo, ed è quindi Ade, ma anche l'Adonai degli Ebrei e il giovinetto Adone sbranato dalle cagne di Diana, com'è a dire che la Luna fe' sbranare sè stessa: e di cagne è 'l sacrificio che si compie ne' trivii ad Hecate inferna da ciò detta Trivia. Dipoi l'è Polluce, che scende nell'Ade per prendere il posto del fratello mortale, ma quando Castore è in cielo ella è lui, e sempre è entrambi i Dioscuri, così come credeano gli Hittiti che il Sole e la Luna fossero il medesimo Astro, chiamando il primo Ra-mr-Ohreb, cioè 'Colui che si è vestito per il giorno', e la seconda Ra-mr-Lith, cioè 'Colui che si è vestito per la notte'.

Ella è preside ai parti, e per questo fu detta dai Romani Lucina non altrimenti che Giuno, perloché viene ad essere a un tempo e figlia e moglie di Giove; dice Servio ch'ella è insieme Lucina, Diana, ed Hecate perché rispettivamente presiede alla nascita, alla vita, ed alla morte, e vuole inoltre Porfirio che le tre Moire, o Parche, altro non sian che la personificazione di coteste funzioni.

Ell'è vergine e casta, ma cotesta verginità è distrutta ogni volta ch'ella si rende inferna, e a tornar casta e pura è necessario morire e rinascere nuova, e Luna Nuova dicesi appunto il cominciamento del Mese lunare, allor che 'l disco in ciel non si vede e l'error popolare proclama esser questa la fine. Secondo certi popoli, ancora, ell'è insieme la dea della castità e dell'amore, e conciliano questo con dire che casta è la dea, ma lascivi sono i furori ch'ella inspira ne' petti mortali. E 'l medesimo Adone non in tutte le credenze è sbranato dalle cagne di Diana, bensì 'l voglion certuni ucciso ad istigazion d'Afrodite, e da cotesta discordanza io son tratto a pensare che lo Sbranato simboleggi la tragica impossibilità di conciliazione armoniosa della castità con l'amore, e della notte col giorno, e della morte con la vita, ed essere insomma ciò ch'i Pagani diceano Mistero. "E nel Mistero è un più fondo mistero, per il quale chi riguarda la Luna è la Luna egli stesso, ed è insieme la figlia e la madre, e i suoi cani; e io penso che con quella definizione *nocturnis ululatibus horrenda Proserpina* Apuleio nel libro suo delle *Metamorfosi* secretamente significasse sé stesso".

Lune prima della Luna

Nell'anno 1809, scrive e commenta Citati, colpì straordinariamente l'undicenne Leopardi un famoso "notturno" di Omero (*Iliade*, VIII, 555-559):

Sì come quando graziosi in cielo
rifulgon gli astri intorno della luna,
e l'aere è senza vento, e si discopre
ogni cima de' monti ed ogni selva
ed ogni torre; allor che su nell'alto
tutto quanto l'immenso etra si schiude,
e vedesi ogni stella, e ne gioisce
il pastor dentro all'alma:
tanti falò splendevano tra le navi
e il letto di Xanto, quando i Troiani
i fuochi accesero sulle mura di Ilio

Leopardi fu affascinato dallo spazio immenso, dalla centralità della luna, dall'assenza di vento, dalla precisione nitidissima dello sguardo, che fissa le

cime, i colli e le valli. Questa era l'unica forma possibile di felicità che egli abbia mai conosciuto, allora e più tardi. Abolì nel suo testo le stelle, che rivaleggiavano con la luna [...] La luna non ha molti nomi, come nell'antichità classica, ma è sempre e soltanto la luna – la graziosa, la diletta, la cara, la tacita, la silenziosa, la vergine, la intatta luna. Non è la chiave della simpatia universale, e delle mediazioni e delle relazioni che stringono tra loro il nostro universo. E soprattutto non ha alcuna attività o funzione erotica. La luna è vergine: il suo raggio è verecondo. Tutto ciò almeno sino al *Tramonto della luna*, dove Leopardi, sul punto di morire, mutò la sua idea del cosmo.

Lo suggestionò anche un "notturno" – riportato da Marcello Tartaglia – di Virgilio (*Eneide*, VII, 8-16):

Adspirant aerae in noctem, nec candida cursus
Luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.
Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
Dives inaccessos ubi Solis filia lucos
Adsiduo resonat cantu, tectisque superbis
Urit odoratam nocturna in lumina cedrum,
Arguto tenues percurrens pectine telas.
Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
Vincla recusantum et sera sub nocte rudentum.

Non credo si possa dimenticare Saffo, *fr.* 34:

Le stelle intorno alla bella luna
nascondono il volto luminoso
quando questa risplende
sulla terra in tutto il suo fulgore
argentea.

Ritengo, inoltre, che un'indubbia suggestione derivi dalle sestine di Petrarca *Non ha tanti animali il mar fra l'onde* (*Canzoniere*, CCXXXVII):

Non à tanti animali il mar fra l'onde,
né lassù sopra 'l <i>cerchio de la luna</i>
vide mai tante stelle alcuna notte,
né tanti augelli albergan per li boschi,
né tant'erbe ebbe mai il campo né spiaggia,
quant'à 'l io mio cor pensier' ciascuna sera.
Di dí in dí spero ormai l'ultima sera
che scevri in me dal vivo terren l'onde

et mi lasci dormire in qualche spiaggia,
ché tanti affanni uom mai *sotto la luna*
non sofferse quant'io: sannolsi i boschi,
che sol vo ricercando giorno et notte.

Io non ebbi già mai tranquilla notte,
ma sospirando andai matino et sera,
poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi.
Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde,
et la sua luce avrà 'l sol da la luna,
e i fior d'april morranno in ogni spiaggia.

Consumando mi vo di spiaggia in spiaggia
el dí pensoso, poi piango la notte;
nè stato ò mai, se non *quanto la luna.*
Ratto come imbrunir veggio la sera,
sospir' del petto, et de li occhi escono onde
da bagnar l'erbe, et da crollare i boschi.

Le città son nemiche, amici i boschi,
a'miei pensier', che per quest'alta spiaggia
sfogando vo col mormorar de l'onde,
per lo dolce silentio de la notte:
tal ch'io aspetto tutto 'l dì la sera,
che 'l sol si parta et dia luogo a la luna.

Deh or foss'io col vago de la luna
adormentato in qua' che verdi boschi,
et questa ch'anzi vespro a me fa sera,
con essa et con Amor in quella spiaggia
sola venisse a starsi ivi una notte;
e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.

Sovra dure onde, *al lume de la luna*
canzon nata di notte in mezzo i boschi,
ricca di spiaggia vedrai deman da sera.

(Corsivi dell'Autore)

E dall'amato Torquato Tasso:

Tacciono i boschi e i fiumi,
e 'l mar senza onda giace,
ne le spelonche i venti han tregua e pace,

e ne la notte bruna

alto silenzio fa la bianca luna

É molto interessante, a illuminare gli antecedenti della luna dei *Canti*, quanto scrive Francesca Frediani:

Nei *Canti* è possibile distinguere due modalità essenziali nel modo di raffigurare la luna: da una parte i componimenti in cui essa è vicina, quasi umanizzata; dall'altra i componimenti in cui è entità cosmica, lontana, irraggiungibile. La seconda delle *Odi adespote* "*In lunam*" (che finge tradotta da lui in latino da un testo greco) e i *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, intessuti di autobiografismo e tradizione classica, sono due testi giovanili che testimoniano il precoce interesse del poeta per la luna (anche se la favola *Il sole e la luna* e l'idillio *L'amicizia* risalgono al 1810, come da questo frammento "Vo' la Luna cantar. Te chiama il canto, / O eterea Luna, dall'argenteo riso, / Che i bruni sogni e la quieta notte..."; e da un'*Ode adespota*: "Cara agli uomini sei, cara ai Celesti, / eterea Luna, dall'argenteo riso. / Veneranda, bellissima, lucente" - varianti: "la curva luna", "novella luna", "luna pallida", "cheta luna"-) e che costituiscono un buon punto di partenza per l'interpretazione del peso rivestito dalla luna nell'opera leopardiana. In essi, infatti, sono presenti sia tratti che, dopo aver subito un processo di affinamento diventeranno *topoi* della poetica selenica di Leopardi, sia tratti che nella produzione più matura appariranno solo in filigrana:

Ode II.
<i>In Lunam</i>
Lunam canere lubet.
Te, Luna, canemus
Excelsam, os argenteam.
Tu enim coelum habens,
Quietae noctis imperium
Nigrorumque somniorum tenes.
Te et sidera honorant
Coelum collustrantem.
Tu candidum agitas currum

Ac nitidos equos
E mari adscendentes;
Et dum ubique fessi
Silent homines,
Medium per coelum tacite

Nocturna solaque iter facis;
Super montes arborumque
Cacumina et domorum culmina
Superque vias et lacus .
Canum jacens lumen.
Te fures quidem reformidant
Universum orbem inspicientem.
Lusciniae vero celebrante
Totam per noctem aestatis tempore
Exili voce cantilantes
Densos inter ramos.
Tu grata es viatoribus
Aquis aliquando emergens.
Te Dii quoque amant ,
Te honorant homines,
Excelsa, os argentea
Veneranda pulcherrima lucifera.

Nei contenuti l'ode è contigua alla traduzione dell'idillio ottavo *Espero* di Mosco, compiuta da Leopardi nel 1815, e da lui considerata "gemella" dell'ode alla luna di Lady Mary Wortley Montagu's:

A Hymn to the Moon

Thou silver deity of secret night,
Direct my footsteps through the woodland shade;
Thou conscious witness of unknown delight,
The lover's guardian, and the muses aid!

By thy pale beams I solitary rove,
To thee my tender grief confide;
Serenely sweet, you gild the silent grove,
My friend, my goddess, and my guide.

Even thee, fair queen, from thy amazing height,
The charms of young Endymion drew;
Veiled with the mantle of concealing night;
With all thy greatness, and thy coldness too.

Un Inno alla Luna

*Tu Divinità d'argento della segreta notte,
Dirigi i miei passi attraverso l'ombra del bosco,*

*Tu testimone consapevole della gioia sconosciuta,
Guardiana dell'amante, e aiuto della Musa.*

*Con i tuoi raggi pallidi io solitaria vago:
A te il mio sensibile dolore confido;
Serenamente dolce sai dorare il boschetto silenzioso,
Mia amica, mia Dea, e mia guida.*

*Anche tu, fiera regina, da altezza sorprendente
Hai fatto tuo il fascino del giovane Endimione,
Velata nel mantello della notte che nasconde.
Con tutta la tua grandezza, e anche con la tua freddezza.*
(Traduzione dell'Autore)

Chiudo questa parte con un giudizio sintetico di Neuro Bonifazi:

Nello sforzo di mostrarsi più infelice che può, piangendo, il poeta della fase elegiaca si preoccupa solo di farsi sentire da qualcuno; nella fase idillica che segue, apre invece le chiuse imposte alle luci e alle voci più affascinanti e gioiose per essere guardato. [...] I primi idilli, testi ancora esili, ricollegandosi con *Le Rimembranze* iniziali, e con le immagini originarie fissate nelle prime carte dello *Zibaldone*, usciranno dal buio, a cominciare da *Alla luna* (o *La ricordanza*) e dalla *Sera del dì di festa*, ancora notturni, ma già illuminati dal chiarore lunare (come i versi a "Era la luna nel cortile" ecc., e come quelli del primitivo idillio „Era in mezzo del ciel la curva luna,,). Di notte, appena apre la finestra della sua camera, Leopardi vede la luna o la immagina, e soprattutto immagina di ricordare. Il poeta introduce il piacere dell'immaginazione-ricordo ancorato alla sensazione luminosa.

Intrinsichezza tra Luna e Arte in Thomas Mann

Qui si mostra la missione mediatrice dell'arte, il suo compito magico, ermetico, di intermediaria fra il mondo superiore e inferiore, tra idea e fenomeno, spirito e sensualità. Questa è infatti la posizione cosmica, per così dire, dell'arte. La singolarità del suo posto nel mondo, la dignità del suo gioco che non si possono né spiegare né determinare altrimenti. Il simbolo della luna, questa immagine cosmica di ogni mediazione, è il più proprio dell'arte. Per l'antica primitiva umanità l'astro era sacro e importante appunto per la sua ambiguità, per la sua posizione media e intermedia tra il mondo solare e terreno, spirituale e materiale. Doppia la sua natura: femminile accogliente, rispetto al sole; maschile-fecondante rispetto alla terra. La consideravano il

più impuro dei corpi celesti, ma il più puro dei terrestri; appartenente, è vero, al mondo materiale, ma in questo nella posizione più alta, più spirituale, più vicina al sole, sospesa al limite di due mondi, per dividerli e nello stesso tempo congiungerli, mallevadrice dell'unità del tutto, interprete fra il mortale e l'immortale: appunto questa è la posizione dell'arte fra lo spirito e la vita. Androgina come la luna, femminile rispetto allo spirito, maschile e feconda nella vita, la manifestazione più impura, per la materia di cui è composta, della sfera celeste, ma per il suo carattere di transizione la più pura e incorruttibilmente spirituale della sfera terrestre, l'essenza sua è quella di un intermediaria lunarmente magica tra le due regioni.

I principi di ottica di George Berkeley, assonanti con quelli di Leopardi

Riporto questo passo poco conosciuto di Alessandro Parronchi, perché introduce un notevole elemento di novità negli studi leopardiani, anche in riferimento alla 'luna':

Se il Leopardi conobbe il *Saggio sopra una nuova teoria della visione* di George Berkeley (1709), non è dubbio che esso debba averlo affascinato, aprendogli l'occhio interiore all'alta meraviglia di un nuovo e disilluso modo di guardare il reale. [...] Sviluppando quanto Piero Bigongiari scriveva sulla costituzione dell'"ottica" idillica leopardiana, potremo noi supporre che l'infinito nasca per offrire una commossa e piana esemplificazione di questo "incantevole e magico effetto". E al contino Giacomo Leopardi sedente dietro un muro, una "siepe" – che copra "l'estremo" – "ultimo" – "Lembo dell'Orizzonte" a guardare la luna, niente impedirà di "fingere" nel suo spirito tutto quello che il muro nasconde, e altro, altro, all'infinito. Poiché "A questo piacere che dà la luce indiretta della luna, contribuisce la varietà, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede". [...]

Poco importa che oltre la siepe dell'infinito non si veda la luna, ma si stenda "interminato spazio" immaginario in una vaga luce senza tempo. La sera che segue – o precede? – il giorno dell'infinito, è una sera di luna, la luna de *La ricordanza*. [...] Ma da qui e da là, e anche da altrove, il Leopardi fissava via via sulla carta il ricordo di cose viste, di cui le letture gli svegliavano la dolce reminiscenza. Così la situazione fisica dell'idillio *La ricordanza*, poi *Alla luna*, è già tutta presente nella sezione 71, dove si tratta dello stesso fenomeno, già richiamato, dell'apparir la luna ora più grande ora più piccola vicino all'orizzonte, effetto che per il Berkeley deriva dalla variabile densità del medio, che genera quella che lui chiama "Languida, o debole Apparenza. [...] Aggiungete a questo, che nel cielo nuvoloso, ella è comun osservazione, che l'apparenza della Luna Orizzontale è più grande, che d'ordinario; il che fortemente cospira con la

nostra opinione, e l'avvalora. Né si proverebbe, ripugnante con quello, che noi abbiamo detto, il vedersi in qualche tempo la Luna Orizzontale allargata oltre la sua ordinaria estensione, anche in un'aria più serena. Imperciocché noi dobbiamo considerare non solamente il nuvoloso, che accade sia nel luogo, ove noi dimoriamo; ma dobbiamo ancora computar nel nostro pensiero tutta la somma de' vapori, e delle esalazioni, che sono tra l'occhio, e la Luna; il che tutto cooperando a rendere l'apparenza della Luna più languida, e con ciò ad accrescer la sua grandezza, può accadere, che comparisca più grande di quel, che fa usualmente, anche nell'orizzontal Posizione, in un tempo, quando tuttoché non sia nuvoloso, né bruno giusto nel luogo, ove siamo, presa tutta insieme, può esser caricata d'una maggior quantità d'interspersi vapori, ed esalazioni, più che in altro tempo". [...]

Solo che, nell'idillio leopardiano, la distanza dell'astro è doppiata da una distanza nel tempo: il ricorrere di un anniversario. E alla meteorologia reale si sostituisce, con l'effetto dei suoi "vapori" e "precipitazioni", quella del cuore. In un altro momento, di serenità, di favola, o nel ricordo di un sogno realmente sognato, si potrà inventare un giuoco alessandrino sulla luna e la sua dimensione vera e apparente: nel frammento *Odi, Melisso*, che già s'era intitolato *Il sogno*, e *Lo spavento notturno*, dove l'idea della caduta dell'astro, consueta al Leopardi fin dalla *Storia dell'Astronomia*, si unisce all'altra, della dissociazione tra dimensione reale e figura visibile, per cui la figura visibile non ha più alcun fondamento di certezza, e crea la vaga apprensione di veder alterata contro verisimiglianza questa figura. [...]

Ancora riportiamo dal *Saggio*: "...supposto, per esempio, che guardando verso la Luna, io dicessi, ch'ella fosse cinquanta, o sessanta semidiametri della Terra distante da me; vediamo qual Luna è, di cui si ha parlato. Egli è chiaro, che ciò non può esser la Luna visibile, o qualche cosa rassomigliante la Luna visibile, o quel, ch'io vedo, ch'è solamente un ritondo, luminoso piano di circa trenta Punti visibili in diametro. Imperciocché nel caso, che io mi porti, dal luogo, ove io dimoro direttamente, inverso la Luna, egli è manifesto, che l'oggetto varia, secondo che continuamente io avanzo: e per il tempo, che io ho avanzato cinquanta, o sessanta semidiametri della Terra, io sarò sì lungi dall'esser vicino ad un piccolo, rotondo, luminoso Piatto, che io non concepirò nulla di simile a questo; un tal oggetto essendo da gran tempo sparito, e se io lo ricuperassi, ciò non sarebbe, che col tornar indietro su la Terra, da dove m'avanzava" (s. 44). [...]

Oltre che al passo precedentemente citato degli *Appunti e ricordi*, su "la terra veduta dalla luna con occhi umani", i richiami al motivo "surreale" del frammento *Odi, Melisso* sono evidenti. E il passaggio da "piatto" a "secchia", può anche essere avvenuto per reminiscenza

dantesca, del *Purgatorio* XVIII, 78: la luna “fatta com’un secchion che tutto arda”. [...]

Parronchi alla fine pone una domanda davvero inconsueta e spiazzante, dando una sua risposta:

In che tempo, diurno o notturno, ha luogo l’*Infinito*? Io l’ho sempre immaginato ambientato nella luce del giorno, e con me credo altri molti, se non tutti addirittura. Ma questa luce potrebbe esser dovuta a un fenomeno di “rotazione poetica”, e quel che per noi è giorno forse per Leopardi fu estremo crepuscolo o notte soltanto.

Questo riferimento mi permette, anche se diverte un po’ dal nostro tema, almeno un accenno alla supposizione di Ungaretti circa la lirica *L’Infinito*, utilizzando le parole di Teresa Spignoli:

L’asse portante delle riflessioni contenute nelle missive, ed intorno a cui ruota la *querelle* tra i due poeti (Ungaretti-Bigongiari, *N.d.A.*), è costituita dal paragone istituito da Ungaretti tra *L’infinito* e il pensiero pascaliano. Ungaretti affronta il problema del rapporto Pascal-Leopardi sin dai primi studi dedicati al poeta recanatese, ma è solo nel 1950, e più precisamente nella fase di revisione del *Secondo discorso*, che si affaccia l’idea che esso sia “nel suo nucleo”, una ‘traduzione’ del famoso frammento pascaliano “*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie*”. Scoperta che Ungaretti difende con forza, mettendone in evidenza l’originalità e l’importanza, e insistendo a più riprese perché essa venga inserita nel testo, ormai già pronto per l’impaginazione: “Caro Bigongiari, dimmi se quel pezzettino finale verrà stampato? È indispensabile che lo sia. È l’ultima scoperta. Tutto ricomincia da lì: da quel ‘nulla’ di pura geometria, di fronte al quale inorridiva Pascal”.

Il “pezzettino” come lo definisce Ungaretti, non viene stampato.

Nella parte finale del saggio, *Leopardi segreto*, Ungaretti torna sul rapporto Pascal-Leopardi, ma stavolta per individuare le differenze insite nel pensiero dei due autori: “Eppure non è ammissibile che l’infinito per il Leopardi si riducesse a un infinito geometrico, essendo egli un poeta, e non essendo possibile che di Pascal non avesse ritenuto nel pensiero se non una clamorosa negazione, se non uno svisamento forsennato della massima: “*Le fini s’anéantit en présence de l’infini, et devient pur néant*”.

Leopardi ed Eugenio Montale: la “doppia vista”

Loredana Castori introduce delle interessanti osservazioni su quella che definisce la “doppia vista”, instaurando un parallelismo e un confronto critico tra Leopardi ed Eugenio Montale:

Il tema della “doppia vista”, *in limine* tra realtà e immaginazione, è affrontato da Leopardi in un celebre passo dello *Zibaldone*:

All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita [...] che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.

[...] la linea dell’orizzonte dell’*Infinito* è anche e soprattutto la sua immaginazione, quella vista seconda che gli permette di entrare nello spazio metafisico che è il suo mondo interiore. La soglia, oltre la quale si estende il mondo, crea un sentimento di malinconia, ma anche di piacere: la siepe, che dell’“estremo orizzonte il guardo esclude”, rivela il senso del limite che diventa impulso alla visione interiore. [...]

In Montale l’“ombra” diventa motivo della sua poesia (*Meriggi e ombre*), così come il limite, che può essere valicato anche solo per un attimo, in quell’“anello che non tiene”, nella “maglia rotta nella rete”, nella memoria di ciò che è stato, nella figura salvifica di una donna-angelo che scende dalle “alte nebulose” a visitare il poeta, come in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*:

Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo
L’ombra nera, s’ostina in cielo un sole
Freddoloso: e l’altre ombre che scantonano
Nel vicolo non sanno che sei qui.

[...] Nelle *Occasioni* luce e ombra convivono quasi sempre, come se lo sguardo del poeta fosse proiettato a cogliere i giochi di luce (*La casa dei doganieri*), ma le ombre dilatano lo spazio e il tempo, come avviene nel *Tramonto della Luna*: “Fingon l’ombre lontane”. Il cielo lontano diventa tutt’uno con l’orizzonte terreno, in cui il pensiero si espande e si riflette su se stesso, e in cui la luna, invocata da Leopardi, è luce chiara, bianca, notturna. Una luce diversa, in grado di offuscare le miserie del mondo. Lo

sguardo di Montale nelle *Occasioni* è fermo, quasi sempre posto al limite, sulla soglia di una finestra o di un balcone, quindi dall'interno verso l'esterno, come nel *Balcone*, dove il poeta attende lo sguardo della donna da una finestra che non s'illumina. Come una "camerottica" è la finestra nelle *Ricordanze*:

Si ricordi quella fenestrella sopra la scaletta ec. Onde io dal giardino mirava la luna o il sereno [...] sdraiato presso un pagliaio a S. Leopardò sul crepuscolo vedendo venire un contadino dall'orizzonte avendo in faccia i lavoranti di altri pagliai ec., torre isolata in mezzo all'immenso sereno come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito. (*Zibaldone*)

Ne *La Sera del dì di festa* lo sguardo è rivolto alla luce lunare, in una prospettiva aerea, che proietta ombre e porta serenità alla fanciulla che dorme, ignara del dolore del poeta, a cui non brillano gli occhi, se non di pianto, con una luce desolata ed effimera. Anche in Montale gli sguardi non s'incrociano, ma si perdono in una ricerca solitaria; a volte quello dell'osservatore si perde nel nulla o nell'inferno, come in *Lo sai debbo riperderti e non posso*:

un ronzio lungo viene dall'aperto,
strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia da te.
E l'inferno è certo.

[...] Le donne sono figure mobili rispetto all'occhio immobile di Montale; la donna, a partire da Clizia, si muove nel mondo e ricambia lo sguardo, dopo aver guardato il sole. Certo egli non era consapevole ancora (in *Stanze*) della potente figura di donna in grado di dominare la storia, in cui era ancora troppo netta la differenza tra la sua bellezza, col suo sguardo lampeggiante, e la barbarie della guerra. Lo sguardo di Clizia, infatti, risulta ancora ignorato: "...e poco è il lampo del tuo sguardo / ma domanda altri fuochi" ma la sua chiaroveggenza è compendiata nella metafora conclusiva:

Ma resiste
E vince il premio della solitaria
Veglia chi può con te allo specchio ustorio
Che accieca le pedine opporre i tuoi
Occhi d'acciaio.

Alla minaccia della guerra si oppone la veglia della ragione, ossia la forza della poesia, dell'arte vigilata dagli occhi della donna. La donna che gioca a scacchi ricorda, per certi aspetti la "Signora d'ingegno" dagli "occhi nerissimi", la Gertrude delle *Memorie del primo amore*, del frammento XXXVIII e dell'*Elegia I*.

Oh come viva in mezzo alle tenebre
Sorgea la dolce immagine, e gli occhi chiusi
La contemplavano sotto le palpebre.
(*Il primo amore* 25-27)

Ma la scacchiera della guerra interiore, diventa quella dei campi di battaglia europei, quelli della storia. Oltre la finestra che si apre, senza che si sappia come, crolla il confine tra interno ed esterno, la realtà esterna è la guerra, dove vi partecipano uomini inconsapevoli dello sguardo di Clizia. A differenza di Leopardi, vi è il superamento progressivo del tema della "doppia vista": nel *Diario del 71 e del 72* Montale lo annuncia in termini squisitamente moderni in *Che mastice*:

La verità è sulla terra
e questa non può saperla
non può volerla
a patto di distruggersi.

Così bisogna fingere
che qualcosa sia qui
tra i piedi tra le mani
non atto né passato
né futuro
e meno ancora un muro
da varcare
bisogna fingere
che movimento e stasi
abbiano il senso
del nonsenso
per comprendere
che il punto fermo è un tutto
nientificato.

[...] In Leopardi e in Montale la donna è descritta per alcuni caratteri simbolici: lo sguardo, i capelli, il riso, gli occhi. Nel Recanatese, la figura salvifica di Elvira (*Consalvo*) è "conscia" che un suo sguardo, una parola

appena rappresentano uno spirituale nutrimento che placa il desiderio e conforta l'infelice amante. [...] Nell'idealizzazione della figura creata dalla mente, accesa di passione per Aspasia, riuscirà, in seguito, a distinguere la donna reale dall'"amorosa idea" che ad essa l'attraeva proprio nella contemplazione degli occhi.[...] Arletta-Annetta di Montale ricorda Silvia e Nerina, ma anche la donna del *Sogno*, in cui avviene l'incontro degli "occhi negli occhi", quella donna che pur negli occhi gli restava. Il virginale pudore di Silvia espresso dagli "occhi ridenti e fuggitivi", risorge dal passato: "Silvia rivive – come ha sottolineato Giovanni Getto – per i suoi occhi"; occhi che rappresentano anche la soglia, il passaggio verso la gioventù. [...] "La bellezza di Silvia si raccoglie e rifugge negli occhi, indimenticati per il poeta e indimenticabili per noi: ridenti e fuggitivi; due qualità che si esaltano e correggono a vicenda, e suggeriscono molte più cose di quante non ne dicano nel loro astratto significato. Gli occhi in quanto ridenti creano uno spazio, e in quanto fuggitivi suscitano un tempo: spazio e tempo ricchi di luce e di ombra. Gli occhi ridenti si velano di pudore, si colmano di rimpianto, e acquistano una mobilità affascinante per essere anche fuggitivi".

Veramente una giovane dai sedici ai diciotto anni ha nel suo viso, nei suoi moti, nelle sue voci ec. un non so che del divino che niente può agguagliare. [...] Quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi concepite in lei. (*Zibaldone*)

[...] Infine è la prospettiva dello sguardo che cambia radicalmente: Leopardi fissa il suo al cielo, alla contemplazione degli spazi celesti, si identifica prima di tutto con l'alto (non dimentichiamo che è stato, da giovane, autore della *Storia dell'astronomia*); Montale inserisce lo sguardo di Clizia, e il messaggio di speranza, capace di riunire la forza biologica e quella morale: la piccola iride dell'anguilla è uguale a quella che contengono i cigli della donna; occhi che ella fa brillare senza che il fango la contaminino. Nel deserto della società la salvezza della poesia potrà darsi solo con la fedeltà e la fiducia nel biologico, nel verde dell'anguilla.

La caduta della luna nel Saggio sopra gli errori popolari degli antichi

Riporto ampiamente l'estratto di un saggio di Michele Cecchini, che ci offre un interessante *excursus* sulla 'caduta' della luna nei poeti classici e che ci aiuta ulteriormente a capire come Leopardi abbia rielaborato le suggestioni antiche e creato una 'Luna' tutta sua e personalmente inconfondibile .

Mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse colla luna
annuvolata e caliginosa allo stridore delle ventarole consolato
dall'orologio della torre ec.

Un punto di riferimento forte e determinante: questo sembra essere il ruolo assegnato alla luna all'interno del brano tratto dai *Ricordi di infanzia e di adolescenza* del maggio 1819. Il momentaneo oscurarsi dell'astro, infatti, suscita scompensi talmente profondi nell'animo di Leopardi da rendere indispensabile l'intervento consolatorio e rassicurante di un tipico elemento vago-indefinito quale il suono udito "di lontano". Talora si tratta dell'abbaiare dei cani, qui invece è richiamato il rintocco dell'orologio della torre:

Sento dal mio letto suonare l'orologio della torre. Rimembranze di
quelle notti estive nelle quali essendo fanciullo e lasciato in letto in camera
oscura, chiuse le sole persiane, tra la paura e il coraggio sentiva battere un
tale orologio. (*Zibaldone* c.36)

Figurarsi allora quale sorta di 'timor panico' possa scatenare la fantasia della luna che cade dal cielo, presentata in forma di sogno nel *Frammento XXXVII, Odi, Melisso* dei *Canti*, anch'esso risalente proprio al 1819. [...]

Il componimento si presenta nella forma, atipica per gli idilli, di breve dialogo (due sole battute per parte, ma la brevità e la compattezza è prerogativa degli idilli almeno fino alla *Sera del dì di festa*) tra due personaggi di cui non viene fornita alcuna informazione, eccettuati i loro nomi greci, Melisso e Alceta. Contrariamente a quanto di solito asserito dai critici, Emilio Peruzzi nota che questi nomi "non hanno antecedenti nei bucolici greci; a torto si sostiene che... sarebbero nomi di pastori: non ricorrono assieme in alcun autore greco". L'analisi dei singoli elementi lessicali connota il componimento come il testo più "di maniera" tra gli idilli; evidentissima è infatti la volontà di fare un componimento "classico", frutto di un rapporto di stretta immedesimazione con il mondo antico, e con quello greco in particolare. Probabilmente fu proprio questo il motivo che indusse Leopardi ad escluderlo dal gruppo degli idilli: apparentemente, non costituendo un'"avventura dell'animo" del poeta. Ma c'è di più. Innanzitutto la luna, pur essendo la indiscussa protagonista del sogno alla base del dialogo, non è caratterizzata da particolari epiteti e attributi come in altre circostanze. [...] Niente spazio, dunque, a immaginari colloqui; di questa luna "greca" non viene detto granché: non è invocata, non ne sono esaltate le qualità, non viene ribadito il ruolo protettivo o di conforto che essa detiene agli occhi dell'osservatore. [...] L'analisi incentrata esclusivamente sul piano dei contenuti non permette di rilevare alcun sentimento nostalgico, alcun accenno di simpatia nello sguardo di Leopardi: la connotazione negativa qualifica il

sogno piuttosto come incubo, uno “spavento”, un episodio emotivamente traumatico perché connesso, in particolare, al motivo dell’assenza dell’astro. Se la caduta suscita soprattutto meraviglia e stupore, è proprio la constatazione dell’assenza della luna dal luogo che le compete ad originare in Alceta lo stato di panico: ciò che terrorizza Alceta è soprattutto l’*orma*, la *nicchia*, simbolo di un’assenza e segno tangibile del fatto che la luna è venuta meno, cadendo, alle funzioni e al ruolo assegnatole.

[...] Dietro l’apparenza di gioco letterario, dietro il più “costruito” tra gli idilli si nasconde una cocente esperienza individuale e autobiografica (e l’ambientazione in cui è calato il dialogo - la campagna, una finestra che risponde al prato - lo conferma), tanto spaventosa e sconvolgente che non necessita di particolari riferimenti per essere subito richiamata alla mente. Leopardi stesso aveva fatto quel sogno e ne era rimasto profondamente turbato, soprattutto a causa dell’enorme congerie di simboli e significati che egli va attribuendo alla luna nel corso di questi anni. In termini rigorosamente psicanalitici, il testo è stato interpretato come espressione dell’angoscia di castrazione (ciò che io sosterrò a proposito del frammento XXXIX, *Spento il diurno raggio*, *N.d.A.*).

Elio Gioanola commenta:

[...] la cosa può essere accettata solo a patto che tale angoscia non venga limitata ad un ambito genitale, ma più ampiamente riferita ad una possibile privazione della vita stessa, per cui la luna che cade, cosa materna o immagine speculare del soggetto, diventa figura di un’esecuzione capitale.

[...] In conclusione, il *Frammento XXXVII* e i due brani tratti dagli *Argomenti di idilli* segnalano la presenza di tre elementi fondamentali: gli errori popolari dei villani (la luna cade dal cielo, la luna fa nere le carni); i personaggi dell’idillio trasferiti all’interno di un’abbozzata antichità; un appunto che riporta il tutto ad un’esperienza personale.

[...] Con quest’opera Leopardi si promise di smascherare errori e false credenze del passato in merito a svariati fenomeni naturali. Ma nei riferimenti alle sciocche paure appartenute ad epoche remote, sono implicite le tracce di un’esperienza personale. È Leopardi stesso, a posteriori nelle pagine dello *Zibaldone*, ad ammettere l’esistenza di un devastante “timor panico” in età infantile e adolescenziale, in netto contrasto con il proprio temperamento posato e razionale:

non poté né la ragione né la riflessione liberarmi da quel timore irragionevolissimo, perch’esso m’era cagionato dalla natura. Né certo io

era de' più stupidi e irriflessivi, né di quelli che men vivono secondo ragione, e meno ne sentono la forza e son meno usi di ragionare e seguono più ciecamente l'istinto o le disposizioni naturali. (*Zibaldone*, c. 3519)

Elio Gioanola si sofferma proprio sull'opposizione errore / razionalità: dunque davvero il "filosofo" del *Saggio sopra gli errori* è la prima vittima di quegli errori che combatte nel nome della ragione, e con tutta la ragione che ritrova in sé non può uscire dal dominio degli errori da cui il "timor panico" nasce: il fatto è che si tratta dello scontro tra due sistemi assolutamente disomogenei coinvolgendo l'uno tutta la sfera dell'istintivo-emozionale e l'altro quella della pura logica, e che soltanto un certo tipo di educazione ha potuto mettere i due sistemi sullo stesso piano, chiamando "errore" tutto ciò che si oppone alla totalizzazione razionalistica.

e quantunque il filosofo facilmente conosca il contrario, tuttavia scrive il poeta pel volgo, al quale non è inverisimile il dir per esempio, che le stelle cadano, anzi lo dice Virgilio e si dice da' villani e da' poeti tuttogiorno, benchè a qualunque non ignorante sia cosa impossibile. (*Zibaldone*, c. 49)

[...] Se la caduta della luna era stato un sogno, anzi meglio, un incubo del poeta, e se è vero che c'è una stretta identificazione tra gli errori degli antichi e le paure del giovane Leopardi, allora l'opera del 1815, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, non poteva certo trascurare la trattazione del tema della caduta della luna, che non a caso risulta ampia e articolata. Il tema è affrontato nel Capitolo X, "Degli Astri", dove viene messo subito in chiaro il carattere di credenza popolare, dove esemplifica che "fu un nulla per gli antichi, dopo aver divinizzato gli astri, il supporre che qualcuno tra essi precipitasse talvolta dal cielo, con pericolo evidente di rompersi il collo"; scrive, ad esempio, Virgilio:

Saepe etiam stellas, vento impendente, videbis
Praecipites coelo labi, noctisque per umbram
Flammarum longos a tergo albescere tractus.

[...] Lo stesso tema è sviluppato in maniera molto ampia nel Capitolo XII, "Della Terra". All'inizio Leopardi opera un breve elenco delle svariate ipotesi formulate dagli antichi su come il sistema solare nel suo insieme possa sostenersi senza precipitare: il timore della caduta, dunque, si allarga a dismisura. In proposito, l'affermazione di Manilio, riportata a conclusione dell'indagine, è motivo di rassicurazione: Manilio fece osservare che in ogni modo noi non avevamo a temere nulla, poiché la nostra sorte finalmente era quello di tutto il mondo:

Cum luna et stellae volitent per inania mundi:
Terra quoque aerias leges imitata pependit.

[...] Poco oltre viene presentata la teoria degli antichi in base alla quale le estremità del cielo toccano i bordi della Terra:

Plinio, parlando forse secondo il costume del popolo, dice che la luna talora è contigua ai monti. Spacciavasi, al riferir di Diodoro di Sicilia, che nell'isola degli Iperborei vedeasi la luna poco distante dalla Terra e sparsa di prominente: e Farnace presso Plutarco "non dubita che la terra abbia a cadere, ma sente compassione degli Etiopi o dei Taprobani, che trovansi sottoposti alla rivoluzione della luna e soggetti al pericolo che questa mole sì pesante venga a cadere sopra di essi; benchè servale di aiuto per non cadere la velocità del suo girare"

[...] La luna che cade è un sogno di Leopardi ma è anche un sogno dell'umanità antica. Osserva Emilio Peruzzi:

[...] il giovane Leopardi che scopriva, sorpreso e compiaciuto, le proprie istintive affinità con gli antichi, non può non essersi stupito per aver rivissuto quella loro "stravaganza" nel sonno (cioè in un'attività psichica indipendente dalla volontà) secondo le loro poeticissime credenze popolari, spesso tuttora vive tra il volgo.

[...] Il Capitolo IV, "Della magia", è infarcito di citazioni del motivo della luna sradicata dal cielo: se a ciò si aggiunga il terrore che ispiravano i maghi colle loro notturne e spaventose operazioni, si vedrà che il popolo, stupefatto e inorridito, "dovea quasi necessariamente attribuire all'arte magica una virtù illimitata. Si credé infatti che i maghi avessero il potere di trar giù dal cielo la luna con incantesimi":

Virgilio:

Carmina vel coelo possunt deducere lunam;
Carminibus Circe socios mutavit Ulixi;

Seneca:

Hoc docta Mycale thessalas docuit nurus,
Unam inter omnes luna quam sequitur magam,
Astris relictis.

Orazio fa dire a *Canidia*:

Movere cereas imagines,
Ut ipse nosti curiosus, et polo
Deripere lunam vocibus possim meis.

e Ovidio a *Medea*:

Iubeoque tremiscere montes,
Et mugire solum, manesque exire sepulchris:
Te quoque, luna, traho.

Altrove lo poeta scrive della stessa incantatrice:

Illa reluctantem curru deducere lunam
Nititur, et tenebris abdere solis equos.
Illa refrenat aquas, obliquaque flumina sistit;
Illa loco silvas vivaque saxa movet.

Teocrito fa solamente invocare la luna alla sua maga:

Ma tu più bella, o Luna, ora risplendi.

Dipoi fa ripetere alla maga più volte quelle parole:

O sacra luna,
Intendi l'amor mio perchè si accese.

Orazio ancor egli fa invocare Diana, cioè la luna, a *Canidia*:

Nox et Diana, quae silentium regis,
Arcana cum fiunt sacra,
Nunc nunc adeste, nunc in hostiles domos
Iram atque numen vertite.

Altrove finge che la luna si nasconda per non vedere le esecrande operazioni di due maghe:

Serpentes atque videres
Infernas errare canes, lunamque rubentem
Ne foret his testis, post magna latere sepulcra.

Viene affrontato anche il tema delle eclissi, probabilmente con riferimento a Lucrezio:

Le eclissi del sole e le scomparse della luna,
devi ritenere che possono prodursi per diverse cause.
La luna potrebbe sottrarre alla terra
la luce del sole, e opporle alto il suo capo,
schermando con il suo corpo i raggi luminosi;
così, allo stesso modo, un altro oggetto opaco
che vaga nello spazio potrebbe fare altrettanto.
E anche il sole potrebbe languire e perdere i suoi fuochi,
per poi tornare a produrre la luce,
dopo aver attraversato spazi ostili alle sue fiamme,
i quali fanno sì che i fuochi si estinguano.
(*De rerum natura*, V, 751-761)

[...] Attorno al tema della caduta della luna viene a crearsi una sorta di atmosfera favolosa di cui la magia è parte integrante. [...] La figura del mago è collegata alla luna in molte zone del *Saggio*. Su tutte, il Capitolo VIII, “Dei terrori notturni”, titolo già di per sé indicativo e che richiama quello provvisorio attribuito al *Frammento XXXVII* nel *Nuovo Ricoglitore* e nell’edizione bolognese del 1826, *Lo spavento notturno*. L’accenno alla inopportuna presenza degli Dei tra gli uomini durante le ore notturne:

era cosa indegna che le ombre dei morti, o alcuni uccelli affamati
turbassero di notte il riposo comune, ma che gli Dei stessi, in luogo di
provvedere alla quiete dei mortali commessi alla loro cura, passeggiassero
di notte e prendessero sollazzo in ispaventare chi dormiva e in molestare chi
camminava per le strade, era in verità grande scandalo. Ecate metteva urlì
e schiamazzava per le strade

viene collegato da Leopardi al tema della magia.

Teocrito, *dice alla Luna*:

Su via splendi più bella, afin che teco
Favellar possa, e con Ecate inferna,
Che a’ pavidu cagnuoli orrore ispira,
Quando di notte, d’atre faci al lume,
Va per le tombe degli estinti e il sangue.

[...] Anche nella sezione finale, la diciannovesima, concepita come generale ricapitolazione di quanto esposto fino ad allora, Leopardi unisce assieme tre

elementi-chiave a cui più volte è stato fatto riferimento: il villano, il mago e la luna:

vuolsi persuadere ad un uomo di campagna a lasciar di credere alle streghe, di far uso egli medesimo d'incantesimi per allontanare dai suoi campi delle disgrazie, di regolarsi nelle sue operazioni campestri colle diverse fasi della luna? Ciò riuscirà difficilissimo e quasi impossibile.

[...] Per concludere: la *Storia dell'astronomia* presenta un altro brano fondamentale nell'illustrare i motivi connessi al tema della caduta: nell'*Introduzione* Leopardi ricorda che i Persiani

s'immaginavano ancora che le eclissi della luna dinotassero che ella era inferma, e temendo che questo corpo non venisse morendo a cadere sulla terra, distruggendone gli abitanti, attaccavano dei cani ad alcuni alberi, e li battevano affinché i loro gridi risvegliassero la luna e la facessero rinvenire dal suo svenimento.

[...] Quando Leopardi, nel *Risorgimento*, enumera quelle situazioni che sembrano indicare la definitiva scomparsa dal suo animo dei moti di affetto e dei sentimenti, riserva un verso anche alla luna, accompagnata dal participio "spenta":

Piansi spogliata, esanime
Fatta per me la vita;
La terra inaridita,
Chiusa in eterno gel;
Deserto il dì; la tacita
Notte più sola e bruna;
Spenta per me la luna,
Spente le stelle in ciel.
(17 - 24)

[...] Ormai le paure e i timori adolescenziali sono superati, ma il sentimento di angoscia di fronte alla perdita della capacità di commozione, alla mancanza di sintonia con lo "spettacolo" del notturno lunare è comunque espresso mediante l'immagine dello spegnimento ed estinzione dell'astro. La notte pertanto, privata di un elemento di conforto e di compagnia ("più sola") nonché, in senso più ampio, di ispirazione poetica, vede accresciuta l'oscurità apportatrice di timore ("bruna", un aggettivo adoperato spesso per connotare l'immagine della notte minacciosa). [...]

Dialogo della Terra e della Luna (24-28 aprile 1824)

Questo scritto focalizzato sui *Canti* non può prescindere da questo *Dialogo*, collocandolo a questo punto della trattazione, in quanto la riflessione ivi contenuta trasforma la concezione e i caratteri della luna degli *Idilli*, per cui si rivelano non sostenibili le affermazioni di Giuseppe Bonghi:

Nei *Canti* è simbolizzata e trasfigurata, quasi una presenza arcaica e consolatrice, una divinità che conosce la realtà dell'universo e dell'eternità, un presenza rassicurante dopo l'angoscia generata dalla coscienza del reale contrapposto all'eterno [...] una presenza attiva, l'Essere con cui dialogare e confidarsi in dolce abbandono superando comunque l'infelicità del vivere quotidiano.[...] La luna, il simbolo più visivo ed immediato dell'universo (e il più caro alla fantasia umana), tutto sa ed intende, non solo del proprio moto celeste, ma anche dell'andare del tempo, del trascorrere delle stagioni, della 'essenza' dell'uomo. Ciò che caratterizza appunto la vita cosmica è la conoscibilità di tutte le cose, quella stessa possibilità di conoscenze che l'uomo non possiede.

Il motivo centrale del dialogo (l'infelicità, diffusa in tutto il cosmo e non solo sulla terra) riprende la tematica delle operette precedenti: tuttavia il taglio delle battute riconduce al gusto lucianesco, e in modo particolare all'*Icaromenippo*, che Leopardi cita nella *Storia dell'astronomia* (1813) e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), del quale riporto un pertinente estratto del racconto di Menippo, ritornato da un viaggio in cielo, ad un amico:

Menippo. Ben dicesti non poche: epperò, o amico, monta su la luna con la tua immaginativa, viaggia dietro le mie parole e riguarda con me tutte le cose come son disposte su la terra. E primamente parvemi molto piccola veder la terra, assai più piccola della luna; per modo che a un tratto volgendomi in giù, non sapevo più dove fossero questi monti e questo sì gran mare; e se non avessi scorto il colosso di Rodi e la torre del Faro, la mi saria interamente sfuggita. [...] La Luna, con una vocina di donna: O Menippo, disse, fa' buon viaggio, e portami un'ambasciata a Giove. Di' pure, risposi, un'ambasciata non pesa a portarla. L'ambasciata è facile, disse, è una preghiera che da parte mia presenterai a Giove. Io sono stucca, o Menippo, di udire i filosofi che ne dicono tante e poi tante di me, e non hanno altro pensiero che d'impacciarsi de' fatti miei, chi son io, e quanto son grande, e perché ora sono scema ed ora son piena: chi dice che sono abitata, e chi che son come uno specchio pendente sul mare, ed ogni sciocchezza che pensano l'appiccano a me. Han detto finanche che questa luce non è

mia, ma è roba rubata, e me l'ho presa dal Sole; e non la finiscono, e per questo mi faran bisticciare e venire alle brutte con mio fratello; non essendo contenti di sparlare del Sole, che è una pietra, e una palla di ferro rovente. [...]

Eppure io so molti dei fatti loro, e quante vergogne e sporcizie fanno la notte questi che il giorno paion santoni all'aspetto ed alle vesti, e gittano la polvere agli occhi degl'ignoranti. Io vedo tutto, e taccio, perché credo che non mi conviene a me illuminare le loro tresche notturne, e svelar quasi su la scena i fatti di ciascun di loro: anzi se ne vedo qualcuno che commette adulterio, o furto, o altra ribalderia che vuole il più fitto buio, io subito prendo una nuvola e me ne ricopro, per non mostrare agli uomini questi vecchi che svergognano la barba e la virtù. Eppure non la voglion finire, e parlan sempre male di me, e mi dicono ogni maniera d'ingiurie. Onde io, giuro alla Notte, molte volte volevo proprio andarmene di qui, fuggire il più lontano da essi per non sentirmi più tagliare da quelle male lingue. Ricordati di dirglieste tutte queste cose a Giove, e aggiungivi ancora che qui non ci posso star più [...].

Del resto, nell'elenco di letture leopardiane del '23-24, recentemente ripubblicato da Giuseppe Pacella, Luciano occupa un posto preminente. Non mancano d'altronde alcuni richiami al Fontenelle, autore degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* ed altri echi di preziosa erudizione classica; scrive Valeria Ascheri, che ha curato anche la traduzione dal francese dell'opera:

Fontenelle offre al lettore un vivido affresco dell'entusiasmo dell'epoca per la nuova visione dell'universo, come si evince, ad esempio, da questo breve episodio: una sera, passeggiando al chiaro di luna nel parco della dimora della signora, il filosofo chiede alla sua pronta interlocutrice: "Che cosa ne penserebbe se gli abitanti della Luna fossero in grado di navigare sulla superficie dell'aria e di là, spinti dalla curiosità di vederci, ci pescassero all'amo come pesci? Le piacerebbe?" "Perché no?", rispose subito la marchesa, "Se fosse per me, mi butterei nelle loro reti di mia iniziativa, solo per avere il piacere di vedere quelli che mi hanno catturato". Nella prefazione al saggio, lo scienziato si pone esplicitamente il problema di rispondere "alle persone scrupolose, le quali potranno credere che c'è un certo pericolo, riguardo alla religione, a immaginare abitanti oltre la Terra". La tesi di Fontenelle è che, pensando gli abitanti della Luna o di pianeti di altri sistemi solari, non dobbiamo pensare a "degli uomini fatti come noi", altrimenti cadremmo in difficoltà. Infatti, prosegue l'autore, "la posterità di Adamo non ha potuto diffondersi fin sulla Luna, né fondare colonie in quel luogo. [...] Ora sarebbe

imbarazzante per la teologia se esistessero degli uomini che non discendessero da lui". Fontenelle pone sulla Luna "abitanti che non sono per niente uomini". Ma di che cosa si tratta allora? La risposta dell'autore è immediata e non lascia spazio a discussioni: "Non li ho visti, non è per averli visti che ne parlo. E non pensate – aggiunge l'autore – che sia una scusa di cui mi servo per eludere la vostra obiezione, quella di dire che non ci sono uomini sulla Luna: voi vedete che è impossibile che ve ne siano secondo l'idea che della diversità infinita che la natura deve aver messo nelle sue opere". Questo è quanto ci viene detto dall'autore direttamente sulla questione degli esseri extraterrestri: non sono uomini, figli di Adamo, sono di un'altra specie non definita in alcun modo perché, non avendoli visti, non possiamo dirne ragionevolmente nulla.

Anche sulla base di questi antecedenti e similarità di contenuti esaminiamo ora il *Dialogo*, dal quale emerge l'impotenza 'terrestre' della luna – addirittura inferiore alla Terra: "tua suddita o fantesca, come io sono", "tu mi vinci di grandezza e di forza", anch'essa parte "del tacito, infinito andar del tempo" - e il suo tratto fondamentale: non può "mancare al silenzio mio solito,, - , che diverrà la "silenziosa luna" del *Canto Notturmo*:

Terra. Cara Luna, io so che tu puoi parlare e rispondere; per essere una persona; secondo che ho inteso molte volte da' poeti: oltre che i nostri fanciulli dicono che tu veramente hai bocca, naso e occhi, come ognuno di loro; e che lo veggono essi cogli occhi propri; che in quell'età ragionevolmente debbono essere acutissimi. Quanto a me, non dubito che tu non sappi che io sono né più né meno una persona; tanto che, quando era più giovane, feci molti figliuoli: sicché non ti maraviglierai di sentirmi parlare. Dunque, Luna mia bella, con tutto che io ti sono stata vicina per tanti secoli, che non mi ricordo il numero, io non ti ho fatto mai parola insino adesso, perché le faccende mi hanno tenuta occupata in modo, che non mi avanzava tempo da chiacchierare. Ma oggi che i miei negozi sono ridotti a poca cosa, anzi posso dire che vanno co' loro piedi; io non so che mi fare, e scoppio di noia: però fo conto, in avvenire, di favellarti spesso, e darmi molto pensiero dei fatti tuoi; quando non abbia a essere con tua molestia.

Luna. Non dubitare di cotesto. Così la fortuna mi salvi da ogni altro incomodo, come io sono sicura che tu non me ne darai. Se ti pare di favellarmi, favellami a tuo piacere; che *quantunque amica del silenzio*, come credo che tu sappi, io t'ascolterò e ti risponderò volentieri, per farti servizio
[...]

Luna. Anche nella figura, e nell'aggrarmi, e nell'essere illustrata dal sole *io ti sono conforme*; e non è maggior meraviglia quella che questa: perché *il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo, o almeno di*

questo mondo solare, come la rotondità e le altre condizioni che ho detto, né più né meno. E se tu potessi levare tanto alto la voce, che fossi udita da Urano o da Saturno, o da qualunque altro pianeta del nostro mondo; e gl'interrogassi se in loro abbia luogo l'infelicità, e se i beni prevagliano o cedano ai mali; ciascuno ti risponderebbe come ho fatto io. Dico questo per aver dimandato delle medesime cose Venere e Mercurio, ai quali pianeti di quando in quando io mi trovo più vicina di te; come anche ne ho chiesto ad alcune comete che mi sono passate dappresso: e tutti mi hanno risposto come ho detto. E penso che il sole medesimo, e ciascuna stella risponderrebbero altrettanto.

La luna é definitivamente 'caduta' e non la redime *Il tramonto della luna*, anzi rafforza questa visione: la felicità nessun corpo celeste può assicurarla.

Così chiosa il *Dialogo* Giuliano Pasqualetto:

Una delle cose grandi e terribili che apparivano agli antichi era certo il cielo stellato, il gran padiglione etereo coi suoi infiniti luminari e sopra di essi il grande luminare notturno. Nella poesia di Giacomo ritroviamo quest'ancestrale stupore, questa volontà di cercare lassù una qualche ragione di quaggiù. Ma Leopardi ha conosciuto anche la stagione della scienza e della tecnica, il suo non è un tornare indietro, è un andare oltre, un superamento. Il suo stupore ha conosciuto la svolta galileiana, questo stupore uguale e diverso che ha posto come ipotesi ineludibile l'eguaglianza, di fronte alle leggi fisiche, di tutti gli oggetti dell'universo. Documento di questo è il *Dialogo della Terra e della Luna*: ahimè, la legge che regola l'universo è la legge del dolore, e la luna é parte integrante di questo ciclo, non superiore, ma l'astro più vicino a dare all'uomo la coscienza dell'universale sofferenza.

Tommaso Landolfi e la Luna leopardiana

Ritengo doveroso, in questo contesto, far conoscere brevemente la cosmografia di questo scrittore misconosciuto o addirittura ignoto al grande pubblico, ma forse tra i contemporanei il più 'intrigato' con la 'luna' di Leopardi, con le parole di Antonio Prete (2006):

Il notturno lunare era il teatro di una esplorazione dell'interiorità o, come accadeva meravigliosamente in Leopardi, lo spazio scenico di una meditazione sulla transitorietà dell'uomo e delle cose. Acquisto di un punto di estrema lontananza dal quale osservare l'insignificanza del mondo. [...]

Un dialogo assiduo con la cosmografia leopardiana agisce nella scrittura di Landolfi. E infatti la leopardiana oscillazione, o meglio tensione, tra affabulazione e parodia, tra modi fantastici e ansia metafisica diventa in Landolfi la misura di uno stile e di una ricerca. Per questo il giudizio del Signor Giacomo Leopardi è messo in scena, con una filosofica mimesi di scrittura, in appendice alla *Pietra lunare*, il bellissimo racconto del '37. [...] La luna landolfiana è osservata, leopardianamente, nella sua ambivalenza: divina e familiare, enigmatica e prossima, sovrana e compagna. E' su questo sfondo che prende forma la dimensione ctonia, oscura, dell'elemento lunare. La sovranità pensosa e amicale della luna leopardiana nella *Pietra lunare* è in certo senso umanizzata e insieme animalizzata, cioè è portata verso la terrestrità corporea dell'amore. La ragazza-capra Gurù è certo una creatura lunare, che si muove in relazione costante con il sorgere e tramontare della luna, ma è anche, come in un teatro gnostico, emanazione corporea della divinità lunare. Figura della compresenza di luce e oscurità che è propria della luna: angelo e demone. [...]

La luce lunare di Landolfi non vela e rivela le cose, come quella leopardiana, non è, contemporaneamente, nascondimento e rivelazione, ma è una luce per così dire "*maladive*" – analoga in questo al profumo dei baudelairiani *Fiori del male* – e per questo avvolge le cose, come accade nel racconto *L'impero della luna* (nel *Principe infelice*) in un bagliore di diamanti che però è come una grande nebbia: tutto è irreali in quello scintillio d'alabastro, in quell'abbaglio vitreo, e gli abitanti sono malati di chiardiluna. [...]

La luna in Landolfi è emblema notturno del femminile, o meglio del notturno che è costitutivo del femminile. Il volto lunare rinvia al volto femminile. [...] L'incarnazione lunare acquista sì il carattere e lo splendore della bellezza, ma si tratta di una bellezza mai soltanto abbagliante, spesso invece venata di oscuri presagi, di torbidi indecifrati enigmi. E c'è anche, nell'affabulazione lunare di Landolfi, un'altra faccia della luna, quella nascosta, una faccia che presiede al "rovescio delle cose", a tutto quello che interviene, inatteso, a scombinare progetti, previsioni, a intorbidare i pensieri, insomma a scompigliare l'ordine temporale delle cose. [...]

"Una luna scema, pallida fra la nebbia, si copriva spesso di nuvole fuliginose; l'aria n'era allora spaventevolmente cupa: quello che vorrei chiamare, appunto, nerodiluna" (*La piccola Apocalisse*). Il sole nero dell'antica *melancholia* è qui trasferito alla luna, ma l'effetto non è uno sconvolgente stato di vuoto e di implacabile tedio, quanto piuttosto un'ironica familiarizzazione del lontano lunare, e allo stesso tempo un onirico disorientamento. Fatti, questi, che fanno pensare ancora al modello leopardiano che presiede a questa rappresentazione: la nebbia, la fuliggine

e lo spavento sono elementi presenti nel leopardiano *Frammento* (già *Il sogno*, poi *Lo spavento notturno*), in cui Alceta racconta a Melisso un sogno da cui s'è svegliato in preda a un forte turbamento. In quel sogno la luna si staccava dal cielo e cadeva sul prato vomitando nebbia e scintille, sfrigolava come fa il carbone immerso nell'acqua, poi si spegneva levando tutt'intorno un gran fumo, lasciando nel cielo "come un barlume o un'orma, anzi una nicchia". Certo, in Landolfi può aver agito l'esempio leopardiano della personificazione parodistica e familiare della luna, messa in scena anche nelle *Operette* con il *Dialogo della terra e della luna*. [...]

Explicit prima parte

Lascio la conclusione di questa prima parte a Emanuele Severino, per evitare l'immagine di un Leopardi 'mutilo': grande poeta sì, ma anche grande pensatore e filosofo:

Che cosa unisce Leopardi a Nietzsche e, più in generale, al pensiero occidentale? Avendo Nietzsche ereditato il centro del pensiero di Leopardi, si può dire che questi anticipa la sostanza del discorso nietzschiano. Come noto, il motivo fondamentale dell'opera di Nietzsche è costituito dall'idea secondo cui la poesia è menzogna, ma è anche l'illusione senza la quale la vita è impossibile. Si tratta, in realtà, di un tema essenziale del pensiero di Leopardi. Mentre Platone era convinto che "i poeti mentono molto", e ciò costituiva, per lui, motivo per scacciarli dalla città, Leopardi, pur nutrendo la stessa convinzione platonica, è anche persuaso che non ci può essere vita senza poesia. Essendo la poesia l'erede della festa arcaica, cioè del momento in cui l'uomo respira al di sopra dell'oppressione del dolore della vita, Leopardi, pur riconoscendo che "i poeti mentono molto", sa che non può esservi vita senza l'illusione della poesia. È, questo, il momento della festa in cui l'uomo si raccoglie, raggiungendo, così, uno stato paradisiaco. È dall'anima della festa, dalla danza, dal canto primordiale, che nasce la poesia. La festa è dunque pensata, in questa prospettiva, come rimedio originario, da cui, successivamente, prendono origine la filosofia, la scienza e la tecnica. Per Leopardi, alla fine dell'età della tecnica, la poesia ha ancora un'ultima parola da dire prima dell'annientamento definitivo dell'uomo. [...]

Leopardi è stato il primo nella cultura occidentale a mostrare che la verità, come visione autentica delle cose, mette in luce il loro uscire dal nulla e il loro ritornare nel nulla. Si tratta, a ben vedere, dei grandi temi dell'ontologia greco-moderna. Se l'uomo appartiene al movimento dell'uscire dal nulla e del ritornare nel nulla, allora la contemplazione di

questo movimento – come dice Leopardi in uno dei suoi *Pensieri* – “è verissima pazzia”. “Pazzia”, perché chi guarda la nullità, propria di sé e delle cose, non può che essere isterilito in ogni volontà di sopravvivere. La “pazzia”, inoltre, è “verissima” perché mostra come stanno effettivamente le cose. [...] Come ci si salva da questa ‘pazzia’? Con le “opere di genio”:

Hanno questo di proprio le opere di genio, cioè le opere del genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l’inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia, ad un animo grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, servono sempre di consolazione. (*Pensieri*, 1820)

Parte seconda

LA LUNA DI TARDEGARDO

Il ‘viaggio’ che m’accingo a compiere tra i testi ‘lunari presuppone che il lettore, per evitare noiose e impertinenti ripetizioni, richiami alla mente quanto detto su molti di essi nella prima parte di questo scritto.

Frammento XXXVII

L’astro appare per la prima volta in quello che nell’ordinamento definitivo dei *Canti* andrà sotto il nome di *Frammento XXXVII, Odi, Melisso* del 1819.

Ritengo piacevole e pertinente come introduzione e interpretazione quanto scrive Antonio Prete (1993):

Un tempo, così si racconta in un paese d’Oriente, c’erano dieci Soli e dodici Lune. Si alternavano nel loro viaggio celeste e qualche volta si muovevano insieme, i soli con i soli e le lune con le lune. Poi venne il grande arciere, e colpì, uno dopo l’altro, nove soli. Caddero nel mare, arrossando le acque fin dopo il tramonto dell’unico sole sopravvissuto. Un altro giorno, l’arciere tese il suo arco contro le lune. Colpite, caddero nel lago. Una sola fu risparmiata, e, quando nella sera si leva, le altre lune affiorano sulla superficie del lago e scintillando tra le scaglie dell’acqua salutano la compagna alta nel cielo. [...]

La caduta della luna: un sogno leopardiano poi trascritto nel dialogo in versi tra Alceta e Melisso. La luna si stacca dal cielo e cade sul prato vomitando nebbia e scintille, e sfrigola come carbone vivo che s’immerge nell’acqua e si spegne e annera le erbe che tutt’attorno mandano un gran fumo. La luna ha lasciato, sulla volta del cielo dove prima era, “come un barlume, o un’orma, anzi una nicchia”. Quest’ombra di un trono perduto è il sigillo di una sparizione che è fonte d’angoscia: lo spavento notturno che consegue è il rifiuto dei sensi a far propria la privazione della luna. [...]

Nella camera oscura del sogno è revocato l’alone metaforico che accompagna il cadere, il tramontare della luna: dispersa l’aura, perduti incantesimo e potere, la luna cade, alla lettera, come in un teatrino d’infanzia. Non l’evento della caduta sul prato, ma il vuoto della nicchia, l’orma lasciata nel cielo dalla luna divelta, sono il varco verso la decifrazione del sogno. Su questa mancanza che spinge al risveglio, si ricompone il rapporto tra la lettera e il senso, l’onirico si muta nell’allegorico. [...]

Alceta: Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
di questa notte, che mi torna a mente
in riveder la luna. Io me ne stava
alla finestra che risponde al prato,
guardando in alto: ed ecco all'improvviso
distaccasi la luna; e mi pareva
che quanto nel cader s'approssimava,
tanto crescesse al guardo, infin che venne
a dar di colpo in mezzo al prato, ed era
grande quanto una secchia, e di scintille
vomitava una nebbia, che stridéa
sí forte come quando un carbon vivo
nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo
la luna, come ho detto, in mezzo al prato
si spegneva annerando a poco a poco,
e ne fumavan l'erbe intorno intorno.
...
allor mirando in ciel, vidi rimasto
come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
ch'io n'agghiacciava: e anco non m'assicuro.

Melisso: E ben hai da temer, che agevol cosa
fora cader la luna in sul campo.

Alceta: Chi sa? non veggiam noi spesso di state
cader le stelle?

Melisso: Egli ci ha tante stelle,
che picciol danno è cader l'una o l'altra
di loro, e mille rimaner. Ma sola
ha questa luna il ciel, che da nessuno
cader fu vista mai, se non in sogno.

La 'caduta è stata interpretata come apprensione inconscia per la perdita e il venir meno della fantasia creatrice. Polisemico e associativo di pulsioni inconscie come tutti i sogni, non credo che tale testo possa essere interpretato in maniera univoca, in quanto piuttosto ambiguo per la stratificazione di significati metaforici. In effetti, può rivelare una sorta di incubo, legato alla paura della cecità, che la grave malattia agli occhi in quel 1819 fece paventare; può alludere alla cecità dell'anima, dell'occhio interiore dell'immaginazione e, quindi, allo spavento per la fine della fanciullezza, e al senso di solitudine e di perdita che caratterizza la

formazione dell'identità - stato psicologico ben percepito e analizzato ne *Il primo amore* del 1817.

Ma, per certi toni grottesco e lessico volgare ("vomitava") con cui viene descritta e rimpicciolita, può significare anche l'espressione di un odio rimosso, di una compensazione ultrice per ciò che essa simboleggia, il volto materno; dell'intenzione di accecare quell'occhio e quello sguardo primordiale che per lui non c'era mai stato; e la paura che ne consegue è l'espressione del senso di colpa per quel sogno trasgressivo, ma di fulminante verità.

E la sottolineatura che non è una delle tante stelle, ma unica e insostituibile nella formazione dell'identità personale e dell'amor proprio, potrebbe alludere anche alla destrutturazione dell'altro simbolo rappresentato dalla luna, la Madonna, la rinuncia progressiva ma determinata alla religione cristiana (che si attuerà negli anni '20-'21) e l'inizio di un processo sostitutivo di quella simbologia con una laica, che culminerà nella sostituzione del Dio giusto e misericordioso del cristianesimo con il dio del Male, "la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera", come scriverà in *A se stesso* del 1833 che, sciolta ogni ambiguità, avrebbe dovuto prender la forma e il nome di *Arimane*, abbozzo di 'inno' dello stesso anno:

Re delle cose, autor del mondo, arcana
malvagità, sommo potere e somma
intelligenza, eterno
dator de' mali e reggitor del mondo...

Arimane, considerandolo come conclusione di una lunghissima riflessione sul dolore degli uomini e degli esseri, pare essere intrinseco fino alla identificazione con la Natura matrigna, ma anche una malvagia volontà superiore ad essa - il Fato era al di sopra degli stessi dei -, della quale la luna sarebbe una epifanica subordinata rivelazione: tale irresolutezza sul principio primo della sofferenza percorrerà tutti i *Canti*, ma anche l'ambiguo e polivalente volto della luna. Comunque, ciò che resta in cielo, divelta la luna, è una "nicchia scura": l'ombelico del nulla.

Giuliano Pasqualetto richiama a proposito di questo *Frammento* il tema di Lilith:

La nicchia nel cielo, lasciata dalla luna cadente, ci riporta a una tradizione che aveva attraversato l'astronomia post-rinascimentale: la luna nera. Alceta la sogna, in fondo: sogna un "barlume, un'orma, anzi una

nicchia” che occupa lo spazio dell’astro notturno, qualcosa che riempia il vuoto lasciato da Selene quando scende in cerca di Endimione. S’è visto che questa “luna nera” è Lilith, malattia e morte, colei che è stata cancellata dalla storia e dalla mitologia. È una sorta di verità nascosta, che si intravede soltanto in negativo, poiché è conoscenza del vuoto. L’illusione è, ci ha detto il poeta, la luna splendente nel cielo; ahimé, noi siamo a caccia della verità, non siamo Eva ma Lilith, non luce ma tenebra, non illusione ma rassegnazione, non pieno ma vuoto, non essere ma nulla. Questa luna nera rincorreremo sempre, ma non raggiungeremo mai, poiché non possiamo comprendere il non essere; e in questo la nostra natura ci è benigna: come ben sa Alceta, se potessimo conoscere la verità, non potremmo che esserne agghiacciati.

Da questa angoscia per la perdita, prende l’abbrivo la costruzione allegorica della luna così come del paesaggio; per cui non mi pare assolutamente condivisibile l’affermazione del Moroncini (1927) laddove parla di “realismo” a proposito degli ‘idilli’; in realtà la luna è una invenzione poetica, un surrogato affettivo dell’io, una interlocutrice immaginaria e inventata (che si metamorfizzerà nella Donna ideale, in Silvia, Nerina, Aspasia), filtrata attraverso i modelli letterari, soprattutto Tasso, Virgilio e Saffo, della quale è corretto ricordare alcuni frammenti ‘lunari’, se si pensa anche all’identificazione con la poetessa greca nell’*Ultimo canto di Saffo*:

Gli astri intorno alla bella Luna
nascondono ancora il volto di luce
quando nel plenilunio si rischiarava
tutta la terra.

La Luna dalle rosee dita
offusca ogni stella, e si dilata
la luce sul mare salmastro
e sui mille fiori delle pianure.
Cade la bella rugiada...

È tramontata la Luna
e le Pleiadi. E’ mezzanotte,
il tempo trascorre
e io dormo sola.

Frammento XXXIX

Spento il diurno raggio come sappiamo è la rielaborazione del Canto I di una cantica in terza rima; composta tra il novembre e il dicembre del 1816 dal

titolo *Appressamento della morte* fu pubblicato solamente nell'edizione Starita del 1835.

La cantica fu scritta a Recanati, "in undici giorni tutta senza interruzioni e nel giorno in cui la terminai, cominciai a copiarla che feci in due altri giorni. Tutto nel Novembre e Dicembre del 1816", in un momento di grande abbattimento e sofferenza, in cui Leopardi temeva di essere vicino alla morte: uno dei motivi ispiratori è infatti l'angoscia del poeta di dover scomparire senza aver ancora conosciuto la vita e lasciato nel mondo alcuna traccia di sé.

Nel marzo 1817 il manoscritto fu inviato in lettura attraverso lo Stella al Giordani; in una lettera da Milano del 15 aprile 1817 scriveva: "non mi pare certamente da bruciare; e né anche però la stamperei così subito. Credo che V. S. rileggendola dopo alquanti mesi vi troverà forse molti segni di felicissimo ingegno; e forse ancora qualche lunghezza qualche durezza, qualche oscurità". Leopardi rinunciò a pubblicarla, ma non la dimenticò, e molti anni più tardi, con molte correzioni e varianti, dal I canto, appunto, trasse il frammento *Spento il diurno raggio*.

Riporto i due testi per una più agevole comparazione; mentre l'*Appressamento della morte* è scritto in prima persona, di *Spento il diurno raggio* protagonista è una ragazza; alcune terzine sono identiche; però manca nel primo la gioia di recarsi ad un convegno d'amore della giovinetta, accompagnata e tratta dal buio dalla luce della luna: prevale lo sgomento del "nugol torbo" (utilizzerò dei corsivi per far emergere visivamente quanto detto):

Appressamento della morte

Era morta la lampa in Occidente,
E queto 'l fumo sopra i tetti e queta
De' cani era la voce e de la gente:

Quand' ⁱ, volto a cercare eccelsa meta,
Mi ritrova' in mezzo a una gran landa,
Bella, che vinto è 'ngegno di poeta.

*Spandeva suo chiaror per ogni banda
La sorella del sole, e fea d'argento
Gli arbori ch'a quel loco eran ghirlanda*

Spento il diurno raggio

Spento il diurno raggio in occidente,
E queto il fumo delle ville, e queta
De' cani era la voce e della gente;

Quand' ^{ella}, volta all'amorosa meta,
Si ritrovò nel mezzo ad una landa
Quanto foss'altra mai vezzosa e lieta.

*Spandeva il suo chiaror per ogni banda
La sorella del sole, e fea d'argento
Gli arbori ch'a quel loco eran ghirlanda.*

I rami folti gian *cantando al vento*,
E 'l mesto rosignol *che sempre piagne*
Diceva tra le frasche suo lamento.

Chiaro apparian da lungi le montagne,
E 'l suon d'un ruscelletto che correa
Empiea il ciel di dolcezza e le campagne.

Fiorita tutta la piaggia ridea,
E un'ombra vaga ne la valle bruna
Giù d'una collinetta discendea.

Sprezzando ira di gente e di fortuna,
Pel muto calle i' già da me diviso,
Cui vestia 'l lume della bianca luna.

Quella vaghezza rimirando fiso,
Sentia l'auretta che gli odori spande,
Mollissima passarmi sopra 'l viso.

Se lieto i' fossi è van che tu dimande,
Grand'era 'l ben ch'aveva, ed era 'l bene
Onde speme nutria, di quel più grande.

Ahi son fumo quaggiù l'ore serene!
Un momento è letizia, e 'l pianto dura.
Ahi la tema è saggezza, error la spene.

Ecco imbrunir la notte, e farsi scura
La gran faccia del ciel ch'era sì bella,
E la dolcezza in cor farsi paura.

Un nugol torbo, padre di procella,
Sorgea di dietro ai monti e crescea tanto
Che non si vedea più *luna né stella.*

Io 'l mirava aggrandirsi d'ogni canto,
E salir su per l'aria a poco a poco,
E al ciel sopra mia testa farsi manto.

Veniva 'l lume ad ora ad or più fioco,
E 'ntanto tra le frasche crescea 'l vento,
E sbatteva le piante del bel loco,

E si faceva più forte ogni momento
Con tale uno stridor che *svolazzava*
Tra le fronde ogni augel per lo spavento.

I ramuscelli ivan *cantando al vento*,
E in un con l'usignol *che sempre piagne*
Fra i tronchi un rivo fea dolce lamento.

Limpido il mar da lungi, e le campagne
E le foreste, e tutte ad una ad una
Le cime si scoprian delle montagne.

In queta ombra giacea la valle bruna,
E i collicelli intorno rivestia
Del suo candor *la rugiadosa luna.*

Sola tenea la taciturna via
La donna, e il vento che gli odori spande,
Molle passar sul volto si sentia.

Se lieta fosse, è van che tu dimande:
Piacer prendea di quella vista, e il bene
Che il cor le prometteva era più grande.

Come fuggiste, o belle ore serene!
Dilettevol quaggiù null'altro dura,
Nè si ferma giammai, se non la spene.

Ecco turbar la notte, e *farsi oscura*
La sembianza del ciel, ch'era sì bella,
E il piacere in colei farsi paura.

Un nugol torbo, padre di procella,
Sorgea di dietro ai monti, e crescea
tanto,
Che più non si scopria luna né stella.

Spiegarsi ella il vedea per ogni canto,
E salir su per l'aria a poco a poco,
E far sovra il suo capo a quella ammanto.

Veniva il poco lume ognor più fioco;
E intanto al bosco si destava il vento,
Al bosco là del diletto loco.

E si fea più gagliardo ogni momento,
Tal che a forza era desto e *svolazzava*
Tra le frondi ogni augel per lo spavento.

E la nube, crescendo, in giù calava
Ver la marina sì, che l'un suo lembo
Toccava i monti, e l'altro il mar toccava.

*E la nube crescendo in giù calava
Ver la marina, sì che l'un suo lembo
Toccava i monti e l'altro il mar toccava.*

Pareva 'l loco d'ombra muta in grembo
Di notte senza lampa chiusa cella,
E crescea 'l buio a lo 'ngrossar del nembo.

Già cominciava 'l suon de la procella,
E di lontan s'udiva urlar la pioggia
Come lupi d'intorno a morta agnella.

Dentro le nubi in paurosa foggia
Guizzavan lampi e mi fean batter gli occhi,
E n'era 'l terren tristo e l'aria roggia.

I' sentia già scrollarmisi i ginocchi
Ch'i tuoni brontolavano a quel metro
Che torrente vicin che giù trabocchi.

Talora i' mi sostava e l'aer tetro
Guardava spaurato e poi correa
Sì ch'i panni e le chiome ivano addietro.

*E 'l duro vento col petto rompea
Che gocce fredde giù per l'aria nera
Soffiando, sopra 'l volto mi spigne.*

E 'l tuon veniami 'ncontra come fera
Ruggiando orribilmente senza posa,
E cresceva la pioggia e la bufera.

E ne la selva era terribil cosa
Il volar foglie e rami e polve e sassi,
E 'l rombar che la lingua dir non osa.

I' non vedeva u' fossi ed u' m'andassi:
Tant'era pien di dotta e di terrore
Che non sapea più star né mover passi.

Era 'l balen sì spesso che 'l bagliore
S'accendea sempre e mai non era spento,
Perch' al fine i' ristetti a quell'orrore,

Già tutto a cieca oscuritade in grembo,
S'incominciava udir fremer la pioggia,
E il suon cresceva all'appressar del nembo.

Dentro le nubi in paurosa foggia
Guizzavan lampi, e la fean batter gli occhi;
E n'era il terren tristo, e l'aria roggia.

Discior sentia la misera i ginocchi;
E già muggiva il tuon simile al metro
Di torrente che d'alto in giù trabocchi.

Talvolta ella ristava, e l'aer tetro
Guardava sbigottita, e poi correa,
Sì che i panni e le chiome ivano addietro.

*E il duro vento col petto rompea,
Che gocce fredde giù per l'aria nera
In sul volto soffiando le spinge* .

E il tuon veniale incontro come fera,
Ruggiando orribilmente e senza posa;
E cresceva la pioggia e la bufera.

E d'ogn'intorno era terribil cosa
Il volar polve e frondi e rami e sassi,
E il suon che immaginar l'alma non osa.

Ella dal lampo affaticati e lassi
Coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno,
Gia pur tra il nembo accelerando i passi.

Ma nella vista ancor l'era il baleno
Ardendo sì, ch'alfin dallo spavento
Fermò l'andare, e il cor le venne meno.

E si rivolse indietro. E in quel momento
Si spense il lampo, e tornò buio l'etra,
Ed acchetossi il tuono, e stette il vento.

*Taceva il tutto; ed **ella** era di pietra.*

E mi rivolsi indietro; e 'n quel momento
 Si stinse 'l lampo e tornò buja l'etra
 Ed acquetossi 'l tuono e stette 'l vento.

Taceva 'l tutto, ed ella era di pietra
 E sudava e tremava che la mente
 Come 'l rimembra, per l'orror s'arresta.
 [...]

In questa composizione trapela certamente il giovanile sogno leopardiano – la luna (non priva di sensualità: “rugiadosa”) “sorella del sole”, apprensiva psicopompa che accompagna gli uomini nel sonno e li tiene sospesi al di qua del buio della morte – di una “luminosa notte”; un sogno di conciliazione degli opposti: luce e buio (“Spandeva il suo chiaror” vs “nugol torbo”), oscurità e chiarezza (“valle bruna” vs “candor”).

Però più importante in questo “frammento” è che la sensuale luce lunare genera, innanzitutto, un *locus conclusus*, lo spazio psicologico circoscritto dell’anima (fanno da “ghirlanda” alla valle gli “arbori” e i “collicelli”), che non rimane separato, ma diviene parte del tutto, ché la luna illumina “per ogni banda”, per cui l’io (“Sola tenea la taciturna via / la donna, e il vento che gli odori spande, / molle passar sul volto si sentia”) appartiene anche a “mare”, “campagne”, “foreste” e “montagne”; compare, prima della sua teorizzazione nello *Zibaldone*, l’infinito, il respiro sotterraneo e notturno dell’infinito, in un suo tipico stilema: “Toccava i monti, e l’altro il mar toccava”, anticipatore delle famose diadi: “quel lontano mar, quei monti azzurri” (*Le ricordanze*), e “quinci il mar da lunge, e quindi il monte” (*A Silvia*), che qui troviamo non nella serenante immagine ‘idillica’, ma in quella di un funereo manto: “E la nube, crescendo, in giù calava / ver la marina sì, che l’un suo lembo / toccava i monti, e l’altro il mar toccava”.

Prima ancora della epocale crisi psicologica e ideologica del 1819, indotta dalla grave malattia agli occhi e dalla conferma attraverso la fragilità del proprio corpo della malignità di Natura, è proprio la lingua metaforica della poesia, folgorante e incontrollabile eruzione dell’inconscio, che squarcia e gli illumina, come il fulmine il funebre manto della notte, il proprio destino: “E in quel momento / si spense il lampo, e tornò buio l’etra, / ed acchetossi il tuono, e stette il vento. // Taceva il tutto; ed ella era di pietra”.

In apparenza è la storia di una giovinetta, che si reca trepida e felice ad un appuntamento amoroso, carezzata dalla serena luce della luna attraverso una selva incantata, quando improvvisamente un temporale, con lampi e tuoni, annera tutto e raggela e dissolve nell’angoscia la sua gioia. In realtà, se leggiamo dietro la ‘lettera’, scopriamo che è un sogno erotico; la sintesi di dolcezza, violenza e dolore che è l’atto sessuale; l’allegoria della uccisione del desiderio, della pulsione giovanile che s’aggira in un sensuale corpo

femminile, che ha l'incarnato della luce lunare e i segreti misteri della natura, come nel *Cantico dei cantici*: la landa "vezzosa e lieta", la radura inargentata, la delicatezza serica della vegetazione, il ruscello, la valle bruna, i "collicelli" la "rugiadosa" luna, ma anche il rosso della violenza, la perdita del sé provocata dall'orgasmo: una globale metafora sessuale, appunto. Sulla purezza e ingenuità adolescenziale dell'onanistica scoperta del piacere del corpo si addensa improvvisa la tempesta: "il piacer di colei farsi paura"; la luce e la gioia scompaiono inghiottite da una nube ("a cieca oscuritade in grembo"); l'aria si fa tetra, si dilata dentro nell'anima la voragine del rimorso, scoppia il lampo bruciante della trasgressione, la bufera anfanante del Super-Io, il buio del senso di colpa: una ferrea, bigotta, disumana censura che impietrisce, inibisce e annichilisce la libido, inaridisce la concreta, non immaginata, proiezione affettiva verso la donna, lo denaturalizza e lo trasforma in una vivente *epoché* husserliana, puro sguardo emozionale e fenomenologico con una implosione del cosmo e della storia nella coscienza e nei sentimenti; è l'inizio di una lunga, inconclusa, ricerca del corpo perduto (*Il primo amore, Il sogno, Alla sua donna* – antidoto alla disperazione di Consalvo –, *Il pensiero dominante* – che gli dà la forza di scrivere *A se stesso* e di affrontare le due poesie sepolcrali – riflessioni sopra altri monumenti rispetto a quello di Dante – non sono però dei semplici surrogati – tanto meno un ritardato calco stilnovistico della donna-angelo – dell'amore vero e concreto, ma una sorta di ricarica psicologica e desiderante, per affrontare le varie tappe del suo doloroso percorso poetico-esistenziale): un senso di castrazione, come ha sottolineato Gioanola.

La sera del dì di festa

L'*incipit* intimo ed affettuoso, quasi una ninna nanna, espressione di un desiderio più che di una realtà come si capisce leggendo il testo de *La sera del dì di festa* del 1820, pare illuminare teneramente una ingenua popolare tavoletta votiva, in questo caso 'per dolore ricevuto':

Dolce e chiara è la notte e senza vento
e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna e di lontan rivela
serena ogni montagna.

La luce lunare circoscrive nella vastità – "la notte", "di lontan" – prima lo spazio delimitato di un borgo, poi focalizza la sofferenza inquieta del poeta, in contrapposizione alla luna e alla donna, "queta" la prima, in "chete stanze" la seconda, esteriormente e interiormente serene, entrambe. Ma non identiche: rappresentano infatti quelle che dovrebbero essere le normali proiezioni

affettive dell'adolescente, che s'avvia verso la maturità: dall'affettività 'primaria' alla affettività "seconda", dalla centralità dell'io alla centralità dell'Altra: la distorsione affettiva primigenia renderà impossibile la costruzione di una nuova, propria e personale, vita affettiva al poeta.

Inoltre decifriamo altro ancora: se la "natura onnipossente" lo "fece all'affanno", la luna non appartiene totalmente alla Natura; pur essendovi parte integrante occupa una posizione intermedia, ambigua, quasi sacrale, tra il cielo e la terra, è divinamente umana. Riappare, in trasparenza, l'iconografia cristiana: se il Sole rappresenta la divinità, la Luna, che vive di luce riflessa - come l'uomo è un riflesso di Dio - rappresenta il sacro, il punto d'incontro tra l'umano e il divino; in questo caso il poeta si costruisce un'immagine - metafisicamente ancora resistente, cui aggrapparsi nella deriva di tutti gli antichi valori - di una Luna-Madonna che getta una delicata carezzevole luce di virginale pietà sul suo dolore; quindi, una luna consolatrice e di speranza, che per compiere appieno la sua opera rasserenatrice dell'anima dovrebbe sostanzarsi e materializzarsi in una donna terrena, però distante e irraggiungibile, questa. Lo sgomento disperato, espresso nella parte finale della poesia, sulla fuga inesorabile del tempo, è motivata proprio dall'impossibilità di trovare una intermediaria tra la propria coscienza e la concretezza della storia; mediazione che all'uomo è concessa solo dal femminile, ovvero dalla propria interiorità non bloccata su se stessa ma aperta e in sintonia col Mondo, piena del divenire degli uomini e delle cose, dove il tempo rallenta la sua corsa, che nella coscienza solitaria si fa precipite. Infine, questa luna è neutra, né argentea né dorata, per cui il 'recto' della quiete potrebbe avere il suo 'verso' nell'indifferenza o, forse più appropriatamente, nell'impotenza, nell'inadeguatezza, nell'impossibilità di dare salvezza, di andare oltre la pietà.

Afferma Claudio Colaiacomo in un'intervista:

Questa poesia vuole rappresentare l'esperienza di un attimo, quello di un soprassalto, anzi di un doppio soprassalto che è avvenuto nella coscienza dell'io: quello del ritorno a uno stato di coscienza vigile dopo un'esperienza di confusa rimembranza. Tornato a sé, l'io rivede il sogno a occhi aperti da cui è appena uscito, fino al momento del suo dissolversi che è quello dell'invocazione ("O donna mia"). Ora egli rivede, ma lo fa con l'occhio di noi lettori che cominciamo a leggere il testo, la propria stessa invocazione come la scena di un'invocazione che risuona sullo sfondo di un paesaggio notturno. Ma in questo rivedere la voce si è fatta scrittura, attimo, tempo della scrittura che tiene incastonati in sé, come in una narrazione virtuale - come la derobertisiana "sostanza prima di divini frammenti" - tutti i gradini che l'hanno preceduta. [...] Nella lettura diveniamo un frammento della vita dell'io. In realtà i giochi di contrapposizione e sovrapposizione messi in atto nella *Sera* servono a

instaurare una prospettiva sull'assoluto presente dell'io (che è poi, come ho detto, la voce/scrittura del testo). Questo presente è il tempo da cui tutto ha origine, a partire dalla stessa antichità storica. Essa sembra nascere in quanto immagine incisa nella voce dell'io, centro della rappresentazione poetica. Non esiste rapporto con l'antico che non sia in realtà rapporto col nostro assoluto presente. Questo è quanto sembra voler dire la poesia. Il nostro presente è l'assoluto effimero: liberato, dunque, non dal riferimento all'eterno senza il quale esso non potrebbe neppure esser pensato, ma dalla svalutazione in rapporto a esso. [...]

Alla luna

I versi finali dell'idillio *Alla luna* sono speculari e di segno opposto a quelli de *La sera del dì di festa*; qui troviamo il senso struggente e sgomento della perdita irrimediabile e del fluire inesorabile e inarrestabile del tempo, che travolge e seppellisce le vite individuali, quelle dei popoli e delle antiche età:

Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
premea le piume; ed alla tarda notte
un canto che s'udia per li sentieri
lontanando morire a poco a poco,
già similmente mi stringea il cuore.

mentre nell'altro il poeta intuisce, e la sottolinea con triforme insistenza, la possibilità di riscattare la perdita e di vincere il tempo con il ricordo. La memoria leopardiana è complessa, in quanto può conservarsi e scaturire da diverse facoltà e 'luoghi' dell'io. Essa è una funzione psichica complessa, che conserva l'esperienza passata e la colloca in luoghi e tempi definiti su uno sfondo indefinito. Perché essa si attivi, rendendo presente il passato, ha bisogno di essere, direttamente o indirettamente, stimolata; la tonalità, precisa o sfumata, non dipende da essa, ma dal memorante e dalla funzione psicologica che egli assegna alla stessa (cronologica, cronachistica, affettiva). Per Leopardi la memoria rappresenta la resistenza dell'uomo al tempo distruttore, della durata al divenire, della presenza alla perdita, della "giovinezza" alla "vecchiezza", perciò, è "dolce per sé". Se la memoria ha il compito, oltre che di conservare i bei ricordi passati, di mantenere 'vivo' l'uomo, allora essa deve scaturire dalla totalità di esso e non da una qualche particolare, limitata e circoscritta facoltà, qualità, ma dalla sua integrale umanità, perché deve coinvolgerlo globalmente – mente, cuore, corpo – non

solo in qualche sua parte. Mi pare che l'uso dei verbi della "memoria" sia significativo di questa volontà del poeta, per cui la memoria ora sboccia dal cuore (*ri***cor***dare*, memoria affettiva e nostalgica, rattivata anche da *sentire*), ora dalla mente (*ram***ment***are*, come "memoria volontaria", per indicare la quale troviamo anche *pensare*), ora dal corpo e dalle sensazioni che si sono impresse in esso e che vengono casualmente sollecitate (*ri***membra***re* - dal provenzale *membrar* -, "memoria involontaria") ora da qualcosa di sotterraneo che emerge dalle profondità dell'anima (sov**ven***ire*, che viene da sotto, che viene in aiuto, anche nella forma, che ha la stessa radice, di **ven***to*- nella lirica del '900 'vento' sarà la metafora per eccellenza della 'memoria' -):

O graziosa luna, io mi *rammento*
 [...]
 E pur mi giova
 la *ricordanza*, e il noverar l'etate
 del mio dolore: Oh come grato occorre
 nel tempo giovanil, quando ancora lungo
 la speme e breve ha la memoria il corso,
 il *rimembrar* delle passate cose,
 ancor che triste, e che l'affanno duri.

Mi sembra oportuno proporre un estratto dell'analisi di questo idillio di Selene Sarteschi:

Nell'idillio *Alla luna*, Giacomo Leopardi trascrive poeticamente i dati della riflessione che ha elaborato nello *Zibaldone* intorno a quel peculiare e terapeutico carattere della memoria che riesce a scalfire il limite del tempo e del dolore. Così la "graziosa luna", a cui si rivolge il poeta, diventa il correlativo oggettivo di quella condizione emotiva che risorge dal passato al presente e che entra in simbiosi con il tema centrale del componimento, il piacere della "ricordanza". [...] In primo piano - negli *Idilli* - è l'avventura dell'io, con il corredo dei suoi affetti e l'implicita premura di inquadrarli, per quanto soggettivamente, in una situazione reale. Tanto più reale quanto maggiore si presenta la necessità dell'ideale viaggio conoscitivo che il poeta compie in se stesso, anche alla ricerca delle ragioni di una sensibilità che, già all'altezza del 1819-20, si riconosce vulnerata da un'acutissima percezione della malinconia, parola chiave nella visione del mondo leopardiana che il poeta diciottenne identifica con chiarezza come suo proprio male:

So ben io qual è, e l'ho provata, ma ora non la provo più, quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell'allegria, la quale, se m'è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa è notte

fittissima e orribile, è veleno, come Ella dice, che distrugge le forze del corpo e dello spirito.

Come osserva Blasucci

sul piano dell'esecuzione poetica, un decisivo elemento di distinzione [di *Alla luna*] rispetto all'*Infinito* è dato dall'impostazione della 'voce': alla pura dizione interiore di quell'idillio si sostituisce qui la forma del colloquio, avviata dal vocativo '*O graziosa luna*' e proseguita con movimenti affabili e discorsivi per il resto della lirica. [...] Leopardi richiama l'immagine della "dolce malinconia" paragonandola metaforicamente al "crepuscolo"; è facile cogliere il legame fra lo stato d'animo espresso nel testo e lo spettacolo naturale che a quello stato d'animo ha dato origine: il colle, la selva, soprattutto la luna che, nel caso specifico, rappresenta il "tu" di un discorso silenzioso ma intenso, di un dialogo in cui il corpo celeste – come attraverso la sua luce espansiva è in grado di illuminare la terra – può fare altrettanto nell'animo, rischiarando la malinconia, sviandola letteralmente e metaforicamente dalla "notte" al "crepuscolo": e innestando così il processo emotivo che dalla disforia si muoverà verso il "giovamento" della "rimembranza":

Per la copia e la vivezza ec. delle rimembranze sono piacevolissime e poeticissime tutte le immagini che tengono del fanciullesco, e tutto ciò che ce le desta (parole, frasi, poesie, pitture, imitazioni o realtà ec). [...] Siccome le impressioni, così le ricordanze della fanciullezza in qualunque età, sono più vive che quelle di qualunque altra età. E sono piacevoli per la loro vivezza, anche le ricordanze d'immagini e di cose che nella fanciullezza erano dolorose, o spaventose ec. E per la stessa ragione ci è piacevole nella vita anche la ricordanza dolorosa, e quando ben la cagion del dolor non sia passata, e quando pure la ricordanza lo cagioni o l'accresca. (*Zibaldone*, 25 Ott. 1821)

La luna che "pende" dal cielo (e Leopardi recupera, con l'uso di tale verbo, anche l'idea del costante cammino pendolare del globo celeste) si presenta come il dato oggettivo e concreto che favorisce il passaggio soggettivo dall'angoscia al rasserenamento della "ricordanza". [...]

L'onnipresente pessimismo leopardiano è pur temperato dalla consapevolezza che l'uomo può – in qualche misura, nonostante il dolore – arrivare ad attingere una qual forma di consolazione e di piacere legata al ciclico ritorno delle illusioni. Tale piacere coincide con la loro rinascita e con la momentanea cessazione della sofferenza provocata, ad esempio, come abbiamo constatato, dal diletto della

rievocazione che ricongiunge il passato al presente, in una forma di recupero dell'emozione che la memoria, col suo potere, custodisce, ripristina e vivifica ancora. [...]

Leggiamo, ad integrazione, anche alcune considerazioni di Antonio Prete (2010):

Nell'idillio *Alla luna* (che nella edizione bolognese dei *Versi* del 1826 aveva il significativo titolo *La ricordanza*), il cui *incipit* rimanda ancora alla medesima iconografia nell'epiteto, attribuito alla luna, "graziosa", piena di grazia, la funzione e la distanza allegorica dell'astro (lei in alto, il poeta in basso: "seggo" e "giaccio" sono delle occorrenze costanti, volte ad accentuare non solo l'adesione materialistica alla vita, ma la condanna dell'uomo alla 'forza di gravità') è la stessa de *La sera del dì di festa*:

e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai che tutta la rischiari

ma il poeta muta la prospettiva nei confronti della "diletta luna", sfocandola temporalmente (l'uso insistito dell'imperfetto), e rendendola anche percettivamente e spazialmente indefinita:

Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto apparìa, che travagliosa
era la mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna.

Tale dissolvenza conferma l'inesistenza di un rapporto realistico con essa; è un'immagine interiore e allegorica: difatti viene resa indefinita e vaga e trasfigurata nel ricordo fin dal primo verso ("io mi rammento"): il notturno lunare, nella luminosa notte che sfuma la verità delle cose e libera l'immaginazione, almeno nella percezione della vastità dello spazio terreno (la pianura e il mare delle colline, dissolte in lontananza le montagne) e del cielo che libera per un attimo dall'interna oppressione del cuore, si fa metafora visiva dell'indefinita ricordanza, che sostituirà la luna nella sua funzione serenatrice, quando essa avrà ormai perso la funzione metafisica di ancora di salvataggio, di spettatrice pietosa, di illuminatrice di un dramma, di faro di scena, in quanto, dentro e fuori la natura, priva di potere nell'ordine universale delle cose, soggetta essa stessa ad una legge superiore. [...]

Bruto Minore

In questa poesia del 1821 a parte l'aggettivo "candida", é un chiarore algido ad illuminare la scena aspra in cui si svolge il dramma di Bruto "per l'atra notte e in erma sede"; possiamo cogliere quasi una anticipazione della luna del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, poiché essa appare a Bruto come indifferente – "placida" - o impotente - "tacita" -, al punto che l'eroe l'apostrofa duramente, chiedendole come possa rimanere così imperturbata ("immutato raggio") di fronte al dramma suo e di un'intera civiltà, al divenire dolorante della vicenda umana:

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
candida luna, sorgi
e l'inquieta notte e la funesta
all'ausonio valor campagna esplori.
Cognati petti il vincitor calpesta,
fremono i poggi, dalle somme vette
Roma antica ruina:
tu sì placida sei? Tu la nascente
lavinia prole, e gli anni
lieti vedesti, e i memorandi allori;
e tu su l'alpe l'immutato raggio
tacita verserai quando ne' danni
del servo italo nome,
sotto barbaro piede
rintronerà quella solinga sede.

La disperazione e il pessimismo di Bruto (né "scolorò le stelle umana cura") sono sconfortati e la solitudine e l'inappartenenza alla storia e al mondo assolute: la luna è "tacita" e nulla può, se non contemplarli, come sporgendosi timorosa e vergognosa incontro a "l'inquieta notte" e "la funesta campagna": astro minore, ma anche maggiore d'altre stelle del firmamento, è speculare alla specie umana, superiore ad altre specie, ma anch'essa infinitamente debole e fragile nei confronti del meccanismo cosmico della vita, come fisserà in prosa nell'operetta morale *Dialogo della Terra e della Luna*.

Leggiamo cosa scrive Michele Cecchini ne *L'indifferenza della luna*:

Oggetto dell'odio e del disprezzo di Bruto è una forza avversa, malvagia [...]
Uno dei caratteri attribuiti a questa forza ostile è l'indifferenza, elemento di indubbio rilievo perché nel prosieguo della canzone l'accusa di distacco e noncuranza nei confronti delle vicende umane sarà rivolta proprio alla luna, [...] immagine di una Natura impassibile. Non a caso Luigi Russo

definisce la luna “una martire impassibile e indiretta della piccolezza e della tristezza degli uomini”. [...] Le stesse domande rivolte alla luna appaiono come ansiosa (si noti la ripetizione del pronome al v. 83: “Tu sì placida sei? Tu la nascente...”) richiesta di intervento; le constatazioni di impassibilità sono ancora stupite, denotano incomprendimento: se ancora sussiste il concetto di Natura benefica, quest’ultima non può certo risultare assolutamente fredda ed estranea all’esistenza dell’uomo. [...] Anche in questo caso il confronto con le domande e le amare riflessioni del “pastore errante” è indicativo: a Bruto manca la pacatezza e la serenità proprie del disincanto acquisito e fatto proprio dalla meditazione, ancora non è pienamente consapevole della ineluttabilità dell’infelicità umana. [...] “Tu sì placida sei?” non è amara e disincantata constatazione, ma una domanda che ancora attende risposta. [...] La parte relativa all’astro coincide innanzitutto con la presenza del motivo idillico in una nuova stanza (la terzultima), ad evidenziare lo stacco netto da tutte le argomentazioni finora portate. Mario Fubini, nel suo commento ai *Canti*, non manca di rilevare questo brusco passaggio: “L’argomentazione è compiuta. Bruto solleva il capo e contempla: la sua angoscia non è in tutta la poesia così grande e poetica come qui che ogni velleità eroica, ogni raziocinio tace”. Perché l’angoscia possa trovare espressione poetica, risulta determinante, al solito, la presenza della luna. Lo stile qui diviene più dolce, disteso, fluido, pacato rispetto al ritmo frenetico e incalzante tenuto fino a quel momento: “E tu dal mar cui nostro sangue irriga” e “E tu su l’Alpe l’immutato raggio”. [...] Bruto osserva la luna, il mare, le stelle, trovandosi in campagna, in “erma sede”, immerso in un suggestivo notturno lunare. Si tratta di immagini e di elementi paesaggistici che Leopardi richiama pure all’interno degli idilli, perché dotati di notevole carica poetico-evocativa.

La dolcezza di toni e dello stile che caratterizza l’ingresso dell’astro sulla scena non può non riflettersi soprattutto sul diverso, o meglio, totalmente opposto tipo di aggettivi utilizzati da Leopardi. Dopo una serie ininterrotta di epiteti a connotazione negativa, (ignude, atra, inesorandi, feroci, stolta, marmorei, frodolenta, mortale, tiranna, amaro, maligno, acerbi, infelici, empio, misero, arcana, tenebroso, morte, ignavo), infatti, l’aggettivazione relativa all’astro consta di tre elementi, “candida”, “placida”, “tacita”, tutti dotati di una valenza assolutamente positiva e rasserenante. Per il momento, basti dire che il carattere positivo e peculiare dei termini che qualificano la luna risponde a due precise finalità: innanzitutto far emergere tutta la carica positiva, rasserenante, poetico-evocativa connessa; in secondo luogo, costituire un indizio, un segnale dell’impassibilità e dell’indifferenza di cui viene accusata la luna, dal momento che tale aggettivazione risulta del tutto antitetica alle immagini di morte e di rovina elencate da Bruto.[...]

Il silenzio del notturno lunare, insomma, ha qui duplice significato: non solo richiama gli *amica silentia*, capaci di creare un'atmosfera idonea allo scaturire della poesia e della riflessione, ma anche suscita angoscia e inquietudine, essendo la "sonnolenta aura" incapace di fornire le risposte e l'intervento invocati, di essere compassionevole nei confronti delle sciagure umane. In ogni caso, l'ingresso sulla scena della luna segna la comparsa del motivo idillico, determinando un brusco cambiamento di tono soprattutto per lo stemperarsi del motivo eroico fino a quel momento dominante. [...]

La vita solitaria

Composta nello stesso anno, sembra di assistere come ad una riappacificazione tra il poeta e la luna - egli pare, infatti, aver ritrovato nuovamente una 'empatia-simpatia' con la natura -, che gli appare in una "estiva notte":

O cara luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve; e duolsi
la mattina il cacciator, che trova
l'orme intricate e false; e dai covili
error vario lo svia; salve, o benigna
delle notti reina.

Dopo aver affermato che "infesto scende / il raggio", "il bianco (livido) lume" suo sul ladro, sull'adultero e sulle menti malvagie, così continua:

a me sempre benigno il tuo cospetto
sarà per queste piagge, ove non altro
che lieti colli e spaziosi campi
m'apri alla vista. *Ed ancor io soleva,
bench'innocente io fossi, il tuo vezzoso
raggio accusar negli abitati lochi,
quand'ei m'offriva al guardo umano, e quando
scopriva umani aspetti al guardo mio.*
Or sempre loderollo, o ch'io ti miri
veleggiar tra le nubi, o che serena
dominatrice dell'etereo campo,
questa flebil riguardi umana sede.
Me spesso rivedrai solingo e muto
errar pe' boschi e per le verdi rive,
o seder sovra l'erbe, assai contento

se core o lena a sospirar m'avanza.

La luna sembra come liberata dalla sudditanza ad una forza superiore: veleggia rapida e libera tra le nubi, è “serena dominatrice” degli spazi celesti, è sensibile verso la lacrimevole condizione umana e lui la inseguirà con una poesia che come la luce della luna plasmava e costruiva “lieti colli e spaziosi campi” e slarghi la vista e il respiro dell’anima, se avrà ancora la forza di “sospirar”, di desiderare ancora; se non sarà inaridito nel cuore e spento nel fisico.

I versi in corsivo evidenziano, invece, un trascurato, mi pare, dalla critica, momento conflittuale del poeta con la luna, nel periodo adolescenziale; una spia importante, forse, per comprendere più profondamente la maturazione bloccata del poeta (ma anche lo sfrangiarsi ambiguo dell’immagine dell’astro): anche per lui il suo raggio fu “infesto”, quando lo mostrava agli altri (probabilmente l’introversione lo faceva pentire di rivelare il suo cuore nudo attraverso i suoi versi; oppure la luna, come luce interiore della coscienza, lo svelava impietosamente nella sua miseria affettiva a se stesso e agli altri nella scrittura); o quando gli rivelava metaforicamente, al di là delle illusioni infantili, la sgradevolezza dell’animo umano e della realtà, e quindi la fuggiva appunto perché gli rivelava acerbe verità. Invero, tende a sminuire questa sua mancanza, con una allusiva distinzione tipicamente dantesca tra peccato d’incontinenza (“bench’innocente”) e di “malo intelletto”; però, il verbo “accusar” (prestito foscoliano dalla lugubre e “immonda” *upupa*) rinnova degli interrogativi o, meglio, conferma che la luna-madre è, come si suole dire, morta *ab ovo* o si confonde con l’immagine della rivelatrice del vero: una luna ambigua appunto, o forse solo un ermafrodito, che unisce in sé maschile e femminile, *logos e mytos*.

Rilevante e che propone una prospettiva trascurata l’analisi di Caterina Capotosto sul radicamento del Leopardi nel ‘suo’ mondo contadino, il rammarico della sua partecipazione ad esso solo come poeta, perché la sua condizione di ‘conte’ gli impediva ogni lavoro manuale:

Nel 1815 scrive il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in cui sfata ogni credenza letteraria e poetica sulla luna. Dimostra insomma che la luna altro non è che un corpo celeste, un pianeta della terra, un elemento freddo e meccanico dell’universo. [...] Ma nel 1817 la luna compare non come freddo corpo celeste ma come una presenza magica e misteriosa. La luna è qui la complice perfetta, silenziosa e cosciente, che aiuta a gettare sul cortile immerso nel buio della notte uno sguardo segreto:

Era la luna nel cortile, un lato
tutto ne illuminava, e discendea

sopra il contiguo lato obliquo un raggio

[...] La luna in realtà rappresenta per il Leopardi lo spazio immenso della campagna, il mondo delle famiglie contadine, di quelle umili e povere, che lavorano la terra da braccianti tutto l'anno, vivono in una sola stanza che fa da casa, dormono su un unico grande letto e condividono insieme sentimenti e affetti semplici e spontanei che scaldano il cuore.

È l'ultima dea che, insieme alla speranza, resta a istruire gli uomini sulla precarietà delle cose, sui cicli delle stagioni e sulla necessità del lavoro manuale per sentirsi vivi. Alle sue fasi guardano i contadini per seminare, raccogliere e mietere il campo di grano, per piantare e potare la vigna, per piantare e raccogliere le olive. Con la luna piena non vanno in giro di notte, perché avvengono gli incantesimi e si aggirano i lupi mannari; unghie e capelli li tagliano con la luna calante, perché con il suo influsso impedisca una ricrescita troppo veloce. Con la luna crescente si occupano degli ortaggi dell'orto, in un certo ordine e in tempi precisi, secondo le stagioni. Così la conosce anche il poeta Leopardi, come loro; ma lui alla luna rivolge non il suo lavoro, bensì sempre il suo canto. La sua non è una visione realistica, ma fantastica della luna.

Alla primavera o delle favole antiche

La compone nel 1822; in essa pare quasi voler compensare l'offesa o il trauma della rivelazione precedente e recuperare psicologicamente l'innocenza perduta: bisogna cogliere in Leopardi questa motilità, questi risarcimenti, quella che potremmo definire 'volontà di speranza', che non è mai una conquista definitiva (per tutta la vita il poeta si costruisce un'illusione sostitutiva di quella caduta, per crearsi una forza interiore a sostenere l'infelicità cosmica dell'esistenza: antichi> immaginazione> primavera> giovinezza> festa> amore> ricordanza> bellezza> musica-canto sono semanticamente sinonimi). Nella poesia si legge che il ritorno della primavera, pur provocando un risorgimento del cuore e il ricordo della gioia passata, non può purtroppo far risorgere le illusioni dell'antica mitologia e della fanciullezza/giovinezza, perché le rimpianti "favole antiche" del mondo classico sono ormai distrutte dal "vero" ("poscia che vote / son le stanze d'Olimpo, vv. 81-2), quelle illusioni, di cui scrive nello *Zibaldone*:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo

che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Cipariso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli.

Un tempo i fiori e le piante, i boschi erano state creature viventi. I venti vaganti, le nuvole e il sole furono consapevoli del genere umano, nel tempo in cui il viaggiatore seguendo lei, la limpida luna, con gli occhi attenti nella notte silenziosa, la credeva compagna di viaggio e preoccupata degli uomini

La luna "deliaca" in questo testo – qualcuno ha parlato invece di Venere, dato che gli antichi assegnavano ad esse lo stesso attributo: "ciprigna" - appare partecipe e premurosa verso le umane sorti, o almeno tale la immaginava l'età innocente come i fanciulli; una luna, però, mitica e razionale ad un tempo, innocenza ma anche apprensione, preoccupazione, consapevolezza ("de' mortali pensosa") dell'infelice condizione terrena, cui l'uomo è condannato:

Conscie le molli
aure, le nubi e la titania lampa
fur dell'umana gente, allor che ignuda
te per le piagge e i colli,
ciprigna luce, alla deserta notte
con occhi intenti il viator seguendo,
te compagna alla via, te de' mortali
pensosa immaginò.

La "ciprigna luce" riprende, trasformandone profondamente il senso, la "bella Ciprigna" di Dante, che intendeva non la luna ma Venere:

Solea creder lo mondo in suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiciclo;

per che non pur a lei faceano onore
di sacrificio e di votivo grido
le genti antiche ne l'antico errore
(*Par. VIII, 1-6*)

Ultimo canto di Saffo

Mentre nell'*Inno ai patriarchi o de' principii del genere umano* troviamo solo un fugace accenno alla "aurea luna", nello stesso anno, tra questi due componimenti, scrive l'*Ultimo canto di Saffo* dall'ampio, solenne e indicibile, nella sua bellezza, *incipit* lunare; solenne, appunto, in sintonia con l'immensa infelicità della protagonista:

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno;

incipit rinforzato all'inizio della strofe successiva:

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra

Canzone sull'infelicità umana e protesta contro la Natura che ha privato Saffo della bellezza: questa è una chiave di lettura conforme a una interpretazione di Leopardi tutta tesa a sottolineare il conflitto impari fra uomo e Natura. Anche in questi versi, però, si può cogliere un amore profondo per tutto quanto circonda il poeta, che qui si identifica con la poetessa greca Saffo giunta al termine della vita.

All'inizio è descritta la bellezza commovente dell'alba e del "verecondo raggio / della cadente luna", di cui si può godere – come degli altri mirabili spettacoli della Natura – fintanto che non si prende coscienza della nostra condizione miserevole di mortali. Ma anche in preda "ai disperati affetti", alla disperazione, l'uomo può provare piacere ("insueto gaudio") in una sorta di comunione con la Natura, quando essa si presenta sconvolta, agitata, distruttrice. Il rapporto dell'uomo con la Natura non dipende soltanto dalla coscienza o meno del nostro essere al mondo per la morte; anche la Natura, come l'uomo, non si presenta sempre nello stesso modo e offre quindi, in ogni caso, la possibilità di un rapporto di sintonia e di armonia. Infatti, dopo la descrizione di una Natura furiosa e dopo una pausa, i vv. 19-20 ripropongono in maniera lapidaria una certezza: "Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella / sei tu, rorida terra".

A questo punto il poeta si trova di fronte a una dicotomia terribile: la bellezza della natura è infinita, a me dell'infinita bellezza non è toccato nulla. È la frustrazione assoluta dell'uomo che aspira all'infinito e scopre di essere destinato al Nulla.

È vano cercare il perché di ciò: "Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor". Ma progressivamente una spiegazione prende corpo (vv. 50-54): fra gli uomini regnano le "sembianze", cioè la bellezza come aspetto esteriore; in chi

ne è privo non è apprezzata nessuna virtù, né la sapienza, né la poesia. Questa è la sorte che Zeus (il Padre) ha dato agli uomini.

Dopo una nuova pausa, il v. 55 è lapidario come il 19: “Morremo”. Il corpo si dissolverà, sia esso stato “ammanto disadorno” o “amene sembianze”; ma l’amore sopravviverà nell’amato, e – se è possibile la felicità in terra (Leopardi, anche in un momento così drammatico, non lo esclude in maniera categorica, anzi sembra ammetterlo e comunque desiderarlo e sperarlo) – l’amato vivrà felice. La “dotta lira” e “il canto” possono avere la meglio sul Nulla.

Come nel *Bruto Minore*, la luna ha la funzione precipua di illuminare un paesaggio tumultuoso e sconvolto, antidillico, romantico:

Noi l’insueto allor gaudio ravviva
 quando per l’etra liquido si volve
 e per li campi trepidanti il flutto
 polveroso de’ Noti, e quando il carro,
 grave carro di Giove a noi sul capo,
 tonando, il tenebroso aere divide.
 Noi per le balze e le profonde valli
 natar giova tra’ nemi, e noi la vasta
 fuga de’ greggi sbigottiti, o d’alto
 fiume alla dubbia sponda
 il suono e la vittrice ira dell’onda

Il volto vero della natura e specchio dell’anima dell’eroina, che non riesce più a godere dell’armonia classica (“ahi di codesta / infinita beltà parte nessuna / alla misera Saffo i numi e l’empia / sorte non fenno”), rappresentata dalla luna, che sta ormai tramontando, come le illusioni di Saffo, che ha perso la sua “vereconda” innocenza con la scoperta del male insito nell’esistenza, attribuito ai “numi” di cui la Natura esegue i voleri. La luna rivela ancora una volta la sua dipendente impotenza; persiste solamente come barbaglio di un Eden perduto, natura non Natura, perché sospesa sopra l’umanità, mentre la Natura le è intrinseca ed obbedisce ciecamente ai voleri del Fato, che volle ingannare gli uomini con “dilettose e care... sembianze”, “superbi regni”, “vezzose... forme”. La sintesi del duplice, ambiguo, meduseo volto della natura crudelissima, che si ritrae (“disdegnando”) addirittura di fronte a Saffo, la troviamo nella seconda strofa:

A me non ride
 L’aprico margo, e dall’eterea porta
 il mattutino albor; me non il canto
 de’ colorati augelli, e non de’ faggi
 il murmure saluta: e dove all’ombra

degl'inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico pié le flessuose linfe
disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge.

anche se il Fato ha un volto ancora indefinito e non si è ancora materializzato
nella Donna-Natura delle *Operette Morali*:

...i destinati eventi
move arcano consiglio. Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. Oh cure, oh speme
de' più verd'anni! Alle sembianze il Padre,
alle amene sembianze eterno regno
diè nelle genti; e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto.

Morte e suicidio in Leopardi in relazione al Bruto minore e all'Ultimo canto di Saffo

Riporto l'estratto di due saggi su questo tema; il primo intervento con diversi elementi di novità, centrato su Saffo, è tratto da una conferenza di Gilberto Lonardi:

Leopardi è rimasto sempre attento alla forma o al “modo” del monologo: nei *Canti*, almeno dal *Bruto minore* ad *A se stesso*. Anche in quei monologhi poetici che sono il *Bruto* (dicembre 1821) e l'*Ultimo canto di Saffo*, maggio '22 – entrambi a stampa la prima volta nelle *Canzoni*, 1824 – si tratta di dare voce alle “parole estreme”, le più affacciate sul silenzio ultimo, agli accenti del “tutto si fa più chiaro”. Quelli pronunciati dall' “ultima soglia”.[...]

Nel *Bruto minore* è il protagonista che, moribondo – come dice anche per Werther Leopardi nello *Zibaldone* [il passo è citato di seguito dalla Mariani] – e “fermo già di morire”, affida infine all'aura – meno ancora del vento – il suo messaggio di imprecazione e di rifiuto. Resti ignota la spoglia, “e l'aura il nome e la memoria accoglie”. [...] Ma è ai versi estremi dell'*Ultimo canto di Saffo*, canzone speculare al *Bruto* e altro canto di immedesimazione dell'io con un personaggio monologante, che

spettano le più dirette sollecitazioni del passo del Werter ricordato negli appunti autobiografici. [...] Leggiamo la chiusa della Saffo: “Ecco di tante / sperate palme e dilettoni errori, / il Tartaro m’avanza”. E Werter: “Ecco il fine di tutte le mie speranze.” Se nel Werter l’addio è a “tutte le mie speranze” e agli “infiniti miei desideri”, nell’*Ultimo canto di Saffo* c’è appunto un addio alle “sperate palme” e ai “dilettoni errori”. [...] Ancora fra le sue letture di romanzi Leopardi poteva trovare, nella *Corinne ou l’Italie* di M.me de Staël, la figura della giovane (ma qui anche bella) poetessa, moderna ma dal nome antico, appunto Corinna, al suo “*dernier chant*”. [...] Ma oltre al modo, interessa a Leopardi la sostanza strutturale di questo modo del romanzo: in questi romanzi la prima modernità europea inscena la condizione non solo dell’eroe ma dell’eroina in conflitto con la società, in difficoltà con la natura e col mondo.[...] L’attenzione all’orizzonte di lettura e autoidentificazione romanzesca entro cui si muoveva questo Leopardi non deve però farci dimenticare che “il fondamento”, come lui stesso lo chiama, della canzone lo trovava più lontano, nel mondo classico; lo spunto fondamentale gli veniva dal versante a sua volta romanzesco di quel mondo, dalle *Heroides* di Ovidio, XIV, *Sappho Faoni*. In genere ci si interessa a questa epistola in distici elegiaci di Saffo al lontano e dimentico Faone solo per rilevare le differenze rispetto alla Saffo leopardiana. Ma per esempio i versi da lei dedicati, col tu vocativo, a Faone, al suo “lungo / amore” per lui e al furore “d’implacato desio”, 58-60, sono un’intensa eco dell’invocazione più diffusamente erotica dell’eroina ovidiana. E comunque dell’epistola ovidiana faremo un conto diverso se non trascureremo il fatto che si tratti anche per l’*epistula* ovidiana di un “ultimo canto” elegiaco (“elegi ... flebile carmen”): un canto di lutto. [...]

Dietro la Saffo c’è anzitutto una lunga linea epistolare-romanzesca; le lontane voci monologanti delle *Heroides* - tra invocazione, interrogazione, memoria, accento luttuoso - crescono in drammaticità introspettiva e consapevolezza extra-personale nella fitta mediazione settecentesca e primo ottocentesca, fino a questa Saffo leopardiana. [...]

Nella Saffo, annota Leopardi stesso sull’autografo, anche se riduttivamente, “la disgrazia della bruttezza”[determina] la separazione, ancora prima che gli dei e il destino e le loro ragioni (di fronte alle quali a un certo punto lei si arresta), dalla Natura. [...] Qui intanto Saffo chiama se stessa “dispreziata amante” di una Natura che, nota Blasucci, lei erotizza: dunque la individualizza come una persona che, amata, si nega. Saffo sta educandosi al vero dell’inganno “naturale”, e intanto possono così assomigliarsi, nel canto, l’individua esclusione dall’amore di Faone e quella ben più ampia dalla bella natura, dall’idillio naturale. Tutto questo intanto si affidava a un altro monologo, ancora a un canto ultimo e questa volta anzi già tale nel titolo della canzone. Anche questo pronunciato nella

notte, ma quando la notte è, come poi nel *Tramonto della luna*, nel dilucolo (vedi il commento di Bandini), cioè nel passaggio buio, di totale assenza, dal regno della luna a quello del sole. [...] Saffo avvia il canto in una notte di placida luce lunare, poco prima che la luna tramonti, e intanto nel cielo spunta Venere. Spunta proprio la dea che a Saffo si nega, mentre la luna-Diana si allontana (e assente è anche il dio maschile, solare): “Placida notte, e verecondo raggio / della cadente luna; e tu che spunti / tra la tacita selva, in su la rupe, / nunzio del giorno...”. Sapeva bene anche il Pascoli di *Solon* che Saffo vale in greco la luminosa, *clara*; Saffo è questo stesso ultimo raggio di luce che cade. Alla fine del canto, la notte sarà atra, nera, il silenzio sarà quello dello Stige, la dea unica sarà Proserpina sotterranea (come dice una variante). [...] Diciamo all’ingrosso che la Saffo è tra le canzoni quella che più si sporge, pur senza squilibrarsi, verso il mondo dell’esperienza idillica appena conquistata. Così, se a un lato dell’*Ultimo canto* c’è il *Bruto*, dall’altro lato - benché a debita distanza - potremmo disporre in particolare *La sera del dì di festa*, 1820. [...]

A proposito di specularità tra *Saffo* e *Sera* è perfino ovvio che si pensi non certo a un inizio come quello dell’invettiva di Bruto – “Stolta virtù”, ecc. – ma semmai a quello della *Sera* – “Dolce e chiara è la notte...” –, quando si legge l’avvio della Saffo (“Placida notte, e verecondo raggio ...”). Ma poi non si usa notare che anche nella *Sera del dì di festa*, subito dopo quell’invocazione iniziale, il cielo, pur benigno all’aspetto, e la stessa “natura onnipossente”, 11-14, si negano all’io: “A te la speme / nego, mi disse, anche la speme...”, 14-15, con bella anadiplosi, alla vigilia di quelle che vedremo nella Saffo. Non diversamente Saffo cerca il bello e gli aspetti di benignità serena di una natura anche lì personificata. Ma il bello le si nega: “Già non arride / spettacol molle ai disperati affetti”, 6-7. [...]

Il secondo è di Annamaria Mariani della *Rutgers, The State University of New Jersey* :

Il tema della morte e del suicidio ricorre insistentemente: nello *Zibaldone*, considerato l’officina tematica e poetica del recanatese, si legge:

nell’amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da sé, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio, non tolto in prestito, ma egualmente pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perché dalla lettura recente del Werter, sapevo che quel genere di amore finiva così, in somma la disperazione mi portava là,

ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove me lo trovava già inventato.

Il passo citato è un chiaro esempio del *topos* della morte desiderata e ritenuta l'ultima risposta ad una condizione di sofferenza individuale e psicologica, questa causata da una delusione d'amore. In tale caso, il pensiero del suicidio è fomentato dalla lettura del Werther di Goethe, il celeberrimo modello letterario di suicidio.

In un passo successivo il senso di infelicità dell'esistenza si acutizza tanto da minacciare il principio di conservazione della stessa vita, che pur riusciva in passato a distanziare il vagheggiamento del suicidio, e Leopardi afferma:

io mi trovava orribilmente annoiato dalla vita e in grandissimo desiderio di uccidermi, che mi fece temere in quel momento in cui io desiderava di morire.

È qui evidente la sostanziale dicotomia insita nel suo pensiero che, se da un lato lo sprona verso l'annullamento della sua infelicità tramite il suicidio, dall'altro lo rende consapevole del timore generato dalla naturalità di tale pensiero. [...]

Il tema del suicidio è affrontato nuovamente nel pensiero 70, nel quale Leopardi definisce il suicidio come "effetto dell'amor proprio che preferisce la morte alla cognizione del proprio niente." Per questo motivo, la morte è concepita come la salvezza dal nichilismo che annulla l'uomo e i suoi desideri. [...] La consapevolezza di non poter avere un riscontro nella realtà, il vano desiderio di bellezza e di verità, e la cognizione della miseria della vita (il tutto elaborato nel famoso passo dedicato alla teoria del piacere) conducono Leopardi all'amara constatazione della necessità del suicidio. Questa posizione è eloquentemente esemplificata nelle canzoni del 1821-1822, *Bruto Minore* e *Ultimo canto di Saffo*. In quest'ultima canzone il suicidio è considerato l'ultima risposta non solo di fronte all'infrangersi delle illusioni d'amore, ma anche di fronte all'avversione della natura che disprezza la nobiltà d'animo. Il suicidio di Saffo è anche un gesto catartico di purificazione da un errore di natura che aveva rivestito la sua anima di un "velo indegno".

[...] Nel pensiero 87, Leopardi spiega che quando l'uomo giunge ad odiare la vita, l'esistenza e se stesso, l'idea e l'atto del suicidio comunicano una terribile e quasi barbara allegrezza:

allora è il tempo di quel maligno amaro e ironico sorriso simile a quello della vendetta eseguita da un uomo crudele dopo forte lungo e

irritato desiderio, il qual sorriso è l'ultima espressione della estrema disperazione e della somma infelicità.

L'inevitabilità della sofferenza e l'impossibilità di esser felice rendono l'uomo prima indifferente e poi disincantato rispetto alle sue aspettative. Tale disillusione conduce all'odio dell'esistenza e alla visione antagonistica di sé. L'annullarsi nella morte induce un ironico sorriso, concepito come smacco del destino, ma tuttavia, nasconde una certa disperazione e consapevolezza dell'eterna infelicità, a cui si è destinati. [...]

La stessa idea della morte gradita è presentata nel canto *Amore e morte* nel quale lo scrittore celebra la morte e la inneggia con dei vocativi ribadendone la nobiltà ("bella morte, pietosa"). Leopardi la invoca come bene supremo, come unica possibilità di fronte al deserto della vita e al crollo delle illusioni. Egli, fino a che non si adagerà nel freddo seno della morte, continuerà a imprecare contro il destino:

null'altro in alcun tempo
sperar, se non te sola
solo aspettar sereno
quel di ch'io pieghi addormentato il volto
nel tuo virgineo seno.

Leopardi canta sommessamente e pensa alla morte come se essa fosse una bella donna, sul cui seno piegherà il volto addormentato. In questo canto, la morte e l'amore diventano due entità inscindibili, l'una conduce naturalmente all'altra poiché l'immagine di felicità generata dall'amore si infrange con l'impossibilità di adempimento nella vita reale, generando una tensione tragica che propugna la morte come unica risoluzione. Il poeta scrive:

E tu, cui già dal cominciar degli anni
sempre onorata ti invoco,
bella Morte pietosa
tu sola al mondo dei terreni affanni
[...]
Chiudi alla luce omai
questi occhi tristi, o dell'età reina.

Nello stesso canto, Leopardi afferma che tante volte, affranto dal male, egli l'ha invocata:

Poi, quando tutto avvolge
La formidabil possa,
e fulmina ne' cor l'invitta cura,
quante volte implorata
con desiderio intenso,
Morte, sei tu dall'affannoso amante!

Anche qui, in *Amore e Morte*, come nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, scopriamo una contemplazione quasi religiosa della morte. Il poeta si mostra armato di coraggio e appare in serena attesa della fine della vita con epica abnegazione. [...] Siamo a un nuovo risvolto dell'anima leopardiana, la quale abbandona l' "idillio," lo sdegno e la desolata malinconia, per rifugiarsi in una nuova visione della vita che, come afferma Binni, intravede nella morte la suprema meta di possesso eroico di se stesso e della propria disperata e virile concezione di sé e del mondo.

Al conte Carlo Pepoli

Scritta nel 1826 ha come antecedente l'operetta morale *Dialogo della Terra e della Luna* del 1824; qui, come già scritto, essa si autodefinisce "amica del silenzio", ignara e sorda al "suono piacevolissimo che fanno i corpi celesti coi loro moti" (ma lei chi è, se non appartiene ai corpi celesti?), inconsapevole di essere considerata "l'ottava corda di questa lira universale", perché essa è ormai divenuta, a chiudere la parabola all'inizio della quale aveva fatto la sua comparsa come "sorella del sole", una semplice e umile "suddita e fantesca della terra", che si scrolla di dosso tutte le immaginazioni, le fantasticherie, le presunte conoscenze che gli uomini le hanno costruito addosso: "Mentre seguiti così, non ho cagione di risponderti, e di mancare al silenzio mio solito. Se hai caro d'intrattenerti in ciance, e non trovi altre materie che queste; in cambio di voltarti a me, che non ti posso intendere, sarà meglio che ti facci fabbricare dagli uomini un altro pianeta da girarsi intorno, che sia composto e abitato alla tua maniera"; "Va pure avanti; che mentre seguiti così, non ho cagione di risponderti, e di mancare al *silenzio mio solito*". La luna perde la sua aura, è un pianeta come un altro: "anche nella figura e nell'aggirarmi, e nell'essere illustrata dal sole io ti sono conforme; e non è maggior meraviglia quella che questa: perché il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo, o almeno di questo mondo solare".

In effetti, nella poesia al Pepoli troviamo quasi un congedo definitivo dalla luna:

Or quando al tutto irrigidito e freddo
Questo petto sarà, né degli aprichi
Campi il sereno e solitario riso,

Né degli augelli mattutini il canto
Di primavera, né per colli e piagge
Sotto limpido ciel *tacita luna*
Commoerammi il cor; quando mi fia
Ogni beltate o di natura o d'arte,
Fatta inanime e muta; ogni alto senso,
Ogni tenero affetto, ignoto e strano

e nella lirica *Il risorgimento* del 1828 l'intervallo vuoto di poesia per aridità del cuore è appena alluso nella forma immaginifica dello spegnersi della luna:

la tacita
notte più sola e bruna,
spenta per me la luna,
spente le stelle in ciel.

Nelle *Ricordanze* la sua assenza totale – o forse la luna sé dissolta in un biancore evanescente del cielo –, sono rimaste le stelle, (“Vaghe stelle dell’Orsa”; “mesto riluce delle stelle il raggio”;) prelude all’impotenza definitiva della luna-immaginazione di fronte alla cruda verità della vita del *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*.

Il sabato del villaggio

La luna farà solo una fugace apparizione nel *Sabato del villaggio*, dove pare, pur illuminando la scena, sul punto di ritrarsi e cedere alle “ombre”:

Già tutta l’aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l’ombre
giù da’ colli e da’ tetti,
al biancheggiar della recente luna

Invece di “Al biancheggiar della recente luna” – scrive Bruno Biral – il Leopardi nella prima edizione (Firenze 1831) aveva scritto: “a la luce del vespro e della luna”. A questo proposito riporta una interessantissima pagina critica – che, come vedremo, non condivide – del grande critico d’arte Cesare Brandi sconosciuta o quasi, come esempio, all’interno di un vasto discorso sull’essenza della poesia; e più precisamente sul valore del suono di una parola, la quale può evocare un’altra parola somigliante solo come suono, e

quindi far sgorgare dal proprio significato un secondo significato che ne ingrandisce e intensifica l'immagine:

Nel *Sabato del villaggio*, il Leopardi aveva scritto questi versi prodigiosi, che purtroppo corresse:

Già tutta l'aria imbruna,
Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
Giù da' colli e da' tetti
A la luce del vespro e della luna.

Non c'è dubbio che l'immagine dell'ultimo verso riceveva quelle due luci, così sottilmente divise l'una dall'altra, in modo tanto perspicuo, perché, oltre alla figurazione che fa della luce del vespro una luce a parte, la parola vespro si ricollegava per il suono a Espero, stella della sera, e l'inconsueto legame diretto della luce col vespro, fa quasi intendere vespro per Espero, e miracolosamente affigge nel cielo serotino della poesia anche la trepida stella che prima vi affiora dopo il tramonto del sole. Con quante stelle ci sono in poesia, mai forse cielo notturno fu più immaginato di questo, o più chiaro palpitante e straziato nel nostro cuore. Ma il Leopardi forse temé l'ambiguità, forse temé di essersi lasciato trasportare alla inconsueta metonimia (che poi era modellata su quelle che fioriscono qualsiasi parlare anche dimesso: le luci della mattina, la luce della sera e via dicendo), dall'assonanza di Vespro con Espero: fatto sta che cambiò il verso con quello noto:

al biancheggiar della recente luna

dove l'epiteto recente", d'una fredda eleganza neoclassica, circostanza ma non rappresenta, e il "biancheggiar" fa scomparire di colpo in una finta neve da presepi le ombre stupende che il primo verso, con quell'imbruna, aveva fatto calare su questo indescrivibile mattutino delle tenebre. E con ciò il Leopardi, un consumato petrarchesco, veniva perfino ad abbandonare la preziosa rispondenza, non grammaticale, non chiastica, ma così sottile e percettibile che contrapponeva la luce nel vespro a quella della luna come già veniva a suddividersi il colore del cielo in azzurro e sereno, con una precisione cromatica tale, che mai forse si era riusciti a distinguere così bene e a rendere indelebili due gradazioni della stessa tinta, tanto che in prosa saremmo costretti a rafforzare in celeste e blu: mentre, nel verso, quel sereno dell'ultima ora di luce alita così leggero, alto e limpido sui colli e sui tetti, che è come un firmamento nuovo, scoperchiato, quello che presenta ai nostri occhi davvero miracolati.

Per Biral invece:

Il Leopardi con la correzione napoletana non ha distrutto i valori pittorici del paesaggio, ma li ha intensificati ed il predominio della luce nella gran volta celeste è la conclusione dell'intero ritmo serale. La luna, che in virtù di quel verbo tronco e sonoro (biancheggiar) acquista la massima evidenza, si tinge di un lieve colore simbolico: le speranze si trasferiscono anche nel cielo e la luna abbellendo il paesaggio partecipa anch'essa con il suo volto splendente alla festa del borgo.

Le ricordanze

Anche se si tratta di 'stelle' – con luna sottesa? – ritengo corretto menzionarle soprattutto in relazione al concetto di "nostalgia", che Raffaele Pinto introduce nella sua analisi:

Leopardi ha dato voce spessissimo al sentimento della nostalgia, nella sua poesia, declinandolo però in modo significativamente differente: un luogo dal quale il poeta è assente e al quale desidera ritornare, ma soprattutto, come nei versi iniziali delle *Ricordanze*, il poeta già tornato al luogo desiderato, il dolore ha per oggetto non tale luogo ma un tempo differente che quel luogo richiama alla memoria:

Vaghe stelle dell'orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti
e ragionar con voi dalle finestre
di questo albergo ove abitai fanciullo,
e delle gioie mie vidi la fine.

Si tratta di uno spostamento semantico, rispetto al significato originario e tecnico della parola 'nostalgia', che potremmo concettualizzare attraverso la distinzione fra 'ritorno' e 'regressione': esiste un dolore di luoghi abbandonati ai quali si desidera ritornare, ed un dolore di tempi passati ai quali si desidera regredire. [...] il movimento nostalgico comincia proprio nel momento del ritorno in patria, o nella casa anteriormente abbandonata. La nostalgia si prospetta quindi come dolore della regressione, legato al ricordo di una stagione dell'esistenza ormai finita e che la memoria abbellisce e rende desiderabile. Tale abbellimento del passato, che la memoria realizza nel presente, rende il passato desiderabile proprio in quanto passato, cioè in quanto epoca della vita irreversibilmente trascorsa. Il dolore di tale nostalgia regressiva è suscettibile, per questo, di trasformarsi nel suo contrario in virtù della immaginazione e della

memoria, che rendono illusoriamente presente e bello ciò che è passato. Come scrive Leopardi:

È pure una bella illusione quella degli anniversari [...] e ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre né possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna, o illudendoci sulla presenza di quelle cose che vorremmo presenti effettivamente, o di cui pur ci piace di ricordarci per qualche speciale circostanza [...]. Così negli anniversari. (*Zibaldone*, Dicembre 1818-8 - Gen. 1820).

[...] nostalgia come sentimento doloroso, ma anche consolatorio, di un tempo trascorso. Se si considera, inoltre, che il movimento nel tempo, a differenza del movimento nello spazio, è irreversibile, capiremo anche perché la nostalgia leopardiana implica uno struggimento interiore (nel dolore o nella consolazione) molto più intenso, poiché il ritorno ad un luogo differente è in teoria possibile, la regressione ad un tempo differente, invece, non lo è.

Afferma Claudio Colaiacomo:

Nelle *Ricordanze* i dispositivi di rappresentazione della memoria mutano completamente rispetto ai primi *Idilli* (da questo punto di vista, ho in mente soprattutto *La sera del dì di festa*) Mentre in questi ultimi il lettore viene violentemente sostituito all'Io, nel senso che l'esperienza cruciale dell'Io – il salto dall'estasi alla coscienza e quindi alla parola – viene a realizzarsi innanzitutto, come ho già avuto modo di dire in precedenza, come esperienza del lettore stesso, nelle *Ricordanze* questa esperienza viene riflessa narrativamente dall'Io come propria esperienza. In questo caso è l'Io che si sostituisce al lettore e non viceversa come nella *Sera del dì di festa*. La vera narrazione poetica delle *Ricordanze* consiste nella continua e ripetuta riflessione sul passaggio – che in realtà è un salto e si intrinseca col tema della morte – da una lingua che sembra preverbale – un linguaggio incoativo che sembra ancora lingua della natura e del corpo – a un linguaggio verbale che si dà proprio come narrazione del suo instaurarsi e del suo contrapporsi alla lingua non verbale che lo ha preceduto. [...] Quando parlo di linguaggio del corpo evocato dal testo poetico ho in mente i numerosi passaggi esclamativi e onomatopeici che sembrano contrapporsi a un livello propriamente verbale nettamente contrassegnato nel testo come un “dire”, che è poi un dire “io fui”, un dire, cioè, la cui natura è radicalmente narrativa e si instaura nell'immagine della morte.

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

Nel *Canto notturno* la luna è come un faro teatrale/cono di luce, che proietta la sua algida luce su un palcoscenico tutto buio (il pastore che aspetta *Godot*: pietra/albero stecchito); ella avvolge d'una assenza assoluta (la luce genera la tenebra) il pastore che nella sua solitudine cosmica esprime gli interrogativi dell'uomo solo di fronte a se stesso sul senso dell'esistenza; il morbo del disincanto ha colpito anche il poeta che da "immaginativo" è divenuto anch'egli "sentimentale", incapace di liberarsi dalle tensioni e dei limiti della ragione. La luna pare rappresentare tutta la natura che è "matrigna", perché indifferente al dolore umano, eterna, senza legami con il mondo in quanto basta a se stessa o è impotente, come nel *Dialogo della Terra e della Luna*.
Scrive Walter Mauro:

La luna è il termine fisso sul quale fondare il traumatico senso della riflessione. La luna è la personificazione chiara e netta della natura, e come tale, nel corso del colloquio, muto da una parte, dirompente dialetticamente dall'altra, passa dall'indifferenza a un inutile sforzo di partecipazione cui Giacomo/pastore vorrebbe ricondurla, con tutti gli strumenti della convinzione dialettica che l'uomo saggio e scaltrito possiede, forte dell'inganno del travestimento. [...] Il conflitto fra natura bifronte, benigna e poi matrigna, che ha ormai per agone l'assolutezza paurosa del deserto avvolto nel silenzio tombale, si risolve in un fallimento le cui fondamentali strutture sono nell'ultimo Leopardi, negli sforzi donchisotteschi di raccogliere l'intera comunità umana attorno al proprio dolore. Forse il silenzio dell'astro, l'assenza della parola in contrasto con la lucentezza riflessiva dei suoi bagliori notturni, sono l'unica risposta possibile agli immani, infiniti interrogativi dell'uomo di ogni tempo: infinito, imperfetto, minimo è il sapere dell'uomo, e la luna bifronte come la natura, gli nega ogni risposta. [...]

Ho citato *Godot*, perché sono profondamente convinto che Beckett, per scrivere *Aspettando Godot* abbia subito la profonda suggestione del *Canto notturno*, anche se egli tende a depistarci, richiamando Leopardi solo sul piano ideologico e, in particolare, la poesia *A se stesso* e il verso "E fango è il mondo". È leopardiana l'assoluta inutilità del tutto (l'assurdo) e la saggezza che scaturisce dall'eliminazione del desiderio.

Andrea Cortellessa così, in un saggio molto approfondito sul piano del pensiero filosofico, ricostruisce il rapporto di Beckett con la letteratura italiana:

Per l'italiano ebbe maggior peso un'insegnante privata, Bianca Esposito; intervistato *in limine* da Knowlson, nell'estate dell'89, ha infatti ricordato Beckett: "Bisognava studiare due lingue e io scelsi come seconda lingua l'italiano. Fui fortunato a incontrare Bianca Esposito: mi aiutò non solo nell'apprendimento della lingua ma anche nello studio della letteratura". [...] è altresì in questo momento che si focalizza il grande amore per Dante, cioè quello che resterà uno dei palinsesti fondamentali della sua opera, da un punto di vista culturale ma anche esistenziale (si pensi solo all'icona ricorrente dell'*accidioso*, ricalcata sul Belacqua del IV canto del *Purgatorio*). Ricorda Knowlson come, a ottant'anni compiuti, Beckett portò con sé in un ospizio per anziani parigino la piccola copia della *Commedia* allora studiata e sottolineata: con ancora inserita, a mo' di segnalibro, una cartolina raffigurante il San Francesco di Giotto e recante un messaggio in italiano. Quella cartolina gli era stata mandata proprio da Bianca Esposito, quando Beckett aveva vent'anni, per augurargli di riprendersi da una malattia. Lui l'aveva conservata per più di sessant'anni.

Per Tom McGreevy del *Come che sia*, Leopardi resta una presenza indubbia – certo non pervasiva come quella di Dante, ma significativamente persistente nel lungo periodo – nel *vissuto* di Beckett. Il libro recente di Nathalie Léger, fotografa uno dei ricorrenti momenti in cui Beckett decide di isolarsi – ancor più rispetto a *standard*, come i suoi, non proprio logorroici – in una *Vie* per antonomasia *silencieuse*: "Negli anni Cinquanta si fa costruire una casa a Ussy, sui rilievi lungo la Marna. Vi si chiude. Legge l'*Infinito* di Leopardi: "Sempre caro mi fu quest'ermo colle / E questa siepe, che da tanta parte / De l'ultimo orizzonte il guardo esclude". Si taglia fuori dal paesaggio, sbarra l'orizzonte, lo rende impossibile, annulla una parte del cielo. Ciò ch'egli vuole è il silenzio, il muro, e – all'interno – uno sguardo che si accechi per meglio vedere [...]. Tiene duro ostinatamente, si rinchiude in casa, s'incatena alla lingua e introduce pazientemente la misura nell'illimitato". [...] Nathalie Léger interpreta molto tendenziosamente, ma forse legittimamente, i versi di Leopardi. Anzitutto perché non riporta la parte seguente dell'idillio: che darebbe al frammento un valore biografico molto diverso, per non dire tendenzialmente opposto, a quello da lei ipotizzato. In ogni caso nel nome di Leopardi, oltre che un'adesione esistenziale così persistente (ove, beninteso, nel caso di Beckett ciò sia dato distinguere), si compie anche una quanto mai decisa elezione letteraria. Anzi, filosofica e letteraria. Di più: filosofica e letteraria insieme:

Sto leggendo Schopenhauer. Tutti mi ridono appresso. [...] Ma io non sto leggendo filosofia, non m'interessa nemmeno se ha ragione o torto, se è un buon metafisico o se non vale niente. Una giustificazione intellettuale all'infelicità – la più grande che mai sia stata tentata – merita

l'attenzione di chi è interessato a Leopardi e a Proust e non a Carducci o a Barrès.

È questo, si capisce, il palinsesto di quelle esplicite citazioni da *A se stesso*, date in italiano, che sono poi le uniche evidenti presenze testuali di Leopardi in tutta l'opera beckettiana.

Guardando il cielo, gli astri e il corso della luna, l'uomo avverte l'orrore dell'abbandono, l'angoscia della solitudine e della sua impotenza, tanto che deve addirittura essere consolato di essere nato. In riferimento alla luna, Leopardi usa termini che ne sottolineano la grande lontananza e la fredda indifferenza: silenziosa, immortale, vergine, intatta, solinga, eterna, pensosa, muta soprattutto. La luna rappresenta tutta la natura che è "matrigna", perché indifferente al dolore umano, eterna, senza legami con il mondo in quanto basta a se stessa. Guardando il cielo, gli astri e il corso della luna, l'uomo avverte l'orrore dell'abbandono, l'angoscia della solitudine e della sua impotenza, tanto che deve addirittura essere consolato di essere nato.

Il verso "nasce l'uomo a fatica" e la strofa che segue rimanda senz'altro a Lucrezio:

Quare mors inmatura vagatur?
Tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis
navita, nudus humi iacet infans indigus omni
vitali auxilio, cum primum in luminis oras
nixibus ex alvo matris natura profudit,
vagituque locum lugubri complet, ut aequumst
cui tantum in vita restet transire malorum.

(*De rerum natura*, V libro)

Perché la morte prematura s'aggira qua e là?
Inoltre, il bimbo, come un navigante gettato sulla riva
da onde furiose, giace a terra nudo, incapace di parlare,
bisognoso d'ogni aiuto per vivere, appena la natura lo fa uscire
alle rive della luce con doglie dal grembo materno,
e riempie il luogo di un lugubre vagito, come è giusto
per colui a cui nella vita restano da passare tanti mali.

E riporta alla mente anche i versi di *The moon* di Percy Bysshe Shelley:

Una massa bianca e informe,
Sei tu stanchezza pallida.
Arrampicata nel cielo,
E lo sguardo sulla terra,
Errante, meno compagna
Tra le stelle differenti per nascita,
E in continua evoluzione,
Come un occhio senza gioia

Ciò che affascina e sostiene poeticamente la meditazione filosofica è la tessitura melodica del testo, che redime la sofferenza e trasforma la freddezza del pensiero in resistenza e ribellione ai suoi stessi contenuti; i suoni, con la loro indefinitezza, producono un effetto di slontanamento, sfumando nel chiaroscuro le dolorose verità e trasformando le interrogazioni del pastore in un doloroso salmo o invocazione o preghiera, che sale sale verso il cielo fino a confondersi e farsi tutt'uno con la musica siderale, che addolcisce e attenua il dolore universale. La musica. Leopardi risponde alle 'perdite' sostituendole con altre 'illusioni': alla giovinezza subentra l'amore, a questo la bellezza, alla fine, madre custode totale delle illusioni passate, la musicalità. A questo proposito Clemente Rebora dopo aver delineato lo scopo del suo lavoro, indagare l'interesse del Leopardi per gli effetti del "suono" (e del "canto") sull'animo umano ("la musica suscita l'interiorità in quel grado che ciascuno ne possiede o è capace di metter in corrispondenza con lo stimolo") passa a definire sinteticamente l'influsso che sull'uomo ha il "trasporto per la musica":

Vien così in luce la cagione della stima grandissima che il Leopardi fece della musica, sì da apparirgli [...] in un punto della sua vita non soltanto divina liberatrice, ma quasi ideale espressione del proprio mondo interiore [...] dolcissima fosforescenza di quella malinconia che *partorisce le belle cose* rimedio al rigido presente vero. [...] parve egli vagheggiar nella musica lo strumento ideale per esprimere l'indefinito della propria anima, quasi non gli bastasse la poesia, ancor troppo determinata nella costrizione del significato delle parole.

Invero, nell'ultima strofa – "forse" – Leopardi insinua un dubbio su tutta la lunga riflessione, su tutte le conclusioni della Ragione con un volo dell'immaginazione, un metamorfico ("volare") naufragio nell'immensità del cielo, per aderire di nuovo, almeno apparentemente, alle verità della stessa; il "forse", però – la poesia, anche quella 'sepulcrale', di Leopardi non è quella degli assiomi, ma del dubbio e dell'interrogazione, avrebbe detto Jabés –, ha intanto suggerito o solo sfiorato l'ipotesi dell'esistenza di una vita al di là

delle apparenze della vita, un rifiuto di una resa totale all'esistenziale male di vivere, che troverà somma espressione nella *Ginestra*:

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi
e noverar le stelle ad una ad una
o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

Secondo Italo De Feo il *Canto* è anche "l'interpretazione poetica dell'Ecclesiaste". E la stessa conclusione del *Canto* "è funesto a chi nasce il dì natale" non sarebbe altro che la traduzione poetica della frase latina "*Melius est dies mortis die nativitatis*".

Che la luna, totalmente riassorbita nel meccanismo indifferente della Natura, perda, come detto, la sua aura simbolica e definitivamente la sua possibile salvifica funzione metafisica, anche se il poeta lo vorrebbe ancora, lo si evince dall'uso dello stesso lessico, come in *Alla primavera*. La luna rappresenta tutta la natura che è "matrigna", perché indifferente al dolore umano, eterna, senza legami con il mondo in quanto basta a se stessa. Guardando il cielo, gli astri e il corso della luna, l'uomo avverte l'orrore dell'abbandono, l'angoscia della solitudine e della sua impotenza, tanto che deve addirittura essere consolato di essere nato.

L'insistenza, però, su "intendi", "comprendi", "sai" e la presenza del "forse", che anticipa quelli finali, a mio avviso conferisce un tono scettico-dubitativo al tutto: l'affermazione è in realtà una negazione o almeno una resistenza psicologica a ciò di cui la ragione vorrebbe convincerlo:

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sì pensosa sei, tu *forse* intendi,
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolorar del sembiante,
e perir della terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.

E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.

Ma la luna è "muta" come all'inizio era "silenziosa". Il poeta cerca di ricrearne e conservarne l'aspetto mitico immaginifico, e con degli aggettivi delicati la lega, apicalmente nella struttura dei *Canti* prima del suo 'tramonto', all'immagine della giovinezza perduta: "vergine", "intatta", "giovinetta immortal" – ma così la umanizza, la rende terrena e simbolicamente mortale come la giovinezza; "candida luna", dunque, ma insensibile come quella nel *Bruto Minore*, anch'essa, come il "pastore errante", è una "solinga, eterna peregrina" imprigionata in "sempiterni calli" ed "eterni giri", pure lei "pensosa", quasi più infelice del pastore perché il suo destino, legato alla sua immortalità, è ancora più crudele, un girare per l'eternità osservando, senza nulla poter fare, l'insensatezza dell'esistere senza Essere, quasi oppressa dal suo moto circolare, indecifrabile nella sua impassibilità circa il moto rettilineo della vita dell'uomo, che pur ha come meta "abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando, il tutto obblia"; in questo "silenzio nudo" s'inverano le parole rivolte al Tasso nella canzone *Ad angelo Mai*:

Ombra reale e salda
ti parve il nulla, e il mondo
inabitata spiaggia.

Alla fine ritorna l'inizio, forse perché al proprio inizio non c'è mai fine:

a noi le fasce
cinse il fastidio; a noi presso la culla
immoto siede, e sulla tomba, il nulla

Scriva Alberto Folini:

La *vox clamans* in deserto può contare su questa presenza assente. Chi tace, enigmaticamente, mantiene nella possibilità il suo dire, producendo nell'io una serie di interrogazioni che resteranno senza risposta: ma la sua incontestabile presenza, fondata sulla fede di chi chiama, fa sì che questo

silenzio si configuri come messaggio taciuto, nascosto, velato: induce sempre il sospetto che dietro di esso vi sia l'intenzione di mantenere un segreto, dando così il via a un'infinita interpretazione. E forse di questo tipo il silenzio che la luna leopardiana oppone alle domande che nel *Canto notturno* il pastore le rivolge? Sembrerebbe di sì, a prima vista: ma solo a prima vista. Forse la luna intende "Questo viver terreno, / Il patir nostro, il sospirar, che sia; / Che sia questo morir, questo supremo / Scolorar del sembianze, / E perir della terra, e venir meno / Ad ogni usata, amante compagnia". Il pastore pensa che la luna sappia "mille cose" e "mille" ne "discopra", "Che son celate" a lui: essa, "Giovinetta immortal", "per certo, ... conosce il tutto", ma – al pari della "greggia" –, non risponde, non solo perché non conosce la parola ("Se tu parlar sapessi"), ma perché essa stessa fa parte del "tacito, infinito andar del tempo", e quindi si presenta come inadatta destinataria delle domande che le vengono rivolte. Nel corso del suo domandare il pastore si accorge, infatti, che forse il silenzio della luna non nasconde un segreto, poiché la mancata risposta non è la conseguenza di un atto di volontà, ma di un'impotenza: uomini e animali, piante e corpi stellari sono tutti accomunati da un'identica esclusione: c'è un silenzio più profondo di quello che risulta dalla mancanza di parola. Questo silenzio sta altrove. La presenza rassicurante della luna si dissolve... [...] Ora, è vero che la luna leopardiana tace: non risponde alle domande del pastore. Ma se leggiamo con attenzione l'intero *Canto* ci accorgiamo che questo silenzio nasce da una falsa "estraneità". Anche la luna, infatti, è parte di questo "tacito, infinito andar del tempo": inizialmente potenziale interlocutrice, si rivela presto, anch'essa, infelice creatura, alla quale ci si può solo sentire "malinconicamente" accomunati. [...]

Di lì a poco l'avrebbe abbandonato anche l'amore "di nostra vita ultimo inganno", ma gli sarebbe rimasta, dopo la perdita della bellezza, la "musica": "Simile effetto / fan la bellezza e i musicali accordi, / ch'alto mistero d'ignorati Elisi / paion sovente rivelare" (*Aspasia*). Tale arcana capacità quasi divina della musica viene ribadita in *Sopra il ritratto di una bella donna*: "Desiderii infiniti / e visioni altere / crea nel vago pensiero, / per natural virtù, dotto conceto; / onde per mar delizioso, arcano / erra lo spirito umano, / quasi come a diporto / ardito notator per l'Oceano".

Mentre a Bologna, Milano, Firenze aveva sperimentato la 'città', a Napoli era stato travolto dalla 'iperbole della città', che condensava in forma estrema i vizi del suo "secol superbo e sciocco" condizionato nella mente dalla "asinina stampa"; paradigmatica, in questo senso, e alla quale dedica con scherno e sarcasmo *I nuovi credenti*: "S'arma Napoli a gara alla difesa / De' maccheroni suoi, ch'ai maccheroni / Anteposto il morir, troppo le pesa";

“Racquetatevi amici. A voi non tocca / Dell’umana miseria alcuna parte, / Chè misera non è la gente sciocca”; “E se talor la vostra vita inciampa, / Come ad alcun di voi, d’ogni cordoglio / Il non sentire e il non saper vi scampa”; “Degli uomini e del ciel delizia e cura / Sarete sempre, infin che stabilita / Ignoranza e sciocchezza in cuor vi dura: / E durerà, mi penso, almeno in vita”.

Nel 1836 Leopardi, dopo aver composto nel 1834 e collocato all’XI posto *Il passero solitario*, (vedi APPENDICE) lirica programmatica come guida ad una lettura unitaria dei *Canti*, compone due altri canti programmatici personalizzati, voci del mondo e non di un io particolare, realizzando poeticamente quanto aveva scritto al De Sinner nel 1832:

L’on s’obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu’on ne doit qu’à mon entendement. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s’attacher à détruire mes observations et mes raisonnemets plutôt que d’accuser mes maladies:

Le due liriche rappresentano la guida di lettura con valore retrospettivo, l’una della sua poesia ‘sentimentale’, ‘etico-civile’ (*La ginestra*), l’altra di quella ‘d’immaginazione’, ‘lirica’, (*Il tramonto della luna*), entrambe, unitarietà dei *Canti*, esistenziali e filosofiche, che avevano trovato un mirabile equilibrio di poesia ad un tempo di riflessione e di immaginazione nei canti pisano-recanatesi.

Liriche programmatiche, dunque, anch’esse, come il *Passero*. Non mi soffermerò troppo sulla *Ginestra*, per non slontanarmi dal filo conduttore di questo scritto; intendo sottolineare solamente che qui si conclude il processo metamorfico nella scala degli esseri dell’io poetico: dall’umano (il maschile Bruto e la femminile Saffo) all’animale (il passero solitario) al vegetale, la ginestra appunto, che, natura nella Natura, simboleggia l’accettazione piena senza codardia o superbia della sofferenza universale e perenne degli esseri, ma, come il poeta, “al cielo / di dolcissimo odor manda un profumo / che il deserto consola”.

Il tramonto della luna

Mi piace introdurre questo canto con le puntuali parole di Angiola Ferraris:

Ma dalla vicenda del fiore del deserto, che cade vittima del destino mortale inviolato nella sua innocenza, traspare anche il volto afroditico di Persefone giovinetta. Ella stessa votata all’esistenza effimera di un fiore che fiorisce sul limite dell’Hades, e già non è più, preda dell’oscurità della non-esistenza. [...] Simbolo e metafora di una poesia, come quella leopardiana, che proprio dall’ardua conquista di un angolo visuale

estraniato (dalla permanenza sulla linea d'ombra della morte) ricava il fondamento di una perenne forza profetica. L'ultima epifania di Persefone si manifesta ne *Il tramonto della luna*. [...] Il simbolismo infero di quest'ultima è infatti caratterizzato da un'esplicita tonalità lunare. Nella sua ierofania lunare, Persefone-Kore "tesse" i destini degli uomini e di tutte le cose viventi in un velo di proporzioni cosmiche, ed accoglie nel suo regno di Eterna Unica le anime dei defunti nella forma dell'immagine con la quale ogni individuo morto, nella propria unicità, ha arricchito l'universo. Il canto del carrettiere, che saluta "l'estremo albor della fuggente luce", con il quale si dileguano le parvenze illusorie create dai giochi d'ombra, e il mondo precipita nelle tenebre della notte; questo canto, dicevo, assurge allora ad emblema della poesia, che nell'effigie lunare di Persefone-Kore canta la giovinezza, l'unico istante di luce concesso dal destino mortale alla vita umana. Solo il regno della poesia è dunque imperituro. Nel senso che, dopo aver affrontato, sulle orme di Orfeo, la discesa agli inferi, e dopo essersi affacciata sul "nulla" della condizione mortale, la poesia ne riscatta la caducità nel solo modo ad essa concesso: cantando della giovinezza (nella sua epifania lunare) quell'istante di pienezza vitale che, per il fatto stesso di essere stato vissuto sfugge alla stretta letale della morte, e si trasforma in un evento immortale, irripetibile nella propria unicità (rispetto alla quale soltanto anche la non-esistenza esiste). Il legame profondo tra la luna leopardiana e il simbolismo espresso dal mitologema di Persefone, risiede appunto nella rivelazione dell'intima connessione esistente tra l'unicità e la non-esistenza: la luna è "intatta", non toccata dalla morte, in quanto simboleggia quell'unico istante di luce (la giovinezza) che la poesia canta nella pienezza del suo fulgore, prima che tramonti nell'oscurità senza fine della non-esistenza. A differenza del "divenire" della luna, che conosce un eterno ritorno alle sue forme iniziali, il divenire della vita umana appare infatti orientato verso il non-essere. Spenta la luce della giovinezza, si dileguano le parvenze illusorie delle speranze "ove s'appoggia la mortal natura", e l'uomo compie l'esperienza tragicamente paradossale della direzione della morte connaturata al suo viaggio terreno. [...]

Il tramonto della luna lessicalmente appare simile ad un centone (lessico attinto prevalentemente da: *Alla primavera*, *Le ricordanze*, *La vita solitaria*, *L'infinito*, *Il passero solitario*, sottolineato, quest'ultimo, con forza: "cantando con mesta melodia"; per non dire della posizione forte di "si scolora il mondo" che rimanda al "supremo scolorar del sembiante" del *Canto notturno*; ed ancora dalla citazione foscoliana, presenza discreta ma costante nei *Canti*, della "fuggente luce"); citazioni continue da canti precedenti, intenzionali.

Innanzitutto, questa lirica richiama strutturalmente *Il passero solitario*: prima, seconda e terza strofa di questa sono speculari alla prima, seconda (entrambe legate da una somiglianza: “somiglia” e “Quale... Tale”) e quarta (entrambe caratterizzate da una opposizione (“Tu”/“A me” e “Voi”/“La vita mortal”): dal soggetto all’universale) del *Tramonto*, con una significativa riduzione dell’io nella inversione del numero di versi riservati nelle due ultime strofe alla natura (5P/12T) e al poeta-vita mortale (10P/6T).

- I. Quale in notte solinga,
 sovra campagne inargentate ed acque,
 la ‘ve zefiro aleggia,
 e mille vaghi aspetti
 e ingannevoli obbietti
 fingon l’ombre lontane
 infra l’onde tranquille
 e rami e siepi e collinette e ville;
 giunta al confin del cielo,
 dietro apennino od alpe, o del Tirreno
 nell’infinito seno
 scende la luna; e si scolora il mondo;
 spariscan l’ombre, ed una
 oscurità la valle e il monte imbruna;
 orba la notte resta,
 e cantando con mesta melodia,
 l’estremo albor della fuggente luce,
 che dianzi gli fu duce,
 saluta il carrettier dalla sua via;
- II. Tal si dilegua, e tale
 lascia l’età mortale
 la giovinezza. In fuga
 van l’ombre e le sembianze
 dei dilettoni inganni; e vengon meno
 le lontane speranze,
 ove s’appoggia la mortal natura.
 abbandonata, oscura
 resta la vita. In lei porgendo il guardo,
 cerca il confuso viatore invano
 del cammin lungo che avvanzar si sente
 meta o ragione; e vede
 che a sé l’umana sede,
 esso a lei veramente è fatto estrano.

IV. Voi collinette e piagge,
caduto lo splendor che all'occidente
inargentava della notte il velo,
orfane ancor gran tempo
non resterete: che dall'altra parte
tosto vedrete il cielo
imbiancar novamente, e sorgere l'alba:
alla qual poscia seguitando il sole,
e folgorando intorno
con sue fiamme possenti,
di lucidi torrenti
inonderà con voi gli eterei campi.
Ma la vita mortal, poi che la bella
giovinezza spari, non si colora
d'altra luce giammai, né d'altra aurora.
Vedova è insino al fine; ed alla notte
che l'altre etadi oscura,
segno poserò gli Dei la sepoltura.

Il nodo cruciale, per la comprensione della presenza lunare nella poesia leopardiana, rimane l'inserito della terza strofa rispetto al *Passero solitario*. Qui pare disambiguarsi la duplicità del simbolismo della luna, che in questa lirica è un puro astro, che segna il ciclico ripetersi delle stagioni, figlia bella dell'algida luna del *Canto notturno*, del quale riprende il tema del contrasto tra eterno ritorno della natura e moto rettilineo senza ritorno della vita umana.

III. Troppo felice e lieta
Nostra misera sorte
Parve lassù, se il giovanile stato,
Dove ogni ben di mille pene è frutto,
Durasse tutto della vita il corso.
Troppo mite decreto
Quel che sentenza ogni animale a morte,
S'anco mezza la via
Lor non si desse in pria
Della terribil morte assai più dura.
D'intelletti immortali
Degno trovato, estremo
Di tutti i mali, ritrovàr gli eterni
La vecchiezza, ove fosse
Incolume il desio, la speme estinta,
Secche le fonti del piacer, le pene

Maggiori sempre, e non più dato il bene.

Tema centrale nel finale non è, anche se letteralmente parrebbe suggerire il contrario, il “male” della “vecchiezza” in assoluto, ma la vecchiaia storica, non più o non solamente esistenziale: cioè il diventare maturi e anziani in quella determinata società. In un’altra società, quella del *Sabato del villaggio*, come ha notato col suo consueto acume critico Maria Corti, era possibile un’altra vecchiaia, fondata sulla ricordanza, sul racconto, sulla traduzione orale della tradizione, sulla “vecchierella”, vezzeggiativo usato con *pietas* solo per il “vecchierel” del *Canto notturno*:

Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dì della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella,
solea danzar la sera intra di quei
ch’ebbe compagni dell’età più bella

e commenta, sottolineando anche il valore di cronotopo che assumono i suoni nella sua lirica:

Il Leopardi vede nella donzelletta, simbolo della giovinezza, la speranza [...]; nella vecchierella, simbolo dell’età anziana, della vecchiaia, vede il ricordo, la rimembranza del tempo felice passato.[...] Un’abbondanza di suffissi di tipo diminutivo e affettivo, che in genere non si trova nelle liriche leopardiane [...]. Come se il poeta accarezzasse le immagini del borgo e dei suoi abitanti. [...]

Il che non è un sogno regressivo, in quanto anche nella società moderna la vecchiaia sarebbe tollerabile, se portasse con sé almeno il ricordo di una felicità d’amore come si legge in *Consalvo*:

...Fin la vecchiezza,
l’abborrita vecchiezza, avrei sofferto
con riposato cor; che a sostentarla
bastato sempre il rimembrar sarebbe
d’un solo istante, e il dir: felice io fui
sopra tutti i felici

Ma anche l’amore (per Elvira, in questo caso) è divenuto scherzo o merce, per cui ben si comprende come essa non possa che essere, qui ed ora, la

“detestata soglia” del *Passero solitario* e che sono risibili coloro i quali sognano una vecchiaia congiunta con la “pace” (*Amore e morte*).

Da qui la cruda analisi della vecchiaia, che non è assenza, ma presenza, presenza di desiderio in mancanza di corporalità e in privazione del futuro, una estenuante pena, un vuoto assoluto dell’anima, una lunga morte da vivi: ciò riserva alla maturità e alla vecchiaia l’età delle “magnifiche sorti e progressive”: “La vecchiezza – scriveva nei *Pensieri*, VI – è male sommo: perché priva l’uomo di tutti i piaceri, lasciandone gli appetiti; e porta seco tutti i dolori”.

Ma la luna?, si chiederà il lettore dopo questa digressione apparentemente gratuita.

In realtà il tema della vecchiaia s’intreccia strettamente con quello della giovinezza, metaforizzata dalla luna, cacciata con prepotenza dalle “fiamme possenti”, dai “lucidi torrenti” del sole (che riecheggiano l’“utero tonante” della *Ginestra*); allora anche la luna è intrigata con la vecchiezza e con la morte; è la sua luce che detta a Saffo queste folgoranti parole: “Ogni più lieto / giorno di nostra età prima s’invoca. / Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l’ombra / della gelida morte”. La luna è anche simbolo di morte, Persefone-Proserpina, appunto; e da questo intreccio tra maternità e mortalità, tra vita e morte Leopardi plasma l’immagine ambigua della luna e dipana le intuizioni giovanili impresse nella sua psiche:

ed anco,
primavera adorata, ispiri e tenti
questo gelido cor, questa ch’amara
nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?
(*Alla primavera*)

E ancora

Giovane son, ma si consuma e perde
la giovinezza mia come vecchiezza;
la qual pavento, e pur m’è lunge assai.
Ma poco da vecchiezza si discorda
il fior dell’età mia.
(*Il sogno*)

Con ciò, se vogliamo credere a Leopardi non a certi critici, si dovrebbe comprendere come la fanciullezza/giovinezza leopardiana nulla abbia a che vedere con il “fanciullino” pascoliano (c’è una distanza abissale tra infanzia e giovinezza!), perché nel “giovanile stato... ogni ben [è] di mille pene il frutto”; un’età conflittuale, di tensione tra infanzia e maturità, tormentata

come la vecchiaia (allora si comprende lo scherno per coloro che vogliono vedere “vecchiezza e gioventù del par contente”, *Palinodia al marchese Gino Capponi*), che sdoppia, duplica, rende ambigua ogni immagine della vita e della natura, celando, come fa natura, curiosa instabilità, motilità psicologica, disarmonia dietro le ‘belle sembianze’ degli “occhi... ridenti e fuggitivi” di Silvia.

Non trovo parole più appropriate, per avviarmi al vuoto della chiusa di questo mio ‘viaggio lunare’, di quelle di Antonio Prete (2010):

La luce lunare ha questa doppia capacità: da una parte nasconde le cose nell’ombra, dall’altra, proprio perché c’è la luce nell’ombra, le rivela; insieme vela e rivela le cose, le nasconde e le mostra. Nella luce lunare le cose sono indefinite, i contorni non li vediamo bene, però vediamo che c’è un albero, un muro, una siepe, una strada, ecc.. [...] Quando sorge la luna nei componimenti di Leopardi, il poeta non solo la guarda, ma comincia, attraverso la luce lunare, a rivolgersi verso di sé, alla propria interiorità. [...] Quando appare la luna, notiamo l’apertura di un teatro interiore, cioè il poeta mette in scena un “io” lirico, che non va identificato con l’ “io” biografico, ma che sta ad indicare anche l’ “io” di un qualunque lettore. Dobbiamo leggere la poesia non come pura rappresentazione di un “io” dell’autore, ma come rappresentazione di un teatro in cui siamo noi e il “tu” convocati accanto a quell’ “io”. [...] Quando appare la luna, lo sguardo del poeta si muove verso la propria interiorità, verso la coscienza, le ombre della coscienza; è come se con la sua luce la luna volesse scoprire qualcosa che è nascosto dietro le ombre, rivelasse ciò che è nascosto nella coscienza, qualcosa che abbiamo dimenticato. Il poeta con questa luce fa muovere verso la lingua qualcosa che era perduto, nascosto: ecco l’infanzia, il ricordo che viene dall’infanzia, quello che Leopardi chiama *ricordanza*. Questa luce lunare non solo rivela il paesaggio e lo vela allo stesso tempo, ma rivela qualcosa che è nascosto nel paesaggio interiore, dentro la coscienza, nelle ombre della coscienza, e che possiamo chiamare oblio, qualcosa di dimenticato, un ricordo dell’infanzia, un’immagine che sale da lontano, che era perduta e che il poeta coglie nel linguaggio e fa vivere nel linguaggio. Perché la poesia ha questo compito: come dice Foscolo, “vince di mille secoli il silenzio”, cioè la poesia trapassa il tempo della dimenticanza. [...] Le cose vissute sono ancora nel nostro corpo, nella nostra mente, ma sono chiuse, sigillate, e ci sono delle occasioni esterne – per Leopardi è il sorgere della luna, per Proust un raggio di luce, il volo di un uccello radente sul ramo di un albero, il campanile percepito in lontananza a una curva della strada – insomma c’è una cosa inattesa che all’improvviso rivela ciò che abbiamo dimenticato. La poesia è il linguaggio che accoglie quello che è dimenticato, è in relazione con il tempo. [...] Leopardi aveva il senso forte

dell'irreversibile, cioè che il tempo arriva e si allontana. Mentre nello spazio c'è la possibilità di tornare indietro, nel tempo questo non è possibile. La poesia è quell'insieme di ritmi, di tecniche, di regole che accoglie dal tempo finito qualcosa che di per sé non potrebbe tornare; la poesia trafora l'irreversibilità del tempo e fa apparire qualcosa che era sparito. Leopardi nelle *Ricordanze* fa apparire le immagini della sua infanzia, della sua adolescenza. Quando è a Pisa, nel '27, comincia a pensare improvvisamente ad una figura, ad una voce che non sente più e che torna nella sua mente: è il canto di una ragazza che aveva ascoltato nella prima giovinezza: il canto della tessitrice, di Silvia. E così nasce la poesia *A Silvia*, e Silvia diventa presente: "Silvia, rimembri ancora" - il poeta si rivolge a Silvia come se fosse lì, accanto a lui - "quel tempo della tua vita mortale, / quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi". Ecco il miracolo della poesia: un verso bellissimo a cui ho dedicato nel libro che il professore Virgilio citava, *Il deserto e il fiore*, un saggio; questo verso recitato così sembrerebbe uno dei tanti versi, ma questi due aggettivi - *ridenti e fuggitivi* - non sono mai stati usati nella poesia italiana in questo modo. È stata usata la parola *ridente* per descrivere gli occhi di Beatrice, anche da Petrarca per Laura e dagli stilnovisti, oppure l'aggettivo *fuggitivo* è usato da Tasso, ma *ridenti e fuggitivi* insieme viene usato da Leopardi come un *hapax*, come una cosa insolita, causando un effetto straordinario. Così nasce *A Silvia*, così nascono altri versi leopardiani: attraverso questo tempo irreversibile - che è oblio, prigione, perdita, mancanza, fine - torna qualcosa; la poesia rende vivo quel che non c'è, ravviva, permette che una cosa che non c'è più torni ad essere nel linguaggio, diventi una presenza. Questa è la forza della poesia: portare alla presenza qualcosa che non c'è più.

Eugenio Montale interrogato se "Sopravviverà la luna-poesia all'allunaggio e al dominio della tecnica?", così risponde con un articolo sul *Corriere della Sera*:

La poeticità della luna era già in ribasso molto prima che i futuristi scatenassero la loro offensiva contro la pallida Selene ("Uccidiamo il chiaro di luna!", *N.d.A.*). Nessun poeta moderno si rivolgerebbe alla luna col famoso interrogativo "Che fai tu luna in ciel?" etc. Detronizzata da gran tempo, la luna sopravvive come parola d'uso (es. "era una bella serata di luna" in cui la parola luna non ha funzione di protagonista). E sopravvivranno all'allunaggio le numerose connotazioni misterico-negromantiche che hanno fatto del nostro vicino satellite un inquietante personaggio astrale. [...] Se coloro che interpretano, o meglio inventano, la direzione dello spirito del tempo, il soffio dello *Zeitgeist*, proclameranno

che il bene e il male, il giusto e l'ingiusto sono due insegne non complementari ma intercambiabili, allora il mondo potrebbe finire senza che alcuno se ne accorga, non già tra salmodie e geremiadi ma tra squilli di fanfare. Per ora non siamo a tanto e la luna la fredda, buia, disabitata luna, il pianeta che forse si distaccò dalla terra quando questa era ancora in uno stato di semi-fluidità, potrà ancora suggerire ai poeti le immagini della falce, del corno, del velo, dello specchio oscurato; e dalle varie fasi delle lunazioni i pescatori, gli aruspici e i viaggiatori sedentari potranno trarre presagi, auguri e tutto un vasto repertorio di ciò che in altri tempi fu detto "poesia".

Una doppia conclusione

La prima è lasciata alla Luna di Vincenzo Consolo, che per il suo romanzo breve *Lunaria* ha preso spunto dal *Frammento XXXVII, Odi, Melisso: io vo' contarti*:

É saturnina la Luna, atra, melanconica, sospesa nell'attesa infinita della fine che non arriva mai. Ma se malinconia è la storia, l'infinito, l'eterno sono ansia, vertigine, panico, terrore. Lei, la Luna, ci salvò e ci diede la parola. Lei schiarì la notte primordiale, fugò la dura tenebra finale.

La seconda, avendo iniziato questo scritto con Italo Calvino, chiude ciclicamente con la sua Luna in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Era un autunno sereno; approssimandosi il plenilunio di novembre mi trovai a discorrere un pomeriggio con Makiko riguardo al luogo più adatto per osservare la luna tra i rami degli alberi. Io sostenevo che nell'aiola sotto il ginko il riflesso sul tappeto di foglie cadute avrebbe diffuso il chiarore lunare in una luminosità sospesa. [...] La ragazza replicò che era da preferire il laghetto, in quanto la luna autunnale, quando la stagione è fredda e secca, si specchia sull'acqua con contorni più netti di quella estiva, spesso alonata di vapori.

Bibliografia

Per la citazione dei testi mi sono attenuto all'edizione:

Giacomo Leopardi, **Canti**, commento di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino: Einaudi, 1962.

Ho tenuto presenti anche le seguenti edizioni e saggi critici:

Bigongiari, Piero. **L'elaborazione della lirica leopardiana**, Firenze: Le Monnier, 1937.

Colaiacomo, Claudio. **Leopardi: Canti in Letteratura italiana, Le opere**, III, Torino: Einaudi, 1995.

De Robertis, Domenico. **I "Canti": storia e testo, Introduzione a: G. Leopardi, Canti**, edizione critica e autografa a cura di D. De Robertis, 2 Voll., Milano: Il Polifilo, 1984.

Leopardi, Giacomo. **Canti**, edizione critica a cura di F. Moroncini, 2 Voll., Bologna: Cappelli, 1927.

Per quanto riguarda la "luna" e altre problematiche correlate:

<http://www3.unibo.it/estetica/atelier/files/Tartaglia_Leopardi2.pdf>, s.i.d.

<http://www.bibliomanie.it/immagini_notte_letteratura_occidentale_calza.htm>, s.i.d.

<<http://www.ccdc.it/dettaglioDocumento.asp?IdDocumento=465>>

<http://www.literary.it/dati/literary/g/genovese_mir/leopardi.html>, (4 maggio 2011)

<http://www.michelececcchini.it/saggi/saggio_9.htm>, s.i.d., 2°

<<http://www.osservatorioacquaviva.it/view/sezioni/didattica/novita/2007/07/0000023/00000023.pdf>>

Agamben, Giorgio. **Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia**, Torino: Einaudi, 1978.

Anceschi, Luciano. **Che cos'è la poesia?**, Bologna: Zanichelli, 1986.

Ascheri, Valeria (tr. it di).

Sulla pluralità dei mondi di Fontenelle, "Quaderni di Ethos", Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1978.

Beckett, Samuel. **Proust**, New York: Grove Press, 1930; tr. it., **Proust**, Milano: SugarCo, 1978.

Binni, Walter. **La protesta di Leopardi**, Firenze: Sansoni, 1989.

Biral, Bruno. **La posizione storica di Giacomo Leopardi**, Torino: Einaudi, 1974.

Blasucci, Luigi. **Leopardi e i segnali dell'infinito**, Bologna: il Mulino, 1985; **ID, I tempi dei Canti, nuovi studi leopardiani**, Torino: Einaudi, 1996; **ID,**

Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani, Venezia: Marsilio, 2003.

Bonghi, Giuseppe (a cura di). "Progetto Leopardi", in

<<http://www.classicitaliani.it/index120.htm>>

Bonifazi, Neuro. **Lingua mortale**, Roma: Longo Editore, 1984.

Brioschi, Franco. **La poesia senza nome**, Milano: Il Saggiatore, 1980 (2008).

- Calvino, Italo. "Il rapporto con la luna", in **Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società**, Torino: Einaudi, 1980.
- Calvino, Italo. **Lezioni americane**, Milano: Oscar Mondadori, 2000.
- Calza, Lisa. "Immagini della notte nella civiltà letteraria occidentale: sogni, illusioni e quotidianità della vita privata", in
- Capotosto, Caterina. "Giacomo Leopardi e la luna", in http://www.galileivr.it/doc/articoli/lett/leopardi_lu, s.i.d.
- Castori, Loredana. "Gli occhi e lo sguardo in Leopardi e Montale", in **Moderno e modernità: la letteratura italiana**, a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam, Sapienza – Roma, 2009.
- Cecchini, Michele. "L'indifferenza della luna. Lettura del *Bruto Minore* di Giacomo Leopardi", in Cecchini, Michele. "La caduta della luna. Le paure di Giacomo Leopardi e gli errori degli antichi", in http://www.michelececchini.it/saggi/saggio_1.htm, s.i.d.
- Ceronetti, Guido. "Intatta luna", in **Belfagor**, XXV, poi **In difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre**, Milano: Rusconi, 1971.
- Citati, Pietro. **Leopardi**, Milano: Mondadori, 2010.
- Cortellessa, Anrea. "Beckett l'italiano", FreeBook, tratto da **Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett**, Vol. II, a cura di Gianfranco Alfano e Andrea Cortellessa, Milano: Editore Edup, 2006.
- Corti, Maria (a cura di). **Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di G. Leopardi**, Milano: Bompiani, 1972.
- De Sanctis, Francesco. "Schopenhauer e Leopardi, Dialogo fra A. e D.", **Rivista contemporanea**, a. VI, 1858, Vol. XV.
- Ferraris, Angiola. **L'ultimo Leopardi**, Torino: Einaudi, 1987.
- Ferrucci, Carlo. "Due sguardi dal cosmo: Pirandello e Leopardi", in **Cuadernos de Filología Italiana**, n. 1, 1994.
- Flora Francesco. **Storia della letteratura italiana**, Milano: Mondadori, 1940.
- Folin, Alberto. **Leopardi e la notte chiara**, Venezia: Marsilio, 1993.
- Francesca Frediani. "Leopardi. La luna che precede i canti: una nota" (domenica 6 luglio 2003), in <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article33>
- Fubini, Mario. Introduzione e Commento a: Giacomo Leopardi, **Canti**, edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, Torino: Loescher, 1971.
- Galimberti, Cesare. "Leopardi: meditazione e canto", in G. Leopardi, **Poesie e prose**, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Vol. I, Milano: Mondadori, 1987.
- Genovese, Mirella. "La poesia lunare di Leopardi", in
- Getto, Giovanni. "Per un'interpretazione di A Silvia", in **Saggi leopardiani**, Firenze: Vallecchi, 1966.
- Gioanola, Elio. **Leopardi, la malinconia**, Milano: Jaca Book, 1995.

- Ladolfi, Idolina e Antonio Prete. “Autoantologia landolfiana”, in **Un linguaggio dell’anima**, a cura di, **Quaderni del gallo silvestre**, Manni: Lecce, 2006.
- Leger, Nathalie. **Les vies silencieuses de Samuel** Beckett, Paris: Éditions Allia, 2006.
- Leopardi, Giacomo. **Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica**, edizione commentata da Francesco Flora, Milano: Mondadori, 1968 (1940).
- Leopardi, Giacomo. **Epistolario**, a cura di Francesco Moroncini e Giovanni Ferretti, Firenze: Le Monnier, 1934-1941.
- Leopardi, Giacomo. **Giacomo Leopardi e la scienza**, catalogo della omonima mostra, Casa Leopardi, 1996.
- Leopardi, Giacomo. **Operette morali**, in **Tutte le opere**, Vol. I, Firenze: Sansoni Editore, 1969, con introduzione a cura di Walter Binni e con la collaborazione di Enrico Ghidetti, che ha curato la **Vita e le opere di Giacomo Leopardi** e la **Nota bibliografica**.
- Leopardi, Giacomo. **Zibaldone**, in **Tutte le opere**, cit., Vol. II.
- Leopardi, Giacomo. **Canti**, a cura di Emilio Peruzzi, 2 Voll., Milano: Rizzoli, 1998.
- Lonardi, Gilberto. “Ultimo canto di Saffo di Giacomo Leopardi”, conferenza alla CCDC (Cooperativa Cattolico-Democratica di Cultura), 21.2.1991, in Lonardi, Gilberto. **Classicismo e utopia nella lirica leopardiana**, Firenze: Leo S. Olschki, 1969.
- Lugnani, Lucio. **Il tramonto di Alla luna**, Padova: Liviana Editrice, 1976.
- Mann Thomas. **Nobiltà dello spirito e altri saggi**, Milano: Mondadori, 1997.
- Mariañi, Annachiara. “La dimensione mitica della morte ‘felice’ romantica”, **La Fusta, Journal of Italian Literature and Culture**, Volume XIV, Fall 2006.
- Mauro, Walter. **Leopardi e la luna, e altri saggi**, Roma: Carucci Editore, 1959.
- Minore, Renato. **Leopardi: l’infanzia, le città, gli amori**, Milano: Bompiani, 1987.
- Monda, Davide. “Notti amiche, notti amate”, in Adriano Marchetti (a cura di), **La notte. Invenzioni e studi sul nero**, Bologna: Pendragon, 2004.
- Montale, Eugenio. “Luna e poesia”, **Corriere della Sera**, 17 luglio 1969, testo pubblicato in **Montale e il Corriere**, a cura di Federico Roncoroni, Milano: Corriere della sera, 1986.
- Montale, Eugenio. **Tutte le poesie**, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1984.
- Montella, Filomena. “Calvino e la scienza. Dalla Luna di Galilei alla Luna di Calvino, passando dalla Luna di Leopardi” (25 luglio 2007), in Pacella, Giuseppe. “Elenchi di letture leopardiane”, **Giornale storico della letteratura italiana**, CXLIII, 1966.

- Parronchi, Alessandro. **La nascita dell'Infinito e altri studi leopardiani**, Montebelluna: La Biblioteca di Amadeus, 1989.
- Peruzzi, Emilio. **Studi leopardiani II**, Firenze: Leo S. Olschki, 1987.
- Piergili, Giuseppa (a cura di), **Poesie minori di Giacomo Leopardi**, Firenze: Le Monnier, 1889.
- Pinto, Raffaele. "Nostalgia, Licanthropia, Pulsione di morte in Leopardi, Bécquer, Pirandello, March, Poe", **Quaderns de Lavinia**, Università di Barcellona, 2011.
- Polizzi, Gaspare. **Leopardi e le ragioni della verità**, Roma: Carocci, 2003.
- Prete, Antonio. "Incontro con Antonio Prete su Giacomo Leopardi", Università popolare 'Aldo Vallone' di Galatina, in http://www.unigalatina.it/index.php?option=com_content&view=article&id=187:incontro-con-antonio-prete-su-giacomo-leopardi&catid=34:critica-letteraria&Itemid=71 (7 dicembre 2010)
- Prete, Antonio. **Il pensiero poetante**, Milano: Feltrinelli, 1980.
- Prete, Antonio. **Prosodia della Natura**, Milano: Feltrinelli, 1993.
- Ruschioni, Ada. **Poesia e metafisica della luce**, Milano: Vita e pensiero, 1987.
- Russo, Luigi. "La "carriera poetica" di Giacomo Leopardi", saggio introduttivo a: Giacomo Leopardi, **Canti**, a cura di Luigi Russo, Firenze: Sansoni, 1945.
- Sarteschi, Selene. "Alcune osservazioni su l'idillio *Alla luna*", **Quaderns d'Italia**, 13, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- Severino, Emanuele. "Le 'Opere di Genio': Leopardi", intervista di Renato Parascandolo rilasciata a Napoli il 4 giugno 1993, in <http://www.emsf.rai.it/articoli/articoli.asp?d=36>
- Spignoli, Teresa. "Il 'Leopardi segreto' di Giuseppe Ungaretti e Piero Bigongiarì", "Gli Scrittori d'Italia", XI Congresso Nazionale dell'ADI, 2007.
- Tartaglia, Marcello. "Leopardi: la poetica", in Michele Mari, **Io venìa pien d'angoscia a rimirarti**, Venezia: Marsilio, 1998.
- Ungaretti, Giuseppe. "Secondo discorso su Leopardi", **Paragone-Letteratura**, n. 10, ottobre 1950 (ora in *ID.*, **Saggi e interventi**, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano: Mondadori, I Meridiani, 1986).
- Veronese, Cosetta. "Intervista a Claudio Colaiacomo", Roma: Università La Sapienza, Settembre 2011, in <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/entrevistas/claudioColaiacomo.php>

APPENDICE

SULL'ORDINAMENTO DEI CANTI DI GIACOMO LEOPARDI

Il passero solitario, laico San Francesco

Ipotesi

La scelta di collocare *Il passero solitario*, composto nel periodo napoletano, all'XI posto nasconde una profonda ipersemanantizzazione, che rinvia, a mio avviso, per strati successivi all'XI canto dell'*Inferno* di Dante, all'XI del *Purgatorio* e, soprattutto, all'XI del *Paradiso*, il canto, appunto, di San Francesco. Suggestisce in tale modo il significato implicito dell'ordinamento complessivo del macrotesto, la coscienza della vana superbia della fama rispetto all'eternità, ma anche la consapevolezza della propria futura grandezza terrena nella memoria degli uomini. *Il passero solitario*, con la sua collocazione - ed il segnale forte, dato soprattutto dalla novità metrica -, fissa il discrimine tra l'apprendistato poetico e l'acquisizione del proprio stile - tematico, ideologico, metrico - e prospetta l'evoluzione complessiva della sua lirica. E' in questo canto che Leopardi scolpisce la propria definitiva immagine poetica, costruita non sul filo della memoria ma al presente: *Il passero* è Saffo metamorfizzata dopo il metaforico suicidio e prelude all'ultima metamorfosi, *La ginestra*: dall'umano all'animale al vegetale, accolto nel grembo della perenne Natura madre/matrigna: una discesa progressiva dei gradi dell'essere, riduzione e dissoluzione dell'io storico, perituro, a favore dell'io poetico, della poesia imperitura, perennemente presente finché ci sarà vita sulla terra o, con Foscolo, "finché il Sole / risplenderà sulle sciagure umane".

XI. IL PASSERO SOLITARIO

D'in su la vetta della torre antica,
Passero solitario, alla campagna
Cantando vai finchè non more il giorno;
Ed erra l'armonia per questa valle.
Primavera dintorno
Brilla nell'aria, e per li campi esulta,
Sì ch'a mirarla intenerisce il core.
Odi greggi belar, muggire armenti;
Gli altri augelli contenti, a gara insieme
Per lo libero ciel fan mille giri,
Pur festeggiando il lor tempo migliore:
Tu pensoso in disparte il tutto miri;
Non compagni, non voli,
Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
Canti, e così trapassi

Dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

Oimè, quanto somiglia
Al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,
Della novella età dolce famiglia,
E te german di giovinezza, amore,
Sospiro acerbo de' provetti giorni
Non curo, io non so come; anzi da loro
Quasi fuggo lontano;
Quasi romito, e strano
Al mio loco natio,
Passo del viver mio la primavera.
Questo giorno ch'omai cede alla sera,
Festeggiar si costuma al nostro borgo.
Odi per lo sereno un suon di squilla,
Odi spesso un tonar di ferree canne,
Che rimbomba lontan di villa in villa.
Tutta vestita a festa
La gioventù del loco
Lascia le case, e per le vie si spande;
E mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa
Rimota parte alla campagna uscendo,
Ogni diletto e gioco
Indugio in altro tempo: e intanto il guardo
Steso nell'aria aprica
Mi fere il Sol che tra lontani monti,
Dopo il giorno sereno,
Cadendo si dilegua, e par che dica
Che la beata gioventù vien meno.

Tu, solingo augellin, venuto a sera
Del viver che daranno a te le stelle,
Certo del tuo costume
Non ti dorrai; che di natura è frutto
Ogni vostra vaghezza.
A me, se di vecchiezza
La detestata soglia
Evitar non impetro,
Quando muti questi occhi all'altrui core,
E lor fia voto il mondo, e il di futuro
Del di presente più noioso e tetro,

Che parrà di tal voglia?
Che di quest'anni miei? che di me stesso?
Ahi pentirommi, e spesso,
Ma sconsolato, volgerommi indietro.

Una nuova prospettiva interpretativa

Dopo la pubblicazione a Bologna delle *Canzoni* nel 1824 e dei *Versi* nel 1826, Giacomo Leopardi curò personalmente due edizioni delle sue poesie con il titolo *Canti*: la prima presso l'editore Piatti a Firenze nel 1831; la seconda presso l'editore Starita a Napoli nel 1835; negli ultimi due anni della sua vita il poeta esercitò su quest'ultima un'assidua opera di revisione e correzione, anche in vista di una edizione parigina, poi sfumata; da questa 'Starita corretta', accresciuta con *La ginestra* e *Il tramonto della luna* del 1836, deriva l'edizione definitiva in 41 canti, curata dopo la morte del poeta, da Antonio Ranieri per l'editore Le Monnier nel 1845.

È stata soprattutto la Starita del 1835, divenuta il punto di partenza delle successive edizioni critiche, a creare problemi agli studiosi, vuoi per correggere le interpolazioni del Ranieri, ad iniziare dal Moroncini (1927), vuoi per la collocazione all'XI posto nella raccolta della lirica *Il passero solitario*.

Si sono intrecciate dotte e sottili disquisizioni e contrapposizioni, finalizzate soprattutto a stabilire la data certa di composizione di questo grande 'canto', tutto sommato, però, ritenuto di tono minore e microtesto quasi irrilevante nell'economia complessiva della raccolta, al punto che, ad esempio, ne *Il materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia De Federicis non se ne trova traccia.

Maria Corti – scrive Alessandro Cane – ritiene che una delle possibili fonti tematiche e strutturali di questo componimento sia l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, pubblicata nel 1504, e in particolare l'egloga VIII. Porta a sostegno di questa ipotesi i versi 37-42 del poeta quattrocentesco:

Questa vita mortale al dì somigliasi,
il qual, poi che si vede giunto al termine,
pien di scorno all'ocaso rinvermigliasi.
Così, quando vecchiezza avvien che termine
i mal spesi anni che sì ratti volano,
vergogna e duol convien c'al cor si germine.

La Corti si sofferma innanzitutto su "l'ocaso" che "provoca la similitudine tra il giorno e la vita mortale", e sui versi 41-44 del *Passero solitario*, in cui si riscontra la stessa similitudine: "il Sol... / cadendo si dilegua, e par che dica /

che la beata gioventù vien meno”. Poi, mette in luce una seconda corrispondenza tra il verso 40 (“quando vecchiezza avvien che termine” e il versi 50-51 di Leopardi (“se di vecchiezza / la detestata soglia”), e ancora tra v. 41 (“i mal spesi anni che si ratti volano”) e v. 57 (“Che di quest’anni miei?”) e infine tra la “vergogna e duol” sugli anni della giovinezza spesi male del verso 42 del componimento sannazzariano e gli ultimi due versi di Leopardi (vv. 58-59): “Ahi, pentirommi, e spesso, / Ma sconcolato, volgerommi indietro”. L’autrice considera anche un passo dello *Zibaldone* (I, 88) in cui viene citato il verso 126 dell’egloga VIII:

E tanto è miser l’uomo quant’ei si reputa disse eccellentemente il Sannazzaro. Ora in quello stato ch’io diceva in un pensiero poco sopra, egli non reputandosi misero neanche sarebbe stato, come ora tanti in condizione simile a quella ch’i’ ho detto, poco reputandosi miseri, lo sono meno degli altri, e così tutti secondo che si stimano infelici.

La Corti, commentando, scrive: “Con tale argomento nel *Passero* il poeta può contrapporre la sua infelicità alla naturalezza dell’animale e dei paesani”.

Luigi Blasucci, in un’intervista, afferma:

La datazione del *Passero solitario* è controversa: Domenico De Robertis e altri sostengono che sia stato scritto negli anni napoletani, gli ultimi. Secondo me Leopardi l’ha scritto al tempo dei canti pisano-recanatesi. La riprova è nello schema metrico. Qui le strofe terminano tutte con una rima distanziata, nessuna baciata. Le rime bacciate fanno capolino nell’anomalo (rispetto ai canti pisano-recanatesi) *Canto notturno* e poi saranno quasi di casa nel ciclo di Aspasia e nelle poesie napoletane (così come lo erano state in gran parte delle canzoni giovanili a schema fisso).

Maria Corti insieme a Francesco Flora ha sostenuto che esso sarebbe stato scritto compiutamente tra il ‘19 e il ‘20; ad essi hanno replicato sia Monteverdi (1967) che Domenico De Robertis (1976), che definisce tale canto una “contraffazione d’autore” – e propende per una sua collocazione al ventiseiesimo posto, tra i canti pisano-recanatesi e quelli fiorentini (e subito seguito dal *Consalvo*). Comunque, circa la data di composizione, dopo aver scartato l’ipotesi degli anni 1828-1830, durante l’ultima permanenza di Leopardi a Recanati, in genere la si colloca o nell’autunno del 1831 - il che spiegherebbe la sua mancata presenza nell’edizione Piatti, uscita in primavera -, o – è l’ipotesi avanzata da Bruno Biral, di una totale scrittura napoletana, cui propendono altri critici – nel 1834. Piero Bigongiari (1962), nella sua pur sottile geometrica quadripartizione dei *Canti*, non ritiene tale lirica un ‘nodo’

da approfondire: nella sua partizione – canti I-IX, X-XVIII, (XIX), XX-XXV, XXVI-XXXIV – che pur resta la più affascinante e acuta, *Il passero solitario* viene semplicemente inserito in una ‘serie’ in posizione secondaria, rivelando di considerare quasi normale una collocazione ‘eccezionale’; mentre, a mio avviso, è una lirica programmatica, pur se poeticamente risolta, che suscita anche il sospetto – se Leopardi è stato considerato un ‘maestro del sospetto’, perché non dovremmo sospettare di lui? – di (auto)ironia, delicata non sarcastica come nelle *Operette morali*, quando descrive la sua solitudine quasi con noncuranza, come facendo il verso al lettore virtuale che si commuove e compatisce quell’adolescente di “vita strozzata”; così come il finale – così enfaticamente tragico (“ahi, pentirommi... volgerommi”) - mi pare una ironica ‘palinodia’ di certi suoi rettorici e letterari eroismi e furori giovanili (si pensi al non felicemente noto “io solo / combatterò, procomberò sol io”).

Certo è che Leopardi non organizza la struttura dei *Canti* secondo l’ordine cronologico e che interviene sui testi, con varianti, per tutta la vita: intende, e non è una novità, costruire la sua biografia poetica e intellettuale, l’immagine ideale del suo io poetico da consegnare alla posterità, orazianamente *aere perennius* (“*non omnis moriar*” riecheggiava certamente nella sua mente, educata al culto della classicità e della gloria poetica).

Risulta pertanto difficile pensare ad una collocazione casuale o di eventuale pura consonanza tematica, non metrica, con i cosiddetti ‘piccoli idilli’, che lo seguono immediatamente. Non può che trattarsi di una disposizione strategica, programmatica appunto, in una posizione di bifrontalità che illumini ad un tempo l’inizio e la fine e che, come una cesura dove ci si debba fermare, condensa il senso profondo della sua scelta di vita, consacrata totalmente alla verità in forma di poesia, ma soprattutto la sua estraneità, anacronistica e antagonista, al suo tempo, nel quale vive postumo, in quanto lo vede con l’occhio disincantato di un morto (“ch’amara / nel fior degli anni suoi vecchiezza impara”, *Alla primavera, o delle favole antiche*); che sa, per averla sperimentata nella sua essenza oltre ogni apparenza, e rivela cosa sia crudamente l’esistenza nella sua profonda e tragica ambiguità.

Suggerisce in tale modo: il significato implicito dell’ordinamento complessivo del macrotesto; la coscienza della vanità della fama rispetto all’eternità, ma anche la consapevolezza della propria futura grandezza terrena nella memoria degli uomini; la scelta della povertà, intesa come deprivazione di vita attiva, per dedicarsi totalmente, attraverso la contemplazione e l’auscultazione della propria anima, alla elaborazione e alla diffusione del suo messaggio di vita *sub specie mortis*.

Tale rinuncia a vivere la storia degli altri, per percorrerne un’altra ‘povera’ e deprivata di vita quotidiana, aspra e tormentata – un ‘Io’ risolto, realizzato, essente solo e totalmente come parola poetica: puro sguardo che rivela il grado zero dell’esistenza e le sue verità ultime, guardandosi vivere –, è

conseguente alla scoperta e all'intuizione folgorante e traumatica di essere un 'senza futuro', contenuta nella cantica in terza rima *Appressamento alla morte* del 1816, presente in forma parziale nei *Canti* come *Frammento XXXIX*, *Spento il diurno raggio*.

Da questo istante sul piano poetico e letterario Leopardi procederà alla costruzione della propria tradizione (per dare fondamenta ad un io poetico, dato che l'io reale periclitava sull'abisso dell'assenza di affetti primordiali) e della propria specifica ed irripetibile individualità poetica in un confronto serrato con gli antichi, nella forma chiusa della 'canzone', e soprattutto con un contemporaneo, Ugo Foscolo (Colaiacono, 1995), bruciando ogni residuo arcadico - occorrenze casuali significano niente -, trasformando la musicalità estrinseca e il bozzettismo naturalistico in musica interiore e imitazione della natura nella sua bellezza ideale e nella sua perfezione interna non nell'apparenza esteriore. Assistiamo in questa fase ad un procedimento costante di appropriazione-sostituzione (ai 'miti' foscoliani dei *Sepolcri* – Parini, Machiavelli, Michelangelo, Galilei, Omero sostituisce, ad eccezione di Dante, Petrarca e Alfieri, Tasso, Ariosto, Colombo, Simonide); di differenziazione (illusione pubblica vs illusione privata); di precisazione (vedi l'ortisanesimo particolare dei suicidi Bruto e Saffo); di acquisizione originale di certo lessico foscoliano – si pensi alla "allettatrice" Aspasia – sullo sfondo di una comune concezione materialistica e di una condivisa ideologia della duplicità ed ambivalenza del tempo (distruttore vs memoria costruttrice, durata che vince il divenire) e della natura (materna vs matrigna, "forza operosa" che "affatica" le cose "di moto in moto", crudele e indifferente macchina distruttrice). Gli anni fino al 1822 rivelano appunto questa febbrile ricerca di se stesso e della propria individualità poetica, che emerge a 'frammenti' e intersecandosi con l'altra ricerca-distanziamento in quelli che saranno poi definiti 'piccoli idilli', che disaggregano gli endecasillabi sciolti del solenne civile carme foscoliano in frammenti lirici (salvo ritornare al ritmo ampio e monumentale degli endecasillabi sciolti, nel pieno della rivoluzione metrica della canzone libera o 'a selva', nel 'carme' (così è chiosato nell'autografo) lirico-personale, non civile da poeta-vate, delle *Ricordanze*).

Vorrei anche che non si dimenticasse la predilezione infantile di Giacomo per le invenzioni sceniche e teatrali coi fratelli Carlo e Paolina e che giovanili composizioni furono delle tragedie; esperienze queste che lo renderanno sempre molto attento alla 'scenografia' dei singoli canti, alla messa in scena del soggetto poetante e all'architettura e scenografia dell'intera raccolta. Perché non credere che egli abbia voluto costruire il proprio teatro? ("Si dice con ragione – scriveva – che al mondo si rappresenta una Commedia, dove tutti gli uomini fanno la loro parte"): *Il*

passero solitario come ‘scena totale’, che dà significazione e organicità ai *Canti*?

“D’in su la vetta della torre antica”; ‘antico’ collocato nell’*incipit* (come “ermo” dell’*Infinito*) merita un approfondimento. A proposito di “antico” annota Leopardi nello *Zibaldone*:

è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni sieno materiali o solamente spirituali ed interiori. Perché ciò? Per la tendenza dell’uomo all’infinito. L’antico non è eterno, e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l’anima uno spazio di molti secoli, produce una sensazione indefinita, l’idea d’un tempo indeterminato, dove l’anima si perde; e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno.

L’‘antico’ è la leggerezza della durata e della libertà fantastica, mentre il passato è il peso della necessità, dell’accumulo di scacchi, perdite, amarezze, rinunce, errori, colpe, che annichilisce, se non viene slontanato e reso ‘indefinito’ nella “ricordanza”, che trasfigura e trasmuta appunto il passato rettilineo nell’alveo e nella persistenza circolare e indefinita dell’antico, di ciò che persiste al divenire e dona senso di appartenenza a se stessi ed al mondo, come una “voce antica” (*Ad Angelo Mai*), che ci parla dalle profondità del cuore; come una “forza antica” (*All’Italia*), che ci sostiene nella fatica del vivere; come la “favilla antica” (*Alla primavera*), che riaccende la capacità di illudersi, le “speranze antiche” (*Le ricordanze*) e “antico error” (*Nelle nozze della sorella Paolina*), e di desiderare, al pari di uno zefiro “tra le chiome / d’antica selva” (*Il primo amore*); come una “quiete antica” (*Al conte Carlo Pepoli* e *La vita solitaria*), che ci reimmerge nella “antica natura” (*La sera del dì di festa*) e nelle “antiche età” pacificati con gli “antichi padri” (*All’Italia*) e nelle “sale antiche” (*Le ricordanze*) del privato e dell’intimità: per vivere il presente come “tempo antico” del mito della durata senza divenire.

Il ‘passato’ rappresenta, invece, la forbice che recide: “come tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia” (*La sera del dì di festa*); “passan genti e linguaggi” (*La ginestra*); fino agli iterati, implacabili “passata” di Silvia e “passasti” di Nerina.

Ci sono ovviamente delle sfumature sia nell’uso di “antico” che in quello di “passato”, utilizzati o in forma neutra; o come sinonimo (passare/trascorrere – non si dimentichi la ‘definitiva’ sostituzione con “morte stagioni” de *L’infinito*): “con chi passato avrà molt’anni insieme”, “passo del viver mio la primavera”, “Qui passo gli anni, abbandonato, occulto”; o come sfondo nemico per illuminare la bellezza del presente: “Passata è la tempesta: / odo augelli far festa, e la gallina, / tornata in su la via, / che ripete il suo verso” (*La quiete dopo la tempesta*) rinforzato contrastivamente da “passato timore”;

o come puro segnale cronologico: “passate cose”, “passate età”, “passati onor”, “passato vanto”, “Passò stagione”, “Passato è il tempo”, fino a metamorfizzarsi in quel “vola „ _ vertigine di fine verso, proiezione nel non pereunte - „il caro tempo giovanil; più caro / che la fama e l’allor, più che la pura / luce del giorno, e lo spirar”, quando, appunto, con la ricordanza la materialità dell’esistenza si dissolve in pura essenza spirituale e nell’infinito, caratterizzato (*Inno ai Patriarchi o de’ principii del genere umano*) dalla vertigine sublime del limite e della potenza fantastica d’oltrepassarlo, dalla finitezza naturale e dall’infinita spirituale: dalla vertigine del ‘volo’, appunto, nell’immensità, dove (*L’infinito*), stupendo ossimoro, “il naufragar m’è dolce in questo mare”, nell’amnio prenatale.

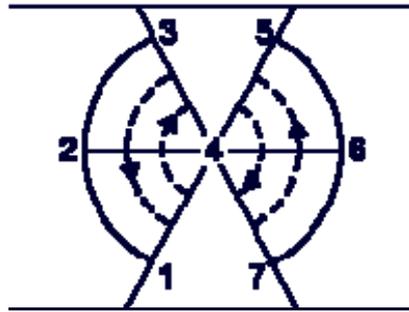
Esaminando l’ordinamento complessivo dei *Canti*, con le relative date di composizione, notiamo che lo spostamento più forte, dopo *Il passero solitario*, è quello di *Consalvo*, composto nel 1832 come XXXIV cronologicamente e collocato al XVII posto. Dopo *Al conte Carlo Pepoli* (1826), a parte la lieve anticipazione del *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, sostanzialmente ordine cronologico e ordinamento logico coincidono; devo dire che sono contrario a considerare, come taluni critici, l’epistola in versi al Pepoli come un semplice consuntivo della prima parte, in quanto si pone proprio come ponte di collegamento tra le prime tre parti e le ultime tre, a colmare il cosiddetto ‘silenzio della poesia’ degli anni 1824-1828.

Il 1824, peraltro, è l’anno in cui attraverso due opere diverse, una di ‘filosofia morale e sociale’, *Saggio sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, e le prime 20 *Operette morali*, sperimenta in prosa lo ‘sguardo anacronistico’ del *Passero*, l’occhio extratemporale, antico, che rivolta come un quanto la società del suo tempo, utilizzando parametri e giudizi di valore universali, e taglia come un rasoio affilato, con una lingua che pare provenire dall’oltretempo tutte le false credenze – non le ‘illusioni’ ma le mistificazioni – del suo tempo, dando forma compiuta al suo straniamento e alla sua dislocazione psicologica, culturale e storica, segnalata dal *Passero*.

È evidente, comunque, il lavoro intenso, non lieve, a posteriori, non solo variantistico, sull’ordinamento delle prime tre parti, quando il giovane è sì padrone della tecnica poetica, ma non della materia interiore e culturale che preme dagli abissi dell’anima, per prendere forma in poesia. Per cui, seguendo la cronologia fino al X canto, osserviamo che è soggetto a spinte contrastanti, a verifiche personali divergenti, a scoperte e intuizioni folgoranti, che lo lasciano come annichilito, perché la poesia delle verità ultime nel mentre ‘libera’ è impietosa e crudele, come una Gorgona, perché imprigiona in maniera definitiva nella propria autocoscienza e nel proprio destino; tale essere in bilico tra disconferma affettiva e letteraria (principio di identità) e coscienza della propria grandezza intellettuale (ricordiamo che dal 1817 inizia l’amicizia col Giordani) spiega l’insistenza con cui Leopardi torna sul

concetto di ‘amor proprio’, quell’amore di sé, che è sempre incerto tra autostima e narcisismo, tra l’essere in sé e per sé e l’essere per gli altri e, quindi, perdersi come sé.

Non è mia intenzione proporre una nuova ‘lettura’ dell’ordinamento dei *Canti*, però non posso fare a meno di sottolineare che io la sento così, col discrimine, analettico e prolettico, del *Passero solitario* e dei ‘piccoli idilli’ (che costituiscono la quarta delle sette parti in cui io li suddividerei, ma apicale rispetto alle altre che sono



specularmente scalari): 1. La costruzione della tradizione (I-III), dopo la frattura della modernità; il richiamo non al passato, che viene ‘bruciato’ nell’accidentalità del suo divenire, ma all’antico, alla persistenza e alla durata di ciò che, pur provenendo dalla storia, astrae da essa e come si sottrae alla storicità e al tempo, pur emanando da esso: il valore paradigmatico degli antichi, quanto a virtù civili, rapporto con la natura, immaginazione poetica; 2. La fine della moralità, della gloria e della fama (IV-VI); 3. La fine della realtà delle favole e della ‘beata prole’, la scoperta che “l’apparenza ha preso il luogo della sostanza” con conseguente morte del suo Io storico, che viene sostituito da un io desiderante, che si aggrappa, per sopravvivere, all’esperienza puramente psicologica dell’amore (VII-X); 4. La forma prima della sua individualità poetica (XII-XIV) e le cadute e le riprese della maturità (XV-XVIII), con la ‘sospensione’ risolutiva di ogni incertezza psicologica ed ideologica delle *Operette morali*; 5. La ricreazione memorante dell’io (XXI-XV); 6. La consapevole distruzione del sé e la contemplazione assoluta della morte (XXIX- XXXI) ; 7. La dissoluzione dell’io in voce del mondo, non più della storia e del tempo (XXXIII- XXXIV).

Se davvero, come ipotizzo, agisce in lui, nella delineazione della sua biografia poetica, una sotterranea *imitatio Christi* e francescana, potrebbe non essere assente nella partizione che propongo la simbologia del tre e del sette. Comunque, dicevo che all’apicalità della quarta sezione corrisponde una specularità – quasi che la seconda sezione costituisca l’inveramento della prima, perché, come ha scritto Viviani, “la verità si scopre subito, ma ci vuole una vita per crederci” – e scalarità delle altre, che imprimono anche un movimento ciclico e spiraloide alla raccolta, secondo la rappresentazione grafica.

Possiamo immaginare – credo ovviamente in un'inconscia traduzione laica della simbologia cristiana da parte di Leopardi – i *Canti* come una serie di affreschi, in cui si racconta, attraverso immagini, una vita esemplare. Tali affreschi potrebbero trovarsi in un'abside o in una grande cupola circolare o anche in un'abside e due facciate di una navata, con le storie impaginate su tre piani, con al centro, comunque e sempre, il passero nella iconografia popolare di rappresentazione dello Spirito Santo, una 'colomba vs un passero', da dietro il quale fuoriescono i raggi dorati della 'Grazia vs Verità illuminante', che si riverberano sulle singole scene, unificandole e allegorizzandole, e fissandone per sempre il carattere di assoluta paradigmaticità.

Il grafico sintetizza visivamente la poetica leopardiana della ambivalenza dell'esistenza, metaforizzata nelle 'figure' del passero (specie naturale e metafora esistenziale) e della giovinezza, dove gli opposti si richiamano e si respingono ad un tempo, e la fine coincide con l'inizio, con la dissoluzione, attraverso l'immortalità della parola poetica, dell'esistente storico nell'essere antico come la Natura (*La ginestra*): *Il passero solitario* è lo sguardo ciclico, circolare e totale che ingloba gli sguardi parziali; la cornice dei singoli componenti poetici, che con la sua melodia – il *present continuous* "cantando vai" – unifica e sostiene ritmicamente la struttura complessiva dei *Canti* e ne giustifica il titolo.

Il suono come cronòtopo

Mi permetto di concludere con un'analisi tratta dai miei *Appunti leopardiani*, cercando di offrire un contributo, seppur parziale, ad un funzione importante dei suoni e della musicalità: la costruzione del paesaggio; e sceglierò come *exemplum*, per rimanere aderente al tema, proprio *Il passero solitario*:

Il paesaggio é costruzione non passiva imitazione/riproduzione; scrive Leopardi nello *Zibaldone*:

il poeta non imita la natura; ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca il poeta non è l'imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio.

Però la poesia non deve distaccarsi del tutto dalla natura; cioè, la poesia, per essere tale, deve fondere armonicamente artificiale e naturale, mente e corpo attraverso il "cor", affezione ed emozione psichica pervasiva. Poesia come

incontro tra intelletto costruttivo-riflessivo e suoni e melodia, che fondono storico-esistenziale e mitico-naturale.

D'in su la vetta della torre antica
[...]
ma sconsolato, volgerommi indietro.

Il primo e l'ultimo verso delimitano il 'tempo' della poesia e della storia; verticale il primo, orizzontale il secondo. La 'i' iniziale, d'intenso fonosimbolismo, proietta spazialmente la *vis imaginativa* verso l'alto e l'altrove, mentre la "i" di antico, come riassorbita in profondità, la trasferisce in una dimensione metatemporale – quell'antico, sul quale ho già riportato l'annotazione leopardiana nello *Zibaldone* - in contrapposizione all'aderente, strisciante trisillabo, "indietro", che inchioda alla pesantezza del passato e, di nuovo, alla storia. L'antico è la leggerezza della durata e della libertà fantastica, mentre il passato – le 'i' di "indietro" suonano incatenate – è il peso della necessità. La poesia nasce nella storia e la trascende.

Psicologicamente con l'immaginativa il lettore è proiettato e dissolto in uno spazio e tempo indefiniti, in quanto si intuiscono come emergenti dal nulla (soprattutto se si tiene conto che la stesura del canto è coeva della scrittura delle due poesie sepolcrali). Se non si percepisce questo sotteso sudario del nulla nella forma del tempo (scandito ad intervalli: "finchè non more il giorno, v. 3, "così trapassi / dell'anno e di tua vita il più bel fiore", vv. 15/16, "Questo giorno ch'omai cede alla sera", v. 27, "il Sol che tra lontani monti, / dopo il giorno sereno, / cadendo si dilegua", vv. 41/43), che scende come un nero sipario dietro l'idillio, risulta di difficile comprensione la conclusione finale sulla "vecchiezza", che potrebbe apparire come un'arbitraria intrusione, astrusa dall'insieme: invece, è proprio il nulla che viene sfidato dalla costruzione poetica. Bisogna fare attenzione alle parole (non ai "termini"): il senso di consunzione perpetua e intrinseca all'esistente – *more, trapassi* – fino alla caduta e alla dissoluzione definitiva di quel "Sole" (maiuscolo come nei *Sepolcri* di Foscolo), ad indicare non la fine di una qualsiasi giornata, ma del simbolo stesso della vita e, quindi, della vita stessa.

Su questi desolazione funerea (il paesaggio è inizialmente in bianconero) e spengimento progressivo della luce l'immaginazione poetica distende dolci illusioni e luminose apparenze, colorando di piacere il dolore del vivere. Il primo movimento verso l'alto staglia una torre su uno sfondo neutro e vuoto. È l'udito, poi, che fa muovere l'occhio, seguendo il canto del passero, verso il basso, dove compare una generica "campagna", in mezzo alla quale si erge la torre, che si slarga poi, sempre grazie al canto che si diffonde nell'aria, e si apre giù verso una "valle": tutto ancora è incolore, un abbozzo a carboncino.

Come per un prodigio, come la nascita di Venere dal mare, irrompe la primavera: “Primavera dintorno / brilla nell’aria, e per li campi esulta, / sì cha mirarla intenerisce il core.”

In un’aria ancora vuota di presenze – prima la Vita, poi le vite – ecco che essa distende su tutto il paesaggio appena accennato e delimitato il brillio (come se riflettesse in uno specchio la sua bellezza e da questo si diffondesse sulla natura circostante insieme alla felicità: la gioventù “in cor s’allegra” perché “mira ed è mirata”: la felicità sta nella reciprocità) e l’esultanza dei suoi colori. Come per incanto il paesaggio fattosi colorato si anima: di “greggi” e “armenti” in basso, e in mezzo, a colmare il vuoto che separa dall’alto, gli altri “augelli contenti” riempiono “lo libero ciel” con i loro liquidi “giri”, che dissolvono i voli nella pura essenza vitale del rinnovarsi ed esplodere della vita. Tutto il quadro è unificato dall’altrettanto liquido “miri” del passero, che pare dissolvere il soggetto guardante nel puro atto del guardare, per cui anche la primavera è interna allo sguardo che mira, si specchia e si dilata in esso, si guarda nel momento in cui è guardata, in quanto è la gioia del cuore che si specchia in essa: la dissoluzione fisica dei soggetti percipienti interiorizza totalmente l’immagine esterna e la depura di ogni naturalismo, ma anche di ogni soggettivismo, trasformandola in una pura essenza ontologica, dove esistente ed Essere coincidono.

Nel paesaggio naturale, dopo un sapiente divagare d’attesa, viene introdotto il paesaggio antropico, il “borgo”, i giovani legati al “festeggiando” degli uccelli dal loro “festeggiar”, ma anche agli uccelli stessi metafora dei voli fantastici della giovinezza: la gioventù anima tutto il quadro terreno come gli uccelli quello celeste; ai suoni animali ora si assommano quelli legati alla vita sociale: un “suon di squilla” che si perde in alto nel “sereno”; un “tonar di ferree canne” che dilata la prospettiva in basso nella vallata “di villa in villa”; la “torre antica, del passero-poeta è, in basso, una „rimota parte” di campagna e anche lui, “romito” e “solitario” come il passero sospeso sul vuoto del cielo, è sospeso “nell’aria aprica”, inaderente alla gioia primaverile della stagione e della vita, puro sguardo. Un quadro di un nitore razionale essenziale, in cui Leopardi realizza appieno il classico precetto: *ut pictura poiesis*. Mentre l’unitarietà della rappresentazione è data dalla armonia del canto, dalla durata e continuità della stessa, dal già sottolineato *present continuous*: “cantando vai”.

Idillio/quadretto: il quadro ha una sua profondità prospettica, nel suo intreccio fantastico-matematico di piani e aperture verticali, diagonali e orizzontali. Il pittore introduce la percezione della terza dimensione, almeno dal Quattrocento in poi, secondo i canoni della prospettiva geometrica, cui si attiene anche Leopardi, a costruire un’immagine classicamente armonica, equilibrata e limpida. La tridimensionalità, gli scorci, la direzione e la tensione delle linee prospettiche e dei punti di vista sono suggerite e definite dai suoni.

Prima di proseguire leggiamo cosa scrive Maria Corti (mi conforta) a proposito del 'suono' in relazione a questi versi de *Il sabato del villaggio*:

Odi il martel picchiare, odi la sega
Del legnaiuol, che veglia
Nella chiusa bottega alla lucerna

È il rumore della sega a darci l'informazione che il falegname sta lavorando al lume della *lucerna*: la competenza del poeta lo porta a legare quel suono notturno alla luce della lucerna; è anche questo un motivo che si incontra nello *Zibaldone*, il suono che guida a ricostruire una scena. Si tenga anche presente che il verbo *veglia* non indica in questo caso 'è sveglio,' ma è termine toscano che significa 'lavora in bottega di notte,' cioè è un vocabolo tecnico.[...]

Suoni che hanno la caratteristica di essere invisibili, di penetrare nella totalità dell'animo umano, indeterminati e indefiniti, circonfusi di un alone mitico-magico, che sollecita l'immaginazione e procura piacere, imprimendo alla razionalità universale della composizione una tonalità affettiva e sentimentale personale:

- v. 1 D'in
- vv. 2-3 alla campagna/ cantando vai
- v. 4 erra l'armonia per questa valle
- v. 8 Odi greggi belar, muggire armenti
- v. 9 gli altri augelli 'contenti' (*squittii*)
- v. 29 Odi per lo sereno un suon di squilla
- v. 30-31 Odi spesso un tonar di ferree canne
 che rimbomba lontan di villa in villa

Ai suoni tridimensionali si aggiungono, ad animare il quadro, quelli impliciti: "allegria, spassi, sollazzo, riso, si spandea, s'allegra".

Ma c'è un suono particolare, quello della "squilla" che introduce la quarta dimensione, quella temporale, creando il legame tra natura e storia, tra eterno ritorno e divenire, tra la ciclicità della natura e l'andare senza ritorno

dell'uomo; "suon di squilla" che trova bilanciata corrispondenza nel Sole al tramonto, che "par che dica/ che la beata gioventù vien meno".

Certamente possiamo inferire qui un richiamo neppure sotterraneo all'*incipit* del canto VIII del *Purgatorio* di Dante:

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e intenerisce il core
lo di c'han detto ai dolci amici addio;

e che il novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more.

La cronotopia del suono accentua l'ambivalenza e l'ambiguità dell'esistenza e il suo intrinseco 'doppio': suono come gioia per la festa annunciata; suono come morte, come "giorno ch'omai cede alla sera", come progressivo scivolamento verso "di vecchiezza / la detestata soglia" anch'essa ambivalente, se è vero che alla denotazione qui profondamente negativa, corrisponde, se diamo credito a Maria Corti, una connotazione positiva ne *Il sabato del villaggio*, dove essa diventa il simbolo stesso del 'memorare'.

Siede con le vicine
sulla scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dì della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni dell'età più bella

La "vecchierella" è Silvia invecchiata, che 'novella', ancora all'opre femminili intenta, che al 'canto', tipico della giovinezza, stimolata dall'apparizione della 'donzella', fa rivivere se stessa giovinetta attraverso la memoria, la facoltà che avvicina gli uomini agli dei e dona loro l'illusione di sottrarsi, almeno psicologicamente, emozionalmente e sentimentamente al tempo, ma che è veramente facoltà divina se nella lontananza e nella perdita può far rivivere dentro "l'età più bella".

In Silvia gli "occhi tuoi ridenti e fuggitivi" condensano in sé e anticipano la primavera dell'anno e della vita ("ridenti" sono come il "brilla" ed "esulta" della primavera del *Passero*, anche "fuggitivi", che indicano anche la motilità psicologica della giovinezza curiosa del mondo).

Dal presente "rimembri" si trascorre al passato, attraverso il 'suono':

Sonavan le quiete
stanze e le vie dintorno,
al tuo perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta
sedevi...

che dalle stanze attraverso le vie ci proietta nella campagna primaverile:

Era il maggio odoroso...

Il poeta, che si presenta come nell'iconografia tradizionale di eremita nello studio; dalla sua 'voce' e dal rumore prodotto dalla "man veloce / che percorre la faticosa tela", viene tratto fuori "d'in su i veroni del paterno ostello", fuori dalla gabbia del suo io e proiettato nell'ampiezza dello splendido e ampio paesaggio:

Mirava il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.

Non guarda la casa di fronte, né cerca d'individuare la fonte di quel canto, ma segue quel canto che dilata l'anima, la espande, le toglie ogni oppressione: allo schiacciamento segue sempre un'espansione. Scrive nello *Zibaldone*:

La poesia malinconica e sentimentale è un respiro dell'anima. L'oppressione del cuore, chiudendolo affatto, non lascia luogo a questo respiro [...] Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletteggioso, è pur come un obietto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere; e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio: per questo è il sommo dei nostri diletteggiosi.

Quando 'scompariranno i suoni', la musicalità (che Leopardi aveva introiettato dalle canzoni popolari: "Canti e arie quanto influiscono mirabilmente e dolcemente sulla mia memoria"), tutto sarà muto, come sulla "arida schiena" della *Ginestra* ("e risonarol di muggito d'armenti"), e il "pastore" in attesa di Godot rivolgerà inutilmente domande ad una luna 'muta'; qui soggetto ed oggetto del canto è il pensiero nella sua crudezza, che il poeta può solo addolcire modulando la riflessione su una struggente e malinconica, tessitura fonica e melodica: il vitalismo del cuore che contrappunta la disperazione della ragione.

Scriva Leopardi, riprendendo una affermazione di Madame De Stael:

De tous les beaux arts c'est la musique celui qui agit le plus
immédiatement sur l'âme..., celui-là seul s'adresse à la source intime de
l'existence, et change en entier la disposition intérieure". (*Zibaldone*)

Dalla "dotta lira e canto" dell'*Ultimo canto di Saffo* attraverso l'armonia del
canto del *Passero solitario* corre un filo rosso che spiega il titolo di *Canti*: la
musica aerea e impalpabile, immateriale e forse immortale, controcanto
piacevole al dolore, è il risultato e la sintesi di una catena metamorfica, che
salva, sublimandoli, i valori più alti in cui il poeta ha creduto: la giovinezza, il
ricordo, l'amore, la bellezza, conservati, appunto, e resi imperituri nella
musicalità del canto.

Bibliografia

- Benedetti, Carla. “Viaggio nell’arcipelago. Intervista a Luigi Blasucci”, in
<<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article199>>
, 2012.
- Bigongiari, Piero. **Leopardi**. Firenze: Vallecchi, 1962; Firenze: La Nuova
Italia, 1976.
- Biral, Bruno. **La posizione storica di Giacomo Leopardi**, Torino: Einaudi,
1974.
- Cane, Alessandro. “Il passero solitario: testo e analisi”, in
<<http://www.oilproject.org/lezione/leopardi-il-passero-solitario-testo-e-analisi-2707.html>>, 2012.
- Ceserani, Remo e Lidia De Federicis, **Il materiale e l’immaginario.
Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico**, Torino: Loescher,
1978-1980, Voll. 10 (e successive varie edizioni anche ridotte).
- Colaiacono, Claudio. **Canti di Giacomo Leopardi**, in **Letteratura Italiana
Einaudi: Le Opere**, Vol. III: **Dall’Ottocento al Novecento**, Torino:
Einaudi, 1995.
- Corti, Maria. “Passero solitario in Arcadia” (1966), in *ID*, **Metodi e fantasmi**,
Milano: Feltrinelli, 1969.
- Corti, Maria. **Il cammino della Letteratura: come leggere un testo
letterario**, Milano: Bompiani Editore, 1993.
- De Robertis, Domenico. **Una contraffazione d’autore, Il Passero di
Leopardi**, Firenze: Licoso, 1976.
- De Robertis, Giuseppe. **Saggio sul Leopardi**, Firenze: Vallecchi, 1944,
1952².
- Ferrucci, Franco. **Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi**,
Roma: Fazi, 1998.
- Leopardi, Giacomo. **Canti**, a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis,
Milano: Mondadori, 1978.
- Leopardi, Giacomo. **Canti**, edizione critica a cura di Francesco Moroncini, 2
Voll., Bologna: Cappelli, 1927.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. **Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di
Leopardi**, Bologna: il Mulino, 2006.

- Monteverdi, Angelo. “La data del *Passero solitario*” (1958), poi in *ID*,
Frammenti critici leopardiani, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane,
1967.
- Severino, Emanuele. **Il nulla e la poesia. Alla fine dell’età della tecnica:
Leopardi** Milano: Rizzoli, 1990.

Ristampa per gentile concessione di Rivista di Studi Italiani, www.rivistadistudiitaliani.com