



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

La filosofia d'amore di Giacomo Leopardi

Una categoria conoscitiva che aiuta a «percorrerne» il sistema di pensiero

Relatrice

Prof.ssa Michela Rusi

Correlatrici

Prof.ssa Monica Giachino

Prof.ssa Elisa Curti

Laureanda

Beatrice Pavanello

Matricola 862390

Anno Accademico

2020 / 2021

INDICE

I. L'AMORE E I SUOI SIGNIFICATI.....	5
1. <i>Premessa necessaria</i>	5
2. <i>Definizione di amore</i>	8
II. «QUESTO PRIMO AMOR MIO»: ANALISI DELLE MEMORIE DEL PRIMO AMORE	17
1. <i>Introduzione alle “Memorie del primo amore”</i>	17
2. <i>Risollevarsi da un «amore amarissimo» con la prosa e con il verso: differenze e affinità</i>	23
3. <i>La «cara voce» di Geltrude: ultima reliquia dell’oggetto d’amore e la genesi del piacere per un suono lontano</i>	35
4. <i>Un amore malinconico</i>	43
5. <i>La dimensione del tempo in amore: scarti, dilatazioni, annullamenti</i>	47
III. L'AMORE IN VERSI.....	61
1. <i>Dall’amore per una donna reale all’eclissi della donna lunare</i>	61
2. <i>Il vero «sembiante» di Aspasia</i>	71
3. <i>Lo smascheramento dell’inganno d’amore: il tramonto dell’ultima illusione</i>	82
IV. SCOPRIRE I TRATTI PROTOTIPICI DELL’UMANITÀ ATTRAVERSO L’AMORE	99
1. <i>Il bisogno di amare come conseguenza dell’«amor sui»</i>	99
2. <i>La svolta di Amore celeste nella “Storia del genere umano”</i>	105
3. <i>«Un sogno in cambio del vero»: il dissidio della vita umana</i>	116
V. LEOPARDI E IL CORPO DELLA DONNA.....	123

1.	<i>La denuncia leopardiana della fragilità delle donne</i>	123
VI.	VITA E AMORE	133
1.	<i>Quando amore fa rima con dolore</i>	133
2.	<i>Dall'«amor tenero e sentimentale» all'«amor della vita»</i>	142
	BIBLIOGRAFIA	153

*Io non ho bisogno di stima, né di gloria, né di altre cose simili;
ma ho bisogno d'amore*

Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonietta Tommasini, 5 luglio 1828

I. L'AMORE E I SUOI SIGNIFICATI

1. *Premessa necessaria*

L'amore in Leopardi va interpretato innanzitutto come una categoria conoscitiva, come un'«esperienza mentale»¹, sfruttata dal poeta per comprendere se stesso, la vita, il mondo. Una categoria onnicomprensiva che abbraccia l'intero sistema di pensiero leopardiano e consente di ripercorrerlo nella sua interezza. A questo proposito, riprendo il verbo «percorrere» nel sottotitolo dell'elaborato che vuole essere una citazione di quella famosa e inaugurale canzone, dove Silvia «percorrea la faticosa tela»². Una citazione, ma anche una memoria del movimento della fanciulla, passibile di andate e ritorni, che risale in su e in giù il telaio; altrettanto la voce 'amore' si presta ad essere indagata con le stesse movenze di Silvia-Speranza, perché essa con altrettanta fatica e meraviglia offre la possibilità di risalire e ricostruire quel telaio, tutto *sui generis*, che è il sistema filosofico leopardiano.

L'amore è una delle tante esperienze di conoscenza che va di pari passo alle altre, quali la segregazione prolungata entro gli angusti confini di Recanati o la malattia. Va riconosciuto a Sebastiano Timpanaro, nel suo *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, il primato e il merito di aver scardinato un mendace e pericoloso stereotipo che voleva Leopardi «pessimista perché gobbo». Lo studioso, pur non negando l'intrinseca, e logica correlazione tra pessimismo e deformità fisica, ha gettato però una nuova e fino ad allora inaspettata luce sulla questione:

¹ Espressione usata dalla studiosa NOVELLA BELLUCCI, in *Il «gener frate» - Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio Editori, 2010, p. 12.

² GIACOMO LEOPARDI, *A Silvia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1988, p. 77.

Bisogna invece riconoscere che la malattia dette al Leopardi una coscienza particolarmente precoce ed acuta del pesante condizionamento che la natura esercita sull'uomo, dell'infelicità dell'uomo come essere fisico. [...] così la malattia contribuì potentemente a richiamare l'attenzione del Leopardi sul rapporto uomo-natura. Il torto dei cattolici alla Tommaseo, dei positivisti alla Sergi, degli idealisti alla Croce non sta nell'aver affermato l'esistenza di un rapporto tra «vita strozzata» e pessimismo, ma nel non aver riconosciuto che l'esperienza della deformità e della malattia non rimase affatto nel Leopardi un motivo di lamento individuale, un fatto privato e meramente biografico, e nemmeno un puro tema di poesia intimistica, ma divenne un formidabile strumento conoscitivo.³

Avremo modo in altra sede della ricerca per un approfondimento, per ora rimane il fatto che l'amore in termini di conoscenza ha degli evidenti punti di affinità con la malattia, e dunque, in Leopardi, è da considerarsi sullo stesso piano valoriale di quest'ultima. L'osservazione di Timpanaro ha inaugurato una svolta di prospettiva nella storia della critica leopardiana successiva; qualche anno più in là la studiosa Anna Dolfi, a proposito dell'amore in Leopardi, ha affermato che esso non può che rappresentare «un potente mezzo conoscitivo, sia in direzione eroica personale che gnoseologica astratta»⁴. Anche l'esperienza amorosa, dunque, rientra in ogni caso tra quelle esperienze di formazione e di autoanalisi. L'amore, la casa-prigione, la malattia, la cagionevole salute sono state per Giacomo delle opportunità conoscitive che ha saputo cogliere facendo della fragilità un pregio, del limite un modo per penetrare più addentro alle cose e alla natura, un *escamotage* per vedere oltre, dove gli altri non vedono. Leopardi non fece altro che mostrare una straordinaria complicità con le più potenti esperienze della vita, ma soprattutto con ciò che sta ben oltre i suoi schemi e il suo orizzonte visivo, questo perché «il confine, e il limite, sono la soglia per un oltrepassamento, per una dissipazione per così dire metafisica dello sguardo»⁵. Questo vale non solo per un ostacolo materiale, per la famosa siepe dell'*Infinito*, ma anche per i soggetti che incontriamo nel discorso amoroso, essi acquistano pari significato e assolvono ad una medesima funzione, spiegata nei termini che seguono dallo studioso Mirko Bevilacqua:

Geltrude e Fanny o le immagini di Silvia o Nerina sono soltanto dei pretesti. Funzionano un po' come la siepe recanatese: servono per andare oltre nell'immaginario [...]

³ SEBASTIANO TIMPANARO, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 157-158.

⁴ ANNA DOLFI, *Sentimento del tempo e rifiuto del tempo ritrovato*, in *Leopardi tra negazione e utopia - Indagini e ricerche sui Canti*, Padova, Liviana, 1973, p. 76.

⁵ ANTONIO PRETE, *Finitudine e Infinito*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, testi di Rafael Argullol; a cura di Carlo Ferrucci, Milano, Feltrinelli Editore, 1989, p. 54.

Ed è appunto l'ostacolo della realtà, della siepe, che ci apre il mondo fascinoso dell'immaginario. Come la siepe, la donna è un ostacolo materiale, un pre-testo.⁶

Come ha già messo in chiaro Timpanaro per la malattia nel passo sopra citato, per ovviare ad ogni dubbio possiamo affermare che anche i discorsi d'amore non hanno semplicemente alle spalle un'isolata vicenda personale che una scrittura amorosa fine a se stessa vuole documentare. Senz'altro, invece, la scrittura leopardiana si pone continuamente oltre il dato biografico, che viene ben presto superato fornendo lo spunto per una generalizzazione: una vicenda da circostanziale volge in una collettiva chiamata in causa. Umberto Bosco ha mosso questa constatazione in relazione alla poesia dei *Canti*, osservando che «l'oggetto della poesia trascende costantemente i limiti della personalità del poeta, anche quando apparentemente il tema non è che la rappresentazione lirica d'una personale situazione o d'un personale stato d'animo»⁷. Tuttavia, senza dubbio, possiamo estendere questa considerazione alla prosa e ad ogni altra esperienza umana della quale Leopardi ci rende partecipi.

Inoltre, va precisato che non solo le esperienze di vita che hanno coinvolto personalmente l'autore, dalla malattia all'amore, hanno costituito una fonte privilegiata di conoscenza, ma anche, come ha colto Vittorio Panicara⁸ analizzando la *Ginestra*, per Leopardi esiste prima di tutto un'altra forma di conoscenza che non si serve della ragione, molto potente e di tipo intuitivo, la poesia, ovvero quello spazio vitale dove le esperienze individuali trovano ragione d'essere raccontate e condivise, rivelando in quella sede il loro senso profondo.

«Amore» compare tra le voci indicizzate nello *Zibaldone*: essendo un testo di grande complessità, risulta perciò produttivo e vantaggioso condurne una lettura tematica *ad indicem*, servendosi dei lemmi isolati in parte dallo stesso autore. «Amore» è una voce da considerarsi sotto molteplici punti vista: in senso metafisico, sentimentale, narcisistico,

⁶ MIRKO BEVILACQUA, *L'inganno d'amore in Giacomo Leopardi*, in *Letteratura e dintorni*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 90-91.

⁷ UMBERTO BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1980, p. 42.

⁸ Cfr. VITTORIO PANICARA, *La nuova poesia di Giacomo Leopardi - Una lettura critica della Ginestra*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, p. 101: «[...] la vera conoscenza, per il Leopardi dell'ultrafilosofia, non è quella esclusivamente razionale, ma è la stessa poesia, intesa come indagine complessiva ed esaustiva sull'uomo, sul mondo e su se stessa».

patriottico, ma anche come un amore incondizionato per la vita e i propri simili. È proprio quest'ultima sfumatura dell'amore a sorprendere, in quanto Leopardi, a lungo, è stato oggetto di semplificazioni e accusato ingiustamente di odio per la vita umana per alcune dichiarazioni reputate irrevocabilmente spietate. Giacomo, in realtà, ha dimostrato di amare la vita più di qualunque altro e di amarla nelle piccole cose, nei piccoli piaceri dei sensi che la vita occasionalmente gli ha messo davanti e che lo hanno fatto sentire partecipe della vita con una grandiosa intensità.

L'amore, in fondo, come ha messo in luce Roland Barthes nei suoi *Frammenti di un discorso amoroso*, possiamo conoscerlo solo in relazione al mezzo di cui ci serviamo per parlarne, ovvero la scrittura amorosa. Essendo un'esperienza che si vive «dal di dentro» non lo conosceremo mai nella sua «essenza», ma solo come «esistenza»⁹. Nella scrittura in prosa e in poesia, come vedremo, Leopardi, in modo asistemático, racconta la sua esperienza con l'amore che subito si fa esperienza universale, compiendo uno sforzo sovrumano – tuttavia sempre in difetto a causa appunto della sua natura costitutiva – per cogliere le vibrazioni, le contraddizioni dell'amore e la sua straordinaria valenza rivelativa, uscendone per primo, come sempre, carnefice e «vittima delle sue scoperte intellettuali»¹⁰.

2. Definizione di amore

Si cercherà in questa sede di raccogliere quante più possibili definizioni su cosa rappresenti l'amore per Leopardi che egli sceglie di disseminare un po' ovunque: dalle poesie e prose più acerbe, passando per il suo diario intellettuale, lo *Zibaldone*, fino a prove testimoni di una raggiunta maturità di pensiero.

Barthes nei suoi *Frammenti*, in pieno Novecento, aveva espresso quanto la speculazione amorosa abbia necessariamente bisogno di frammentarietà. Leopardi, come sempre giocando d'anticipo sui tempi, aveva scelto ancor prima un approccio per frammenti a questa materia, senza lasciare traccia di una volontà di sistematizzare in una trattazione univoca le sue scoperte in campo amoroso.

⁹ ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014, p. 43.

¹⁰ LINO PERTILE, *Leopardi: la coscienza del tempo e l'autocoscienza*, in «Il contesto» / 4 – 5 – 6, 1977, p. 171.

Il Nostro nel *Pensiero dominante* in relazione all'amore retoricamente afferma: «Di tua natura arcana / chi non favella?»¹¹. Con quest'interrogativa dichiara la propria *intentio* a confrontarsi con una materia ermetica, ritrosa a farsi decifrare, lasciando velatamente intendere come un po'tutti, con naturalezza, sentiamo il bisogno di trattare d'amore. L'eterogeneità della speculazione amorosa è un dato da tenere in considerazione: da un lato ragionare d'amore ha un margine di ripetitività, ovvero vuol dire fare i conti con numerosi *topoi* ricorrenti, quelli della tradizione; dall'altro la materia amorosa, per quanto torrenziale, presenta una grande *variatio*, in quanto ogni esperienza particolaristica porta alla luce scoperte, rivelazioni e acquisizioni nuove.

Sempre Barthes nella premessa ai suoi *Frammenti* aveva lamentato una scomoda verità: «la solitudine» a cui è condannato «il discorso amoroso»¹² nell'epoca moderna, dal momento che in tanti ne parlano ma nessuno o molto pochi si assumono l'onere di prenderlo in causa. Lo studioso sostiene che l'amore è investito da una sorta di autofagia: la sua forza è tale da autoannullarlo e da trascinarlo sovente nel dimenticatoio delle trattazioni. Si deve ammettere che Leopardi, pur procedendo in modo asistematico, ha contribuito a restituire voce ad un argomento con il quale in molti si sono sentiti in imbarazzo o non sufficientemente all'altezza di confrontarsi.

Barthes mette in luce i due grandi problemi che investono la scrittura amorosa. Il primo concerne lo scrivente e la sua inettitudine: è una scrittura che crea dissidio, che attrae e respinge al tempo stesso, una scrittura imperfetta incapace fino in fondo di penetrare questo sentimento. L'io si sente «troppo grande e al tempo stesso troppo debole per la scrittura». Per quanto tenti un approccio, «essa è sempre avara, violenta, indifferente all'io infantile che la sollecita»¹³. Il secondo è un problema di ordine linguistico che riguarda l'inadeguatezza della parola, e infatti voler «scrivere l'amore, significa affrontare il *guazzabuglio* del linguaggio»¹⁴. A questo riguardo, Leopardi in *Zibaldone* [142] aveva osservato come solo il silenzio risulterebbe in fin dei conti il linguaggio più appropriato per l'amore, così come, assieme ad esso, per tutte «le forti passioni»¹⁵. Le emozioni finiscono per risultare sempre in eccesso in relazione alla

¹¹ G. LEOPARDI, *Il pensiero dominante*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 7-8, p. 93.

¹² R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 3.

¹³ Ivi, p. 184.

¹⁴ Ivi, p. 185.

¹⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [142], Tomo primo, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori Editore, 1997, p. 172.

povertà della lingua umana, incapace di un linguaggio polifonico come richiederebbe invece l'amore. Restando in tema linguistico, Leopardi per parlare dell'amore compie di fatto una scelta molto vicina a quella d'adozione per la sua poesia: il linguaggio si uniforma al piacere per ciò che è vago, indefinito, percepibile in lontananza. A questo proposito, allora lo studioso Antonio Prete si è chiesto se possa davvero stare in piedi un'ipotetica corrispondenza tra poesia leopardiana e poesia d'amore¹⁶.

In questo tentativo di riepilogo delle definizioni di questo sentimento, ci viene in soccorso lo *Zibaldone* nel quale Leopardi fa coincidere l'esperienza d'amore con l'intensità di vita: «Io non ho mai sentito tanto di vivere quanto amando»¹⁷. L'innamoramento ha il pregio di risvegliare il sentimento della vita assopito dalla quotidiana monotonia, ritaglia all'uomo uno spazio di felicità e costituisce un esodo temporaneo in una dimensione dove le leggi spazio-temporali, che condannano l'uomo all'infelicità, pur continuando ad esistere, per un certo intervallo di tempo arretrano, la condizione dell'innamoramento, infatti, ne sospende la consapevolezza dalla coscienza dell'io. L'amore ha la facoltà di tenere vivo Leopardi nel contesto vuoto e superbo del suo secolo, dove nessuno tra gli uomini è all'altezza del suo cuore, dove, come ci informa nella pungente condanna alla sua epoca messa in atto nel *Pensiero dominante*¹⁸, ognuno insegue l'utilitarismo condannando la propria vita, senza accorgersene, sempre di più all'inutilità.

In *Zibaldone* [59] il Nostro provvedeva ad una definizione dell'amore di tipo lucreziano come principio primo dell'universo, identificandolo come il collante che tiene assieme i fili di quel tessuto che è la natura: «L'amore è la vita e il principio vivificante della natura»¹⁹. Sempre in questa sede poneva la genesi della vita in una rete di cose che scambiano amore a vicenda: «Le cose son fatte per amarsi scambievolmente, e la vita nasce da questo»²⁰.

¹⁶ ANTONIO PRETE, *Finitudine e infinito: su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 93: «La riflessione leopardiana sull'amore – sull'amore osservato nello spazio dell'interiorità – segue la stessa curva della riflessione sulla poesia: l'immaginazione, l'indefinito, la lontananza sono gli elementi propri del suo linguaggio (anche per questo si dovrebbe dire che la poesia è sempre poesia d'amore?)».

¹⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [59], cit., p. 95.

¹⁸ Cfr. G. LEOPARDI, *Il pensiero dominante*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 59-64, pp. 94-95: «Di questa età superba, / che di vote speranze si nutrica, / vaga di ciance, e di virtù nemica; / stolta, che l'util chiede, / e inutile la vita / quindi più sempre divenir non vede».

¹⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [59], Tomo primo, cit., p. 95.

²⁰ *Ibidem*.

In una riflessione maturata sul finire di giugno del 1820, Leopardi aveva compreso come l'innamoramento sia una condizione che predispone l'io alle illusioni: «false concezioni, o false persuasioni di conoscenza e di amore, e di possesso e godimento»²¹, o altrimenti dette «dilettoni inganni»²² che svaporano insieme alla giovinezza. L'uomo in amore, costretto continuamente a fare i conti con il limite dell'umana esperienza, ripiega verso queste ingannevoli promesse di felicità. In quella sede della trattazione l'autore aveva definito l'amore nei termini seguenti: «è lo stato dell'anima il più ricco di piaceri e d'illusioni, la miglior parte, la più dritta strada al piacere, e a un'ombra di felicità»²³. Analogamente nei versi di *Amore e Morte*, a proposito dell'Amore, egli afferma:

Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore
Che per lo mar dell'essere si trova;²⁴

L'amore, dunque, si presenta come via d'accesso privilegiata per raggiungere il fine ultimo della vita umana, il piacere o altrimenti detto felicità. Si veda anche quanto Leopardi scrive nello *Zibaldone* nell'inoltrata primavera del 1821:

Ora osservate che per l'una parte il desiderio e la speranza del vero amante è più confusa, vaga, indefinita che quella di chi è animato da qualunque altra passione: ed è carattere (già da molti notato) dell'amore, il presentare all'uomo un'idea infinita (cioè più sensibilmente indefinita di quella che presentano le altre passioni), e ch'egli può concepir meno di qualunque altra idea ec. Per l'altra parte notate, che appunto a cagione di questo infinito, inseparabile dal vero amore, questa passione in mezzo alle sue tempeste, è la sorgente de' maggiori piaceri che l'uomo possa provare. (6. Maggio 1821.).²⁵

L'amore è portatore in sé dei caratteri dell'infinito, per di più in misura maggiore rispetto ad ogni altra passione, ne consegue, in senso logico, che l'amore è la più grande fonte di piacere per l'uomo.

Appurato che la vita umana è ancella del dolore, di fronte a questo dato indiscutibile dell'esistenza, l'uomo pur non trovando mai una soluzione, può però mettere in atto delle strategie: un'unione solidale e coalizzata con i propri simili contro il destino;

²¹ Ivi, *Zibaldone* [390], Tomo primo, cit., p. 358.

²² G. LEOPARDI, *Il tramonto della luna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 24, p. 124.

²³ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [142], Tomo primo, cit., p. 172.

²⁴ G. LEOPARDI, *Amore e Morte*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 5-7, p. 98.

²⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [1017-1018], Tomo primo, cit., p. 736.

trovare delle occupazioni che lo distolgano dal pensiero; tentare di ricreare le illusioni primitive morte con l'avvento della civiltà, ovvero quei palliativi per aggirare il reale e per trovare un riscatto per se stessi e per le proprie aspirazioni. Se l'intelletto ha distrutto le illusioni primitive dopo averne scoperto la falsità, il cuore cercherà, quanto meno, di ricrearle per sopravvivere. Tra queste illusioni che distolgono dal dolore per brevi intervalli vi è l'amore, con le sue speranze e i suoi vaghi pensieri. Posta questa premessa, lo studioso Guido Ambrosini ha definito l'amore nei termini che seguono: «Anche l'amore adunque è una delle care illusioni, un ameno inganno, un vago errore; ossia, nel significato leopardiano, un piacere».²⁶ L'amore, in realtà, è l'ultima ma anche tra le illusioni quella sublime, e come vedremo, il suo crollo, in *Aspasia*, porterà al raggiungimento di uno stato di consapevolezza e di disincanto assoluto, quello che è stato definito come agonismo leopardiano.

Leopardi aveva istituito un'opposizione fra le categorie di «vita» ed «esistenza»; se quest'ultima è il semplice fatto di vivere e sopravvivere in modo passivo, la vita invece equivale all'interiorità, alla vitalità, al vivere attivo accompagnato dal pensiero. La vita vuole un uomo che aspira alla felicità, che rifugge dal patimento e capace di apprezzare nobili piaceri e sentimenti. La Natura d'altro canto non infonde «vita» ma solo «esistenza», è totalmente incurante e non fa nulla per garantire la vita dell'uomo, ma solo la sua sopravvivenza per di più non indenne dal dolore; a ciò si aggiunga che i sublimi piaceri che l'essere umano è potenzialmente in grado di provare si scontrano inevitabilmente con le contrarie leggi dell'esistenza. In questa situazione paradossale, Leopardi propone un recupero delle illusioni, tra le quali troviamo proprio l'amore. Esso è dunque manifestazione e testimonianza del naturale anelito dell'uomo ad essere felice che, pur non riuscendoci mai, almeno attraverso l'amore dà prova evidente di questa tensione ineliminabile. Lo studioso Emilio Bigi ha dato a proposito una lettura conciliante tanto la visione pessimistica quanto la rivendicazione leopardiana della felicità umana:

Se il poeta insiste sulla necessità di riconoscere spregiudicamente la ostile crudeltà della natura e la radicale infelicità della condizione umana, se arriva a desiderare la morte, ciò non esclude, anzi presuppone proprio la ferma persuasione del diritto dell'uomo, di ogni

²⁶ GUIDO AMBROSINI, *La teoria dell'amore secondo due pessimisti* (A. Schopenhauer e G. Leopardi), saggio consultabile al seguente link: https://www.researchgate.net/publication/307744732_II_Diario_del_primo_amore_di_Giacomo_Leopardi_lettura_dello_scritto_leopardiano_con_lausilio_della_psicoanalisi/fulltext/57ceb2ad08aed6789700fdbcf/II-Diario-del-primo-amore-di-Giacomo-Leopardi-lettura-dello-scritto-leopardiano-con-l-ausilio-della-psicoanalisi.pdf, data ultima consultazione: 2/10/2021.

uomo, a vivere la sua vita, a non patire e a godere quella felicità terrena che «di sua natura» gli spetta, e quindi la non meno ferma convinzione del dovere di non rinunciare ad esperire fino in fondo le pur limitatissime possibilità, che gli si offrono, di esercitare tale diritto.²⁷

Tra queste «limitatissime possibilità» rientra per l'appunto l'esperienza amorosa. L'attività poetica per Leopardi è sempre stata connubio di attività speculativa e tensione costante all'utilità nella vita pratica. L'amore raccontato servendosi del verso, dunque, è una sorta di banco di prova per l'autore per corroborare o meno le sue idee generali sulla vita e sull'uomo e dunque un'occasione per esporle. È uno strumento per conoscere intimamente i propri simili («all'uscire di un amor grande e passionato, l'uomo conosce già mediocrementemente i suoi simili»), la natura delle altre passioni («conosce *ab experto* la natura delle passioni»), se stesso («conosce la natura e il temperamento proprio») e le proprie risorse intellettuali («sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze»²⁸).

Appurata la natura illusoria dell'amore, Leopardi, grazie ad esso, sempre nel *Pensiero dominante*, rivendicava il valore della vita umana contrassegnata dal dolore sin dalla nascita²⁹: «Pregio non ha / non ha ragion la vita / se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto»³⁰. La vita dunque, a discrezione del poeta, si carica di senso solo grazie all'amore.

L'amore sin da subito si presentava a Leopardi come una paradossale conciliazione di opposti, infatti all'altezza del *Diario del primo amore* del 1817, in quella lontana occasione i moti d'amore erano stati definiti «cari e dolorosi»³¹; in questo dittico la congiunzione copulativa vuole proprio indicare la coesistenza di istanze contraddittorie nello stesso sentimento. Sempre in quella scrittura giovanile, i moti d'amore venivano riconosciuti come responsabili di rendere l'io più vulnerabile, più predisposto al piacere, più sensibile alle emozioni, di ridurlo ad un essere più pensante del dovuto:

[Quei moti] per li quali mi pare che i pensieri mi sieno più tosto ingranditi, e l'animo fatto alquanto più alto e nobile dell'usato, e il cuore più aperto alle passioni.³²

²⁷ EMILIO BIGI, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 72-73.

²⁸ G. LEOPARDI, *Pensieri*, LXXXII, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., pp. 329-330.

²⁹ Cfr. G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 142- 143, p. 88: «in quale / stato che sia, dentro covile o cuna, / è funesto a chi nasce il dì natale».

³⁰ G. LEOPARDI, *Il pensiero dominante*, ivi, vv. 81-82, p. 95.

³¹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, a cura di Cesare Galimberti, Milano, Adelphi Edizioni, 2007, p. 18.

³² *Ibidem*.

L'amore non faceva altro che aumentare le aspettative di felicità dell'io adolescente, rendendo di conseguenza più drammatica la sua condanna all'infelicità. In queste parole si sente un'affinità con il *Dialogo della Natura e di un'Anima*, quando in apertura la Natura, con una disposizione materna e affettuosa, esorta l'anima dicendo «Vivi, e sii grande e infelice»³³. Si istituisce per la prima volta nell'operetta questo binomio imprescindibile e indivisibile, ovvero la grandezza d'animo, cioè la maggior consapevolezza, va sempre di pari passo con un livello maggiore d'infelicità. Questa associazione, in realtà, nelle pagine del *Diario* era già facilmente intuibile: all'altezza del 1817 il connubio grandezza-infelicità non era ancora formalmente consacrato, ma era sicuramente già chiaro a Leopardi. Da un lato l'io rincorre quei fuggitivi pensieri d'amore, cari perché lo fanno sentire più consapevole di se stesso e delle dinamiche esterne, gli restituiscono una percezione più intensa e più autentica della vita; dall'altro in tutto lo svolgersi del diario ci fa capire come questi moti siano necessariamente dolorosi, artefici di un travaglio interiore. Possiamo però constatare che l'esperienza amorosa del 1817 anticipa di molti anni la riflessione maturata più tardi nell'operetta del 1824.

Tra gli abbozzi di Leopardi – rimasto inedito fino al 1898, quando Carducci lo fece conoscere al pubblico attraverso un saggio – vi è l'inno *Ad Arimane*, composto a Firenze nella primavera del 1833, in concomitanza di un ennesimo e invalidante disturbo agli occhi, e forse prima indiretta attestazione dell'amore per Fanny. Leopardi si rivolge ad Arimane, divinità del male, proclamandosi in modo blasfemo suo discepolo e seguace, chiedendo al dio di non farlo vivere oltre il trentacinquesimo anno, in quanto non più in grado di reggere il peso della vita. Leopardi si dimostra il cantore del male per eccellenza, di un male che pesa eternamente sulle cose e sugli uomini. Questo testo è d'interesse perché l'amore viene annoverato tra quelle «passioni piene di dolore e disperazioni»³⁴, ma al contempo «sola causa degna di vivere»³⁵. Leopardi pur riconoscendo all'amore il fatto di essere il senso della vita e il motore dell'universo, ammettendo d'altro canto che

³³ G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, Mondadori, 2018, p. 179.

³⁴ G. LEOPARDI, *Ad Arimane*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., p. 685: «Noia o passioni piene di dolore e disperazioni: amore.»

³⁵ Ivi, p. 686.

tutto è male³⁶, che tutto è rivolto al male, tuttavia in quell'inno lasciava intravedere uno spiraglio: l'esistenza di un tentativo di tensione al bene, di un'apparenza di piacere. Ma la conclusione dell'inno lasciava il lettore spiazzato: anche quel poco di bene che esiste, ovvero l'amore, è in realtà visto da Leopardi come un'invenzione diabolica della divinità del male, finalizzata a infierire ulteriormente sugli uomini:

Perché, dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacere? l'amore? per travagliarci col desiderio, con confronto degli altri e del tempo nostro passato, ecc.?³⁷

La definizione di questo sentimento forse più concentrata tanto sul piano semantico che emotivo è rintracciabile tra le righe di una più ampia riflessione del 1823 nello *Zibaldone*, nella quale Leopardi rimproverava Virgilio per essere rimasto silente circa la passione di Enea per Didone: l'eroe moderno che preferisce la fuga alla lotta appare troppo razionale, ritroso alle emozioni, la sua integrità fisica e morale rimane inviolata di contro all'esplicita passionalità del personaggio femminile. Queste le parole rivolte idealmente all'autore latino:

E tanto egli giudicò che dovesse nuocere appo i lettori alla stima non solo, ma all'interesse pel suo Eroe (che mal ei confuse colla stima), il concepirlo e il vederlo capace di passione, capace di amore, tenero, sensibile, di cuore. Come se potesse interessare il cuore chi non mostra, o dissimula a tutto potere, di averlo, o di averlo capace della più dolce, più cara, più umana, più potente, più universale delle passioni, che si fa pur luogo in chiunque ha cuore, e maggiormente in chi l'ha più magnanimo, e similmente ancora ne' più gagliardi ed esercitati di corpo, e ne' più guerrieri.³⁸

A discrezione del Nostro, un raffreddamento delle passioni non arricchisce il carattere ma lo svilisce, un personaggio letterario risulta tanto più interessante agli occhi dei lettori quanto più mostra senza vergogna i suoi limiti, le sue debolezze e dunque la sua umanità. E in mezzo a questo lungo sermone, Leopardi inserisce un'interessante definizione dell'amore che risulta essere la «più cara, più umana, più potente, più universale delle

³⁶ Cfr. *Zibaldone* [4174], Tomo secondo, cit., pp. 2734-2734: «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, nè diretti ad altro che al male».

³⁷ G. LEOPARDI, *Ad Arimane*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., pp. 685-686.

³⁸ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [3611], Tomo secondo, cit., p. 2250.

passioni»³⁹, includendo un rapido accenno all'equazione amore e magnanimità di cuore che verrà approfondita a dovere nel finale della *Storia del genere umano*.

³⁹ Ibidem.

II. «QUESTO PRIMO AMOR MIO»: ANALISI DELLE MEMORIE DEL PRIMO AMORE

1. Introduzione alle “Memorie del primo amore”

Le *Memorie del primo amore*, alla genesi del percorso amoroso, si compongono di poche pagine diaristiche, dedicate al racconto della visita a Recanati di una cugina di secondo grado di Leopardi – più precisamente cugina del conte Monaldo – da giovedì 11 dicembre 1817 al successivo sabato 13.

Le *Memorie* rappresentano «il primo banco di prova per un’indagine del sentimento umano»¹, infatti raccontano con acuta capacità di autoanalisi gli effetti inaspettati che produce sul poeta questa visita, dall’amore al disamore: l’accendersi, l’evolversi e infine lo spegnersi, pur non senza dolore, di un sentimento per la ventiseienne pesarese Geltrude Cassi Lazzari. La donna era sposata con il conte Giovanni Lazzari che aveva circa il doppio della sua età; la breve sosta a Recanati era dovuta ad una buona causa: accompagnare la figlia Vittorina, di sette anni, al monastero dell’Assunta affinché lì venisse educata.

Il diario si struttura in sei parti scritte tra il 14 e il 23 dicembre 1817, sei sezioni che narrano anche dei fatti avvenuti nei giorni immediatamente precedenti alla scrittura: dall’11 al 13 dicembre di quello stesso anno. Al corpo principale del testo, sul finale, va ad aggiungersi una postilla piuttosto breve, datata ai primissimi giorni del nuovo anno (2 gennaio 1818), nella quale il poeta dichiara di aver tenuto segretissima la sua passione ma poi, non riuscendo a trovare requie, di averne fatto confidenza con il fratello Carlo. La prima sezione del diario è quella più spiccatamente narrativa che scandisce le fasi dell’esperienza reale: l’arrivo di Geltrude, la condivisione dei pasti, l’intrattenimento serale con il gioco delle carte e degli scacchi, infine il congedo. Nelle sezioni successive

¹ M. BEVILACQUA, *L’inganno d’amore in Giacomo Leopardi*, in *Letteratura e dintorni*, cit., p. 89.

l'autore interrompe il racconto per dare spazio a una trattazione speculativa e autoanalitica. Giacomo, trovandosi innamorato per la prima volta, costretto a fare i conti con il primo reale battito di cuore e con gli inevitabili turbamenti, al posto di vivere quella passione, come sarebbe stato lecito per i suoi diciannove anni, attua un ripiegamento su di sé: quella inusitata passione viene sviscerata e autoanalizzata penetrando i luoghi più reconditi di se stesso, facendo assumere all'esperienza personale un valore assoluto e universale.

Quello che colpisce del *Diario* è il particolare trattamento del materiale scrittorio²: ad accogliere la scrittura sono dei fogli piegati in due e accorpati assieme per dar vita ad una sorta di quaderno. Osservando le carte autografe del *Diario*, oggi conservate nell'archivio della Biblioteca Nazionale di Napoli, non si può non notare l'impetuosità della scrittura che non lascia nel margine superiore nemmeno un piccolo spazio bianco per inserirvi in futuro un titolo. Va precisato che il titolo con cui oggi questa prosa è nota è redazionale, scelto dai curatori delle edizioni più accreditate dell'opera leopardiana: *Memorie del primo amore* è il titolo scelto da Francesco Flora o altrimenti si preferisce la denominazione *Diario del primo amore*. Sono entrambi titoli validi che trovano ragion d'essere in relazione a delle peculiarità tanto del genere diaristico quanto memoriale rintracciabili in queste pagine. La scrittura nel foglio è torrenziale, ciò trasmette l'idea di una sete di scrivere grazie alla valenza liberatoria della scrittura; nemmeno ai margini è presente uno spazio vuoto da destinare alle correzioni, in genere pochissime e sovrascritte barrando la parola oggetto di ripensamento. Queste indicazioni tipografiche non fanno altro che confermare il valore personale e privato di queste pagine, aliene da intenti di pubblicazione e di condivisione.

L'interesse delle *Memorie del primo amore*, così come di un'altra scrittura autobiografica ad un anno e mezzo di distanza, da porre sullo stesso piano di valori, ovvero i *Ricordi d'infanzia e adolescenza*, sta nel fatto che esse rappresentano una scrittura precoce, organizzata in appunti, che però ha il pregio di anticipare delle posizioni fondamentali alle quali Leopardi approderà più avanti nello *Zibaldone* sotto forma di

² A proposito si vedano le indicazioni sul manoscritto del *Diario del primo amore* fornite da FRANCO D'INTINO in G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995, p. 139. Per una riproduzione fotografica delle carte autografe del *Diario* si veda il volume *Biblioteca Nazionale Napoli. Giacomo Leopardi*, a cura di FABIANA CACCIAPUOTI, Napoli, Macchiaroli, 1987, p. 36. Invece per l'elegia *Il primo amore* si veda: G. LEOPARDI, *Canti*, Volume secondo, Edizione fotografica degli autografi a cura di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 115-119.

concetti strutturati: la presa d'atto che l'uomo sin dalla più innocente e tenera età nasce per natura con una tensione costante al piacere.

I *Ricordi* assieme alle *Memorie*, con le quali condividono in parte l'impianto, rappresentano dei preziosi anticipativi circa il rapporto di Leopardi con l'amore e con la figura femminile, offrono un assaggio della disposizione del poeta a trasformare i dati reali in oggetto di riflessione acuta, ed è per questo che spesso verranno presi in causa. I *Ricordi* sono stati definiti da Franco D'Intino come «un'Opera che aspira a mettere la Vita, nella sua infinita e sfuggente complessità, sulla carta»³. Redatti tra marzo e maggio 1819, essi rappresentano ciò che rimane di un ampio lavoro progettuale naufragato, ovvero quello di un romanzo autobiografico. Per questo motivo, i *Ricordi*, vogliono essere un tentativo di affrancamento dalla scrittura immediata delle *Memorie*, funzionale allo sfogo personale, per abbracciare questa volta una scrittura pensata che necessita di una progettazione, e soprattutto che risponde ad un genere narrativo, come il romanzo, che iniziava a venire incontro ai gusti della società moderna. I *Ricordi*, ancor più del *Diario*, mostrano tutta la loro natura precaria di abbozzo con numerose abbreviazioni al suo interno. In generale si presentano al lettore come una rassegna di appunti sparsi e discontinui, tra loro poco o addirittura per nulla coerenti dal punto di vista narrativo. Talvolta succede che i singoli episodi vengano solo accennati senza conoscere poi un compiuto svolgimento, l'io narrante ricorda infatti a ruota libera, per associazione di idee, lasciandosi condurre unicamente dal suo pensiero, al pari di un flusso di coscienza. Questa modalità di narrazione non fa percepire lo sforzo che sta a monte della scrittura, rende inoltre tutto più suggestivo per l'alto tasso di realismo, in quanto riproduce con naturalezza il meccanismo del ricordo.

È sbagliato annoverare le *Memorie* tra le prime prove di scrittura del Leopardi, quest'ultime includono infatti pezzi intrisi di retorica ed esteriorità, quali tragedie, contributi di tipo scientifico o filologico; sono per lo più frutto di una rielaborazione di letture pregresse che testimoniano un interesse polimorfo del poeta e un'apertura a stimoli intellettuali diversificati. Novella Bellucci a ragione di ciò ha definito il *Diario* «un testo di passaggio»⁴, un luogo di assestamento dell'io che a questa altezza è alla ricerca di un nuovo equilibrio artistico, lasciandosi alle spalle la tradizionale carriera erudita e pronto

³ G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., p. LVII.

⁴ NOVELLA BELLUCCI, *Il «gener frate» - Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio Editori, 2010, p. 37.

ad abbracciare la strada di poeta, creatore di contenuti personali e originali. Ma non solo, il *Diario* mostra un io in cerca di un'emancipazione in senso umano: da adolescente paralizzato da una logorante protezione familiare a uomo indipendente che fai i conti con la vita e le sue emozioni sublimi, tentando quell'operazione, a lui più congeniale, di decifrazione.

Da un punto di vista stilistico il poeta attua per tutta la durata del diario un tentativo di attenuare i toni potenzialmente accesi dinnanzi ad ogni occasione di coinvolgimento emotivo, mantenendo un atteggiamento quanto più possibile di distacco⁵. Una volta partita Geltrude, infatti, lo sguardo del poeta si sposta dalla donna, ovvero dall'oggetto d'amore, a se stesso e in particolare all'analisi interiore dell'io, proprio perché l'intento dichiarato da Leopardi non è quello di raccontare l'incontro amoroso che l'ha visto protagonista, ma è quello più rigoroso di «speculare minutamente le viscere dell'amore»⁶, di comprendere in termini generali l'amore e la sua fisiologia, i sintomi di un paziente innamorato, proprio come lo scopo che si pone un trattato di tipo medico. Leopardi nel *Diario*, pur raccontandoci di un innamoramento nella sua fase iniziale che di per sé implica un grande coinvolgimento, tuttavia ha messo in atto quella che Bellucci ha definito «strategia di raffreddamento», individuata dalla studiosa come «la macrocaratteristica stilistica»⁷ di queste pagine autobiografiche. La scrittura raggela il sentimento smorzandolo, proprio in nome di questa volontà di esibire scientificità anche nel mentre fa i conti con qualcosa di irrazionale come un sentimento.

Le *Memorie*, rispetto all'epistolario o ad altre poesie e prose nascenti da fatti personali, acquistano agli occhi dei critici un *surplus* di autenticità, subendo di meno il condizionamento letterario in via della loro natura isolata, ovvero di non essere parte di un progetto più ampio. Tuttavia lo stesso Leopardi, nella sezione datata al 22-23 dicembre, lascia intendere una personale svalutazione della materia autobiografica, definendo queste paginette delle semplici «ciarle»⁸, delle chiacchiere del poeta a tu per tu con se stesso, un «isfogo del cuore»⁹ per «conoscere se medesimo e le passioni»¹⁰,

⁵ A questo proposito si veda nel *Diario* il reiterato impiego dell'aggettivo «freddo» e dei suoi composti: «Il Venerdì le disse freddamente due parole prima del pranzo»; «con un freddo e curioso diletto di mirare un volto più tosto bello»; «Alla cena, la solita fredda contemplazione».

⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 17.

⁷ N. BELLUCCI, *Il «gener frate» - Saggi leopardiani*, cit., p. 43.

⁸ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 29.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

esplicitando il valore conoscitivo, di formazione e di autoanalisi di questa succinta scrittura.

L'intento di questo testo, come ha chiarito Franco d'Intino, non è quello di «esprimere l'anima, quanto il desiderio di metterla sulla carta, facendo della scrittura della vita senza mediazioni una scrittura che si guarda allo specchio...»¹¹. L'immagine dello specchio si presta particolarmente a definire la dinamica del *Diario*, dove narratore e oggetto d'analisi coincidono con la stessa persona fisica che in questa occasione è scissa in due istanze conflittuali: da un lato il trasporto emotivo dell'impetuoso Leopardi-personaggio, protagonista dei fatti; dall'altro il Leopardi-voce narrante, più ragionevole ed equilibrato, che, guardandosi da fuori, attraverso questa scrittura, mette in atto l'ardito tentativo di razionalizzare un sentimento. Si tenga presente che tuttavia in un primo momento Leopardi sembra evitare o comunque limitare il più possibile il contatto con Geltrude: «Quella sera la vidi, e non mi dispiacque; ma le ebbi a dire pochissime parole e non mi ci fermai col pensiero»¹². La donna, nella fase iniziale, non coinvolge il pensiero dell'io, né smuove riflessioni di alcun genere. Poi lentamente, nei giorni, matura in Leopardi un interesse verso la Cassi che diventa conclamato quando afferma «la Signora mi premeva molto»¹³, senza tuttavia manifestare apertamente il suo innamoramento. È solo da quel momento, steso nel letto a «considerare i sentimenti del suo cuore»¹⁴, che ha inizio la vera e propria parte scientifica che possiamo annoverare di decifrazione e di analisi interiore. Ed è da quel preciso istante, da quando il poeta si chiude in se stesso a meditare, che Geltrude da presenza fisica si trasforma in ideale, diventando una figura astratta al servizio del discorso amoroso generale. Infatti, come mostrano chiaramente le pagine del *Diario*, lo stato di innamoramento produce un distacco dell'io dalla dimensione sociale, una chiusura verso l'esterno e un conseguente ripiegamento nella propria solitudine contemplativa interiore. Un concetto che Leopardi esprimerà due anni dopo quel primo incontro amoroso, in una riflessione dello *Zibaldone* del 1819: «quanto allora ch'io mi sentiva o amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso»¹⁵.

¹¹ G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, p. XLIII.

¹² G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 11-12.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [59], Tomo primo, cit., p. 95.

Altro momento cruciale da tener presente è il gioco degli scacchi che Salvatore lo Bue ha definito con una bella espressione «galeotto»¹⁶, in quanto si fa da intermediario d'amore, lasciando trapelare, forse involutamente, un manifesto interesse. Giacomo vuole vincere a tutti i costi per attirare l'attenzione della Signora; attraverso questo mezzo ludico, l'io, spogliatosi della timidezza, per la prima volta riemerge, per di più con una certa presunzione, dalla passività della situazione, che fino a prima lo vedeva limitato allo sguardo e a qualche scabra parola, e ne diventa ora il protagonista indiscusso.

La figura storica di Geltrude Cassi Lazzari risulta molto prolifica sul versante letterario se la si pone in relazione, d'altro canto, con la breve e circostanziata esperienza reale. È stata infatti ispiratrice di una considerevole produzione tanto in versi quanto in prosa: oltre alle giovanili pagine diaristiche che ripercorrono le fasi del primo incontro dell'io con l'amore fino al disinnamoramento, si aggiunga l'*Elegia I* edita per la prima volta nei *Versi del conte Giacomo Leopardi*, usciti a Bologna nel 1826. Questa poesia uscirà poi nell'edizione fiorentina Piatti dei *Canti* del 1831 con il nuovo titolo *Il primo amore*. E infine l'*Elegia II*, meno nota, i cui versi rimaneggiati verranno ripresi solo in parte nel *Frammento XXXVIII* dell'edizione fiorentina Le Monnier. Ma l'interesse di questa figura femminile è quella di rimanere per il poeta un'ispirazione non solo diretta, tale da generare una scrittura nell'immediato o comunque a breve termine, ma soprattutto quella di costituire un'ispirazione latente, lasciando tracce in testi d'importanza capitale che segnano un discrimine nella concezione leopardiana della natura nella fase del suo pensiero nota come pessimismo cosmico. Il richiamo dovuto va all'operetta della *Natura e di un Islandese*, in quella sede i connotati di imponenza e di mascolinità impiegati per descrivere la Natura sono affini a quelli usati da Leopardi nel *Diario* per la cugina. Si veda quindi il carattere straordinario di quest'incontro avvenuto a soli diciannove anni che continua ad esistere e a lavorare nella mente del Nostro anche a posteriori.

I versi del *Primo amore* e il *Diario* sono entrambi del 1817, pressoché contemporanei e riferibili ad uno stesso evento; l'*Elegia II*, invece, risale alla fine dell'anno successivo, nata probabilmente in occasione di una nuova visita a Recanati della cugina (si veda al verso 2: «Ahimè ch'io la rividi»¹⁷), ponendo al centro il classico

¹⁶ SALVATORE LO BUE, *Un amore bellissimo: Leopardi e la felicità*, Milano, Angeli, 2016, p. 17.

¹⁷ G. LEOPARDI, *Elegia II*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 2 p. 382.

binomio amore e morte. La seconda visita rinnova nel poeta i moti dell'anno precedente, vissuti questa volta con una consapevolezza diversa.

Leopardi nelle *Memorie* getta le redini dell'erudizione e della passiva imitazione, in punta di piedi comincia l'osservazione della vita, inizia ad avventurarsi negli impervi cunicoli dell'io e a dare vita alla personalissima creazione. In queste dense pagine diaristiche, l'io si trova a fare i conti con «una vitale esperienza», l'amore, che «brucia tutta la sua cultura libresco»¹⁸, la vita gioca d'anticipo sull'erudizione, questa volta avendo la meglio. Nelle *Memorie* si assiste ad un inizio di ripiegamento dell'io su se stesso e possono essere lette dunque come un preludio a questa svolta, apprezzabile in tutta la sua portata nella raccolta dei *Canti* e delle *Operette*.

2. *Risollevarsi da un «amore amarissimo» con la prosa e con il verso: differenze e affinità*

Nelle pagine del *Diario* Leopardi inserisce, fra le righe, delle indicazioni circa la concomitante scrittura del *Primo amore*, annunciandone la composizione. Al termine della prima sezione, quella più spiccatamente narrativa, dichiara la volontà di scrivere una breve prosa per alleviare il mal d'amore, grazie alla potenzialità riparatrice della scrittura:

Volendo pur dare qualche alleggiamento al mio cuore, e non sapendo né volendo farlo altrimenti che collo scrivere, né potendo oggi scrivere altro, tentato il verso, e trovato restio, ho scritto queste righe, anche ad oggetto di speculare minutamente le viscere dell'amore, e di poter sempre riandare appuntino la prima vera entrata nel mio cuore di questa sovrana passione.¹⁹

A quest'altezza il verso risulta ancora prematuro dato il poco tempo trascorso dagli eventi, il sentimento è ancora travolgente e non è possibile, dunque, irreggimentarlo entro una struttura metrica. All'inizio della seconda sezione si legge:

Ieri, avendo passata la seconda notte con sonno interrotto e delirante, durarono molto più intensi ch'io non credeva, e poco meno che il giorno innanzi, gli stessi affetti, i quali

¹⁸ CARLO MUSCETTA, *Leopardi – schizzi studi e letture*, Roma, Bonacci Editore, 1976, p. 12.

¹⁹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 17.

avendo cominciato a descrivere in versi ieri notte vegliando, continuai per tutto ieri, e ho terminato questa mattina stando in letto.²⁰

Da queste informazioni interne possiamo desumere che Leopardi abbia innanzitutto cercato invano di arrangiare dei versi, e che non riuscendo li metta temporaneamente da parte passando alla prosa, in quel momento a lui più congeniale. Poi, in preda all'inquietudine, alla scontentezza, alla malinconia e all'insonnia, di notte riprenda in mano la scrittura poetica e la concluda entro il martedì, prima di liberarsi da questi effetti che lo rendono particolarmente ispirato; nel frattempo la scrittura in prosa continua. A grandi linee, dunque, l'elegia prende forma tra il 14 e il 16 dicembre 1817, in linea con la geniale attitudine leopardiana di trasformare «l'esperienza vissuta» in «atto di poesia»²¹.

Il giovane Leopardi, nel *Diario*, in forma dubitativa afferma: «Se questo è amore, che io non so, questa è la prima volta che io lo provo in età da farci sopra qualche considerazione»²². Fa i conti, dunque, con un sentimento con il quale, forse, aveva già avuto a che fare in precedenza, tuttavia senza averci attribuito importanza e senza aver avvertito il bisogno di rifletterci su. Il verso è restio, la prosa invece, nel momento aurorale del sentimento, è il solo mezzo espressivo capace di dare voce ai fantasmi interiori, immortalando la prima volta in cui amore ha fatto breccia nel cuore dell'io.

Leopardi inizia di fatto a scrivere, in versi e in prosa, solo una volta che Geltrude se ne è andata da palazzo Leopardi, solo una volta che si è consumato questo «lutto»²³, mette quindi in atto l'accorgimento di prorogare la scrittura rispetto all'emozione; questo ritardo è funzionale a raffreddare l'emozione prima di consegnarla alla pagina scritta, così da poterla decifrare meglio. Leopardi nello *Zibaldone* asserisce come gli eccessi non giovino alla poesia e che sia conveniente piuttosto trovare un giusto compromesso tra un'espressione piacevole che al contempo preservi la forza del sentimento. È la presa di distanza dagli eventi che permette di conciliare la spontaneità dell'emozione con la lucidità e il disincanto della parola. Questo meccanismo pone Leopardi in soluzione di

²⁰ Ibidem.

²¹ S. LO BUE, *Un amore bellissimo: Leopardi e la felicità*, cit., p. 24.

²² G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 16.

²³ Cfr. R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 40. In questa sede lo studioso stabilisce un'equazione tra perdita dell'oggetto d'amore e una vicenda luttuosa, interessate entrambe dalle stesse dinamiche: «[...] ritaglio un pezzo di tempo in cui mimerò la perdita dell'oggetto amato e provoherò tutti gli effetti di un piccolo lutto. Tutto questo avviene dunque come in una recita».

continuità con il poeta inglese William Wordsworth che, nella prefazione delle *Lyrical Ballads*, ha illustrato come deve avvenire la trasposizione di un'emozione in poesia: l'osservazione di un oggetto naturale produce un'emozione nel poeta che rimane sedimentata nella sua memoria e in qualsiasi istante, in una condizione di tranquillità, può recuperarla. A fronte di questo recupero postumo nasce una nuova emozione più dolce e controllata destinata alla poesia. Eppure il procrastinare la scrittura rispetto all'emozione sembra essere messo in atto nelle *Memorie* solo in parte: è vero che la prosa è ritardata di qualche giorno rispetto agli eventi, ma il sentimento appare in essa ugualmente impetuoso; al riguardo D'Intino afferma:

[*Le Memorie*], un testo che, a dispetto o forse a causa della sua puntigliosa analiticità, di sicuro non può essere definito «ragionevole». L'emozione è talmente forte da non consentire più alcuna «explication», l'immagine amorosa talmente abbagliante da risultare paradossalmente oscura.²⁴

Invece la più o meno contemporanea elegia *Il primo amore* esibisce maggiormente l'effetto del ritardo della scrittura sull'emozione che appare soggetta ad una riuscita forma di autocontrollo. L'io poetico osserva gli eventi con un distacco emotivo che si riversa sul piano linguistico, dai versi traspare come essi facciano parte di un capitolo di vita ormai chiuso e di essi rimanga, come unica traccia, la nuova consapevolezza raggiunta.

È fuorviante considerare la poesia come frutto di un'elaborazione retorica e stilistica e la prosa invece come una scrittura spontanea e torrenziale, piuttosto è corretto pensare che in Leopardi ci sia sempre una compresenza delle due istanze che si manifesta con un verso che presenta l'immediatezza della prosa e con una prosa che a tratti si avvicina al sublime della poesia. Se nell'elegia è evidente la compostezza e la tecnica versificatoria proprie di un erudito della parola, nella prosa del *Diario* Leopardi assume i panni di fisiologo della vita sforzandosi di mettere su carta ciò che prova. In realtà nel *Diario* il proposito di sottrarsi all'artificio letterario è rispettato solo in parte, infatti si percepisce la forte presenza del modello petrarchesco dichiarata dallo stesso Leopardi: nei testi del Petrarca avrebbe potuto trovare un riconoscimento, ma ha preferito non leggerli per non compromettere di autenticità le sue pagine. Leopardi pretende che la sua esperienza sia irripetibile e personalissima, ma al contempo si riconosce in quella altrui,

²⁴ G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., p. XXXIII.

e questo basta a far cadere il mito di una confessione a cuore aperto, incontaminata da modelli letterari precedenti, che, come è naturale che sia, risultano invece presenti.

Il primo amore, come detto poco sopra, rappresenta una scrittura precoce, eppure Leopardi sceglie di collocarlo nella raccolta dei *Canti* in posizione ritardata rispetto ad altri testi successivi, seguendo il principio ordinatore della raccolta, dove ogni componente riveste un ruolo preciso. L'elegia scandisce nei *Canti* il passaggio dalle canzoni civili politico-patriottiche agli idilli, nei quali l'esperienza dell'io viene posta in primo piano assumendo un valore conoscitivo universale. Questa poesia, assieme al successivo *Passero solitario*, segna la transizione verso una nuova materia, quella soggettiva degli idilli, marcata da una differenza stilistica oltre che tematica. L'ombra di amore percorre tutta l'elegia in cui si dispiega l'ispezione dell'anima e dove ad emergere sono la voce e la coscienza dell'io, da qui in poi una vera e propria costante. Già nell'appena precedente *Ultimo canto di Saffo* si prospettava questa direzione: l'io dà la parola alla poetessa greca, ma in questa voce antica si ritrova facilmente quella del Leopardi. Saffo, nata per natura desiderosa di amare e anelante di bellezza, ma al tempo stesso respinta dalla bellezza delle cose e dall'uomo che ama, in questa poesia, consegna ai posteri il suo dolore che in un certo senso è il dolore anche di Giacomo, come se i due dolori dialogassero e diventassero una voce sola. Già in Saffo emerge, anche se ancora timidamente, la voce dell'io che invece si farà evidente nel *Primo amore*.

A partire dalla prosa del *Diario* e dai versi dell'elegia si inaugura un linguaggio d'amore scandito da un preciso repertorio tematico e lessicale: la ricorrenza del lemma «amore» e della parola «cuore» che marca la centralità dell'io; l'insistenza sul travaglio e sulla schiavitù amorosa; la tenerezza, la mollezza; l'amarezza della ricordanza; il dittico conoscenza e perdita dell'oggetto amato; la vanità di ogni cosa al di fuori di amore.

Iniziamo l'operazione di confronto tra i due mezzi espressivi considerando l'*incipit* della poesia:

Tornami a mente il dì che la battaglia
D'amor sentii la prima volta, e dissi:
Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!²⁵

Si confrontino i versi con il passo delle *Memorie* che segue:

²⁵ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 1-3, p. 43.

Se questo è amore, che io non so, questa è la prima volta che io lo provo in età da farci sopra qualche considerazione; ed eccomi di diciannove anni e mezzo, innamorato. E veggo bene che l'amor dev'esser cosa amarissima, e che io purtroppo (dico dell'amor tenero e sentimentale) ne sarò sempre schiavo.²⁶

Leopardi utilizza nella prima terzina due espressioni ricavate dalla prosa: «la prima volta» e «se questo è amor/e». L'uso del «se» dubitativo è giustificato dalla volontà di sottolineare la novità della situazione e di un sentimento non ancora compiutamente codificato. Nella poesia appare il motivo dell'amore come travaglio, nella prosa l'amore come schiavitù: sono evidenti le sintonie con la poetica petrarchesca dell'amore come prigionia, nella quale però l'innamorato si compiace di rimanere.

Nella terza strofa il poeta dispiega l'equazione amore-dolore e il paradosso di un «dolce affetto» e di un «diletto» che procurano però «dolore», «travaglio» e «lamento»²⁷, e ciò fa parte dell'ambivalenza di questo sentimento.

La quinta terzina inizia con un appello al cuore: «Dimmi, tenero core...»²⁸; si tenga presente che l'allocuzione al cuore trova ragione solo in relazione allo scopo consolatorio della poesia leopardiana che attraverso questi continui appelli cerca di alleviare il senso di solitudine. Umberto Bosco, in *Titanismo e pietà*, ne chiarisce il senso in via definitiva:

Il poeta solitario evoca accanto a sé gli ascoltatori del suo soliloquio, i testimoni e i confidenti del suo affanno, le creature a lui affini nella sofferenza e nella delicata fralezza. Anche l'abusata allocuzione al proprio cuore o ad esseri astratti, come le speranze, perde nei versi del nostro poeta ogni carattere melodrammatico...: il cuore e le speranze ci sembrano essi pure esseri cari al poeta, amati confidenti o creature rimpianti... Ora tale bisogno di un confidente, che è costante nel Leopardi dalle prime alle ultime cose (e persino nelle poesie satiriche) è evidentemente da connettere con il carattere consolatorio della poesia leopardiana; cioè, in sostanza, con la pietà attiva da cui essa nasce.²⁹

A proposito della tenerezza e della mollezza del cuore, si tratta di una qualifica che ritorna anche in prosa: «E ad ogni modo io mi sentiva il cuore molto molle e tenero...» e poco dopo «e alla cena osservando gli atti e i discorsi della Signora, mi piacquero assai, e mi ammolirono sempre di più»³⁰. Questa disposizione di tenerezza si manifesta quando Geltrude è ancora lì con lui, alla cena e nel momento del gioco, ma si protrae anche

²⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 16.

²⁷ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 8-12, p. 43.

²⁸ *Ivi*, v. 13.

²⁹ U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, cit., p. 39.

³⁰ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 13.

all'indomani della partenza. La ricorrenza degli stessi momenti della giornata, nei quali durante la permanenza della cugina c'era stata un'interazione o un semplice scambio di sguardi, tormenta l'io tempestandolo di ricordi e anche in questo successivo frangente ritorna in maniera ossessiva la tenerezza attraverso l'accostamento del superlativo assoluto fondato sull'aggettivo «tenero», seguito dall'avverbio corrispondente:

E quando il ritorno delle stesse ore e circostanze della vita, mi chiama alla memoria quelle di que'giorni, vedendomi dintorno un gran voto, e stringendomi amaramente il cuore. Il quale tenerissimo, teneramente e subitamente si apre, ma solo solissimo per quel suo oggetto [...]³¹

La condizione patologica dell'io innamorato è trattata alla stregua di quella di un paziente realmente malato. Leopardi stesso nelle pagine diaristiche parla di «sintoma della mia malattia»³², ma prima ancora si era autoriferito l'aggettivo «febricitante»³³, un chiaro indizio di una persona non in salute. Poco dopo riferirà altri sintomi: scuotimento e tormento «come a chi si tastasse o palpeggiasse una parte del corpo addoloratissima»³⁴; rabbia, nausea, stomaco a soquadro ai quali va aggiunta un'inconsueta inappetenza («E sono svogliatissimo al cibo»³⁵). L'autore, per tutta la durata dello scritto, si limiterà ad annotare i sintomi, senza assegnare un nome alla malattia, ciò accadrà solo verso il finale; alla fine arriverà alla conclusione che è l'amore ad aver investito la sua persona:

Ed io di questa miseria ho avuto un saggio nella prima sera e ne' due primi giorni della mia malattia, ne' quali al presente giudico di avere in fatti propriamente ed intimamente sentito l'amore [...]³⁶

Uno dei motivi ricorrenti della malattia d'amore è, inoltre, l'insonnia; nella terra tutto tace, il poeta è speranzoso che il sonno possa smorzare i moti d'amore, invece l'azione del cuore è quella di rinvigorire i pensieri, lasciando l'io in veglia fino al mattino:

Tu inquieto, e felice e miserando,
M'affaticavi in su le piume il fianco,
Ad ogni or fortemente palpitando.

³¹ Ivi, p. 15.

³² Ivi, p. 20.

³³ Ivi, p. 14.

³⁴ Ivi, p. 16.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 33.

E dove io tristo ed affannato e stanco
Gli occhi al sonno chiudea, come per febre
Rotto e deliro il sonno venia manco.³⁷

Si confrontino i versi appena citati con la prosa che segue:

Svegliatomi prima del giorno (né più ho dormito), mi sono ricominciati, com'è naturale, o più veramente continuati gli stessi pensieri, e dirò pure che io avea prima di addormentarmi considerato che il sonno mi suole grandemente infievolire e quasi ammorzare le idee del giorno innanzi... Ma quelle per lo contrario essendosi continuate anche nel sonno, mi si sono riaffacciate alla mente freschissime e quasi rinvigorite.³⁸

La differenza tra versi e prosa è evidente: la prosa lascia intendere una fase di speranza concomitante al momento di coricarsi a letto e poi in seguito smentita; nella poesia invece siamo già ad una fase successiva, si tratta di una constatazione che il sonno non avrebbe attenuato i moti, i pensieri e i turbamenti provati durante il giorno. Il poeta si trova a fare i conti con una situazione inaspettata: il sonno, questa volta, non compie come al solito la funzione di rimozione o comunque di attenuamento dei conflitti e dei turbamenti emotivi del giorno precedente. Lo studioso Maurizio Babini ha dato un'interessante lettura in chiave psicoanalitica di questo passo delle *Memorie* riguardante il sonno, poco sopra citato:

Dal punto di vista della psicoanalisi freudiana, la rimozione è praticata dall'Io che rimuove tutto ciò che contrasta con il Super-io, restituendo una sorta di tranquillità interiore al risveglio. Quando l'Io non compie questa rimozione, i motivi di conflitto o di contrasto permangono.³⁹

Il lavoro coadiuvato tra l'Io e il Super-io si inceppa, la rimozione non ha luogo e il soggetto non può raggiungere una condizione di serenità interiore. Il risveglio, in questa occasione, non è più per Leopardi «la gioventù della giornata», come lo aveva definito in una riflessione dello *Zibaldone*, perché per un attimo le illusioni tornano a vivere. Il

³⁷ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 19-24, p. 43.

³⁸ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 14-15.

³⁹ MAURIZIO BABINI, *Il Diario del primo amore di Giacomo Leopardi: lettura dello scritto leopardiano con l'ausilio della psicoanalisi*, PDF del saggio consultabile al seguente link: https://www.researchgate.net/publication/307744732_II_Diario_del_primo_amore_di_Giacomo_Leopardi_lettura_dello_scritto_leopardiano_con_lausilio_della_psicoanalisi/fulltext/57ceb2ad08aed6789700fdbbc/II-Diario-del-primo-amore-di-Giacomo-Leopardi-lettura-dello-scritto-leopardiano-con-l-ausilio-della-psicoanalisi.pdf, data ultima consultazione: 11/10/2021.

risveglio, all'altezza della prima esperienza amorosa, è tale e quale al triste momento di coricarsi, ovvero la sera o altrimenti detta «vecchiezza della giornata»⁴⁰, dove si constata il fallimento delle buone aspettative della mattina.

Nella nona terzina dell'elegia, la donna sembra mutare in fantasma, in una di quelle larve annoverate nella *Storia del genere umano*: la figura femminile avanza «viva» in uno sfondo tenebroso che rende la sua «dolce imago»⁴¹ quasi indistinta. È un'immagine ridotta ad ombra, priva di realtà, una presenza evanescente, tenuta in vita solo dalla mente. La donna dei versi, sotto le spoglie di irraggiungibile presenza onirica, anticipa uno degli assunti fondamentali del pensiero leopardiano, ovvero il tema del piacere e della sua inaccessibilità all'essere umano, o meglio di un piacere apprezzabile solo con uno sforzo immaginativo, come chiarito dallo studioso Matteo Palumbo:

[La donna] ridotta ad allucinazione e a pura ombra, essa è una variante dell'impossibilità di raggiungere compiutamente il piacere inseguito, qualunque sia l'aspetto in cui possa materializzarsi. Un tale piacere, condannato, perciò, a restare inattuabile, non può essere afferrato se non in forza di immaginazione, attraverso una visione del tutto intellettuale, nella cui sola pienezza la mente può appagarsi.⁴²

Il lessico in versi e in prosa è impiegato con coerenza e soluzione di continuità, in entrambi i mezzi espressivi Leopardi utilizza il lemma «moti» per indicare la personale situazione di sovvertimento emotivo. Anche i nuclei tematici sviluppati sono i medesimi: in versi, i moti d'amore intridono il poeta fino alle ossa: «Oh come soavissimi diffusi/moti per l'ossa mi serpeano, oh come mille nell'alma instabili [...]»⁴³; anche in prosa ritorna il concetto di pervasività di questi sentimenti: «quegli effetti erano in guisa padroni di tutto me e incorporati colla mia mente, che in nessun modo né anche durante il sonno mi poteano lasciare»⁴⁴.

Segue il motivo della partenza, giudicato positivamente dal Leopardi del *Diario*, quasi un'arma di difesa e una possibile soluzione in grado di porre fine al conflitto

⁴⁰ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [152], Tomo primo, 4 luglio 1820, cit., p. 182.

⁴¹ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 25-26, p. 44.

⁴² MATTEO PALUMBO, «*Il primo amore*» di Giacomo Leopardi: *donna reale, donna sognata*, saggio consultabile al seguente link: <https://journals.openedition.org/italies/2587>, data ultima consultazione 4/10/2021.

⁴³ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 29-30, p. 44.

⁴⁴ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 14.

interiore: «Non m'ha saputo dispiacere questa partenza, perché io prevedeva che avrei dovuto passare una trista giornata se i forestieri si fossero trattenuti»⁴⁵.

Successivamente l'autore ci mette al corrente dell'ascolto della voce femminile un'ultima volta, riproposto con pari forza evocativa in entrambi i mezzi espressivi, tuttavia con qualche differenza che avremo modo di mettere in luce in un successivo approfondimento dedicato. La «cara voce»⁴⁶ di Geltrude costituisce l'ultima istanza a cui il poeta si aggrappa prima della perdita irreversibile dell'oggetto d'amore, è un suono che introietta dentro di sé fino a che esso raggiunge e si sedimenta nella profondità del suo cuore.

Molto battuto, in versi e in prosa, è il tema del ricordo; in merito si confrontino la terzina e il passo dal *Diario* che seguono:

Amarissima allor la ricordanza
Locomisi nel petto, e mi serrava
Ad ogni voce il core, a ogni sembianza.⁴⁷

Ieri dopo liberatomi dal peso de' versi, quegli affetti non mi parvero né così deboli né così vicini a lasciarmi come m'erano paruti la mattina, in ispecie quella dolorosa ricordanza spesso accompagnata da quell'incerto scontento e dispiacere o dubbio di non aver forse goduto bastantemente, che fu il primo sintoma della mia malattia [...]⁴⁸

«La ricordanza» in versi è qualificata come «amarissima», in prosa come «dolorosa», in realtà poco prima nel *Diario* Leopardi aveva fatto uso dell'aggettivo «amaro»: «E veggo bene che l'amore dev'essere cosa amarissima»⁴⁹. Poesia e prosa appaiono dunque come un gioco di variazioni dove l'autore lavora di arte combinatoria, riproponendo gli stessi lemmi talvolta semplicemente scambiandoli di posizione. A proposito del ricordo amoroso vale la pena spendere un'osservazione di carattere linguistico: il racconto dell'ultimo ascolto della voce di Geltrude prima della discesa al cuore è costruito usando interamente voci verbali all'imperfetto indicativo («giacea», «dovean»; «battean», «dovea», «togliea»), e in generale in tutta l'elegia esse risultano preminenti. Siamo di fronte ad un ricordo che, servendoci delle parole di Roland Barthes, si caratterizza per

⁴⁵ Ivi, p. 15.

⁴⁶ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 53, p. 45.

⁴⁷ Ivi, vv. 61-63, p. 45.

⁴⁸ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 20.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

«l'intrusione dell'imperfetto nella grammatica del discorso amoroso»⁵⁰. Lo studioso nei suoi *Frammenti* chiarisce il significato di questo tempo verbale:

L'imperfetto è il tempo della fascinazione: sembra che sia vivo, mentre invece non si muove: presenza imperfetta, morte imperfetta; né oblio né risurrezione; semplicemente, l'estenuante illusione della memoria.⁵¹

Questo tempo verbale attrae e viene prediletto nel racconto, specie quello amoroso, per la sua capacità di vivificare un tempo, una dimensione, una realtà che hanno ormai cessato di esistere. Barthes lancia l'idea che le scene coinvolte nel ricordo non siano casuali, ma mentre si vivono esse già eserciterebbero un gioco di forza sulle altre. Il tempo imperfetto, o tempo del ricordo, è opportunamente scelto da Leopardi per mettere in atto un recupero visivo ed emotivo di ciò che ormai abita solo gli spazi della memoria.

Una volta partita Geltrude ogni occupazione, un tempo così nobile, ora si fa inutile, tanto che il poeta la rifugge: disdegna il cibo, il tanto amato studio non è più tra i suoi pensieri, così come non lo è la gloria poetica. Amore ha annullato ciò che fino a prima costituiva una certezza: «amor gli ha tolto un altro amore»⁵². Nel *Diario* Leopardi allude alla vanità di ogni piacere all'indomani della partenza di Geltrude: «ed io resto inclinato alla malinconia amico del silenzio e della meditazione, e alieno dei piaceri che tutti mi paiono più vili assai di quello c'ho perduto»⁵³. A proposito di questo senso di disprezzo e di rifiuto delle consuete occupazioni conseguente all'esperienza amorosa, si confrontino i seguenti passi in prosa con i versi che seguono:

Ogni cosa mi par feccia, e molte ne disprezzo che prima non disprezzavo, anche lo studio, al quale ho l'intelletto chiusissimo, e quasi anche, benché forse non del tutto, la gloria”.⁵⁴

[...] sempre mi dovrà restare il pensiero che c'è una cosa più diletta che lo studio non è, e che io n'ho fatto una volta lo sperimento.⁵⁵

Anche di gloria amore taceami allora
Nel petto, cui scaldar tanto solea,
Che di beltade amor mi fea dimora.

Né gli occhi ai noti studi io rivolgea,

⁵⁰ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 168.

⁵¹ Ivi, p. 169.

⁵² G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v.80, p. 45.

⁵³ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 18.

⁵⁴ Ivi, p. 16.

⁵⁵ Ivi, p. 26.

E quelli m'apparian vani per cui
Vano ogni altro desir creduto avea.⁵⁶

Gli sviluppi tematici sono i medesimi: l'abborrire lo studio da parte dell'io che appare una circostanza piuttosto inconsueta e il rifuggire la gloria che ne deriva.

L'incontro con Geltrude restituisce all'io una sensazione di soddisfazione, però una volta concluso ben presto questo lascito positivo viene compromesso da uno stato di scontentezza e l'amore, da dolce frutto, si converte in frutto avvelenato:

Laonde cercando fra me perché fossi scontento, non lo sapea trovare. Non sentia quel rimorso che spesso, passato qualche diletto, ci avvelena il cuore, di non esserci ben serviti dell'occasione.⁵⁷

E quel di non aver goduto appieno
Pentimento, che l'anima ci grava,
E il piacer che passò cangia in veleno [...] ⁵⁸

Da questa lettura comparata di prosa e versi rimane impressa l'immagine del veleno della quale Leopardi si avvale in entrambi i mezzi espressivi, un'immagine molto icastica che rende perfettamente l'idea di questo stato di scontentezza per non essere stato forse in grado di godere fino in fondo di quella fugace esperienza amorosa. In questo caso l'immagine del veleno nei versi funge da motivo esplicativo e chiarificatore della sensazione di insoddisfazione alla quale Leopardi accenna nella prosa.

Nell'ultima sezione delle *Memorie* Leopardi afferma: «chiudo oggi queste ciarle»⁵⁹, ovvero l'io-narrante impone un arresto forzato all'io-protagonista che nel finale sembra ritrovare un equilibrio personale: recupera il piacere per lo studio, l'esercizio delle proprie facoltà, i pensieri di nuovo si diversificano senza più vertere in modo unidirezionale sulla vicenda amorosa appena trascorsa.

Leopardi, nel finale, ci tiene a precisare la purezza del suo sentimento verso Geltrude. Quello per la cugina non è *eros*, ma un «affetto veramente puro e platonico»⁶⁰, anche in versi insiste sullo stesso concetto di purezza:

⁵⁶ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 73-78, p. 45.

⁵⁷ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 13.

⁵⁸ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 91-93, p. 46.

⁵⁹ *Ivi*, p. 29.

⁶⁰ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 32.

Che voglia non m'entrò bassa nel petto,
Ch'arsi di foco intaminato e puro⁶¹

La causa di ciò può essere ricercata pensando al fatto che in Geltrude si celi, per Leopardi, l'equivalente di una figura materna, come avremo modo di approfondire, e che, per l'autore, lui e la cugina siano nient'altro che l'emblema di un rapporto filiale mancato, quello con la madre biologica; il motivo della purezza, dunque, sarebbe funzionale ad evitare un amore incestuoso. La spiegazione della purezza potrebbe risiedere anche nel fatto che comunque Geltrude è una donna sposata, ad accompagnarla a Recanati c'è infatti il marito «di oltre a cinquanta, grosso e pacifico»⁶²; sarebbe quindi un modo per rifuggire da ogni ipotetica accusa di adulterio. Si tratta alla fine di un amore contemplativo, «schivo d'ogni menomissima ombra d'immondezze»⁶³, volutamente deprivato da ogni riferimento all'*eros*. L'autore infatti, a comprova di ciò, per tutta la durata della prosa e dell'elegia corrispondente sofferma il proprio sguardo analitico non tanto sull'aspetto sentimentale, quanto su quello interiore.

Il *Diario* si conclude lasciando presagire la vocazione poetica quando il cuore «tenero e sensitivo» gli «farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria n'abbia a durare, o almeno la coscienza a goderne»⁶⁴. Anche se timidamente, già nel *Diario*, si prefigura una predisposizione alla poesia, definita dallo stesso Leopardi «sommità del discorso umano»⁶⁵, l'io diciannovenne infatti è anelante di piaceri «vaghi», «diligentissimi», «sublimi»⁶⁶ e sconosciuti che sono i presupposti del linguaggio poetico dell'indefinito caro a Leopardi. Nelle *Memorie*, l'autore racconta apertamente da quale disposizione emotiva nascono i versi leopardiani, per noi lettori misteriosi, e in linea generale espone gli snodi in cui si dipana la creazione poetica: l'occasione, il cuore che si fa più sensibile, l'insorgere della malinconia che comporta un'accentuata e fruttuosa pensosità.

Nella chiusa di questa parabola formativa, il poeta dichiara: «durandomi nell'animo, come ancora mi durano oggi 2 di Gennaio 1818, le vestigia evidentissime degli affetti passati»⁶⁷; in poesia al verso 100 si legge: «vive quel foco ancor, vive

⁶¹ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 98-99, p. 46

⁶² G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 11.

⁶³ Ivi, p. 32.

⁶⁴ Ivi, p. 34.

⁶⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [245], Tomo primo, cit., p. 261.

⁶⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 34.

⁶⁷ Ivi, p. 35.

l'affetto»⁶⁸. Il Nostro ci informa che il sentimento amoroso, che lo ha investito nei giorni addietro, ha lasciato le proprie tracce nell'io del presente, apportando un cambiamento interiore irreversibile. Il fuoco e l'affetto, evocati nei versi, non sono nient'altro che delle tracce residuali di un passato perduto superstite nella coscienza e nella memoria, come confermato poco dopo: «spira nel pensier mio la bella imago»⁶⁹. L'immagine della donna, le sensazioni sublimite di quel sentimento, dunque, sono appannaggio unicamente del pensiero. L'autore, che nel corso del *Diario* ha messo a nudo fragilità e debolezze, azzerando le proprie difese e mostrandosi più vulnerabile che in altre circostanze, sul finale riacquisisce la compostezza, l'autorevolezza e la lucidità con cui si era presentato all'inizio, ma questa volta fortificato in consapevolezza dall'esperienza appena trascorsa.

3. *La «cara voce» di Geltrude: ultima reliquia dell'oggetto d'amore e la genesi del piacere per un suono lontano*

La Geltrude delle *Memorie* è una donna fisicamente possente, dall'aspetto statuario e tratti mascholini, apprezzata dal poeta per la sua pienezza di spirito. Proprio all'inizio del *Diario*, infatti, Leopardi offre un ritratto di lei tale da favorirne la riproduzione visiva: «alta e membruta», «lineamenti tra il forte e il delicato, bel colore, occhi nerissimi, capelli castagni»⁷⁰. Nella più o meno contemporanea trasposizione in versi, la stessa figura femminile muta completamente aspetto: non è più la Geltrude dalla rappresentazione plastica e dai tratti vividi conosciuta in prosa, nell'elegia assume piuttosto le fattezze di una creatura irreali, abitatrice della dimensione onirica. Rimane nella Geltrude poetica però un solo elemento, tuttavia fondamentale, che la fa partecipare, almeno in parte, di quella frizzante vitalità della Geltrude del *Diario*, ovvero il riferimento alla voce, unico dato sensoriale superstite. È utile a questo proposito confrontare l'insero dove si fa cenno al dato uditivo rispettivamente in prosa e in poesia, per cogliervi affinità e differenze. Nel *Diario* in relazione alla voce di Geltrude, Leopardi scrive:

E perché la finestra della mia stanza risponde in un cortile che dà lume all'androne di casa, io sentendo passar gente così per tempo, subito mi sono accorto che i forestieri si

⁶⁸ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 100, p. 46.

⁶⁹ *Ivi*, v. 101.

⁷⁰ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 11.

preparavano al partire, e con grandissima pazienza e impazienza, sentendo prima passare i cavalli, poi arrivar la carrozza, poi andar gente su e giù, ho aspettato un buon pezzo coll'orecchio avidissimamente teso, credendo ad ogni momento che discendesse la Signora, per sentirne la voce l'ultima volta; e l'ho sentita.⁷¹

Invece nei versi del *Primo amore* la ricezione del dato sonoro è descritta nei termini seguenti:

[...] e di destrier che dovean farmi deserto,
Battean la zampa sotto al patrio ostello.

Ed io timido e cheto ed inesperto,
Ver lo balcone al buio protendea
L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto,

La voce ad ascoltar, se ne dovea
Di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse;
La voce, ch'altro il cielo. ahi, mi togliea.

Quante volte plebea voce percosse
Il dubitoso orecchio, e un gel mi prese,
E il core in forse a palpitar si mosse!

E poi che finalmente mi discese
La cara voce al core, e de'cavai
E delle rotte il romorio s'intese [...] ⁷²

La dinamica è la medesima, tuttavia la differenza dei due mezzi espressivi è evidente. Nella prosa Leopardi sceglie di destinare più spazio al racconto degli attimi che precedono la partenza a bordo della carrozza che riaccompagnerà a Pesaro Geltrude e il marito: il trotto dei cavalli, a seguire il rumore delle ruote della carrozza, poi il trambusto della servitù affaccendata a caricare i bagagli degli ospiti. Nella poesia questa fase di preparazione è molto scarnificata, riassunta in due soli versi, proprio perché a differenza della prosa, nell'elegia l'autore sceglie di porre il *focus* non sulla scena dei preparativi, ma sulla percezione della voce un'ultima e fatidica volta. In prosa Leopardi riferisce in modo laconico l'ultimo ascolto della voce di Geltrude, limitandosi ad una constatazione oggettiva «e l'ho sentita»⁷³. Nell'elegia, invece, l'episodio della voce è descritto in modo prolisso, numerosi infatti sono i versi dedicati a questo momento cruciale. La voce della donna si fa attendere ad uscire, la sua uscita è volutamente ritardata per creare un effetto

⁷¹ Ivi, p. 15.

⁷² G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 41-54, pp. 44-45.

⁷³ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 15.

di *suspense*, ma una volta percepita, compie un percorso di interiorizzazione e di discesa nel corpo del giovane innamorato fino alla sua transizione al cuore, riducendo l'io poetico inerme e tremante nel letto, stringendosi il petto e abbandonandosi a dei faticosi sospiri.

La rifinitura della poesia è maggiore rispetto alla prosa; avviene talora un reimpiego delle stesse espressioni per un medesimo concetto, tuttavia con qualche variazione di intensità espressiva, di registro o di precisione referenziale. A titolo d'esempio si consideri il riferimento all'orecchio bramoso di sentire: nel diario è reso come «l'orecchio avidissimamente teso»⁷⁴, in poesia ricorre la stessa espressione «l'orecchio avido»⁷⁵, tuttavia forse con un po' meno forza rispetto alla prosa dove a rendere potente l'immagine era stato il ricorso all'avverbio lungo in «-mente» e l'accenno alla tensione. Una differenza sostanziale si coglie nella scelta lessicale per indicare gli animali da traino: in prosa Leopardi usa il sostantivo «cavalli»⁷⁶ molto concreto e generico, in poesia invece impiega invece il termine «destrier»⁷⁷ molto più letterario, aulico e settoriale, per poi compensare questa ricercatezza espressiva con il ricorso alla parola «zampa»⁷⁸, molto icastica. Altra differenza: in prosa Leopardi parla di «finestra»⁷⁹, impiegando un termine generico per indicare un'apertura, invece in versi è più puntuale e parla di «balcone»⁸⁰, alludendo ad un elemento architettonico preciso.

La voce di Geltrude costituisce l'ultima reliquia di quel fatidico primo incontro amoroso. È un suono che proviene dalla strada, che l'io percepisce da una posizione sopraelevata, dalle sue stanze collocate ai piani alti del palazzo. Leopardi sente un'ultima volta la voce della donna prima di andarsene attraverso il balcone aperto o semi-aperto che mette in comunicazione lo spazio chiuso della sua camera con l'esterno. La voce femminile proviene da fuori, si propaga nell'aria per mezzo delle onde sonore fino a raggiungere il cupido Giacomo. Il racconto a presa diretta sulla voce di lei, oltre al fascino intrinseco, è soprattutto un prezioso tassello in quanto anticipa di parecchi anni un'importante motivo poetico: il piacere prodotto da un suono lontano, ancora meglio se non si ha cognizione della collocazione della fonte, e soprattutto quando l'io si trova in

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 45, p. 44.

⁷⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 15.

⁷⁷ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 41, p. 44.

⁷⁸ Ibidem, v. 42.

⁷⁹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 15.

⁸⁰ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 44, p. 44.

una posizione dislocata rispetto alla fonte del suono, per esempio alla finestra. Questo tipo di suono è appagante proprio perché vago e indistinto, in possesso di tutte le prerogative di poeticità secondo Leopardi, dunque l'episodio di Geltrude ha valore iniziatico nella scoperta di questo piacere.

Solo molti anni dopo, in una riflessione dello *Zibaldone* del 16 ottobre 1821, Leopardi arriverà a metabolizzare e a spiegare compiutamente questa sensazione poetica, già incoscientemente provata quattro anni prima:

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti ec. Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perchè nè l'udito nè gli altri sensi non arrivano a determinare nè circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, come taluno dei detti casi, massime se non si vede l'oggetto da cui parte.⁸¹

Leopardi parla di un piacere suscitato da una voce lontana, per di più melodica, oppure prima vicina e che gradualmente si allontana dall'ascoltatore, così che il suono risulti appena percepibile, questo ne aumenta la capacità evocativa e di conseguenza la potenzialità poetica. La piacevolezza di questo tipo di suono è maggiore quando l'io si pone in ascolto in una dimensione semi-chiusa, all'interno della propria stanza nella quale una finestra fa entrare i suoni esterni della strada. In questo senso, un esempio cronologicamente precoce è il duplice riferimento presente nei *Ricordi d'infanzia e adolescenza* ad una porta chiusa per metà alla quale è di volta in volta associata la menzione di un dato acustico: «la porta del cocchiere socchiusa» e subito dopo compare una «musica»⁸²; «porta di casa socchiusa» e immediatamente prima vi era il riferimento alle «voci di fanciulli»⁸³. La porta in posizione semi aperta permette l'ingresso del suono

⁸¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [1928], cit., p. 1307

⁸² G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1188.

⁸³ Ivi, p. 1198.

all'interno, ma soprattutto ad essa va riconosciuta la potenzialità di renderlo particolarmente appagante e suggestivo, in quanto fa in modo che esso pervenga del tutto vago, ovvero delicatamente accennato, all'orecchio dell'io in ascolto. Soprattutto il suono è reso dolce e poetico perché la porta, fungendo da barriera, impedisce al soggetto di identificarne la fonte di provenienza. La sensazione di piacere è superiore qualora fuori sia notte perché il buio, calando sopra le cose, rende l'atmosfera indeterminata, mettendo in difficoltà i sensi a percepire le dinamiche dell'emissione del suono. Leopardi, dopo la spiegazione teorica, fornisce degli esempi di suoni in natura che generano un simile appagamento dei sensi:

A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna; lo stormire del vento, massime nei detti casi, quando frema confusamente in una foresta, o tra i vari oggetti di una campagna, o quando è udito da lungi, o dentro una città trovandosi per le strade ec. Perocchè oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce, giacchè il tuono e il vento non si vedono. È piacevole un luogo echeggiante, un appartamento ec. che ripeta il calpestio de' piedi, o la voce ec. Perocchè l'eco non si vede ec. E tanto più quanto il luogo e l'eco è più vasto, quanto più l'eco vien da lontano, quanto più si diffonde; e molto più ancora se vi si aggiunge l'oscurità del luogo che non lasci determinare la vastità del suono, nè i punti da cui esso parte ec. ec⁸⁴

A proposito del rumore del vento che si incanala tra le fronde e produce un vago sussurro, si ricorderanno i versi dell'*Infinito*: «E come il vento / odo stormir tra queste piante»⁸⁵. Il vento che accarezza la vegetazione con la sua brezza è umanizzato, tanto da essere identificato con una voce. Quelle annoverate nello *Zibaldone* sono tutte immagini poeticissime; Leopardi auspica che vengano accolte in versi perché in grado di produrre un effetto di piacere senza esibirne l'intenzionalità, il lettore si trova così travolto dalla loro potenza, dalla suggestione dell'infinito, senza saperlo.

Leopardi è un autore particolarmente attento al dato uditivo, quasi sempre presente nei suoi testi, tuttavia il motivo del piacere prodotto da un suono lontano farà la sua comparsa per eccellenza nella prima canzone libera leopardiana, *A Silvia*. Il poeta si trova nella sua stanza, d'intanto intanto sospende lo studio disperato per protendere l'orecchio alla finestra ad ascoltare il rumore del telaio, ma soprattutto il canto di lei mentre è impegnata nei lavori domestici:

⁸⁴ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [1928-1929], pp. 1307-1308.

⁸⁵ G. LEOPARDI, *L'Infinito*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 8-9, p. 49.

Io gli studi leggiadri
Talor lasciando e le sudate carte,
Ove il tempo mio primo
E di me si spendea la miglior parte,
D'in su i veroni del paterno ostello
Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
Ed alla man veloce
Che percorrea la faticosa tela [...] ⁸⁶

L'io poetico, dall'alto delle sue stanze, attraverso un'apertura, viene messo in contatto con un altro interno, la stanza dove si trova Silvia nell'edificio a dirimpetto che avrà avuto una finestra aperta in modo tale da far giungere il canto fino al poeta. Quella voce che Giacomo ricorda con tanta pietà e commozione è vaga e indefinita, come vaga e indefinita è la speranza dei giovani sul futuro, perciò il suono di quella voce femminile è come un filo che lega indissolubilmente due destini.

Le Ricordanze sono un altro importante testo di riferimento in relazione alla connessione tra suoni e tema del piacere; esse rappresentano un avvicinamento di Leopardi al sensismo e alla scoperta del valore conoscitivo dei sensi nella vita dell'uomo. Questi versi offrono il resoconto delle sensazioni prodotte dal ritorno a Recanti nel 1829, dopo un lungo periodo di assenza. Antichi profumi, suoni, elementi naturalistici hanno il potere di far ritornare fanciullo l'io poetico per un attimo fugace, tuttavia non riuscendo ad appagarsi fino in fondo della memoria dell'infanzia, perché ben presto sopraggiunto dalla consapevolezza del presente e della finitudine di quei momenti. I versi si risolvono allora in un susseguirsi continuo di «immagini» e «fole»⁸⁷. In questo componimento passato e presente non sono mai sovrapponibili, anche se talvolta le dinamiche si ripresentano uguali, come la contemplazione delle stelle dal giardino di casa. Al tentativo di ricordare si oppone di continuo l'irruzione del presente che diventa il metro di giudizio del tempo passato.

Nelle *Ricordanze* vengono menzionati tre suoni che innescano il ricordo e che sono di nostro interesse perché lontani rispetto alla collocazione spaziale dell'io. È sera, Leopardi è disteso sull'erba ad osservare il cielo e le sue stelle, gli sopraggiunge all'orecchio «il canto della rana rimota»⁸⁸ proveniente dalla lontana campagna, un suono

⁸⁶ Ivi, *A Silvia*, vv. 15-22, p. 77.

⁸⁷ G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 7, p. 79

⁸⁸ Ivi, v. 13, p. 79.

senz'altro piacevole e poetico, restando alle indicazioni fornite dall'autore nello *Zibaldone*, un suono reso con effetto onomatopeico attraverso l'allitterazione della vibrante. A questa rassegna di suoni in lontananza va ad aggiungersi «il suon dell'ora della torre del borgo»⁸⁹ che sopraggiunge nella stanza dove inquieto riposa Leopardi. Il rintocco dell'orologio della torre di Recanati aveva per il poeta fanciullo un valore consolatorio, nella lunga notte trascorsa vegliando in preda agli incubi, quel suono era rassicurante nella sua vita di bimbo, perché segnalava l'avvicinarsi della luce del mattino che avrebbe portato via con sé i brutti pensieri notturni.

L'ultimo suono lontano, dunque poetico, menzionato nelle *Ricordanze*, e forse il più emblematico, è la voce di Nerina, l'ennesimo pseudonimo dove si cela, non senza qualche interrogativo, la figura storica di Maria Belardinelli, anche lei come Silvia strappata alla dolce vita in tenera età e simbolo della morte giovanile, quando la vita è paga delle illusioni e non si ha ancora cognizione del vero. Nerina muore nella piena giovinezza, definita dal Recanatese «dell'arida vita unico fiore»⁹⁰. L'autore presenta Nerina come una donna realmente amata in vita, a differenza di Silvia che assumeva invece un valore pienamente metaforico; in particolare rievoca la voce che usciva dalle labbra di lei e lo raggiungeva. Ora quella voce, assieme a Nerina, ha cessato di esistere:

Ove sei, che più non odo
La tua voce sonar, siccome un giorno,
Quando soleva ogni lontano accento
Del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
Scolorarmi? [...] ⁹¹

Le *Ricordanze* rappresentano una straordinaria anticipazione di quel meccanismo che Marcel Proust nel Novecento chiamerà «memoria involontaria»: immagini e suoni compagni della nostra infanzia, dei quali abbiamo perso cognizione, ci è data invece l'occasione, in modo del tutto inaspettato, di recuperarli mediante uno stimolo sensoriale esterno e di far riaffiorare dalla memoria un passato che credevamo perduto. Altrettanta operazione di recupero involontario della propria infanzia mette in atto Leopardi in questi versi, offrendo al contempo degli esempi di suoni poetici, tali perché lontani da chi ha modo di ascoltarli. L'intuizione del meccanismo della memoria involontaria era apparsa

⁸⁹ Ivi, vv. 50-51, p. 80.

⁹⁰ Ibidem, v. 49.

⁹¹ Ivi, vv. 144-149, p. 83.

ancora più precoce nelle pagine del prezioso scritto autobiografico del 1819, ovvero i *Ricordi*, nei quali Leopardi mette in atto il recupero del proprio passato principalmente attraverso il dato sonoro: frequente è infatti il riferimento a voci, canti, melodie musicali dai quali viene fatto partire il breve racconto narrativo; così facendo il passato riemerge dall'oblio in modo naturale e verosimile, senza essere sottoposto al vaglio ordinatore della ragione. Una riflessione dello *Zibaldone* del 1820 metteva compiutamente su carta questo meccanismo spiegandone le dinamiche accidentali:

Effettivamente molte volte neanche pensandoci apposta, ci ricorderemmo di alcune cose, che all'improvviso ci vengono in immagine viva e vera dinnanzi agli occhi. E notate che ciò accade senza nessun motivo e nessuna occasione presente, che tocchi nella memoria quel tasto, perché del rimanente molte volte accade che una leggerissima circostanza, quasi movendo una molla della nostra memoria, ci richiami idee e ricordanze anche lontanissime, senza nessuno intervento della volontà, e senza che i nostri pensieri d'allora ci abbiano alcuna parte.⁹²

Con ciò Leopardi constatava semplicemente come talvolta le cose sotto i nostri occhi, in modo del tutto spontaneo, agiscano invece in profondità tale da innescare il meccanismo del ricordo.

Tornando alle *Ricordanze*, in esse va soprattutto sottolineato l'uso del tempo imperfetto, non scevro di implicazioni, ma che anzi denota la lucidità con cui l'io guarda a quei ricordi, appunto come immagini di una felicità che non torna più, come testimoni di un eden perduto della giovinezza. Nell'oggi rimangono le tracce materiali superstiti di quel paradiso: il «paterno giardino»⁹³ con «la fontana»⁹⁴, sede di tentativi suicidi per affogare il dolore; le mura della propria abitazione con le «sale antiche»⁹⁵ e le sue finestre, unica breccia che consente l'incontro dell'io con l'ambiente esterno; la natura con i suoi suoni e profumi: il «lontano mar», i «monti azzurri»⁹⁶, gli «odorati colli»⁹⁷ che testimoniano la tensione dell'io alla ricerca assidua dell'altrove; gli elementi architettonici della città come la «torre del borgo»⁹⁸, ovvero l'orologio della città con il

⁹² G. LEOPARDI, *Zibaldone* [184], Tomo primo, cit., p. 212.

⁹³ G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 3, p. 79.

⁹⁴ Ivi, v. 107, p. 82.

⁹⁵ Ivi, v. 67, p. 81.

⁹⁶ Ivi, v. 21, p. 79.

⁹⁷ Ivi, v. 151, p. 83.

⁹⁸ Ivi, v. 51, p. 80.

suo rintocco ad ogni ora. Sono tutti nient'altro che brandelli vuoti e disanimati, testimoni di un passato edenico che ha cessato di esistere e non potrà più rinascere se non in poesia.

4. *Un amore malinconico*

Leopardi sin da fanciullo appare contraddistinto da una fisionomia malinconica, già nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, infatti, fa riferimento alla serietà del volto, di certo non usuale per un bambino, una serietà che lascia presagire una precoce pensosità fuori dal normale:

La mia faccia aveva quando io era fanciulletto e anche più tardi un non so che di sospirato e serio che essendo senza nessuna affettaz. di malinconia ec. le dava grazia (e dura presentemente cangiata in serio malinconico) [...]⁹⁹

È interessante notare il passaggio qui sottolineato: il temperamento infantile serio e sospirato volge nell'io adulto in «serio malinconico». Sempre nei *Ricordi*, in quella lista di azioni e sensazioni compiute e provate da bambino, ritorna il riferimento alla malinconia:

Compassione per tutti quelli ch'io vedeva non avrebbero avuto fama, Pianto e malinconia per essere uomo [...]¹⁰⁰

Posto il fatto che malinconia e pensiero condividono la stessa essenza¹⁰¹, come ha opportunamente messo in luce Michela Rusi, la disposizione malinconica in Leopardi si fa manifesta con forza da adolescente. Nelle pagine del *Diario del primo amore* l'io dimostra spiccatamente un'indole malinconica, definendosi «amico del silenzio e della meditazione»¹⁰² e, nei versi della contemporanea elegia, «in un perenne ragionar

⁹⁹ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1187.

¹⁰⁰ Ivi, p. 1188.

¹⁰¹ Cfr. MICHELA RUSI, *La maturità di Tristano*, in *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Atti di seminario, Trento, maggio 1990, Roma, Bulzoni Editore, 1991, p. 221: «La malinconia è la sostanza stessa del pensiero... È Leopardi stesso, «spietatissimo carnefice» di sé, ad essere per primo consapevole della sostanziale equivalenza e intercambiabilità fra malinconia e pensiero...».

¹⁰² G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 18.

sepolto»¹⁰³. Si adagia sul letto tentando di decifrare i sentimenti che lo investono: inquietudine, scontentezza, affetto, pensieri dolci ma soprattutto malinconici, ovvero quello stato di tristezza e di rassegnazione accompagnato dall'intensa facoltà meditativa. Una volta partita Geltrude il «ricordo dei di passati»¹⁰⁴ muta in «ricordanza malinconica»¹⁰⁵ che produce un annullamento paralizzante dell'io, infatti poco dopo scrive «vedendomi dintorno un gran voto»¹⁰⁶. Questa sensazione di vuoto è legata alla consapevolezza che «quel momento felice non ritornerà mai più *tale e quale*»¹⁰⁷. Il ricordo per il Leopardi delle *Memorie* costituisce, al tempo stesso, una fonte di appagamento e di intima lacerazione. Del tutto inverso sarà il valore assunto dal ricordo nell'idillio *Alla luna*. L'io, calato in un silenzio straziante e illuminato dalla fioca luce dell'astro, si immerge in una malinconica contemplazione della luna e ripercorre con piacere le fasi del suo dolore, inaugurando il *topos* della valenza consolatoria del ricordo, anche se doloroso, quando si è giovani e pieni di speranze: «E pur mi giova/ la ricordanza, e il noverar l'etate/ del mio dolore»¹⁰⁸. A questo proposito, lo studioso Lucio Lugnani, nella sua analisi del canto, afferma:

[...] la seconda metà di *Alla luna* introduce nel tema della ricordanza un timbro positivo non ricavabile dalla prima metà; una positività che riguarda il riaffiorare in sé del ricordo, a prescindere cioè dai suoi contenuti e dal persistere dell'affanno, se di un ricordo doloroso si tratta.¹⁰⁹

Pier Vincenzo Mengaldo¹¹⁰ individua inoltre una riflessione dello *Zibaldone* del 1821, postuma di circa due anni da *Alla luna*, che costituisce senz'altro uno svolgimento e un chiarimento dei versi finali dell'idillio:

E per la stessa ragione ci è piacevole nella vita anche la ricordanza dolorosa, e quando bene la cagion del dolore non sia passata e quando pure la ricordanza lo cagioni o l'accresca, come nella morte de' nostri cari, il ricordarsi del passato ec.¹¹¹

¹⁰³ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, v.83, p. 46

¹⁰⁴ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 15.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 168.

¹⁰⁸ G. LEOPARDI, *Alla luna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 10-12, p. 52.

¹⁰⁹ LUCIO LUGNANI, *Il tramonto di Alla luna*, Padova, Liviana, 1976, p. 21.

¹¹⁰ Cfr. PIER VICENZO MENGALDO, *Antologia leopardiana - La poesia*, Roma, Carocci, 2011, p. 85: «Un implicito autocommento dell'idillio si legge in *Zib.* 1987-98, 25 ottobre 1821[...]. Il tema di *Alla luna* è infatti [...] quello – sempre giudicato da Leopardi poeticissimo – della “ricordanza”, dove amarezza e dolcezza si confondono e i tempi si abbracciano nel motivo del “ritorno”».

¹¹¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [1987-1988], Tomo primo, cit., p. 1338.

Chiusa questa breve parentesi, ritornando alle *Memorie*, anche quando l'io sembra reimpossessarsi di se stesso e delle sue facoltà, il solo sentire pronunciare da qualcuno il nome di Geltrude lo fa retrocedere dalla guarigione e, congiuntamente allo sconvolgimento corporeo segue quello mentale astratto, sentendo rinnovarsi «l'usata malinconia»¹¹², dove l'aggettivo «usata» risalta il fatto che si tratti di una disposizione emotiva familiare al poeta.

Nel *Diario*, Leopardi, ancora una volta, si descrive nella disposizione che più gli appartiene, ovvero «inclinato alla malinconia»¹¹³, dove il verbo «inclinare» si presta a rendere l'immagine del poeta malinconico e pensoso in posizione ricurva. Questa espressione ritornerà nella lettera del 5 dicembre 1831 di Leopardi a Fanny Targioni Tozzetti: anche lei verrà descritta «inclinata alla malinconia», china su se stessa a pensare, ma soprattutto in questo scambio epistolare, l'autore dirà che la disposizione malinconica è una condizione esclusiva delle «anime gentili e d'ingegno»¹¹⁴.

Nei *Ricordi* l'io fanciullo, compiaciuto, si auto definisce «malinconichissimo»¹¹⁵. Il potente superlativo assoluto – posto in forma abbreviata conformemente alla natura di appunti dello scritto – ci fa pensare che l'io si trovasse in quel momento all'apice della malinconia, e la sua posizione lo conferma: viene infatti immortalato, anche in questa occasione, in posizione meditativa, appoggiando o quasi addirittura abbandonando le proprie membra inermi ad una finestra che dà sulla piazza, intento ad osservare una scenetta popolana, completamente assorto e rapito dal pensiero.

Nelle pagine diaristiche, dopo aver riepilogato i sintomi della malattia d'amore, l'autore riferisce il proprio gradimento per la condizione malinconica, valutandola positivamente:

Ieri sera la continua malinconia di tre giorni, la spessa e lunga tensione del cervello, tre notti non dormite, l'inquietudine, il mangiar meno del solito, m'aveano alquanto indebolito, e istupiditami la testa; nondimeno io era e sono contento di questo stato di malinconia uguale uguale [...]¹¹⁶

¹¹² G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 22.

¹¹³ Ivi, p. 18.

¹¹⁴ G. LEOPARDI, Lettera del 5 dicembre 1831 a Fanny Targioni Tozzetti, in *Epistolario* – Volume secondo; a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 1852.

¹¹⁵ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1196.

¹¹⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 20.

Questo compiacimento per la malinconia viene riconfermato anche nello *Zibaldone* all'altezza del giugno 1820, tre anni dopo la prima documentata esperienza amorosa:

I migliori momenti dell'amore sono quelli di una quieta e dolce malinconia dove tu piangi e non sai di che, e quasi ti rassegni riposatamente a una sventura e non sai quale. In quel riposo la tua anima meno agitata, è quasi piena, e quasi gusta la felicità.¹¹⁷

In *Zibaldone* [170], Leopardi continuava a compiacersi della malinconia, affermandone l'intrinseca dolcezza e, nell'individuare la ragione, istituiva una correlazione con l'amore: il tempo della malinconia e il tempo dell'innamoramento sono dolci in quanto, in entrambe le situazioni, l'anima è investita da pensieri e sensazioni indistinti:

La malinconia, il sentimentale moderno ec. perciò appunto sono così dolci, perchè immergono l'anima in un abisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo nè i contorni. E questa pure è la cagione perchè nell'amore ec. come ho detto p. 142. Perchè in quel tempo l'anima si spazia in un vago e indefinito.¹¹⁸

L'animo del poeta moderno è per definizione piegato alla malinconia che risulta essere il tratto distintivo della poesia romantica. Leopardi riconosce alla «poesia malinconica e sentimentale» il beneficio di costituire «un respiro dell'anima»¹¹⁹, strozzata e oppressa dall'eccesso delle passioni, dallo sconforto o dal sentimento del nulla. La malinconia, inoltre, offriva al poeta o al pensatore uno sguardo veritiero e disincantato delle cose, tanto che in una pagina dello *Zibaldone* datata al tardo settembre del 1821, il Nostro l'aveva definita «l'amica della verità», «la luce per scoprirla» e «la meno soggetta ad errare»¹²⁰.

A ciò si aggiunga il fatto che nella prosa delle *Memorie* la malinconia costituisce una disposizione dell'anima particolarmente felice nell'ispirare il poeta a comporre versi. Leopardi, con il passare dei giorni dalla partenza di Geltrude, si accorge che nella mente il volto della donna va dileguandosi, compie allora uno sforzo di fissare e trattenere con il pensiero quel viso tanto caro, perché ha a cuore di «finire quei versi de' quali era molto

¹¹⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [142], Tomo primo, cit., p. 172.

¹¹⁸ Ivi, *Zibaldone* [170], p. 199.

¹¹⁹ Ivi, *Zibaldone* [136], p. 167.

¹²⁰ Ivi, *Zibaldone* [1691], cit., p. 1177.

contento, prima d'uscire del caldo della malinconia»¹²¹. La malinconia, dunque, come disposizione imprescindibile per avvicinarsi alla poesia, la malinconia come fonte poetica che «guida l'amante nella scrittura del suo delirio amoroso»¹²². A questo proposito lo studioso Salvatore lo Bue ha definito «strumentale»¹²³ l'uso che Leopardi fa della malinconia, in sostanza un mezzo particolarmente utile e di formidabile ispirazione, grazie al quale far nascere dei buoni versi. Come ha messo in luce Novella Bellucci, la malinconia si affaccia nella vita del giovane poeta a partire dal primo innamoramento per poi essere compagna di vita lungo tutta la sua esistenza. La malinconia ha la funzione di «presiedere alla trascrizione delle emozioni degli stati sentimentali»¹²⁴ e soprattutto la parola «caldo», alla quale viene associata nella giovanile prosa autobiografica, fa intendere un senso di prolificità letteraria di cui si fa portatrice.

5. La dimensione del tempo in amore: scarti, dilatazioni, annullamenti

Leopardi non smise mai di confrontarsi con il senso angoscioso del tempo, mostrando sempre un'accentuata sensibilità in questo genere di riflessione; il tempo è una prigione ideologica in grado di annichilire l'uomo, diventandone la causa prima della sua infelicità, è una forza rapinosa che continuamente porta via tutto con sé. Nello *Zibaldone*, Leopardi rifiutava l'identificazione del tempo con la materia, esso non è una «cosa» in sé, non è un «ente», ma è piuttosto «un'espressione di una nostra idea, relativa al modo di essere delle cose»¹²⁵, è un «accidente delle cose», un «accidente di questa esistenza», è «una nostra idea, una parola», è «la durata delle cose che sono»¹²⁶. Il tempo è un mezzo di cui l'uomo si serve per dare una *ratio* e un senso all'esistenza delle cose, esso non esiste al di fuori della mente. Esiste un tempo oggettivo che per tutti «si misura esattamente coll'oriuolo»¹²⁷, ma esiste anche un tempo soggettivo legato ad una percezione individuale e personale che varia in base alla modalità con cui il tempo viene speso, principalmente secondo questa logica: «il tempo disoccupato, annoiato, incomodato,

¹²¹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 17-18.

¹²² N. BELLUCCI, *Il «gener frale» - Saggi leopardiani*, cit., p. 47.

¹²³ S. LO BUE, *Un amore bellissimo: Leopardi e la felicità*, cit., p. 25.

¹²⁴ Ivi, p. 30.

¹²⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [4181], Tomo secondo, cit., p. 2741.

¹²⁶ Ivi, *Zibaldone* [4233], p. 2797.

¹²⁷ Ivi, *Zibaldone* [3509], p. 2186.

addolorato e simili, riesce e si sente esser più lungo che quel medesimo o altrettanto spazio di tempo, occupato, dilettevole, passato in distrazione e simili»¹²⁸.

Nel *Sabato del villaggio* il tema della festa aveva offerto all'autore l'occasione per riflettere sulla circolarità del tempo, cioè sulla festa intesa come ricorrenza, ma anche sulla sua vacuità. La festa, infatti, se per il volgo rappresenta un momento utile ad arrestare il fluire del tempo e addirittura la celebrazione del suo felice ritorno, per l'io invece la ricorrenza acutizza la percezione del flusso del tempo e della sua fugacità. Egli si sente travolto dal tempo in quella particolare occasione festiva più che in altre circostanze. Leopardi non può fare altro che constatare che la festa è «un tempo vuoto»¹²⁹: il piacere sta nel sabato, nella vigilia o fase di preparazione; la domenica, cioè la festa vera e propria, è un giorno vuoto, perché tutto il villaggio sarà già proiettato in avanti ai preparativi e all'attesa del giorno successivo.

La Natura con le sue leggi ha condannato l'uomo ad una prigione che coinvolge tanto il versante dello spazio, quanto quello del tempo, perché tutto sulla terra è soggetto alla decadenza e alla caducità del tempo. Questo ragionamento è compiutamente svolto nella *Sera del dì di festa*. Leopardi osserva dalla finestra la placida notte senza vento, ammirando la bellezza e la tranquillità del paesaggio lunare, l'io per contrasto si getta a terra, freme e si mette a gridare non trovando risposta al contrasto interiore che sta vivendo: l'incapacità di spiegare a se stesso il perché di «giorni orrendi»¹³⁰ nonostante sia ancora giovane. A seguire, l'io registra il canto lontano di un artigiano che sta rincasando dopo i divertimenti della giornata festiva, e questo è sufficiente ad innescare la drammatica riflessione di come tutto nella vita passi senza lasciare traccia («e fieramente mi stringe il core, / a pensar come tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia»¹³¹) e di come il tempo trascini inesorabilmente con sé ogni vicenda umana («e se ne porta il tempo / ogni umano accidente»¹³²). Questo pensiero viene collegato alla questione dei grandi imperi dell'antichità oggi scomparsi, che, dopo tanto rumore, sono passati sotto silenzio. Una riflessione sull'evanescenza di tutte le cose, e in particolare delle vicende umane, è anticipata nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*: in questa sede essa è innescata non da un canto, ma similmente da una voce, forse quella della madre

¹²⁸ Ivi, *Zibaldone* [3510], p. 2186.

¹²⁹ L. PERTILE, *Leopardi: la coscienza del tempo e l'autocoscienza*, in «Il contesto», cit., p. 184.

¹³⁰ G. LEOPARDI, *La sera del dì di festa*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 23, p. 50.

¹³¹ Ivi, vv. 28-30, p. 50.

¹³² Ivi, vv. 32-33, p. 51.

(«risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia»¹³³). Vi è un possibile collegamento individuabile tra le *Memorie del primo amore* e *La sera del dì di festa*: il *Diario* rappresenta il resoconto di un sentimento transitorio, che si manifesta nella vita dell'io a diciannove anni e in breve tempo, nel giro di pochi giorni, svapora. Il denominatore comune tra lo scritto autobiografico e il tema dei grandi imperi scomparsi è la riflessione sul tempo, il desiderio che esso, con la sua prigione ideologica, cessi di esistere nella vita dell'uomo, ma soprattutto il tempo come carnefice che porta via tutto: da una grande civiltà ad un sentimento. Talora, però, Leopardi vorrebbe che il tempo del dolore, anche d'amore, non finisse mai, perché il dolore ha in sé il pregio di far sentire la vita più intensamente e di rafforzare la cognizione che abbiamo di noi stessi, in misura maggiore rispetto ad altre circostanze positive. Nell'idillio il poeta non parla di un'esperienza nuova e insolita, piuttosto di una già nota, sperimentata durante la fanciullezza, che necessita ora, divenuto adulto, di una lucida decifrazione. Dunque, egli si trova dinnanzi ad un'esperienza analoga a quella del passato, ma che tuttavia differisce da essa per il livello di consapevolezza con cui viene vissuta.

Quell'angoscia, che l'io adulto subisce per la coscienza del tempo, e registra nei versi della *Sera del dì di festa*, è la stessa che provava da bambino durante la notte, nella sua stanza, quando se ne stava sveglio nel letto in preda allo sgomento, subito dopo la conclusione di un giorno festivo:

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 stringeva il core.¹³⁴

Leopardi predispone l'idillio con una struttura a chiasmo: assume come punto di partenza della versificazione un canto, quello dell'artigiano udito nel qui ed ora del presente, e sceglie di sigillare il testo con il ricordo un altro canto, proveniente questa volta dal

¹³³ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1190.

¹³⁴ G. LEOPARDI, *La sera del dì di festa*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 40-46, p. 51.

passato della propria infanzia. Nei versi egli mette in relazione un senso di dolore universale con il proprio dolore personale. Il cuore infantile che si stringe è la rappresentazione dell'angoscia del tempo che l'io fanciullo subiva già da piccolissimo senza tuttavia, come è proprio dei bambini, comprenderla fino in fondo. Lo studioso Lino Pertile aveva ragionato a lungo su questo aspetto. Nel saggio in questione egli riporta un passaggio dai *Ricordi* che racconta la delusione dell'io fanciullo, causata dall'interruzione improvvisa del gioco assieme ai coetanei, in concomitanza dell'arrivo dei genitori. Anche in quel passo, non casualmente, Leopardi aveva impiegato la stessa espressione che abbiamo incontrato poco fa in versi: «mi si stringeva il cuore»¹³⁵. Lo studioso cerca di attribuire un senso alle indistinte sensazioni fanciullesche del poeta:

Il cruccio del Leopardi bambino, benché non se ne renda ancora conto, è di non poter estendere all'infinito la situazione momentanea, di sentirsi e vedersi soggetto alle leggi della temporalità. Fin da bambino egli si trova a dover subire senza possibilità di scampo la stolidità della forza del tempo lineare, mentre desidera, benché ancora confusamente, di vivere il gioco fino alle sue estreme possibilità, desidera *essere* una volta per sempre nella sfera immutabile dell'atemporalità.¹³⁶

Anche la vicenda amorosa offre a Leopardi un'occasione per riflettere sul tempo, l'amore, infatti, ha la qualità straordinaria di far evadere l'uomo temporaneamente da questa dimensione: l'amore annulla il tempo nella percezione dal soggetto. Ma una volta avvenuta la perdita dell'oggetto d'amore, si assiste ad una distorsione percettiva della categoria temporale, passibile di annullamenti o dilatazioni. Ripercorrere la questione del tempo dalla prospettiva amorosa implica riconoscerne l'intrinseca forza curativa che allevia le pene d'amore e libera l'io dai pensieri. Parlare di tempo in amore significa anche parlare della sua circolarità, della capacità del tempo passato di ripresentarsi nel presente, ricordando, come ha fatto lo studioso Antonio Prete, che per Leopardi «il tempo giovanile dell'amore torna nel ricordo con la spada dell'irreversibile»¹³⁷. Si tenga presente che il tempo dei ricordi non esercita alcuna funzione riparatrice, il ricordo piuttosto è un punto di non ritorno, è un tempo naufragato e concluso, ed è proprio questa consapevolezza che raggela l'essere umano e che lo fa soffrire.

¹³⁵ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1194.

¹³⁶ L. PERTILE, *Leopardi: la coscienza del tempo e l'autocoscienza*, in «Il contesto», cit., p. 168.

¹³⁷ ANTONIO PRETE, *Finitudine e Infinito*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, cit., p. 51.

In una riflessione dello *Zibaldone*, risalente all'11 febbraio 1821, Leopardi metteva in luce come l'uomo non riesca a rimanere indifferente quando prende atto che qualcosa non torna più, che non rivedrà più qualcuno o questi non avrà più alcun legame o interferenza con la sua vita, questa cognizione della perdita suscita sempre e inevitabilmente «un certo senso»¹³⁸. Ma l'uomo cerca degli *escamotage* per fingere a se stesso che il tempo che ha vissuto possa ripresentarsi, che possa riviverlo attraverso, ad esempio, la memoria o la celebrazione degli anniversari. Pensiamo al tema della giovinezza, sovente definita da Leopardi «il più bel fiore»¹³⁹ degli anni, la primavera della vita; in più occasioni abbiamo assistito in poesia alla sua irrimediabile collocazione in un tempo perduto per sempre: si pensi al *Passero solitario* dove Leopardi mette in atto il più malinconico rimpianto della giovinezza, recuperabile solo come labile e transitorio ricordo. Oppure si vedano le *Ricordanze*, i cui versi sono costituiti da ricami di ricordi rievocati con pietà e commozione, versi che raccontano «l'inafferrabilità di un tempo che si consuma appena nominato»¹⁴⁰. Ma cos'è per Leopardi la ricordanza? «È la replica dell'immaginazione allo scacco del desiderio, il costituirsi di un tempo delle parvenze che risarcisce il vanificarsi (anzi l'assenza) di un tempo del piacere»¹⁴¹. Ricordare vuol dire ricreare in modo artificiale un tempo che non è più, Leopardi mette in luce come nel processo del ricordo la percezione del tempo è esattamente opposta a quella che avvertiamo mentre esso fluisce: «Nella rimembranza è molte volte il contrario, che più corto pare il tempo passato senza occupazione e *uniformemente*, perchè allora nella memoria l'una ora l'un dì si confonde e quasi sovrappone coll'altro, in modo che molti paiono un solo, non avendovi differenza tra loro»¹⁴². Mentre si compie lo sforzo di ricordare, la durata dei tempi morti si azzera, mentre quella dei momenti di felicità si dilata.

Tutto è consustanziale, dunque, alla fondamentale teoria del piacere. A questo proposito nello *Zibaldone* riconoscerà che «la rimembranza» «lontana» e non «abituale» «innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l'anima, e fa più viva, energica, profonda, sensibile, e *fruttuosa* impressione», in quanto la distanza temporale la rende più

¹³⁸ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [644], Tomo primo, cit., p. 507

¹³⁹ G. LEOPARDI, *Il passero solitario*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, v. 16, p. 47.

¹⁴⁰ A. PRETE, *Finitudine e Infinito*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, cit., p. 56.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 52.

¹⁴² G. LEOPARDI, *Zibaldone* [3510], Tomo secondo, cit., p. 2186; Il passo citato è posto in nota a fondo pagina.

predisposta all'illusione ed esente dall'assuefazione¹⁴³. Possiamo affermare in generale che la riflessione sul tempo ha costituito una vera e propria ossessione per il recanatese, un punto centrale del suo pensiero che lo ha portato a interrogarsi sul tempo in tutte le sue varianti: dal senso della finitudine, del nulla, all'inspiegabile infinito.

In questa sede si procederà all'analisi della percezione e della gestione del tempo da parte dell'io, all'altezza dell'amore per Geltrude. Il *Diario* si apre con un'indicazione temporale durativa, ovvero l'autore manifesta il desiderio di intrattenere uno scambio verbale con una donna piacente, un desiderio che si protrae ormai da «più di un anno»¹⁴⁴, ma fino ad ora il desiderio è rimasto vacante a livello del pensiero. Si presume che Leopardi, ancor prima dell'incontro con la femminilità, abbia provato amore, tuttavia in modo assoluto, per usare le parole della studiosa Vanna Gazzola Stacchini, con «una carica piuttosto indifferenziata, che non sceglie i suoi oggetti»¹⁴⁵. Questo anelito desiderativo e questo ristagno emotivo vengono ribaltati da un evento inatteso: «Ma la sera dell'ultimo Giovedì, arrivò in casa nostra [...] una Signora Pesarese nostra parente...»¹⁴⁶. L'avversativa, seguita dalla precisa indicazione temporale, segna una svolta nel presente rispetto alla monotonia del passato, contraddistinto dalla speranza, dal fluire indistinto del tempo, dal limbo dell'attesa di qualcuno o qualcosa da amare. Ora, i vagheggiamenti amorosi finalmente portano un nome: quello di Geltrude.

L'arrivo della cugina in casa Leopardi coincide con il tempo della visione: «Quella sera la vidi, e non mi dispiacque»¹⁴⁷, una visione lieta, ma non ancora perturbante, già però si intravedono i germi di un'esperienza destinata a scompaginare le difese dell'io, a stravolgere le sue sicurezze, a sensibilizzare la sua coscienza. Al giovedì sera e al venerdì risale la prima interazione verbale seppur fredda: uno scambio sfuggente di sguardi e di poche parole succinte che già però rivelano un sistema emotivo in procinto di turbarsi.

Il carattere inatteso di quell'esperienza è spiegabile facendo riferimento ai *Ricordi d'infanzia e adolescenza* dove Leopardi teorizzava l'innamoramento «per salto»,

¹⁴³ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone* [1860-18161], Tomo primo, cit., p. 1271.

¹⁴⁴ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 11.

¹⁴⁵ VANNA GAZZOLA STACCHINI: *Alle origini del «sentimento» leopardiano*, Napoli, Guida, 1974, p. 64.

¹⁴⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 11.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 11-12.

descrivendolo come una circostanza della vita che si presenta al soggetto in modo imprevedibile, come qualcosa che sfugge ad ogni possibile calcolo della ragione:

si suol dire che in natura non si fa niente per salto ec. e nondimeno l'innamorarsi se non è per salto è almeno rapidissimo. e impercettib. Voi avrete veduto quello stesso oggetto per molto tempo forse con piacere ma indifferentem. ec. all'improvviso vi diventa tenero e sacro ec. non ci potete più pensare senza ec. come un membro divenuto dolente all'improvviso per un colpo o altro accidente che non si può più tastare.¹⁴⁸

È una condizione nella quale ci si trova invischiati all'improvviso quando si comincia a guardare con occhi diversi ciò che fino a prima era stato osservato senza particolare interesse, così accadrà al Nostro: il primo contatto con Geltrude si compie all'insegna della quasi totale indifferenza («non mi dispiacque»), tuttavia poco dopo, in modo del tutto improvviso, esso volgerà in profondo interesse. Ritorna alla fine della citazione una similitudine di stampo medico già impiegata dall'autore un anno e mezzo prima nelle *Memorie*: «E così il sentir parlare di quella persona, mi scuote e tormenta come a chi si tastasse o palpeggiasse una parte del corpo addoloratissima»¹⁴⁹.

Siamo, ancora per poco, di fronte ad un tempo neutro dove il rapporto tra eventi della vita esteriore e quelli della vita interiore è paritario, ma ben presto questo rapporto si sconvolgerà, azzerando le dinamiche narrative e dilatando quelle immaginative. La piacevole serata di intrattenimento con i giochi da tavolo apre una breccia nella vita del poeta che si preoccupa di farci sapere con precisione la durata complessiva e il termine della permanenza a Recanati della cugina: «Sarebbe rimasa fino alla sera dopo»¹⁵⁰. Rimane dunque un'ultima serata da vivere con questa nuova e gaia compagnia. In realtà, come vedremo, la permanenza della donna si protrae nella mente del poeta anche dopo la partenza che appare emotivamente ritardata. In questa prima sezione del racconto gli indicatori temporali («da più di un anno»; «l'ultimo Giovedì»; «quella sera»; «Venerdì»; «la sera precedente»; «la sera dopo»; «l'indomani») scandiscono logicamente la successione lineare degli eventi esterni. Giacomo aspetta con ansia l'ultimo gioco delle carte; durante la cena del sabato, l'io ha modo di vedere un'ultima volta Geltrude, di osservarne le movenze, di ascoltarne i brillanti discorsi, di introiettarne i lineamenti,

¹⁴⁸ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., pp. 1194-1195.

¹⁴⁹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 16.

¹⁵⁰ Ivi, p. 13.

questa visione però è accompagnata dall'amara consapevolezza della partenza. All'improvviso il tempo del piacere, ovvero il tempo ludico del gioco e dell'amabile scambio d'intese, viene interrotto bruscamente dall'irruzione fulminea e potente della madre che arresta il fluire di un tempo libero e spensierato e sancisce l'inizio di quello doloroso del ricordo. La madre Adelaide, imponendo un arresto forzato al tempo del piacere, rappresenta simbolicamente il mondo degli adulti, sorretto da altre leggi rispetto a quelle dei bambini e dei giovani, come esattamente sono contrarie le leggi della Natura rispetto al desiderio di un piacere infinito degli uomini.

La notte immediatamente precedente alla partenza di Geltrude, l'io dà il via ad un'anomala percezione del tempo: «Mi pasceva della memoria continua e vivissima della sera e dei giorni avanti, e così vegliai sino al tardissimo, e addormentatomi, sognai sempre come un febbricitante, le carte il giuoco la Signora»¹⁵¹. Termina il resoconto logico e narrativo di quella visita e delle ore trascorse assieme, entra in gioco il tempo della memoria, il tempo dei ritorni, il susseguirsi di *flash back*. Il tempo scorre naturalmente avanti ma nella mente dell'io è come se esso tornasse artificialmente indietro e si arrestasse a quelle liete circostanze. Leopardi rimane sveglio per buona parte della notte, il fatto di non dormire dilata la percezione delle ore notturne, delle quali invece, se conciliate con il sonno, viene annullata la durata. Giacomo trascorre una notte travagliato dai pensieri e tempestato da innumerevoli immagini dei momenti con Geltrude, ma come spesso accade, l'innamorato platonico non soffre per la perdita dell'oggetto amato, mai realmente conosciuto, ma per la perdita delle sensazioni particolari che regala la condizione dell'innamoramento. L'innamorato piange l'amore e non la persona amata.

La dichiarazione che segue rappresenta un punto importante per la presente riflessione sul tempo:

Ed ora lo passo con quei moti specificati di sopra, e aggiugnici un doloretto acerbo che mi prende ogni volta che mi ricordo dei dì passati... e quando il ritorno delle stesse ore e circostanze della vita, mi richiama alla memoria quelle di que' giorni, vedendomi dintorno un gran voto, e stringendomi amaramente il cuore.¹⁵²

Leopardi mette in luce la circolarità del tempo, ovvero il fatto che il tempo passato torna a farsi presente, una considerazione che verrà approfondita a posteriori nello *Zibaldone*,

¹⁵¹ Ivi, p. 14.

¹⁵² Ivi, p. 15.

in quella sezione sulla «bella illusione degli anniversari», nella quale l'autore si disillude sulla dolcezza del ricordo del passato. In realtà il fatto di rivivere il passato attraverso la sua ricorrenza è un espediente che l'uomo si è costruito per difendersi da qualcosa che lo spaventa, ovvero dall' «idea della distruzione e annullamento»¹⁵³. Leopardi scopre l'inganno degli anniversari e va a demistificare la luce sacrale che oggi è loro attribuita. È soltanto un illudersi che un pezzo di un evento, di una circostanza, di un sentimento non svanisca mai per sempre e qualcosa di esso rimanga, invece Leopardi sostiene che ciò che appartiene al passato è irrecuperabile. Egli, anche in relazione alla sua visione sensistica, non è un promotore della funzione salvifica della memoria, essa ci può solo consolare per un brevissimo frangente, ma immediatamente con rammarico riaffiora l'amara consapevolezza del presente, dell'*io sono*, *l'io fui* invece non può più esistere. Le parole dello *Zibaldone*, a poco meno di due anni di distanza, sembrano davvero rievocare l'esperienza amorosa del 1817:

Ed io mi ricordo di aver con indicibile affetto aspettato e notato e scorso come sacro il giorno della settimana e poi del mese e poi dell'anno rispondente a quello dov'io provai per la prima volta un tocco di una carissima passione.¹⁵⁴

Leopardi, all'altezza del 1819, per dare maggiore credibilità al suo ragionamento, mostra se stesso caduto ingenuamente in errore. Sprovveduto, aveva vissuto questa nuova passione come ricorrenza, ma nel presente, proprio grazie al valore conoscitivo dell'esperienza di due anni prima, è pienamente consapevole della finzione di quella dinamica. Leopardi, uscito dalla prima esperienza amorosa, interrompe così il vassallaggio ai ricordi e alla loro commemorazione, smascherando anche questo inganno.

Nel seguito del diario viene toccato il tema della funzione terapeutica e riparatrice del tempo, il solo rimedio alle delusioni d'amore: «Benché questo presente [...] son certo che il tempo fra pochissimo lo guarirà»¹⁵⁵. A proposito della forza curativa del tempo, poco dopo scrive:

¹⁵³ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [59], Tomo primo, cit., p. 96.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 16-17.

Avanti d'addormentarmi ho previsto con gran dispiacere che il sonno non sarebbe stato così torbido come le notti passate, e così è successo, ed ora tutti quegli affetti sono debolissimi, prima per la solita forza del tempo [...].¹⁵⁶

L'io riprende il normale riposo notturno, ristabilendo così la consueta percezione del tempo, soprattutto insiste sulla capacità del tempo di smorzare i moti del cuore, di alleggerirli e di renderli tollerabili. Nell'*incipit* della terza sezione della prosa, ancora una volta, viene ribadita l'azione riparatrice del tempo che allevia i sintomi della malattia amorosa, rivendicando la forza naturale di questa facoltà:

Ieri dopo liberatomi dal peso dei versi, quegli affetti non mi parvero né così deboli né così vicini a lasciarmi come m'erano paruti la mattina, in ispecie quella dolorosa ricordanza spesso accompagnata da quell'incerto scontento e dispiacere o dubbio di non aver forse goduto bastantemente, che fu il primo sintoma della mia malattia, e che ancor dura, e quasi non so vedere come mi possa passare, eccetto che per la natural forza del tempo non è così intenso come da principio, ma né anche così indebolito come si potrebbe credere e come io credeva che sarebbe stato.¹⁵⁷

Leopardi ci informa di aver finalmente ripreso a dormire («Questa notte per la prima volta son tornato al sonno»¹⁵⁸), di essere ritornato all'ordine, di aver recuperato le facoltà vitali. All'inizio della quarta sezione del *Diario*, l'io riferisce i confortanti miglioramenti dalla sua malattia:

Tornavami l'appetito, passavami per la mente un pensiero che avrei fatto bene a ripigliare lo studio, pareami d'esser fatto meno restio al ridere e meno svogliato a certi dilettecci della giornata, ricominciava a ragionare tra me stesso così di questa come d'altre cose tranquillamente come soglio, di maniera che io con molto dispiacere n'argomentava che presto sarei tornato come prima.¹⁵⁹

Queste parole fanno presagire un ritorno del poeta ad appagarsi dei piccoli piaceri, ritorna la consueta percezione del tempo, non sembra esserci più uno scarto evidente tra accadimenti esterni e vita interiore. Ma questo precario equilibrio è prossimo ad essere destabilizzato. In famiglia, Leopardi sente menzionare il nome e le sorti di Geltrude, il parlare di lei tra le mura domestiche innesca una regressione psicologica e una ricaduta nella malattia d'amore. Soprattutto ritorna per il poeta «la stessa profonda e continua

¹⁵⁶ Ivi, p. 17.

¹⁵⁷ Ivi, p. 20.

¹⁵⁸ Ivi, p. 21.

¹⁵⁹ Ivi, p. 22.

meditazione»¹⁶⁰, ovvero la malinconia, e ci informa inoltre di un malcontento che sa immediatamente associare alla categoria tempo:

E in particolare mi dura quello scontento, sul quale io riflettendo, m'è paruto d'accorgermi ch'egli appartenga al tempo, cioè che io avrei voluto giuocare più a lungo; non già che propriamente mi paresse d'aver giuocato poco, o vero meno ch'io non m'aspettava; nè pure che mentre ch'io giuocava, fossi contento, e non mi dolesse altro che il dover presto lasciare; nè manco finalmente che io giuocando più a lungo e giuocando un mese e un anno, avessi potuto mai uscirne pago, che m'accorgo bene ch'io non sarei stato mai altro che scontentissimo[...]¹⁶¹

In questo passo si addensa il lessico del pensiero (si veda «meditazione» e «riflettendo») che riduce a zero il tempo degli eventi reali e dilata quello dell'immaginazione. Leopardi è invasato da «una cieca ingordigia incontentabilissima»¹⁶², manifesta la sua avidità di impossessarsi del tempo del piacere sperimentato quella sera trascorsa con Geltrude, anzi tanto più è il piacere provato, tanto maggiore è l'angoscia che ne deriva, legata alla coscienza da parte dell'io della perdita imminente di un bene così grande. Egli è paralizzato da una sensazione d'incapacità d'appagamento di quel «tempo del giuoco»¹⁶³, proprio per la coscienza della sua finitudine: quel tempo del piacere a posteriori appare sempre insoddisfacente e di durata troppo breve. Tuttavia non è un problema di durata più o meno prolungata del gioco serale, né tanto meno il fatto che a interrompere quel tempo piacevole di condivisione siano gli adulti nel passo dei *Ricordi* menzionato all'inizio, o la madre nel caso specifico del *Diario* («Avea giuocato senza molto piacere, ma lasciai anche con dispiacere, pressato da mia madre»¹⁶⁴). Piuttosto il punto cruciale è la grande differenza tra il passaggio dalle *Memorie* citato poco fa e il passo dai *Ricordi* o l'intrusione autobiografica fanciullesca nella *Sera del dì di festa*, segnalati per altro da Pertile, stanno proprio nell'autocoscienza e nell'autoanalisi, assenti, come è normale, nel bambino e invece profondamente presenti nell'io adolescente, tale da far assumere ad una medesima circostanza tutt'altro punto di vista. Ecco che il bambino subisce e basta, mentre l'adulto subisce e comprende la forza dispotica del tempo, «l'orrore e il timore» «del nulla»¹⁶⁵, facendo fatica ad accettarli. Nello *Zibaldone*, in degli appunti risalenti

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ivi, p. 23.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ivi, p. 13.

¹⁶⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [645], Tomo primo, cit., p. 508.

all'inizio del 1821, condivideva un'ennesima sensazione provata da fanciullo, alla quale, solo una volta adulto, conferiva una *ratio*: la sensazione triste e angosciosa che produce necessariamente la separazione da qualcuno e la conseguente coscienza che questa persona non avrà più alcun tipo di interferenza con la nostra vita. Questi i pensieri che tormentavano l'animo di Leopardi:

ecco l'ultima volta, non lo vedrò mai più, o, forse mai più.

*è partito per sempre – per sempre? Sì: tutto è finito rispetto a lui: non lo vedrò mai più: e nessuna cosa sua avrà più niente di comune colla mia vita.*¹⁶⁶

È la tragedia dell'*essere* che volge in *non essere*, è il dramma della perdita, di qualcosa che non ritorna, esattamente la stessa scontentezza causata dall'umana cognizione di essere soggetti al tempo che rende ogni cosa finita, annotata già nel 1817 in relazione al piacevole tempo del gioco.

All'inizio della quarta sezione l'autore ci informa che la forza tempo ha preso il sopravvento e infine ha avuto la meglio sul sentimento:

Il tempo pigliò avanti ieri sera e tutto ieri gran vantaggio sulla mia passione, la quale va adesso veramente scadendo e mancando [...]¹⁶⁷.

Poco più avanti, Leopardi a proposito della sua memoria ci dice ormai essere «stanca e spremuta»¹⁶⁸, dando a intendere quanto abbia lavorato la sua immaginazione, il tempo del pensiero, dunque, ha sovrastato quello della vita vera.

Nel finale, secondo un moto circolare in cui si dispiega questa parabola amorosa, si assiste ad un ritorno dell'io alla vita ordinaria, al rimpossessarsi di se stesso e delle sue occupazioni. Si riappropria così del tempo che non è più sperperato in vane speculazioni amorose, il tempo ritorna ad essere profuso per la gloria poetica, infatti nel finale le parole dell'autore fanno presagire l'imminente stagione della poesia che lo ripagherà con l'immortalità, ovvero con una memoria destinata a durare nel tempo degli uomini:

[...] e d'essermi per prova chiarito che il cuor mio è soprammodo tenero e sensitivo, e forse una volta mi farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria n'abbia a durare, o almeno la mia coscienza a goderne, molto più che l'animo mio era ne' passati giorni, come

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 26.

¹⁶⁸ Ivi, p. 27.

ho detto disdegnosissimo delle cose basse, e vago di piaceri tra dilicatissimi e sublimi, ignoti ai più degli uomini. ¹⁶⁹

Già all'altezza dei diciannove anni, lasciandosi alle spalle la prima esperienza d'amore, si percepisce quella predisposizione originalissima di Leopardi al vago, all'indefinito, al piacere della poesia e al potere assoluto e misterioso della parola.

¹⁶⁹ Ivi, p. 34.

III. L'AMORE IN VERSI

1. *Dall'amore per una donna reale all'eclissi della donna lunare*

La trasposizione poetica, e in generale letteraria, della figura femminile subisce in Leopardi un'evidente trasformazione: dalla Geltrude del *Diario* che è fisicamente presente tra le mura domestiche, fino al rovesciamento di tale concretezza, quale si esprime nella canzone *Alla sua donna*. In quest'ultima poesia, la protagonista è un'ineffabile e irraggiungibile presenza femminile, una creatura celeste non sottoposta alle leggi umane sull'asse dello spazio e del tempo, abitatrice di uno sconosciuto pianeta lontano, o forse della luna. Una trasformazione che è da considerarsi come legittima conseguenza dell'esperienza che ha generato un cambiamento di prospettiva: se nel 1817 Leopardi proiettava in Geltrude, ovvero in una donna reale, il proprio bisogno d'amore, all'altezza di *Alla sua donna*, nel settembre del 1823, ciò non è più possibile. Il poeta non serba più la speranza, che lo aveva accompagnato da adolescente, di poter trovare una corrispondenza del proprio amore in una donna sulla terra. Allora, di fronte all'impossibilità di appagarsi della realtà, nella quale si fatica ormai anche a vivere delle illusioni, non resta che immaginare la bellezza della figura femminile sulla quale proiettare ora il proprio sentimento amoroso, tanto che *Alla sua donna* rappresenta proprio il riversarsi dell'io lirico nell'immaginazione, nella fantasticheria.

Per comprendere questo cambiamento, iniziamo considerando la presentazione di Geltrude nelle *Memorie del primo amore*:

Una Signora Pesarese, nostra parente più tosto lontana, di ventisei anni, col marito di oltre a cinquanta, grosso e pacifico, alta e membruta quanto nessuna donna ch'io m'abbia veduta mai, di volto però tutt'altro che grossolano, lineamenti tra il forte e il delicato, bel colore, occhi nerissimi, capelli castagni, maniere benigne, e, secondo me, graziose, lontanissime dalle affettate, molto meno lontane dalle primitive, tutte proprie delle Signore di Romagna e particolarmente delle Pesaresi, diversissime, ma per una certa qualità inesprimibile, delle nostre Marchegiane.¹

¹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 11.

Il tratto saliente della cugina è la corporatura grande con tratti maschili, una donna che certamente non ha nulla a che vedere con il prototipo femminile angelicato della poesia tradizionale, ma piuttosto reca in sé quella «grazia del contrasto»² tanto apprezzata dal Leopardi. Geltrude appare una figura benevola e rassicurante, quasi materna. L'autore del *Diario* descrive le dinamiche del proprio innamoramento con un'accuratezza e un'autocoscienza che sorprendono, e per questo motivo esso è stato oggetto d'interesse da parte della critica psicoanalitica che lo ha analizzato alla luce delle teorie psicoanalitiche freudiane. Si possono cogliere alcune somiglianze fisiche tra Geltrude e la madre di Leopardi. Notizie sulla fisicità di Adelaide derivano dai ritratti familiari conservati, così come è altrettanto interessante la descrizione di una miniatura della contessa presente nella tabacchiera di Monaldo, allora in gran voga: agli occhi della studiosa Emma Boghen-Conigliani la nobildonna appare «alta» e del tutto simile ad «un'antica matrona travestita»³. Anche Adelaide Antici, esattamente come Geltrude, è un'ennesima donna grande, di costituzione importante presente nella vita di Leopardi. Questa somiglianza ha portato la critica psicoanalitica a ipotizzare un'idealizzazione da parte del poeta del rapporto madre-figlio nella figura della cugina Geltrude, tesi della quale se ne fa portavoce la studiosa Vanna Gazzola Stacchini⁴. Il Nostro sembra andare di continuo alla ricerca di un surrogato della madre nelle figure femminili che incontra, dal momento che la madre biologica, come è noto, si mostrò quasi sempre anaffettiva, schiva, poco amorevole con i figli, autoritaria in modi più confacenti ad una figura paterna.

In ogni caso, la proiezione del rapporto madre-figlio è un aspetto che va tenuto in considerazione, ma certamente non si può ridurre a questo l'interesse di Giacomo per la cugina. Dal momento che con quest'ultima c'è stato un contatto diretto, anche se breve, un'interazione e delle sensazioni facilmente riconducibili ad un'infatuazione, si può

² Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone* [3955], Tomo secondo, cit., p. 2506: «Grazia dal contrasto. Parolacce in bocca di donne o di forme e maniere maschili, o gentili e delicate ec. Parole, modi, atti, pensieri ec. tiranti al maschile, in donne di forme ec. maschili o all'opposto ec. S'intende di donne avvenenti ec. e che la maschilità non passi i termini del grazioso nello sconveniente ec».

³ EMMA BOGHEN-CONIGLIANI, *La donna nella vita e nelle opere di Giacomo Leopardi*, Firenze, Barbera, 1898, p. 13.

⁴ Cfr. V. GAZZOLA STACCHINI, *L'incontro con la femminilità*, in *Alle origini del "sentimento" leopardiano*, cit., p. 57 e sgg.

considerare quello di Leopardi verso Geltrude a tutti gli effetti un normale innamoramento.

Il giovane Leopardi mostrò sempre una predilezione per donne imponenti, non certo gracili, con capelli e occhi scuri. La descrizione di Geltrude, nella prosa diaristica del 1817, presenta dei punti di contatto con quella della Natura nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* che sappiamo segnare una svolta nel libro delle *Operette*:

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente [...].⁵

Geltrude è «alta e membruta»⁶, la Natura, minacciosa, terrificante e nemica, era apparsa agli occhi dell'Islandese «una forma smisurata di donna»⁷, entrambe hanno occhi e capelli neri. La Natura, nel corso dell'operetta, si mostrerà senza pietà nei confronti dell'Islandese: il suo aspetto esteriore ricorda da vicino Geltrude, affine ad essa per corporatura e tratti somatici, tuttavia il suo atteggiamento rievocherà piuttosto quello della madre Adelaide.

Questi rimandi tra Geltrude, Adelaide e la Natura, possono trovare ragione d'essere e giustificazione anche nell'atteggiamento di Giacomo verso le donne, come ha notato Stacchini, per alcuni aspetti analogo a quello verso la Natura, atteggiamento che segue una parabola discendente: ad un primo «invaghimento» segue l'«analisi» e infine il «disprezzo»⁸ congiunto al distacco ironico come difesa consolatoria.

I connotati realistici della Geltrude del *Diario* verranno a mancare nella sua contemporanea trasposizione in versi, proprio perché ad alimentare la prosa è l'esperienza, mentre nel caso dei versi è la memoria. Nel *Primo amore* la donna si è liberata dalla pesantezza del corpo, ha acquistato la leggerezza di un «imago» «illibata» e «candida»⁹. Come ha messo in luce Cesare Galimberti, la donna dell'elegia del 1817 ha lo stesso candore e la stessa purezza della luna, interlocutrice prediletta e testimone per

⁵ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 276.

⁶ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 11.

⁷ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 276.

⁸ V. GAZZOLA STACCHINI, *Alle origini del "sentimento" leopardiano*, cit., p. 67.

⁹ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 88, p. 46.

eccellenza delle riflessioni in poesia del Leopardi¹⁰. La luna rappresentò per il poeta una musa ispiratrice, fu emblema di femminilità, evocatrice di contrasti e infine espressione dei sentimenti del vago e dell'indefinito.

La luna come divinità è già presente in un remoto lavoro giovanile, le *Odae adespotaee*, testimonianza dell'erudito retaggio letterario dell'autore, ma la luna in sé è una presenza irrinunciabile, di volta in volta emersa o sommersa nella prosa e nella versificazione.

Si prenda in considerazione ad esempio il celebre *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: la luna è «silenziosa»¹¹, il suo corso è «immortale»¹², è «intatta»¹³, «solinga», «eterna peregrina»¹⁴; «pensosa»¹⁵ esattamente come «pensosa»¹⁶ era Silvia; «giovinetta immortal»¹⁷, «queta e contenta»¹⁸ (anche Silvia era «assai contenta»¹⁹). La luna agli occhi del nomade del deserto appare «dolce»²⁰, nel *Primo amore* la donna viene sublimata in una «dolce imago»²¹. Nel grande idillio la luna è «candida»²² e anche l'immagine di Geltrude nell'elegia possiede la stessa purezza: appare infatti anche lei «illibata» e «candida»²³.

Non solo la Geltrude dei versi, perduta la materialità che aveva in prosa, e trasformatasi in parto dell'immaginazione, è descritta con gli stessi connotati della luna, ma anche la donna misteriosa di *Alla sua donna* possiede le medesime qualità dell'astro.

In questa poesia, composta nel settembre 1823, la donna esercita il proprio effetto sull'amante da lontano («amore lungi mi ispiri»²⁴), i suoi tratti fisiognomici sono velati,

¹⁰ Cfr. C. GALIMBERTI, *La signora e la luna*, in G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 57. «Dipinta nel cuore del poeta è ormai una figura “illibata” e “candida”. Illibata come la intatta, la vergine Luna, candida come il suo disco; quale splenderà nel cielo di alcuni tra i *Canti* non dimenticabili: da *Alla luna* (1819) fino alle soglie della morte; quando il suo tramonto lascerà orba la notte dei mortali».

¹¹ G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 2, p. 84.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, v. 57, p. 85.

¹⁴ *Ibidem*, v. 61.

¹⁵ *Ibidem*, v. 62.

¹⁶ *Ivi*, *A Silvia*, v. 5, p. 77.

¹⁷ *Ivi*, v. 99, p. 86.

¹⁸ *Ivi*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 114., p. 87.

¹⁹ *Ivi*, *A Silvia*, v. 11, p. 77.

²⁰ *Ivi*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 137, p. 88.

²¹ *Ivi*, *Il primo amore*, v. 26, p. 44.

²² *Ivi*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 138, p. 88.

²³ *Ivi*, *Il primo amore*, v. 88, p. 46.

²⁴ *Ivi*, *Alla sua donna*, vv. 1-2, p. 65.

agli umani irrimediabilmente preclusi («nascondendo il viso»²⁵). La sua presenza è pari ad un'ombra non umana, ma divina («ombra diva»²⁶). Come creatura reale è inaccessibile («o te la sorte avara / ch'a noi t'asconde»²⁷), ma la sua ipotetica esistenza sulla terra avrebbe il pregio di far conoscere ai mortali la qualità della vita presso gli dei («e teco la mortal vita saria/ simile a quella che nel cielo india»²⁸), costituendo ora per il poeta un appagamento solo sotto forma di immagine («che dell'imago, / poi che del ver m'è tolto, assai m'appago»²⁹). Gli uomini sono costretti a vivere «fra cotanto dolore»³⁰, invece questa figura femminile che abita la sfera celeste è indenne dal dolore e dalle angosce terrene. I corpi degli uomini sono definiti «caduche spoglie»³¹ nelle quali alla donna non è dato incarnarsi, il suo corpo rimane intatto ed eternamente bello, non subisce l'azione dal tempo e la condanna del corpo-prigione. Diversamente dagli uomini, ai quali è dato vivere solo pochi «anni infausti e brevi»³², alla donna pertiene la dimensione dell'eternità. Riconoscendo l'infinità dell'universo, la fanciulla potrebbe abitare uno dei tanti pianeti lassù, e le sue membra essere illuminate da una stella che non è il sole, quindi l'io avanza l'ipotesi dell'esistenza di una creatura extra-terrestre («o s'altra terra ne'supremi giri / fra' mondi innumerabili t'accoglie»³³).

La sovrapposibilità tra la figura femminile del più ermetico componimento leopardiano e la luna, è sicuramente dimostrata dalla condivisa condizione di eternità in contrasto con la caducità della terra e dei suoi abitanti, ma non solo. Il sospetto si infittisce quando Leopardi lancia l'ipotesi che la figura femminile che non si trova da nessuna parte sia una delle idee platoniche, e si vedano a proposito i versi 45-46: «Se dell'eterne idee / l'una sei tu...»³⁴. Leopardi nel suo *Annuncio delle canzoni*, si sente in dovere di giustificare la forma «l'una» al posto di «una», tuttavia senza uno stringente motivo metrico o stilistico, chiedendo comprensione al lettore per questa licenza poetica:

La nostra lingua usa di preporre l'articolo al pronome «uno», eziandio parlando di più soggetti, e non solamente, come sono molti che lo credono, quando parla di soli due. Basti

²⁵ Ibidem, v. 2.

²⁶ Ibidem, v. 4.

²⁷ Ibidem, vv. 10-11.

²⁸ Ivi, vv. 32-33, p. 66.

²⁹ Ibidem, vv. 43-44.

³⁰ Ivi, v. 23, p. 65.

³¹ Ivi, v. 48, p. 66.

³² Ibidem, v. 54.

³³ Ibidem, vv. 50-51.

³⁴ Ibidem, vv. 45-46.

recare di mille esempi il seguente, ch'io tolgo dalla quindicesima novella del Boccaccio: «Egli era sopra due travicelli *alcune* tavole confitte, *delle quali* tavole quella che con lui cadde era *l'una*».

Lettor mio bello...se mai non ti fossi curato de'miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, alla pugna; e la licenza che ti ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito.³⁵

Questa precisazione, non strettamente necessaria, ha dato agli studiosi un motivo sul quale riflettere, dal momento che Leopardi non è solito lasciare mai nulla al caso. Ci siamo già trovati di fronte ad un gioco simile in *A Silvia*, dove quel «salivi» al verso 6 è anagramma di Silvia³⁶. A lungo la critica si è interrogata se questa operazione fosse stata consapevole o meno da parte dell'autore: la scelta di questo verbo presuppone per forza di cose delle implicazioni, di conseguenza risulta credibile sia stato un ulteriore modo per evocare il nome della fanciulla. Dunque la soluzione linguistica in *A Silvia* potrebbe essere stata opportunamente scelta per essere funzionale ad evocare, in modo occulto, significati profondi; lo stesso ragionamento potrebbe valere per *Alla sua donna*. Riepilogando i punti di affinità tra la donna e la luna, al quadro d'insieme va ad aggiungersi quel «l'una»³⁷, forse un modo obliquo e velato per evocare il nome della luna, e con lei la donna che ivi abita. La donna impossibile da trovare è una donna dai tratti lunari, incurante della sofferenza terrena e abitatrice di una dimensione soprannaturale. La luna, evocata, forse, con una fioca musicalità, è testimone silenziosa dell'inno d'amore che il poeta solitario lancia dalla terra, fino a raggiungere i luoghi remoti dove risiede l'ignota fanciulla.

Alla sua donna rappresenta una sorta di sogno ad occhi aperti dove prevale in ogni caso l'aspetto riflessivo, tuttavia, come ha precisato De Sanctis, questo testo non rappresenta una retrocessione all'esperienza amorosa del 1817, con i palpiti del cuore e con l'emozione che fa fatica ad essere irreggimentata. In questa sede Amore è figlio di

³⁵ G. LEOPARDI, *Canzone decima [ALLA SUA DONNA] - Note, prefazioni, dedicatorie dei Canti*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., p. 201.

³⁶ Cfr. STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 40-41: «Abbiamo detto che la *libido* vocativa si manifesta *ex abrupto* nell'*incipit*, nominando subito l'oggetto del desiderio: «Silvia»; il che è pur sempre discorso razionale, inserito nel canone. Tuttavia [...] ad essa preme nominare anche al di fuori del canone, e cioè al di sotto della grammatica, al di sotto della lingua. Ed è ciò che avviene alla fine del respiro ritmico e sintattico, e cioè a conclusione di strofa, ove la *libido* nomina di nuovo «Silvia» ma sotto la specie dell'anagramma: *salivi*. Non basta: questo perfetto anagramma del nome si costituisce subito come oggetto privilegiato, che la *libido* può manipolare liberamente in quanto *déguisé* rispetto all'oggetto reale, in quanto insomma sostitutivo dell'oggetto».

³⁷ G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 46, p. 66.

Solitudine, infatti lo spirito del poeta è «ignudo e solo»³⁸. Questa canzone rappresenta una sfida e un'eccezione all'impoeticità del mondo contemporaneo a Leopardi, definito nei versi «secol tetro»³⁹. Una società inadatta alla poesia come aveva già spiegato diffusamente nello *Zibaldone* (mi limito a citare il seguente: «Ma io dico che tutt'altro potrà esser contemporaneo a questo secolo fuorchè la poesia»⁴⁰), rintracciando le motivazioni nel fatto che nell'oggi la «gloria è un fantasma, la libertà la patria l'amor patrio non esistono, l'amor vero è una fanciullaggine... le illusioni son tutte svanite, le passioni ...estinte»⁴¹.

Walter Binni ha ripercorso le fasi della fortuna di *Alla sua donna*: essa era apparsa piuttosto oscura e di conseguenza poco gradita ai contemporanei. L'amico Giordani aveva travisato il messaggio del testo dandone una fantasiosa e improbabile lettura in chiave politica, scorgendo nella misteriosa figura femminile l'allegoria della libertà. Manzoni e gli altri intellettuali del tempo non avevano apprezzato né tanto meno compreso il senso di un testo così astratto che, senza gli opportuni strumenti di lettura, appariva come l'esibizionismo di un oscuro sapere intellettuale. De Sanctis, nella seconda metà dell'Ottocento, ha restituito al testo tutto il suo valore, cogliendo in esso la capacità di sintesi del Leopardi e individuando i nuclei fondamentali del discorso: la polemica verso il proprio secolo e la tensione costante dell'uomo alle illusioni. L'accusa di astrattezza viene a cadere quando si considerano i versi di disapprovazione rivolti da Leopardi alla propria epoca⁴²: questo ci fa capire come *Alla sua donna* sia in realtà il resoconto di un'esperienza storica e concreta che il poeta si lasciava alle spalle, quale ad esempio la precedente delusione del soggiorno a Roma, una città che lo aveva deluso tanto a livello umano e affettivo, quanto intellettuale e urbanistico. Sempre lì aveva fatto una scoperta decisiva, quella del pessimismo antico. Sicuramente questo viaggio aveva rafforzato nel poeta la coscienza dell'infelicità dell'uomo che traspare poi chiaramente nei versi della canzone.

³⁸ Ivi, v. 14, p. 65.

³⁹ Ivi, v. 42, p. 66.

⁴⁰ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [2944], Tomo secondo, cit., p. 1857.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cfr. G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 42, p. 66: «Nel secol tetro e in questo aer nefando».

Il senso di questa poesia, che a lungo ha messo in difficoltà letterati e studiosi, oggi è chiaro grazie soprattutto all'autocommento dello stesso Leopardi, presente nel *Preambolo alla ristampa delle Annotazioni alle Canzoni*, uscito in rivista nel 1825:

Recheremo qui, per saggio delle altre, la Canzone che s'intitola *Alla sua donna*, la quale è la più breve di tutte e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto. La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine è la donna che non si trova. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo amore non può né dare né patir gelosia, perché, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà far all'amore col telescopio.⁴³

Lo stesso autore è per primo consapevole dell'inesistenza di questa donna, fa delle ipotesi sulla sua identità, tanti infatti sono i "se" nel testo («s'allor non fosse»⁴⁴; «se vera e quale il mio pensier ti pinge»⁴⁵; «Se dell'eterne idee / l'una sei tu»⁴⁶), senza tuttavia confermarne o smentirne nessuna. L'unica certezza sono gli effetti che il pensiero di Lei produce su di Lui.

Alla sua donna è stata definita da Novella Bellucci come una chiave di accesso al contenuto filosofico delle *Operette morali*, dal momento che il componimento costituisce un preludio e una preparazione per entrare nel clima delle operette; in questa sede, infatti, Leopardi esibisce tutti gli strumenti che saranno imprescindibili per avvicinarsi a quel tipo di lettura: l'acume del filosofo, l'occhio critico e soprattutto la vena ironica. Ironia e autoironia che già si colgono sul finale dell'autocommento, dove Leopardi ironizza su se stesso definendosi un amante stravagante. Nello specifico *Alla sua donna*, per una buona parte della critica, vuole ironizzare su un concetto caro a Platone, ma giudicato sterile da Leopardi, quello delle idee preesistenti alle cose. Nel corso del 1823, Leopardi aveva avuto modo di leggere Platone in vista di un progetto editoriale, e sebbene sia sempre

⁴³ G. LEOPARDI, *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, [preambolo alla ristampa delle «Annotazioni» nel «Nuovo Ricoglitore» di Milano, settembre 1825], in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., pp. 164-165.

⁴⁴ G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 14, p. 65.

⁴⁵ *Ibidem*, v. 25.

⁴⁶ *Ivi*, v. 45-46, p. 66.

rimasto contrario alla filosofia platonica, tuttavia non riesce a non avvertire il fascino della capacità di astrazione e di evasione del filosofo con il suo sistema delle Idee.

Va precisata tuttavia la divisione interna alla critica circa la chiave di lettura ironica del componimento, sostenuta da Bellucci, ma dalla quale Damiani⁴⁷, nel suo commento alla canzone, prende le distanze. Quest'ultimo, pur ammettendo la vena scherzosa con cui si conclude l'autocommento, nega con convinzione ogni possibile ironia di questo testo, interpretando piuttosto il commento sul telescopio dello stesso Leopardi come un'ulteriore conferma di quanto egli ha affermato all'inizio del *Preambolo*: «Sono dieci Canzoni [...] di dieci Canzoni nè pur una amorosa»⁴⁸. Secondo Damiani, la battuta del telescopio non farebbe altro che ribadire come *Alla sua donna* c'entri ben poco con la tematica amorosa in senso stretto e asserire di nuovo la lontananza irrimediabile che separa l'umano dalla creatura femminile protagonista del canto. Il critico inoltre smentisce l'ironia leopardiana verso Platone portando a sostegno della sua tesi una nota dello *Zibaldone*, dove viene riconosciuto dall'autore l'alto valore in sé della teoria delle idee, anche se senza dubbio giudicata non vera.

Secondo altri critici, si assiste invece ad un allontanamento da parte dell'autore da una posizione filosofica o comunque al servirsi di un platonismo vuoto, un abito tutto esteriore senza valore di conoscenza. Si assiste anche ad un divergere da parte del poeta da uno stilema letterario tradizionale di fortuna secolare – e ciò è unanimemente condiviso – ovvero l'idealizzazione poetica della figura femminile, della quale Leopardi cerca di mostrare la vacuità. Già in poesia, egli mette in atto la «cognizione del vero», «lo spogliarsi degli errori»⁴⁹, quell'attitudine che verrà perseguita con soluzione di continuità nelle *Operette*. Con *Alla sua donna* Leopardi raggiunge l'apice dell'originalità, si emancipa dalla grande tradizione letteraria sul tema della rappresentazione femminile, o meglio riutilizzerà il modello petrarchesco con l'intento di sovvertirlo; non rappresenterà

⁴⁷ Cfr. G. LEOPARDI, *Alla sua donna – Commento e note*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., p. 957: «ma di ironia non c'è in *Alla sua donna* la minima traccia, benché Leopardi concluda in tono scherzoso la presentazione della Canzone al *Preambolo* citato [...]. In realtà, persino questa battuta, che sottolinea la distanza incommensurabile dell'oggetto cantato e la sua estraneità al tema dell'amore in senso proprio [...], non fa che riproporre la questione di un platonismo alla cui interpretazione puramente artistica si oppone non solo [...] l'altissima valutazione della teoria delle Idee in una nota dello *Zibaldone* pur impegnata a ribadirne la falsità, ma anche il principio dell'inseparabilità di pensiero ed espressione, sostenuto con tanta chiarezza e decisione da Leopardi stesso nel corso della sua riflessione».

⁴⁸ G. LEOPARDI, *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., pp. p. 163.

⁴⁹ Espressione usata da Leopardi in G. LEOPARDI, *Zibaldone* [2710], Tomo secondo cit., p. 1719.

più una donna ideale, mettendo invece in ridicolo la falsità di simili rappresentazioni, appannaggio del codice culturale cortese perpetuatosi nei secoli, arrivando addirittura a negare l'esistenza sia della donna reale sia di quella ideale.

Damiani sostiene, d'altro canto, che *Alla sua donna* sia il parto della «nostalgia dell'Altrove» da parte di Leopardi, del desiderio di evasione in un «universo archetipico o comunque superiore al reale»⁵⁰. La donna di questa lirica, come la definisce opportunamente Bellucci, è «una creatura inautentica»⁵¹, una presenza onirica, una *domina* dell'immaginazione. La figura femminile di *Alla sua donna* è agli antipodi rispetto a Geltrude così come appare in prosa, tuttavia presenta degli evidenti punti di contatto con la figura femminile del *Primo amore*: entrambe appaiono delle presenze oniriche di arcana bellezza che si incontrano nei sogni o nell'immaginazione, entrambe possiedono delle qualità, quali la purezza e l'incorruttibilità, assimilabili alla luna, tuttavia con una differenza: Geltrude dell'elegia è l'immagine che resta di una persona vera conosciuta e da essa generata, la donna della canzone del 1823 invece è immagine pura e basta, non derivata da alcuna possibile esperienza reale.

Sotto il profilo linguistico, in *Alla sua donna*, è interessante quell'«india»⁵² al verso 33: si tratta di un neologismo dantesco tratto dalla cantica dell'ineffabilità, «indiarsi»⁵³ infatti viene impiegato da Dante in *Paradiso* IV, 28 con il significato di assimilarsi a dio. Dante, affrontando in particolare la materia del *Paradiso*, ha sentito l'esigenza di forzare la lingua italiana e di coniare parole per comunicare concetti e sentimenti di per sé inesprimibili legati al divino. Leopardi, in *Alla sua donna*, si serve del neologismo «indiarsi», e probabilmente anche lui ha incontrato in questa occasione una difficoltà simile a quella di Dante che lo ha portato a ricorrere a parole nuove e inusuali, proprio perché sta parlando di qualcosa, una donna, che non esiste, con qualità simili agli dei. Il lascito dantesco in Leopardi non è però unicamente superficiale, ma, come si può verificare altrove, è spesso costituito da un nucleo profondo di valori, temi e

⁵⁰ G. LEOPARDI, *Alla sua donna – Commento e note*, in *Poesie e prose*, Volume primo – Poesie, cit., p. 957.

⁵¹ N. BELLUCCI, *Il «gener frale» - Saggi leopardiani*, cit., p.11.

⁵² Ivi, v. 33, p. 163.

⁵³ DANTE ALIGHIERI, *Paradiso* IV, v. 28, in *La Commedia di Dante Alighieri*, con il commento di Robert Hollander; traduzione e cura di Simone Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, p. 42: «D'i Serafin colui che più s'india».

significati⁵⁴. Si pensi all'operetta dove Amore è protagonista indiscusso: la *Storia del genere umano*. È cosa certa che Leopardi fu un meticoloso studioso di Dante, il nome dell'autore fiorentino si rinviene ripetutamente nello *Zibaldone*, preso in causa spesso per questioni linguistiche, per riconoscergli il merito di aver scalzato il primato alla lingua latina a favore del volgare; ancora per questioni stilistiche, per aver partorito un'opera come la *Commedia*, riconosciuto patrimonio dell'umanità. Come ha chiarito De Sanctis, dentro questa insolita poesia coesistono suggestioni petrarchesche, dantesche, platoniche, tuttavia *Alla sua donna* non è in alcun modo confondibile con questi precedenti, è piuttosto un *unicum* in quanto il citazionismo è filtrato dalla personale e originale identità poetica di Leopardi.

Volendo concludere e riepilogare il discorso su *Alla sua donna*, si può sostenere che la protagonista è una figura femminile dalla forte valenza ideale e soggettiva che non può trovare riscontro in nessuna creatura esistente sulla terra, tutte non all'altezza per corrispondere ad un amore così nobile qual è quello leopardiano. Questo canto può essere letto, in ultima analisi, come un accorato appello, da parte dell'autore, di un bisogno d'amore indistinto, di un amore che non porta un nome, ma anche come «emblema sensibile e sostegno profondo di tutte le illusioni personali e storiche».⁵⁵

2. *Il vero «sembiante»⁵⁶ di Aspasia*

Nell'universo leopardiano anche l'amore, ultima e più grande illusione, alla fine decade. Questo percorso di progressiva consapevolezza si snoda principalmente entro cinque testi che, se considerati in quest'ordine, vanno a delineare una sorta di «schema generale simmetrico»⁵⁷: *Il pensiero dominante*, il dislocato *Consalvo*, *Amore e Morte*, *A se stesso*

⁵⁴ Tra i lasciti danteschi profondi in Leopardi, si pensi alla *Storia del genere umano*, dove Amore è protagonista. In questa sede Amore discende sulla terra congiungendo due cuori insieme e così diffondendo tra gli spiriti eletti una sensazione di beatitudine; questi effetti, provocati dalla discesa del dio, non sono altro che la riproposizione moderna dei canoni dello Stilnovo.

⁵⁵ WALTER BINNI, «*Alla sua donna*», in *Lezioni leopardiane*; a cura di Novella Bellucci, con la collaborazione di Marco Dondero, Scandicci, La nuova Italia, 1994, p. 273.

⁵⁶ G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 2, p. 103.

⁵⁷ Cfr. EMILIO BIGI, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, cit., p. 83. Lo studioso parla di «schema generale simmetrico» in relazione ai canti fiorentini, individuando un movimento di ascesa nel *Pensiero dominante* e nel *Consalvo*, accomunati da una concezione positiva e vitalistica dell'amore, un terreno nel quale l'uomo può, almeno concretamente nel *Consalvo*, esercitare il proprio diritto al piacere e alla felicità terrena. *Amore e morte* rappresenterebbe invece un momento di equilibrio dove rimane una visione rassicurante dell'amore che convive però con la

e *Aspasia*. Essi appartengono a quello che è stato chiamato *Ciclo di Aspasia*: si tratta di cinque poesie maturate tra il 1831 e il 1835, prese in causa spesso assieme perché ispirate tutte allo sfortunato amore di Leopardi per una medesima donna. In questa sede, Leopardi si occuperà d'amore non più in direzione sentimentale, ma considerandolo prima di tutto come un'esperienza totalizzante di formazione, funzionale al raggiungimento di una conoscenza approfondita del proprio io. Nei canti fiorentini l'amore ha ormai perso tutte le connotazioni fisiche, sentimentali, emozionali, sensoriali che invece erano potentemente presenti nella prima avventura amorosa testimoniata dal *Diario*, ed è diventato piuttosto parte di quel bagaglio di esperienze grazie alle quali – servendoci delle parole del Leopardi – l'uomo fa «grande esperienza di sé»⁵⁸.

Questi testi, assieme a quelli successivi al 1830, appartenenti all'ultima fase della poesia leopardiana, per lungo tempo sono stati svalutati dalla critica come delle prove poco riuscite sul piano letterario, scovre di quella genuinità che contraddistinguerebbe invece i precedenti idilli; testi giudicati dunque come appartenenti ad una fase poetica di «decadenza», «stanchezza» e «dispersione»⁵⁹. Si deve a Walter Binni, nella metà del secolo scorso, nella sua *Nuova poetica leopardiana*⁶⁰, il merito di aver avviato una rivalutazione e una riscoperta di quest'ultima poesia, a suo giudizio non inferiore per qualità rispetto a quella idillica, ma semplicemente retta da una diversa concezione

presenza della morte, cara quando l'io è conscio di non poter realizzare in terra quella felicità. Infine con *A se stesso* e *Aspasia* si assiste ad un mutamento tanto dei toni quanto ideologico, l'ago della bilancia si sposta nettamente sull'asse della morte e del disprezzo di ogni cosa, dando luogo ad una parabola discendente.

⁵⁸ *Pensieri*, LXXXII, in G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, Volume secondo– *Prose*, cit., pp. 329-330.

⁵⁹ Espressioni usate da E. BIGLI, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, cit., p. 58. A sua volta lo studioso si rifà alle parole di Walter Binni che per primo ha denunciato il grande errore di valutazione dell'ultima poesia leopardiana. Cfr. WALTER BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 4: «chi giunge ai nuovi canti dopo la lettura dei grandi idilli si trova disorientato di fronte a così grande diversità e questa impressione si cambia facilmente in giudizio comparativo ed in svalutazione delle nuove poesie considerate come deviazione dal motivo trionfante della poesia idillica. E poiché non si approfondisce di solito se non episodicamente e psicologicamente la situazione del nuovo Leopardi e non la si vede in funzione di poetica, è facile assumere la posizione idillica come l'unica posizione veramente leopardiana ed ogni divergenza di tono come infiacchimento e turbamento d'ispirazione».

⁶⁰ Cfr. W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, cit., p. 3 e seguenti. Lo studioso mette a distinguere due momenti fondamentali della poetica leopardiana: la «poetica idillica» e la «poetica eroica», propria quest'ultima del Leopardi dal 1830 in poi. La prima «tesa ad armonizzare, a pausare in distensioni, in serenità conclusiva e quindi in ritmi larghi e senza scosse, fluenti, orizzontali» dove la passione si risolve in una dolce scena paesaggistica o in un ricordo richiamato con tensione nostalgica; nella seconda invece «la personalità del poeta batte con energia aggressiva e tende a presentarsi integralmente nella sua affermazione di passione in forme risolte e impetuose», dove ad essere in primo piano è questa volta il presente in tutta la sua potenza.

poetica «fondata su una eroica “persuasione di sé”»⁶¹. Lo studioso ha compiuto una doverosa rilettura dell’ultima poesia leopardiana, poco apprezzata da quella critica che ingenuamente aveva assunto come criterio di giudizio il confronto con gli idilli, quei testi nei quali si riconosce più di tutti l’identità di Leopardi e che hanno fatto di Lui un poeta tanto apprezzato. Il tentativo di Walter Binni, come ci informa egli stesso, risale già ad un saggio del 1935, intitolato *Linea e momenti della poesia leopardiana*:

Quel saggio lontano partiva da un’impressione generica della grandezza degli ultimi canti e della loro sostanziale unità di tono, della differenza dal tono idillico e tendeva ad accertare anche biograficamente uno stacco, un ingrandimento spirituale, un atteggiamento nuovo più virile, come di chi avesse acquistato meglio il senso della propria personalità e volesse portarlo nella vita, affrontare il presente, non allontanarlo nel ricordo o nell’armonia del paesaggio e del quadro idillico. Un Leopardi fatto più cosciente del proprio mondo interiore fino a sentire il bisogno di presentarlo non in forma di mesta elegia ma come valore e perfino come guida di fronte a un mondo sciocco, a un destino malvagio negati con energia suprema.⁶²

Leopardi, di fatto, assumeva verso la poesia un atteggiamento nuovo. Secondo il critico, sarebbe proprio un’eccezionale «energia», tanto in negativo quanto in positivo, il principale identificativo dell’inaugurale stagione poetica, dove la tensione affermativa si dispiega tanto nel pensiero amoroso quanto nel sentirsi «rivelatore di una verità e di un messaggio vitale»⁶³; l’azione di negazione, invece, si compie *in toto* nei confronti della realtà.

Secondo Emilio Bigi, le poesie confluite nel *Ciclo* sono da riconoscere importanti come «esperienza psicologico-letteraria»⁶⁴, e soprattutto perché esse rappresentano un banco di prova per lo sviluppo della nuova poetica fondata sull’auto-persuasione.

Gli studiosi moderni sono unanimemente d’accordo nell’identificare l’Aspasia dei versi con la figura storica della nobildonna fiorentina Fanny Targioni Tozzetti, moglie del medico Antonio Targioni Tozzetti, conosciuta da Leopardi durante il soggiorno fiorentino nei primissimi anni ’30. Giovanni Ferretti, invece, rappresenta tra essi la voce fuori dal coro, manifestando dei dubbi circa questa sovrapposibilità, in quanto sorretta da

⁶¹ Espressione impiegata da E. BIGI, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, cit., p. 59. Lo studioso riprende a sua volta una definizione impiegata in origine sempre da Walter Binni nella *Nuova poetica leopardiana*, cit., p. 13: in questa nuova fase poetica inaugurata dal 1830 in poi «questo ultimo Leopardi» appare «più virile e ‘persuasivo’ del valore della sua personalità e del suo mondo ideale sentito più chiaramente insieme come «suo» e come «vero»».

⁶² W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, cit., p. 8.

⁶³ Ivi, p. 9.

⁶⁴ E. BIGI, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, cit., p. 61.

una prova isolata, la testimonianza di Antonio Ranieri, a suo giudizio non del tutto affidabile. Ad insinuare il dubbio è il carattere riservato di Leopardi: secondo il Ferretti non si sarebbe mai lasciato andare ad una confessione amorosa così intima, soprattutto essendo a conoscenza del debole di Fanny per il suo compagno di avventure. Per controbattere al Ferretti si può ipotizzare che Leopardi non avesse esplicitamente fatto questa confessione all'amico, ma che, dato il rapporto molto stretto ed empatico che si era instaurato tra loro, Ranieri potrebbe aver dedotto questo interesse da sé, tra le righe di una amicale conversazione.

Aspasia è dunque uno pseudonimo, forse scelto non casualmente, infatti è anche un nome che appartiene alla storia greca antica. Una certa Aspasia fu compagna dell'uomo politico più influente di Atene, Pericle, e anche lei, come l'Aspasia del Leopardi, aveva trasformato la sua casa in un circolo intellettuale. L'Aspasia fiorentina era una donna di grande sensibilità letteraria e finezza intellettuale, acuta e intelligente, dunque indubbiamente consapevole della debolezza del Leopardi nei suoi riguardi; una donna graziosa e incline all'amore, infatti su di lei si addensarono molti *rumores* circa i numerosi amanti che le furono attribuiti.

È una figura sulla quale è venuta a formarsi una specie di leggenda. Il ciclo poetico leopardiano getta su di lei una luce negativa: una spietata seduttrice senza remore che si cela sotto un'apparenza amorevole, capace di tendere una pericolosa trappola al suo innamorato e di irretirlo con il proprio fascino. Questa visione nasce anche dalle dicerie dei contemporanei che mettevano in relazione la sua avvenenza con la poca serietà dei costumi. L'accusa che spesso le veniva mossa con malizia – e che lei stessa ribadisce con ricorsività nelle lettere – era quella di «ocaggine»⁶⁵. In realtà Fanny rivendica un valore positivo e «giovevole»⁶⁶ a questa attitudine, che si può interpretare come una forma di spensieratezza che deve accompagnare la vita per alleviarla dagli inevitabili affanni.

Di voci infondate sul suo conto si sono fatti portavoce molti critici, forti anche del sostegno dei versi leopardiani, tuttavia è una visione in parte distorta che va ridimensionata, e su questo aveva già ragionato Francesco Flora, esprimendo la necessità di una rilettura più fedele di questo personaggio. Un'attenta lettura delle settantotto lettere scambiate tra lei e Antonio Ranieri nell'arco di un trentennio, fanno pervenire alla

⁶⁵ ELISABETTA BENUCCI, «Aspasia siete voi ...» - lettere di Fanny Targioni Tozzetti e Antonio Ranieri, cit., p. 39.

⁶⁶ Ibidem.

conclusione che l'Aspasia della poesia leopardiana è il parto di una realtà romanzata, abilmente ricamata, è niente di meno che l'esito del lavoro dell'immaginazione che condisce spunti reali con elementi fantasiosi, e ciò che ne emerge è una figura rappresentativa di una verità universale e dello sguardo disincantato dell'io, spoglio dell'illusione amorosa.

Analizzando il carteggio tra Fanny e Ranieri, si potrà restituire a questa figura un adeguato spessore e soprattutto togliere di mezzo la condanna morale ricaduta su di lei, riscoprendo ad esempio la sua sensibilità in cause umanitarie, il suo condurre una vita *humilis* e morigerata, lontana dalla mondanità e dedicata alla famiglia, le costanti preoccupazioni per la salute delle figlie Adele, Giulia e Teresa, per il marito e per gli amici più cari. Le lettere sono illuminanti in quanto più o meno direttamente restituiscono delle preziose informazioni sulla vita di Leopardi, sulle dinamiche della sua morte, sul vuoto esistenziale lasciato a seguito della scomparsa, sulla sua fama postuma e sulla ricezione della sua poesia.

Innanzitutto va tolto di mezzo un dubbio: i versi di *Aspasia* non rappresentano il resoconto di un primo incontro tra Leopardi e Fanny ed esso non coincide con l'innamoramento del poeta. In realtà, l'autore, ai versi 82-83 del componimento⁶⁷, ci informa di essere stato consapevole sin dal primo momento della vera natura della donna, delle sue «arti e frodi», e questo lascia supporre che tra i due ci sia stata una conoscenza pregressa. Dunque i versi racconterebbero le dinamiche secondo cui Leopardi si è innamorato di lei, già conscio della donna che aveva di fronte. Secondo l'acuta ricostruzione fatta da Umberto Bosco, la stagione dell'innamoramento per Fanny sarebbe da datare tra l'estate del 1832 e la primavera del 1833 a Firenze, quando Ranieri era già partito per Napoli, specie durante la parentesi primaverile, del resto sono gli stessi versi a informarci che l'innamoramento ha luogo proprio in questo periodo dell'anno. Nella prima strofa si dice infatti che la stagione di questo nuovo amore coincide con una profumata concomitanza: i fiori profumano le vie della città, ad abbellire le stanze di Fanny-Aspasia ci sono dei fiori tipicamente primaverili. Leopardi, rimasto senza Ranieri, rimane vicino a Fanny, la frequenta, spesso costituisce una mediazione consapevole tra la donna e Ranieri che è altrove. L'amore si protrae per due anni dalla primavera del 1833

⁶⁷ G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo - *Poesie* vv. 82-83, p. 105: «già dal principio conoscente e chiaro / dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi».

fino a quella del 1835, dopo di che i rapporti si deteriorano. In realtà, il Nostro aveva conosciuto Fanny già nel 1830, e per due anni, come tutti, in città partecipa ai pettegolezzi amorosi che coinvolgono la donna più chiacchierata di Firenze. Dal 1832 inizia la frequentazione in separata sede, perché l'amante ufficiale di Fanny e Ranieri sono altrove. Fanny è interessata al Ranieri che tuttavia non ricambia un interesse della stessa natura, decide allora di avvalersi del Leopardi per avere un contatto – anche se a distanza – più stretto e diretto con lui. La donna riesce in questo intento trattando il migliore amico del Ranieri con affetto; Leopardi scambia questo atteggiamento premuroso con un sentimento d'amore o comunque di solida amicizia, e questo è sufficiente a far scattare nel poeta il meccanismo dell'innamoramento. In realtà, sotto quelle maniere cortesi, come scrive Damiani, si nasconde tutt'altro intento e tutt'altra considerazione:

La donna giudica quello strano mezzano un aiuto e un ostacolo per la sua relazione con il napoletano e usa con lui dei vezzi da trasmettere a distanza. Giacomo si unisce a lei nell'affetto per l'amico, di cui rappresenta il sostituto.⁶⁸

Il problema sottolineato da Bosco è quello di una inconciliabile empatia e disposizione umana tra Leopardi da una parte e Fanny e Ranieri dall'altra: se da un lato l'amico ironizza su questo amore, Fanny non è umanamente capace di comprendere fino in fondo e di apprezzare il sentimento di nobile stima e affetto di Leopardi verso di lei. L'ipotesi più accreditata da Bosco circa i motivi della rottura e dell'allontanamento, viene fatta risalire al fatto che molto probabilmente alcune lettere dove Fanny parlava in toni acerbi del poeta erano capitate fra le mani di Leopardi. Fanny in molte occasioni aveva manifestato un senso quasi di gelosia per la vicinanza con Ranieri, soprattutto ritenendo che Leopardi, a causa della precaria salute e della disposizione malinconica, costituisse un vincolo a dir poco limitante per lo stile di vita dinamico di Ranieri. Si veda la lettera di Fanny risalente al 12 novembre 1833: la nobildonna fa presente i suoi dubbi sullo spostamento congiunto di Ranieri e Leopardi a Parigi, ritenendo ardito il progetto di lasciare Napoli e dirigersi verso la Francia, per cambiare aria e iniziare una nuova vita:

Mi sembra che un viaggio a Parigi vi svagherà, ma lo potrete fare colla compagnia che vi siete eternamente e legittimamente data? Abbiate pazienza, apprezzo e valuto al di là d'ogni dire cotesta vostra amicizia pell'eccellente Leopardi, ma vedo che vi sarà d'un

⁶⁸ R. DAMIANI, *All'apparir del vero - Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, p. 431.

grande inciampo nel camin della vita, e che l'avete resa una legittimità troppo assoluta. La salute, il sistema di vita di Leopardi, contrasta troppo colla vostra forza e gioventù! basta, non voglio che mi crediate cattiva facendo queste riflessioni a carico dell'amicizia, ma è pure questo sentimento vero e sincero per voi che mi fa interessarmi su tutto ciò che vi riguarda.⁶⁹

Ciò che emerge è che, secondo Fanny, la presenza di Leopardi a fianco del Ranieri sarebbe stata d'ostacolo, dandogli non pochi impedimenti, a causa di una incompatibilità di prospettive di vita e di prestanza fisica. Queste negative considerazioni di Fanny nei suoi riguardi avrebbero fornito a Leopardi una nuova, spiacevole e inaspettata chiave di lettura degli atteggiamenti d'affetto della donna, alla resa dei conti subdoli e fittizi, affatto disinteressati, ma unicamente rivolti ad arrivare al Ranieri tramite lui. Anche Damiani, nella sua *summa* della vita del grande poeta, sottolinea come Fanny abbia messo in atto una strategia doppiogiochista nei confronti di Leopardi, tenendolo buono con i suoi vezzi e le sue carinerie per ottenere, grazie alla sua mediazione, la vicinanza con il Ranieri, e allo stesso tempo, portando avanti, tramite segreta corrispondenza epistolare, «una sottile opera di persuasione per staccarlo da un legame che le pareva nocivo»⁷⁰.

Secondo Stacchini, la questione Leopardi-Aspasia acquista un senso e «va compresa attraverso il filtro del complicato gioco che fu il rapporto Leopardi-Ranieri»⁷¹. La studiosa propone di rileggere i versi del componimento ipotizzando un'identificazione da parte del poeta recanatese con il giovane amico Ranieri, aitante, immensamente desiderato dalle donne, emblema, insomma, della virilità. Considerando la rivelazione dei trasporti più intimi che ad un certo punto interviene in poesia («il ciglio mio / supplichevol vedesti [...] ogni tua voglia, ogni parola, ogni atto / spiar sommessamente [...] »⁷²) e ricordando che tra Fanny e Giacomo non intercorse mai un incontro di questo tipo, l'ipotesi della studiosa in qualche misura regge: Leopardi si sarebbe immedesimato nella vita del Ranieri, colma di successi amorosi, e forte di questa copertura avrebbe fantasticato su un inesistente rapporto d'amore che ha come oggetto la bella Fanny. Anche alla luce di questa interpretazione, la conclusione rimane sempre la medesima: Leopardi vive l'amore per interposta persona.

⁶⁹ E. BENUCCI, «*Aspasia siete voi ...*», cit., p. 60.

⁷⁰ R. DAMIANI, *All'apparir del vero – Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 430.

⁷¹ V. GAZZOLA STACCHINI, *Alle origini del «sentimento» leopardiano*, cit., p. 74.

⁷² G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 93-94 e vv. 96-98, p. 105.

Dal crollo di questa illusione e da questo tradimento inaspettato, nascono i versi di *Aspasia* che non sono in altro modo spiegabili. La rottura dei rapporti non viene fatta risalire a qualcosa di eclatante, ma semplicemente alla distruzione mentale di una donna che Leopardi nella sua testa aveva erto a mito, capace di assecondare i moti del suo tenero cuore. Damiani coglie perfettamente le dinamiche di quella smentita amorosa:

Aveva vissuto in sé stesso l'amore per Fanny, fantasticando grazie ad un gioco di specchi. Il sogno si era infranto e l'unica immagine che aveva dinnanzi era quella di un moribondo filosofo, illuso da una bellezza inaccessibile e infine crudele.⁷³

La fine di quell'amore coincide con l'annullamento del desiderio, che per il poeta era stato vitale. Ora la vita, scevra di quel sentimento, è «amaro e noia» e il mondo è «fango».⁷⁴

Il carteggio tra Fanny e Ranieri, come accennato, contiene alcuni spunti importanti e talora imprescindibili per comprendere a pieno il senso della versificazione leopardiana ispirata alla vicenda di *Aspasia*, indizi disseminati nelle lettere che diventano una vera e propria chiave di lettura della poesia. Fanny, in una missiva del 31 dicembre 1836, metteva Ranieri a conoscenza del grande apprezzamento per il *Consalvo* che aveva avuto modo di leggere nell'edizione napoletana Starita del 1835, leggendolo forse con una leggerezza tale da non ipotizzare di esserne la protagonista: «[...] e direte vi prego molte cose in mio nome all'ottimo Leopardi, le di cui poesie nuove mi hanno molto diletto in specie *Consalvo*».⁷⁵

Anche questo componimento fa parte del *Ciclo*, tuttavia la sua posizione all'interno della raccolta dei *Canti* è dislocata, forse proprio per depistare il lettore nell'identificazione dei personaggi, infatti sotto il nome di Elvira si cela, con buona probabilità, ancora una volta la stessa Fanny e «l'infelice amante»⁷⁶ sul letto di morte sarebbe proprio Leopardi. Il motivo portante del *Consalvo* è il dittico amore e morte, che verrà approfondito nella poesia dall'omonimo titolo. Tuttavia, già in una lettera a Fanny del 16 agosto 1832, il poeta recanatese, a partire da un preciso riferimento circostanziato (ovvero la turbolenta vicenda amorosa di Ranieri con l'attrice Maria Maddalena Pelzet)

⁷³ R. DAMIANI, *All'apparir del vero - Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 438.

⁷⁴ G. LEOPARDI, *A se stesso*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 9-10, p. 102.

⁷⁵ E. BENUCCI, «*Aspasia siete voi ...*», cit., p. 120.

⁷⁶ G. LEOPARDI, *Consalvo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 18, p. 60.

si era lasciato andare ad una considerazione sulle due entità assolute che accompagnano la vita dell'uomo e fanno provare l'ebbrezza del vivere:

Ranieri è sempre a Bologna, e sempre occupato in quel suo amore, che lo fa per più lati infelice. E pure certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate. Pensiamo, se l'amore fa l'uomo infelice, che faranno le altre cose che non sono nè belle nè degne dell'uomo.⁷⁷

Il contenuto di questa lettera transiterà direttamente nei versi del *Consalvo*: «Due cose belle ha il mondo: / amore e morte»⁷⁸. Questi dati esterni avvalorano ancora di più l'ipotesi che le due figure femminili di Elvira e Aspasia coincidano con la stessa persona.

Fanny dimostra spesso una certa preoccupazione di non riuscire gradita a sufficienza a Ranieri, il quale è saltuario nella scrittura, talvolta infatti quel filo che li tiene uniti si spezza, salvo poi per essere ristabilito. Fanny, grazie alla sua perspicacia e attitudine osservativa, aveva colto perfettamente l'inclinazione d'animo dell'amico Antonio: «La vostra vivezza di sentire può accecarvi»⁷⁹. La donna poneva sotto accusa quella sensibilità d'animo che è la cifra distintiva di Ranieri e ancor di più di Leopardi: sentire, con maggior intensità le emozioni positive o negative, tragiche o felici che siano, è certamente una qualità straordinaria, appannaggio di pochi, ma altrettanto dannosa, perché può accentuare il peso del vivere.

Nelle lettere della donna a Ranieri non si fa cenno alla frequentazione con Leopardi, di tanto in tanto però si rintracciano degli indizi che ci mettono al corrente di un rapporto trascorso:

E di Leopardi che ne è? io già sono nella sua disgrazia non è vero? ed il grande amore si convertì in ira; ciò mi è accaduto sovente, perché nella filsa dei miei adoratori ho avuti certi camorri da far paura.⁸⁰

La bella Fanny considera anche Leopardi un «camorro», come lo sono stati gran parte dei suoi ammiratori, dove per «camorro» Damiani chiosa con «un tipo noioso e malsano»⁸¹.

⁷⁷ G. LEOPARDI, Lettera del 16 agosto 1832 a Fanny Targioni Tozzetti, in *Epistolario* – Volume secondo, cit., pp. 1945-1946.

⁷⁸ G. LEOPARDI, *Poesie e prose, Consalvo*, in Volume primo - *Poesie*, cit., vv. 99-100, p. 62.

⁷⁹ E. BENUCCI, «*Aspasia siete voi ...*», cit., p. 42.

⁸⁰ Ivi, p. 85.

⁸¹ R. DAMIANI, *All'apparir del vero - Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 437.

Le lettere sfiorano anche momenti di alta umanità. Il dilagare della pandemia di colera che sta decimando la popolazione, e in particolare la morte di una donna corpulenta che pareva in buona salute, induce Ranieri a condividere con Fanny una riflessione generale sulla natura e sull'uomo, di sicuro gradita a Leopardi. Non a caso le parole di Ranieri appaiono in piena sintonia con la filosofia leopardiana e chissà quanti dibattiti i due amici avranno intavolato su queste verità universali:

Si ragiona la sera con un Ercole o con una Giunone, che la mattina li senti crepati, e portati sul carrettone al Camposant[o]. Per Dio! a che diavoli di giorni si doveva nascere! Ieri notte morì un pezzo di donna mia conoscente chiamata Rosina Cannavò, ch'era più alta di un uomo alto, e ben complessa e bellissima, e del bel mondo ancora, e pensare che quelle carni che la sera avevano forse formato il desiderio di mille giovani, o forse la felicità di alcuno, il dì seguente andavano sul carro al camposanto, mostra che siamo e qual rispetto ha la natura per questo suo re, quale l'uomo si crede.⁸²

Ranieri fa presente la sopravvalutazione di sé che l'uomo spesso mette in atto, una riflessione che ripropone in chiave moderna le parole di Virgilio nell'episodio dantesco di Filippo Argenti: «Quanti si tegnon or là sù gran regi / che qui staranno come porci in brago»⁸³. In questo episodio infernale, Dante coglie l'occasione per smascherare questa presunzione umana. Altrettanto Ranieri mette in luce come l'uomo riveli ancor di più la sua nullità manifesta nelle circostanze tragiche dell'esistenza, di fronte a catastrofi naturali o pandemie. Anche la nobildonna fiorentina si farà portavoce di quel lucido disincanto leopardiano sulla realtà: «Pur troppo mio caro Ranieri noi siamo condannati su questa terra ad ogni sorta di affanni, ad ogni specie di contrarietà!»⁸⁴. L'uomo è investito dal flusso delle cose, degli accadimenti, delle tempeste della vita e non può fare altrimenti che annegarvi.

Da questo carteggio si possono ricavare utili informazioni sulle dinamiche della morte del poeta e avere un riscontro su come questo lutto sia stato vissuto dai contemporanei e dallo stesso Ranieri. Per quest'ultimo l'amicizia con Leopardi aveva rappresentato una «corrispondenza quasi più che umana»⁸⁵, tanto che nella lettera a Fanny del 1 luglio 1837, da Napoli, commenterà la morte di Leopardi in termini di una perdita subìta dall'umanità intera, una mancanza che pesa immensamente «all'Italia» e «a tutto

⁸² E. BENUCCI, «*Aspasia siete voi ...*», cit., p. 108.

⁸³ D. ALIGHIERI, *Inferno* VIII, vv. 49-50, in *La Commedia di Dante Alighieri*, cit., p. 79.

⁸⁴ E. BENUCCI, «*Aspasia siete voi ...*», cit., p. 139.

⁸⁵ Ivi, p. 136.

il mondo civile»⁸⁶, proprio perché agli uomini, alla vita, e alle grandi verità universali Giacomo aveva dedicato la sua poesia. Fanny, quasi vent'anni dopo la morte di Leopardi, di fronte ad una pandemia di colera che miete vittime senza scampo e all'alba della morte dello scienziato Macedonio Melloni, dichiara come l'Italia si stia spopolando delle personalità più illustri, lo farà avvalendosi di una suggestiva metafora: «Povera Italia, ogni sua gloria si spegne, e ben poche stelle brillano ancora nel suo firmamento»⁸⁷.

La parte senz'altro più interessante è la rivelazione di Ranieri a Fanny sulla reale identità dell'Aspasia dei versi. Lo stupore di quello di fronte all'incredulità di Fanny lascia cadere ogni dubbio circa la sovrapponibilità tra la nobildonna e l'Aspasia della poesia, per di più mostra come Fanny ne fosse pienamente consapevole, ma sommersa e imbarazzata dalle numerose domande, aveva bisogno di sentirsi smentire per iscritto questa accusa, in modo da placare certe dicerie sul suo conto. Ranieri, convinto che Fanny conosca l'identità che si cela dietro a quello pseudonimo, tuttavia, in nome della loro amicizia, rispetterà la volontà di anonimato da parte di lei, fingendo di non esserne a conoscenza. Queste le parole d'accusa del Ranieri che risuonano in tutta la loro potenza:

Aspasia siete voi, e voi lo sapete, o almeno lo dovrete sapere, o almeno io immaginava che lo sapeste perché leggendo quel componimento, mi scrivate non so che per darmi a intendere che l'avevate inteso. Nondimeno io ho letto e dirò sempre non saperlo, perché non so se avete o no piacere che si sappia, nel che io non voglio che stare alla vostra espressa volontà, così parendomi che m'ingiunga la mia delicatezza.⁸⁸

Fanny dimostra una vera e propria avversione di fronte ad una simile identificazione con una donna meschina e priva di moralità come risulta l'*Aspasia* della poesia, interpretando l'atto d'accusa del suo corrispondente come una burla, come un'ironica provocazione. Ma se si considerano gli appellativi destinati a Leopardi, quali «povero uomo», «infelice», «bravo uomo»⁸⁹, ha ragione Damiani a constatare che «Fanny non ha lasciato una sola definizione di Leopardi che non suoni come un oltraggio e un disprezzo per la miseria del suo corpo»⁹⁰.

⁸⁶ Ivi, p. 135.

⁸⁷ Ivi, p. 212.

⁸⁸ Ivi, p. 147.

⁸⁹ Ivi, p. 149.

⁹⁰ R. DAMIANI, *All'apparir del vero - Vita di Giacomo Leopardi*, cit., p. 437.

3. *Lo smascheramento dell'inganno d'amore: il tramonto dell'ultima illusione*

Finchè è viva l'illusione d'amore, essa ha la prerogativa di produrre «la dimenticanza del vero»⁹¹, così Leopardi aveva dichiarato nei versi del *Pensiero dominante*: «e tutto quanto il ver pongo in oblio!»⁹². Sempre in questa sede aveva definito il pensiero amoroso «un sogno» «onde s'abbella il vero»⁹³, cioè capace di rendere in apparenza più gradevole la realtà. Ma quando questa illusione svapora, rivelando la sua falsità, ecco che l'amore, smascherato «palese error»⁹⁴, produce «la cognizione del vero»⁹⁵. Lo si può constatare con la prima esperienza amorosa di Geltrude e del correlato tempo del piacere, oppure nella *Storia del genere umano*, dove la speranza e la positività che quel sentimento infonde negli spiriti eletti sospende, per breve tempo, la realtà della condizione umana dalle loro coscienze. Nella più breve lirica del *Ciclo*, ovvero *A se stesso*, Leopardi annuncia la disillusione dall'amore: «Perì l'inganno estremo»⁹⁶. Ma molto prima di quella perentoria affermazione, già nel 1820, all'altezza della canzone *Ad Angelo Mai*, egli era venuto a patti con questa verità: «Amore, / amor, di nostra vita ultimo inganno»⁹⁷.

Nel nuovo capitolo che si apre con *Aspasia*, l'illusione d'amore, ormai crollata, produce di conseguenza un *surplus* di consapevolezza e una straordinaria trasparenza nello sguardo. Il messaggio ultimo di *Aspasia* è quello dell'esperienza d'amore estrema in grado di ridestare nel poeta l'atteggiamento titanico; l'amore è in generale un mezzo di cui Leopardi si serve per saggiare il suo titanismo ma soprattutto funzionale alla scoperta di importanti verità. Umberto Bosco spiega il titanismo in Leopardi come «questa fiera compiacenza, questo orgoglio di essere solo ad avere il coraggio di affrontare il vero, cioè di affrontare una vita quasi impossibile a vivere con quella certezza dinnanzi, questa ebrezza di dolore»⁹⁸. Tale titanismo si manifesta in generale in tutto il *Ciclo* che assume come novità, rispetto ai canti pisano-recanatesi, l'adozione della prospettiva del presente. Per esempio nel *Pensiero dominante*, il titanismo equivale alla

⁹¹ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone* [681], cit., p. 527.

⁹² G. LEOPARDI, *Il pensiero dominante*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 106, p. 96.

⁹³ Ivi, vv. 108-109.

⁹⁴ Ivi, v. 111.

⁹⁵ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone* [681], cit., p. 527.

⁹⁶ G. LEOPARDI, *A se stesso*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 2, p. 102.

⁹⁷ Ivi, *Ad Angelo Mai*, vv. 128-129, p. 19.

⁹⁸ U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, cit., p. 21.

rivendicazione della propria superiorità sulla massa disprezzatrice dell'amore. Tuttavia, il titanismo emerge in modo tangibile al termine di *Aspasia*, quando l'io, vedendo crollare l'ultima e la più grande illusione, con un sorriso si fa beffa della Natura, autrice dell'inganno, che ormai non è più per lui un mistero⁹⁹. Ripercorriamo le tappe che conducono Leopardi fino al capolinea di *Aspasia*.

Il *Pensiero dominante*, come ha osservato Walter Binni nella sua *Nuova poetica leopardiana*, è un testo rivoluzionario in quanto «un sentimento sa farsi centro di una poesia liberandosi da ogni bisogno di appoggio paesistico»¹⁰⁰, mostrando inoltre «un estremo ripudio della retorica delle immagini»¹⁰¹. Senza necessità di ricorrere al contorno, è il sentimento in quanto tale, «ossessione altissima»¹⁰², che tiene in piedi tutta la poesia. È il pensiero, ovvero la dimensione interiore dell'io poetico, il nucleo tematico portato avanti con continuità da Leopardi nel corso delle quattordici strofe. La poesia si presenta come un connubio equilibrato di aspetto conoscitivo e analisi interiore, per tutta la sua durata Leopardi intrattiene un colloquio solitario e silenzioso con il pensiero amoroso, compiendone, in tutto il canto, una sorta di inno, una vera e propria esaltazione che funge da motivo principale della canzone. Come si legge nella terza strofa, il pensiero amoroso fa da padrone alla mente («Siccome torre / in solitario campo, / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei»¹⁰³) che appare sgombra da altri pensieri, ed esso la domina interamente. Questo effetto pervasivo del pensiero d'amore è reso sia mediante l'icastica similitudine della torre in mezzo ad un campo vuoto, sia servendosi del sostantivo isolato «gigante», posto tra virgole, di notevole tessuto fonico rispetto al resto delle parole adiacenti; attorno a questo sostantivo si snoda infatti l'intera strofa.

Il pensiero amoroso ha la meglio sulla morte, rende Leopardi dimentico della realtà, ponendolo in una posizione sopraelevata rispetto agli uomini del suo secolo, infatti il tema complementare della poesia è proprio l'autoesaltazione che Leopardi compie di se stesso. Il pensiero d'amore è riconosciuto come un inganno, un sogno, tuttavia di natura divina: «Ma di natura, / infra i leggiadri errori, / divina sei»¹⁰⁴. È un'illusione che

⁹⁹ Cfr. G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 110-112, p. 106: «E conforto e vendetta è che su l'erba/ Qui neghittoso immobile giacendo, / Il mar la terra e il cielo miro e sorrido».

¹⁰⁰ W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, cit., p. 35.

¹⁰¹ Ivi, p. 36.

¹⁰² Ivi, p. 35.

¹⁰³ G. LEOPARDI, *Il pensiero dominante*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 18-20, p. 93.

¹⁰⁴ Ivi, vv. 111-112, p. 96.

compromette la percezione dell'amante, facendo apparire reale ai suoi occhi ciò che di reale non ha proprio nulla. Esso è un «dono del ciel»¹⁰⁵, la gioia che deriva dall'amore è «gioia celeste»¹⁰⁶, è divina e non umana. Si instaura subito un collegamento con la *Storia del genere umano*, dove Giove concede raramente che ci sia reciprocità in amore, perché l'uomo innamorato è simile ad un dio e questo non va bene agli dei. Il pensiero amoroso, tuttavia, è l'unico che dà vitalità all'esistenza del poeta: «o mio pensier, tu solo / vitale ai giorni miei»¹⁰⁷. Alla fine del canto fa la sua comparsa all'improvviso una donna angelica, che non è una figura femminile idealizzata come accadeva in *Alla sua donna*, ma possiede una concretezza, perché il poeta allude al fatto di ritornare a vedere il suo volto che non regge il confronto con quello delle altre donne; forse potrebbe trattarsi della stessa Fanny, dal momento che questo testo pare ispirato all'amore per lei.

Con *Amore e morte* inizia invece quel percorso leopardiano di maturità alla morte, ma se a quest'altezza l'abbaglio amoroso costituisce ancora un motivo positivo ed eroico, in ultima istanza, in *Aspasia*, l'amore perderà i suoi connotati vitalistici, e la tragicità della vita e delle illusioni verranno guardate con occhio critico e consapevole. Nella poesia, che ripropone il topico e antico dittico greco, si afferma che il primissimo effetto di un amore nascente, ma profondo, è l'insorgere di un anelito di morte. Rispetto al *Pensiero dominante*, *Amore e Morte* ne è una prosecuzione tematica, declinata però diversamente: l'amore abbraccia i magnanimi, gli stessi che appaiono nella *Storia del genere umano*, ma qui sono tali in quanto possiedono il coraggio di disprezzare la vita con la maturità del saggio e riconoscono la gentilezza della morte, il cui valore viene rivendicato dal poeta. Infatti nei versi, la morte viene spogliata da quella visione negativa che le è collettivamente assegnata: «s'al tuo divino stato / l'onte del volgo ingrato / ricompensar tentai»¹⁰⁸. Anche nel *Consalvo*, Leopardi aveva insistito sulla valenza liberatoria della morte definendola come «quel dì che l'uom discioglie»¹⁰⁹, inoltre a *Consalvo*-Leopardi era apparso «lieto»¹¹⁰ il giorno funebre. Amore e morte sono figlie della stessa madre, ad entrambe è propria quell'attitudine al conforto, quella proprietà di essere delle esperienze limite ed eccezionali: la morte come annullamento del dolore,

¹⁰⁵ Ivi, v. 4, p. 93.

¹⁰⁶ Ivi, v. 28, p. 94.

¹⁰⁷ Ivi, vv. 117-118, p. 96.

¹⁰⁸ G. LEOPARDI, *Amore e morte*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 101-103, p. 101.

¹⁰⁹ Ivi, *Consalvo*, v. 26, p. 60.

¹¹⁰ Ivi, v. 44, p. 61.

infatti al verso 98 è definita «pietosa»¹¹¹ a differenza della natura, perché mostra pietà e misericordia per gli uomini; l'amore invece offre all'uomo una fittizia conciliazione con la natura e con se stesso. Leopardi dopo aver annunciato uno stretto rapporto tra le due entità, nel finale le differenzia, preferendo la morte che sembra assumere la dolcezza consolatrice e protettiva di una madre:

[...] 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.¹¹²

Lo studioso Carlo Muscetta ha opportunamente colto come «allo stesso uomo, eterno, amoroso fanciullo, le sembianze della Morte appariranno gentilmente femminee nell'offrirgli il felice rifugio d'un «virgineo seno»¹¹³. La morte, dunque, agli occhi dall'innamorato appare contraddistinta da connotati femminili e da calore materno. L'immagine della Morte che ne deriva è quella di una figura pietosa, piena di compassione che non solo sottrae l'uomo al dolore dell'esistenza ma, come è evidente nel *Consalvo*, è in grado di eternare un sentimento terreno come l'amore, per sua intrinseca natura contraddistinto dalla finitudine e destinato a perire. Questa imperturbabilità alla morte, ovvero l'attitudine a non far vacillare il proprio io di fronte ad un'esperienza di annullamento, emergeva anche in *Consalvo*, dove Leopardi dichiarava: «io ch'al morir non tremo»¹¹⁴.

L'io dei versi mostra la maturità del vivere propria di Tristano, è pronto ad accogliere coraggiosamente la morte con un atteggiamento di impassibile, felice e sereno distacco dal mondo. Non si può non notare come l'io poetico di questa lirica abbia degli stretti punti di contatto con Tristano, in effetti *Amore e Morte* fu composto tra il 1831 e il 1835, il *Dialogo di Tristano e di un amico* è del 1832, in quello stesso anno Leopardi vede smaterializzarsi le speranze amorose per Fanny, e questa vicinanza cronologica comprova la sintonia e la soluzione di continuità tra i due testi. È il fallimento di una vicenda d'amore tutta circostanziale, che conduce l'autore ad essere consapevole della

¹¹¹ Ivi, *Amore e morte*, v. 98, p. 100.

¹¹² Ivi, vv. 120-124, p. 101.

¹¹³ C. MUSCETTA, *Leopardi*, cit., p. 15.

¹¹⁴ G. LEOPARDI, *Consalvo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 140, p. 64.

vita e delle sue dinamiche e ad una maturità alla morte. L'io si mostra detentore dello stesso agonismo del suo *alter ego* più rappresentativo, ovvero quello di guardare in faccia la realtà per ciò che è, anela di morire perché ormai ha una maturità tale da non accettare più i falsi compromessi degli uomini, non vuole più scendere a patti con la natura come tutti gli altri, non vuole più far parte degli uomini che si confortano come i «fanciulli»¹¹⁵ con «ogni vana speranza»¹¹⁶, e dunque ironicamente ne prende le distanze. Leopardi, esattamente come Tristano, è «troppo maturo»¹¹⁷ per abbracciare la morte, ha capito tutto quello che doveva capire, ha raggiunto il massimo grado di consapevolezza, proprio questo lo distingue irrimediabilmente dagli altri uomini e rende le rispettive ambizioni di vita inconciliabili.

Il *Consalvo*, volutamente posposto per depistare il lettore nell'identificazione dei personaggi e perché affine, per certi aspetti, al tono idillico che congiunge descrizione e drammaturgia di alcune prove precedenti, nasce anch'esso dall'amore per Fanny e nei medesimi anni va collocato. Ripropone il connubio amore-morte come già accadeva nell'omonima poesia, tuttavia questa volta sotto forma di una scenetta drammatica che vede protagonisti Consalvo ed Elvira e che si snoda attorno al bacio dell'amante sul letto di morte, generando una situazione da romanzo. In questo testo Leopardi non fa altro che recuperare delle fantasie amorose primitive, sfuggendo dal presente e rifugiandosi in una situazione quasi onirica. Il *Consalvo* è stato considerato come una delle poesie meno riuscite tra quelle incluse nella nuova fase poetica leopardiana, destando dubbi tanto sulla datazione quanto sulla sua effettiva qualità, di gran lunga minore rispetto al *Pensiero dominante* o ad *Amore e Morte*.

In questo percorso leopardiano di progressiva presa di coscienza, di cui *Aspasia* ne è il sigillo, la breve poesia *A se stesso*, definita da Walter Binni «l'antiidillio per eccellenza»¹¹⁸, ne costituisce uno snodo intermedio. Di una sola strofa, rispetto alla generosa versificazione di *Aspasia*, con una sintassi spezzata, il lessico e i contenuti ridotti all'essenzialità, nella forma simile ad un epitaffio sepolcrale (una specie di

¹¹⁵ Ivi, *Amore e morte*, v. 118, p. 101.

¹¹⁶ Ibidem, v. 117.

¹¹⁷ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 603. Cfr. M. RUSI, *La maturità di Tristano*, in *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, cit., p. 235: «La maturità alla morte dichiarata da Tristano consiste in questa accettazione e in questa saldatura, preannunciata in aperta di *operetta* dalle parole dell'Amico che concretizzano nella fisicità del *libro* la componente saturnina del pensiero leopardiano: "Ho letto il vostro libro. *Malinconico* al vostro solito"».

¹¹⁸ W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, cit., p. 92.

congedo che il poeta sembra apporre sulla propria tomba anche se ancora in vita), nella sua concisione e veste funerea, *A se stesso* costituisce senz'altro una preparazione necessaria al punto di arrivo finale. Le poesie d'amore di Leopardi sono contraddistinte da reciproci rimandi interni, ma risultano anche passibili di contraddizioni, di grandi giri, di andate e di ritorni sui propri passi. *Il pensiero dominante* era unicamente rivolto al pensiero amoroso, invece in *A se stesso* il protagonista non è più il pensiero ma il cuore, quello stesso cuore troppo evocato nell'elegia *Il primo amore*. Il cuore, come referente, è lo stesso rispetto a quell'acerba prova poetica, ma se confrontiamo le accezioni riferite al cuore in entrambi i testi, a distanza di tempo esse appaiono completamente diverse. *Il primo amore* racconta il processo di apertura del cuore del poeta ad una donna («io mirava colei ch'a questo core / primiera il varco ed innocente aprissi»¹¹⁹); il cuore è aperto e interiorizza gli eventi, i sentimenti, le movenze e la voce di Geltrude, le circostanze tragiche. Nel *Primo amore* la parola «core» si trova reiterata a più riprese, vi è un'insistenza su questo lemma, evocato quasi mai da solo, ma piuttosto associato ad appellativi di tenerezza e di dolcezza: «Dimmi, tenero core»¹²⁰. Oppure il sostantivo si trova preceduto dal possessivo che rivendica un senso di gelosa appartenenza, del tipo «o mio cor»¹²¹. Nel *Primo amore* veniva messa in evidenza la vitalità del cuore, che quasi impazzito batteva in modo aritmico. Al verso 19 il cuore viene apostrofato con un «tu» e definito «inquieto, e felice e miserando»¹²²; c'è molta insistenza sulla frequenza irregolare del battito, si veda al verso 21 «ad ogni or fortemente palpitando»¹²³, ancora al verso 51 «e il core in forse a palpitare si mosse!»¹²⁴ e prima al verso 36, aveva usato la voce «battendo»¹²⁵ che costituisce una *variatio* rispetto a «palpitando»¹²⁶, anche se con valore più attenuato. In *A se stesso* invece quella vitalità si è spenta per sempre, i battiti sono rallentati e più rarefatti, quasi sul punto di fermarsi: al verso 2 si legge «stanco mio cor»¹²⁷, un cuore ormai affaticato dai precedenti travagli amorosi. Nell'espressione «assai palpitasti»¹²⁸, franta attraverso l'enjambement, l'utilizzo del tempo passato mostra come

¹¹⁹ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 5-6, p. 43.

¹²⁰ *Ibidem*, v. 13.

¹²¹ *Ivi*, v. 35, p. 44.

¹²² *Ivi*, v. 19, p. 43.

¹²³ *Ibidem*, v. 21.

¹²⁴ *Ivi*, v. 51, p. 44.

¹²⁵ *Ibidem*, v. 36.

¹²⁶ *Ivi*, v. 21, p. 43.

¹²⁷ G. LEOPARDI, *A se stesso*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 2, p. 102.

¹²⁸ *Ibidem*, vv. 6-7.

questa operazione di battere a ritmo incontrollato non appartenga più al presente, bensì al passato senza possibilità di ritorni. Al verso 11 si legge «T'acqueta omai»¹²⁹: il cuore si è tranquillizzato, non è più quello dell'io adolescente che palpitava in modo irregolare. Ma soprattutto il cuore che ha subito tutti questi colpi si è nobilitato, è un cuore non più degno di stare sulla terra: «Non val cosa nessuna / i moti tuoi, né di sospiri è degna / la terra...»¹³⁰.

In questa breve lirica la vita ritorna ad essere osservata in se stessa, nella sua vera essenza, senza quei palliativi che la rendono meno amara. Novella Bellucci coglie perfettamente il valore rappresentativo di questo pezzo poetico, individuandovi una corrispondenza tra piano formale e piano dei contenuti:

La fine dell'amore fa esplodere la contraddizione dell'esistenza, la riporta alla sua estrema nudità, alla verità del nulla. La poesia mette in versi il lutto d'amore e nel lutto l'io è immerso nel vuoto, laddove nulla e infinito si equivalgono. Con *A se stesso*, Leopardi compie una delle più alte prove poetiche dei suoi anni maturi dando voce, con inimitabile absolutezza, all'esperienza della fine d'amore, alla devastazione psichica che essa porta con sé, alla condizione di annichilimento esistenziale che le si accompagna: la frammentazione dello scenario interiore si traduce nella frammentazione, del tutto originale, del corpo della scrittura poetica.¹³¹

Il completamento di questo percorso è sancito dal lungo componimento intitolato *Aspasia* che si articola in «una prima parte descrittiva e una seconda ragionativa» di uguale forza, per poi chiudersi in un finale molto significativo. *Aspasia* è senz'altro una poesia dal carattere personale e autoreferenziale che ripercorre il dipanarsi, l'esaurirsi e il superamento di un sentimento amoroso; tuttavia, come è proprio di Leopardi, le considerazioni finali acquistano un valore universale, una conquista non solo individuale ma esistenziale di tutti gli uomini. Spitzer ha definito *Aspasia* il «canto del disinganno», riconoscendo in Leopardi un «grande maestro» per il tentativo e lo sforzo messi in atto di raccontare in versi la sua disillusione, e secondo il critico stilistico «cantare il disinganno è più difficile che cantare l'ebrezza del sentimento»¹³².

Se nel *Pensiero dominante* e in *Amore e Morte* non era presente nessun riferimento esplicito alla figura femminile, in *Aspasia* la sua presenza è chiara sin dal

¹²⁹ Ibidem, v. 11, p. 252.

¹³⁰ Ibidem, vv. 7-9, p. 251.

¹³¹ N. BELLUCCI, *Il «gener frate» - Saggi leopardiani*, cit., pp. 21-22.

¹³² LEO SPITZER, *L'Aspasia di Leopardi*, in *Studi italiani*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976, p. 258.

secondo verso, grazie al potente vocativo che verrà ripetuto con tutta la sua forza a metà della poesia, precisamente al verso 63. Il pregio di questo testo è che il lettore ha la sensazione di vivere il farsi di un sentimento, seguendone l'evoluzione dal vivo proprio perché esso appare compiersi in parallelo alla lettura. L'autore, sin da subito, contestualizza questa vicenda amorosa in un passato più o meno lontano e ne assume le distanze all'altezza della versificazione. Un profumo di fiori, ovvero un dato olfattivo esterno, in modo del tutto casuale e inaspettato, innesca il ricordo, secondo una dinamica simile a quella della memoria involontaria che Proust racconterà in una famosa pagina della *Recherche*. Leopardi, restio alle descrizioni, questa volta si accinge invece a descrivere una situazione ricca di dettagli con presupposti sensuali, funzionali a trasmettere a chi legge tutta l'ambiguità e il contrasto incarnati dalla donna: attraente e accattivante esteriormente ma povera di principi morali. Rispetto alle liriche precedenti, qui la figura femminile assume dei connotati vividi e realistici, addirittura viene detto che indossa delle vesti color viola scuro, le sue movenze hanno una certa plasticità e ricordano un po' quelle di Geltrude. La scelta cromatica delle vesti di Aspasia potrebbe volutamente sottendere un valore simbolico di tipo funebre, dato che la morte di un'illusione è il centro tematico del componimento. Anche la collocazione spaziale e la descrizione degli interni è molto precisa e concreta, apprezzata dalla critica proprio per il suo realismo, con menzione alle suppellettili, ai fiori che profumano e danno una vivacità coloristica agli interni, infine l'autore menziona il divano in pelle dove si adagiano le graziose forme di Fanny:

[...] del color vestita
 Della bruna viola, a me si offerse
 L'angelica tua forma, inchino il fianco
 Sovra nitide pelli, e circonfusa
 D'arcana voluttà; quando tu, dotta
 Allettatrice, fervidi sonanti
 Baci scoccavi nelle curve labbra
 De' tuoi bambini, il niveo collo intanto
 Porgendo, e lor di tue cagioni ignari
 Con la man leggiadrissima stringevi
 Al seno ascoso e disiato. [...] ¹³³

¹³³ G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 16-26, p. 103.

In questi versi Aspasia viene dipinta con una nota sensuale, una descrizione che il critico Spitzer, nella sua preziosa lettura del canto¹³⁴, ha annoverato come «sensistica»¹³⁵: le movenze seduttrici, le sue forme abbandonate sul divano, il collo di lei candido come la neve, i baci dati ai bambini che sembrano contenere una velata forma di incesto, e il suo stringerli caldamente al seno rafforza questa supposizione. In questa sede Leopardi si mette a «frugare» il corpo della bella Fanny, vi scorge le morbide forme sotto la veste leggiadra, con il desiderio di infrangere quel corpo e comprendervi «la causa meccanica» del suo «desiderio»¹³⁶. Il critico Spitzer, noto e apprezzato per i suoi studi stilistici, sostiene che ogni movenza di Aspasia sia tutt'altro che naturale e spontanea, ma piuttosto artefatta e calcolata: lo stringere i propri figli al «seno ascoso» maschererebbe la vera intenzione, ovvero di attirare lo sguardo del poeta in osservazione proprio su quella parte del corpo.

Il motivo del bacio, delle labbra che avanzano, era già presente in *Consalvo*:

[...] ma pria
 Di lasciarmi in eterno, Elvira, un bacio
 Non vorrai tu donarmi? un bacio solo
 In tutto il viver mio?¹³⁷

[...] e quella bocca,
 Già tanto desiata, e per molt'anni
 Argomento di sogno e di sospiro,
 Dolcemente appressando al volto afflitto
 E scolorato dal morale affanno,
 Più baci e più, tutta benigna e in vista
 D'alta pietà, su le convulse labbra
 Del trepido, rapito amante impresse.¹³⁸

Un bacio questa volta non più come espressione di amore filiale, ma sentimentale e passionale. In *Consalvo*, la donna appoggia le sue labbra non più sulle «curve labbra»¹³⁹

¹³⁴ Cfr. LEO SPITZER, *L'Aspasia di Leopardi*, in *Studi italiani*, cit., p. 251 e sgg. L'efficacia e il carattere innovativo della lettura di Spitzer consiste nel valutare ciascun elemento del canto come parte necessaria e integrante di un tutto, compiendo dei passi avanti rispetto ai predecessori che hanno invece per lo più formulato un giudizio lavorando per singoli versi o segmenti del testo, talora non riconoscendo la poeticità complessiva del componimento, ma apprezzandovi solo le sezioni descrittive più realistiche.

¹³⁵ *Ivi*, p. 268.

¹³⁶ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 61.

¹³⁷ G. LEOPARDI, *Consalvo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 50-53, p. 61

¹³⁸ *Ivi*, vv. 67-74, p. 62.

¹³⁹ *Ivi*, *Aspasia*, vv. 21-22, p. 103.

dei suoi pargoletti, ma sulle «fredde»¹⁴⁰ e «convulse»¹⁴¹ labbra dell'innamorato che, in procinto di morire, con grande pietà, elemosina un bacio, solo allora si sentirà pronto ad esalare l'ultimo respiro.

Ritornando ai versi di *Aspasia* poco sopra citati, tutte queste connotazioni sensuali verranno abbandonate nelle strofe successive, dove la donna, la cui corporeità era stata descritta in modo realistico, tale da consentirne una riproduzione visiva, muta ora in una creatura del mito. Leopardi, infatti, la descrive servendosi della stessa potente immagine impiegata da Virgilio per Didone, che abbandonata da Enea e perduto il senno, era stata paragonata dal poeta latino ad una cerva ferita che vaga impazzita per la città. Questa ripresa, messa in atto da Leopardi, è volta a contestualizzare la sua esperienza amorosa nello stesso clima di crudeltà e di drammaticità di quello della leggendaria regina cartaginese.

Come ha opportunamente notato Bellucci, la descrizione di Aspasia, pur esibendo quella cifra realistica assente nelle altre poesie che ugualmente prendono in causa una donna, manca però di un dettaglio che non passa inosservato. Leopardi ci informa che indossa delle vesti scure che fanno risaltare la sua «angelica forma»¹⁴², il fianco di lei che sprofonda sulla pelle del divano, le labbra che avanzano per scoccare dei baci ai figli, il collo candido, la mano leggera, il seno coperto. Tuttavia in questa vivida descrizione è assente un dato importante, ovvero un riferimento agli occhi e allo sguardo della donna. Questa assenza è probabilmente voluta e pensata, proprio per rafforzare l'inconciliabilità tra Aspasia donna reale e l'idea sublimata che ha coltivato il poeta in segreto, soprattutto perché gli occhi rappresentano per eccellenza la sede dell'identità, il tratto più identificativo di una persona, invece lo sguardo di Aspasia donna reale è uno sguardo mendace che tradisce tutta la sua doppiezza. E poi è significativo il contrasto tra la bellezza immacolata della donna reale che sembra assumere su di sé il carattere eterno e incorruttibile delle idee, e invece l'idea di Aspasia che viene investita dalla potenza della donna reale e viene da essa prevaricata, mostrando la sua corruttibilità a opera del tempo. Si consuma uno scambio di parti: l'idea muore e si deteriora, la realtà trionfa esibendo la stessa trascendenza e bellezza eterna delle idee.

¹⁴⁰ Ivi, *Consalvo*, v. 58, p. 61.

¹⁴¹ Ivi, v. 73, p. 154.

¹⁴² Ivi, *Aspasia*, v. 18, p. 103.

Inoltre, la stessa descrizione di Aspasia è stata messa in relazione sempre da Spitzer con la descrizione di un'altra donna, di identità questa volta non specificata, presente nei versi della sepolcrale *Sopra il ritratto di una bella donna*, una descrizione che il critico definisce altrettanto «plastica»¹⁴³:

[...]Quel dolce sguardo,
Che tremar fe, se, come or sembra, immoto
In altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto
Par, come d'urna piena,
Traboccare il piacer; quel collo, cinto
Già di desio; quell'amorosa mano,
Che spesso, ove fu porta,
Sentì gelida far la man che strinse;
E il seno, onde la gente
Visibilmente di pallor si tinse,
Furo alcun tempo: [...]¹⁴⁴

La seducente descrizione segue nei due casi l'ordine consueto, dall'alto verso il basso, insistendo sulla sensualità dei medesimi punti: le labbra, il collo, il petto. Tuttavia vi è una differenza sostanziale: nella descrizione di Aspasia manca completamente il riferimento agli occhi, che in poesia assumono le veci dell'anima, nella sepolcrale invece la descrizione della donna, nascente dall'osservazione dal suo ritratto funebre posto accanto alle sue spoglie, viene fatta a partire proprio dallo «sguardo»¹⁴⁵.

Nella strofa centrale di *Aspasia*, Leopardi riflette sull'incompatibilità tra donna reale e donna immaginaria e su come l'uomo, spesso, confonda le due entità; viene poi sancita la superiorità dell'idea sulla realtà, un motivo a cui Leopardi dedicherà un'intera operetta, ovvero il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Leopardi non ha amato Aspasia in quanto donna reale, ma l'idea amorosa da lei idealmente incarnata; per un certo periodo di tempo queste due entità, realtà e idea, nella mente dell'io, sono apparse sovrapponibili, per poi arrivare all'oggi dove si assiste ad una loro irrimediabile scissione. Egli ha ricreato mentalmente un'Aspasia altra che non ha nulla a che vedere con quella reale, ha cristallizzato nient'altro che un'immagine, sul finale accade però che quella creazione, già fragile in partenza, si frantuma: la donna appare solo allora agli

¹⁴³ Cfr. L. SPITZER, *L'Aspasia di Leopardi*, in *Studi italiani*, cit., in nota a p. 268.

¹⁴⁴ G. LEOPARDI, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 7- 17, p. 111.

¹⁴⁵ *Ibidem*, v. 7.

occhi dell'io nella sua autentica natura. Leopardi, inizialmente, ha ritrovato Aspasia ideale in Aspasia donna reale, questa identificazione ha retto fino all'annuncio della morte mentale dell'idea:

[...] Or quell'Aspasia è morta
Che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
Della mia vita di un dì [...] ¹⁴⁶

Nel presente l'idea sublimata della donna non trova più ragion d'essere in una creatura viva e reale, ha cessato di esistere come «Diva»¹⁴⁷, è apprezzabile ora solo come «cara larva»¹⁴⁸, una delle tante annoverate nella *Storia del genere umano*, nel suo significato antico di essere spettrale a metà tra la vita e la morte. Come ha messo in luce Emilio Bigi, riformulando la riflessione di Leo Spitzer, il cuore di questo componimento è quello di «un progressivo chiarimento, alla luce appunto dell'intelletto, di un inganno, di un equivoco fra la realtà materiale e spregevole di Aspasia e l'idea “platonica”, suscitata dalla sua innegabile bellezza»¹⁴⁹.

Aspasia è stata l'unica donna, come dichiara il poeta, che l'ha ridotto in una condizione di vulnerabilità assoluta e di questo lei potrà farsi un vanto: al riguardo, si osservino al verso 95 i due aggettivi vicini in allitterazione «timido» e «tremante»¹⁵⁰ che rendono anche musicalmente la condizione dell'io alla presenza di Fanny. Ma a proposito della musicalità del verso, non si dimentichi quanto ha osservato Timpanaro nella *Prefazione ai suoi Nuovi studi sul nostro Ottocento*:

Il Leopardi, poeta musicalissimo, non ha mai sacrificato il significato al significante, non è stato mai poeta di pure immagini o di puri suoni, non ha mai rinunciato a fare della sua poesia o prosa d'arte uno strumento conoscitivo.¹⁵¹

Leopardi aveva dolorosamente constatato come il «vivere moderno» offrisse di fatto poche occasioni di conoscenza personale, se confrontate con quelle messe a disposizione dal «vivere antico». Oggi, infatti, capita talora che gli uomini muoiano in circostanze

¹⁴⁶ Ivi, *Aspasia*, vv. 70-72, p. 105.

¹⁴⁷ Ibidem, v. 78.

¹⁴⁸ Ibidem, v. 73.

¹⁴⁹ E. BIGI, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo ottocento*, cit. p. 82.

¹⁵⁰ Ibidem, v. 95.

¹⁵¹ S. TIMPANARO, *Prefazione a Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1995, p. XVII.

drammatiche, senza essersi davvero intimamente conosciuti. Tra i mezzi per mettere in atto una conoscenza individuale, Leopardi individuava una «passione grande»: l'uscita da «un amore grande e passionato», come tale appariva l'amore al tempo di Aspasia, regala quel senso di onnipotenza per essere riusciti a decifrare il segreto della vita e dal quel momento viviamo forse non certo più «felici», ma più «potenti»¹⁵² di prima.

L'io sul finale del componimento dichiara di essere ritornato in sé, di aver recuperato le redini del proprio cuore e della propria mente, di aver riconquistato le proprie facoltà analogamente a quanto era accaduto nell'episodio di Geltrude: come alla fine del *Diario* l'io si era riappropriato delle proprie facoltà vitali e intellettive, altrettanto sul finale di *Aspasia* compie il suo trionfalistico riscatto:

[...] alfin dopo il servire e dopo
Un lungo vaneggiar, contento abbraccio
Senno con libertà.¹⁵³

Gli ultimi versi costituiscono il messaggio portante dell'intero testo, quasi una sorta di testamento spirituale dell'autore che compie una dichiarazione forte, servendosi dell'immagine poetica del cielo invernale senza stelle, evocatrice di solitudine, mistero e malinconia e che soprattutto diventa correlativo oggettivo della condizione interiore dell'io. Alla suggestiva immagine seguono delle parole molto icastiche che appaiono quasi scolpite su pietra:

[...] Che se d'affetti
Orba la vita, e di gentili errori,
È notte senza stelle a mezzo il verno,
Già del fato mortale a me bastante
E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso immobile giacendo,
Il mar la terra e il ciel miro e sorrido.¹⁵⁴

Si è compiuto «il disinganno del cuore»¹⁵⁵, mi servo di questa bellissima espressione estrapolata dallo *Zibaldone* e decontestualizzata, in quanto Leopardi l'aveva impiegata in tutt'altra circostanza, a conclusione di un acceso confronto fra i filosofi antichi; in ogni

¹⁵² G. LEOPARDI, *Pensieri*, LXXXII, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., pp. 329-330.

¹⁵³ G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 104-106, p. 106.

¹⁵⁴ *Ibidem*, vv. 106-112.

¹⁵⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [351], Tomo primo, cit., p. 330.

caso essa si addice particolarmente per il finale di *Aspasia*. Quel «sorrido» è la chiave di lettura dell'intero componimento, ovvero la cifra ironica che pone l'io al di sopra degli eventi e delle circostanze, introducendo il tema della risata. Si ricordi che nella mitologia e nell'epica il riso è proprio degli dei ed è espressione della loro superiorità sui mortali. In questo caso, il riso si fa emblema della consapevolezza degli inganni che gli uomini compiono contro se stessi, ma soprattutto implica un senso di distacco dalle ingenuità illusioni giovanili e la presa d'atto di tutta la loro falsità. Ma a proposito del sorriso, illuminati sono le dichiarazioni di Leopardi rintracciabili nello *Zibaldone*: il «sorrido» che sigilla *Aspasia* è il «*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»¹⁵⁶. Il ghigno che affiora tra le labbra del poeta rappresenta appunto la sua compiuta e compiaciuta vendetta sulla Natura e sul destino. Quel sorriso è espressione di libertà individuale: sancisce solennemente «l'avvenuta liberazione dalla prigionia d'amore e dal gioco della seduzione»¹⁵⁷. Ancora in *Zibaldone* [107] si legge: «Il riso dell'uomo sensitivo e oppresso da fiera calamità è segno di disperazione già matura»¹⁵⁸. Allora prendendo ciò per vero, quel «sorrido» che conclude il lungo componimento non è altro che il segno esteriore e dunque tangibile che l'io ha raggiunto l'apice della disperazione, ma una disperazione che appunto lo fa sorridere, che gli conferisce dunque una strana gioia vitale. Spitzer lo ha letto in altri termini: un sorriso «di calma filosofica»¹⁵⁹ giustificato dalle parole del Leopardi che parla nei versi finali di allegria, di contentezza e di conforto¹⁶⁰. Secondo il critico stilistico, il sorriso è una presa d'atto da parte dell'io della vacuità della sua breve esperienza con l'amore e in generale dell'esistente, non un segno di disperazione né di blasfemo disprezzo del creato. Il poeta a suo giudizio metabolizza con serenità le conclusioni a cui è pervenuto, provando oltre alla calma un congiunto senso di vuoto interiore reso al meglio dalla similitudine del cielo invernale rimasto senza stelle. Una presa d'atto accompagnata dal sorriso che vuole porsi come una vendetta un po' diversa, più intelligente e matura: nessun clamore altisonante, nessun atto d'accusa, ma un sorriso

¹⁵⁶ Ivi, *Zibaldone* [87], pp. 122-123.

¹⁵⁷ A. PRETE, *Finitudine e infinito – Su Leopardi*, cit., p. 103.

¹⁵⁸ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [107], Tomo primo, cit., p. 142.

¹⁵⁹ L. SPITZER, *L'Aspasia di Leopardi*, in ID., *Studi italiani*, cit., p. 282.

¹⁶⁰ Cfr. G. LEOPARDI, *Aspasia*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 103-110, p. 106: «onde m'allegro»; «contento abbraccio / senno con libertà»; «e conforto e vendetta».

di pacifica accettazione che fa trapelare una sottile ironia non di certo verso Aspasia donna, ma verso il destino per aver ucciso l'Aspasia-idea e aver rivelato all'io la miseria dell'Aspasia-reale.

Dopo una distesa analisi, Leopardi prende le distanze da Fanny donna reale, ma soprattutto cade anche il di lei mito ideale. L'io matura la consapevolezza della falsità sottesa a tutte le illusioni che gli uomini abbracciano per sostenere il peso del vivere, ma soprattutto dichiara decaduta nello specifico l'illusione amorosa, quella che pareva essere la più gratificante e più «allettatrice»¹⁶¹, illusione di cui Aspasia era diventata personificazione. L'immagine conclusiva dell'io disteso sull'erba ad osservare il mare, la terra, il cielo e a sorridere per via di questo sguardo onnicomprensivo che abbraccia la totalità della natura, è la ripresa di un atteggiamento proprio della popolazione orientale, condiviso da Leopardi nella lettera a Fanny del 5 dicembre 1831, ovvero quello di guardare in faccia con consapevolezza e disincanto l'insensatezza e l'ottusità del vivere:

Ma io che non presumo di beneficiare, e che non aspiro alla gloria, non ho torto di passare la mia giornata disteso su un sofà, senza battere una palpebra. E trovo molto ragionevole l'usanza dei Turchi e degli altri Orientali, che si contentano di sedere sulle loro gambe tutto il giorno, e guardare stupidamente in viso questa ridicola esistenza.¹⁶²

Sempre in questa lettera ricorreva una considerazione davvero significativa:

Sapete ch'io abbotino la politica, perchè credo, anzi vedo che gl'individui sono infelici sotto ogni forma di governo; colpa della natura che ha fatti gli uomini all'infelicità; e rido della felicità delle *masse*, perchè il mio piccolo cervello non concepisce una *massa* felice, composta d'individui non felici.¹⁶³

Leopardi smentisce il fatto che la forma di governo migliore possa dare vita ad una collettività di uomini felici, dal momento che questa massa si compone di individui singolarmente infelici, ovvero infelici ognuno da sé. Anche questa utopia viene smitizzata: l'infelicità è un dato costitutivo dell'essere umano, è un dato non solo esistenziale, cioè un'infelicità tanto maggiore quanto forte è l'amor proprio, la coscienza di sé, il sentire la vita, ma l'infelicità è un dato più semplicemente e prima di tutto biologico, causata dalla rapidità con cui l'essere umano si avvia alla morte, e dalla

¹⁶¹ Ivi, v. 21, p. 103.

¹⁶² G. LEOPARDI, Lettera del 5 dicembre 1831 a Fanny Targioni Tozzetti, in *Epistolario* – Volume secondo, cit., p. 1852.

¹⁶³ Ibidem.

consapevolezza di quanto la sua vita sia transitoria e si risolva in una piccolissima parentesi cosmica.

Nel congedo di *Aspasia*, l'io – avvalendoci di un'espressione di Timpanaro – sembra aver raggiunto «il coraggio della verità»¹⁶⁴. Servendosi della nota ironica che più gli si addice, l'io è giunto, anche e soprattutto grazie all'esperienza d'amore, ad una piena consapevolezza della vita, ha preso atto del tramonto dell'ultima illusione, la più bella ma anche la più pericolosa. Ha raggiunto la piena maturità, sa che le cose vanno così e che il loro destino non si può piegare in altro modo, che il loro corso è già stabilito, ne prende atto e da qui la scelta di vivere imperturbabile di fronte alle beffe della vita e del destino. Si considerino le parole proverbiali citate da Barthes nei suoi *Frammenti*:

(L'amore acceca: questo proverbio è falso. L'amore spalanca gli occhi, rende chiaroveggenti: «Di te, su te, io possiedo tutto il sapere». Dice il sottoposto al padrone: *tu hai ogni potere su di me, ma io so tutto di te*).¹⁶⁵

L'esperienza d'amore, diversamente dal dire comune, è portatrice di verità e di consapevolezza, non di offuscamento dei sensi. La similitudine del servo e del padrone impiegata da Barthes, riassume il senso del finale di *Aspasia*: la Natura-padrone ha pieno potere sull'io poetico, ma Leopardi-sottoposto, uscente dall'ultima esperienza amorosa, è giunto a conoscere tutto della Natura e dei suoi meccanismi. Finisce e fallisce un amore che si era generato e poi sviluppato completamente nell'interiorità del poeta, un'idea d'amore non di certo platonica, ma piuttosto parto della mente del suo creatore, parto pur sempre legittimato da quell'aspirazione universale al piacere e alla felicità che poi però nel finale deve necessariamente fare i conti con le leggi della finitudine di questo mondo. Al termine della lirica a parlare è lo stesso io del *Tristano*, «troppo maturo alla morte»¹⁶⁶, perché massimamente consapevole, un io che, come rivincita alla meschinità del sadico destino, assume il fatto di averlo smascherato, di averne compreso le leggi che lo regolano: questo il sublime riscatto dell'io sulla Natura che esprime il suo accorato e tragico congedo dall'amore.

¹⁶⁴ Espressione usata da S. TIMPANARO, *Epicuro, Lucrezio e Leopardi*, in *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe, a cura di Corrado Pestelli, saggio introduttivo di Gino Tellini, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2011, p. 294. Lo studioso identifica «il coraggio della verità» come il punto di contatto tra il pensiero leopardiano e la filosofia epicurea.

¹⁶⁵ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 209.

¹⁶⁶ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 603.

IV. SCOPRIRE I TRATTI PROTOTIPICI DELL'UMANITÀ ATTRAVERSO L'AMORE

1. *Il bisogno di amare come conseguenza dell'«amor sui»*

Nella famosa operetta d'apertura che è la *Storia del genere umano*, Leopardi pronuncerà una sentenza tanto disincantata quanto drammatica: quella cioè secondo la quale gli uomini sono «parimente incapaci e cupidi dell'infinito»¹, e l'intera operetta tende alla dimostrazione di questa verità.

L'uomo desidera per sé un bene, ovvero un piacere senza limiti, ma il piacere del quale riesce a godere è contingentato e limitato, e dunque mai capace di soddisfare il suo desiderio di partenza. L'uomo è un insieme di contraddizioni che coesistono dolorosamente nella sua persona: sempre in tensione verso un piacere infinito e al tempo stesso costretto a scontrarsi con un'inevitabile di natura nel raggiungerlo. Come ha messo in luce Anna Dolfi «l'uomo chiama infinito tutto ciò che, con un certo margine, esce dalle sue capacità di percezione e misurazione»². Egli è indotto costantemente dalle illusioni e dai transitori piaceri della vita a credere che l'infinità sia di suo appannaggio, ma lo è purtroppo solo nella forma ideale del pensiero.

Leopardi parte dall'evidenza che «il vivente si ama senza limite nessuno, e non cessa mai di amarsi»³, ne deriva che anche in amore, l'uomo deve scontrarsi con questi principi: quello del proprio limite naturale tale che l'infinito desiderio amoroso non sarà mai in grado di rintracciare un oggetto d'amore altrettanto grande; e quello dell'amor proprio, tale che l'umanità ha bisogno naturalmente di amare, non per altruismo, ma per una primaria vocazione egoistica.

¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 101.

² A. DOLFI, *Sentimento del tempo e rifiuto del tempo ritrovato*, in *Leopardi tra negazione e utopia – Indagini e ricerche sui Canti*, cit., p. 56.

³ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [646], Tomo primo, cit., p. 509.

In *Zibaldone* [389] Leopardi chiarisce ciò che induce l'uomo ad amare; contrariamente alle aspettative, si deve ad una causa personale, quella di far del bene a se stesso:

Così il desiderio che ha l'uomo di amare, è infinito non per altro se non perché l'uomo si ama di un amore senza limiti. E conseguentemente desidera di trovare oggetti che gli piacciono, di trovare il buono (intendendo per buono anche il bello, e tutto ciò che affetta gradevolmente qualunque delle nostre facoltà); desidera dunque di amare, ossia di determinarsi piacevolmente verso gli oggetti.⁴

L'essere umano avverte la necessità di amare qualcosa al di fuori di sé che sia bello e appagante per i suoi sensi, spinto da una causa prima che è l'amore sconfinato verso se stesso o altrimenti detto «amor proprio», il quale è a tutti gli effetti catalogato da Leopardi come un «sentimento»⁵ che risulta essere «necessaria conseguenza della vita»⁶. Questa è la legge leopardiana dell'*amor sui*, una legge regolata da una morale di tipo egoistico e narcisistico. L'amore verso se stessi è coesistente alla natura dell'uomo, tanto che il Nostro parla di innatismo: «Innato è l'amor di sé, e quindi del proprio bene, e l'odio del proprio male»⁷.

Questo impulso d'amore verso cose belle e sensibilmente stimolanti è una disposizione non solo umana ma universale: «Tutto è amor proprio nell'uomo e in qualunque vivente»⁸. Leopardi fa poi una precisazione importante⁹: quanto più è infinito

⁴ Ivi, *Zibaldone* [389], Tomo primo, cit., p. 357.

⁵ Cfr. *Zibaldone* [4242], Tomo secondo, cit., p. 2809: «Esso [un amor della vita] è un ragionamento, non un sentimento: però non può essere innato. Sentimento è l'amor proprio, di cui l'amor della vita è una naturale, benchè falsa conclusione».

⁶ Ivi, *Zibaldone* [389], Tomo primo, cit., p. 357.

⁷ Ivi, *Zibaldone* [4242], Tomo secondo, cit., p. 2809.

⁸ Ivi, *Zibaldone* [507], Tomo primo, cit., pp. 430-431.

⁹ Cfr. *Zibaldone* [389], Tomo primo, cit., pp. 357-358: «Ma non prova che la facoltà di amare sia infinita nell'uomo: e così il desiderio infinito di conoscere non prova che la sua facoltà di conoscere sia infinita: prova solamente che il suo amor proprio è illimitato o infinito. E infatti come si potrà dire che la facoltà nostra di conoscere o di amare sia infinita? - Ma noi possiamo conoscere un Bene infinito ed amarlo - Bisognerebbe che lo potessimo conoscere infinitamente ed amare infinitamente. Allora la conseguenza sarebbe in regola. Ma non lo possiamo nè conoscere nè amare, se non imperfettissimamente. Dunque la nostra cognizione e il nostro amore, benchè cadano sopra un Essere infinito, non sono infinite, nè possono mai essere. Dunque le nostre facoltà di conoscere e di amare sono essenzialmente ed effettivamente limitate come la facoltà di agire fisicamente, perchè non sono capaci nè di cognizione nè di amore infinito, nè in numero nè in misura, come non siamo capaci di azione infinita fisica. (E se noi avessimo delle facoltà precisamente infinite, la nostra essenza si confonderebbe con quella di Dio). Dunque il nostro desiderio infinito di conoscere (cioè concepire), e di amare, non può esser mai soddisfatto dalla realtà, ossia da questo, che la nostra facoltà di conoscere e di amare possieda realmente un oggetto infinito in quanto è infinito, e in quanto si possa mai possedere (altrimenti la possessione non sarebbe infinita): ma solamente può esser soddisfatto dalle illusioni (o false concezioni, o false persuasioni di conoscenza e di amore, e di possesso e

l'amore che l'uomo prova verso se stesso, tanto più infinito sarà il conseguente desiderio di amare, ma a ciò non corrisponde un'altrettanta facoltà umana di accogliere, di apprezzare e infine di beneficiare di un simile amore. L'uomo ha una sete infinita di amare qualcosa all'esterno, ma ciò non comprova automaticamente che ne sia capace, piuttosto ciò sostiene e rafforza la tesi dell'amore infinito che idealmente prova verso se stesso. Egli è incapace per sua natura di amare infinitamente, anche se, come ricorda Leopardi, sono le illusioni e le occupazioni della vita che lo illudono di esserlo, ma in sostanza quello che si attuerà sempre da parte sua è un amore finito e imperfetto.

In *Zibaldone* [610], Leopardi compie una precisazione di carattere linguistico: in termini logici è inappropriato parlare di amor proprio «infinito», è più corretto affermare che esso è «indefinito». Questa puntualizzazione si deve al fatto che l'infinità è una misura che non è possibile apprezzare attraverso le categorie umane, essa pertiene piuttosto al divino, solo Dio infatti abbraccia l'infinito in se stesso, diversamente dall'«animo umano o di qualunque vivente» che invece «non è capace di un sentimento il quale contenga la totalità dell'infinito». Allora è più corretto esprimersi nei termini seguenti: gli esseri umani sono tali da possedere un'«indefinita capacità di amare, cioè di essere piacevolmente affetti e inclinati verso gli oggetti»¹⁰.

Ma sempre a proposito di amor proprio, Leopardi aveva già colto i sintomi di qualcosa di torbido al suo interno, definendolo, negli appunti iniziali dello *Zibaldone*, «principio universale dei vizi umani»¹¹. Nel corso di questa trattazione funzionale e asistemica, il Nostro chiarirà il senso di questa perentoria affermazione:

L'amor proprio dell'uomo, e di qualunque individuo di qualunque specie, è un amore di preferenza. Cioè l'individuo amandosi naturalmente quanto può amarsi, si preferisce dunque agli altri, dunque cerca di soverchiarli in quanto può, dunque effettivamente l'individuo odia l'altro individuo, e l'odio degli altri è una conseguenza necessaria ed immediata dell'amore di se stesso, il quale essendo innato, anche l'odio degli altri viene ad essere innato in ogni vivente.¹²

godimento) e dalle distrazioni ovvero occupazioni [...]: due grandi istrumenti adoperati dalla natura per la nostra felicità. (8. Dicembre. 1820.)».

¹⁰ Ivi, *Zibaldone* [610], Tomo primo, cit., pp. 488-489.

¹¹ Cfr. *Zibaldone* [57], Tomo primo, cit., p. 92: «Il principio universale dei vizi umani è l'amor proprio in quanto si rivolge sopra lo stesso essere, delle virtù, lo stesso amore in quanto si ripiega sopra altrui, sia sopra gli altri uomini, sia sopra la virtù, sia sopra Dio. ec.».

¹² Ivi, *Zibaldone* [872], Tomo primo, cit., pp. 627-628.

L'amor proprio, dal quale, come si è detto sopra, nasce il bisogno di amare qualcosa di bello al di fuori di noi, è anche ciò che nuoce irrimediabilmente al concetto di società, il quale implica per principio una modalità d'azione e di pensiero rivolti al bene collettivo, mai individualistico. L'amor proprio, nella definizione leopardiana, va a minare i principi fondanti il vivere comune all'interno di un gruppo umano e implica preferire sempre noi stessi ai nostri simili.

C'è però un pregio che Leopardi riconosce all'amor proprio, in *Zibaldone* [958] afferma: «Ma l'amor di se stesso è l'unica possibile molla delle azioni e dei sentimenti umani»¹³. Esso è il motore dell'agire quotidiano, è ciò che salva l'uomo dall'inefficienza e dall'autodistruzione, è ciò che consente di provare emozioni e dunque rifuggire dall'apatia e dalla passività. Nonostante la grandezza dell'amor proprio, causa prima di tutto, l'autore individuava qualcosa in grado di scardinare questo potente sentimento e di comprometterne le potenzialità: si tratta dell'«infelicità che agisce in senso contrario ai suoi principi, rende l'uomo non più pieno d'amore per se stesso, ma incurante del proprio bene. L'infelicità porta l'uomo a perdere se stesso, l'infelicità, afferma Leopardi, «finalmente illanguidisce questo amore, rende l'uomo meno tenero di se stesso»¹⁴.

Sempre nello *Zibaldone*, Leopardi lanciava l'ennesima delle sue accuse sotto forma di massima, mettendo questa volta in relazione l'amor proprio e l'amore verso terzi: «Chi più si ama meno può amare»¹⁵. L'autore sostiene che maggiore è l'amor proprio nell'uomo, minore sarà lo slancio d'amore verso i suoi simili: un simile soggetto umano finirà così per direzionare il più delle volte il suo amore verso stesso e farà più fatica di altri a investire il proprio amore all'esterno.

Leopardi arriva a definire «centiforme» l'amor proprio, riflettendo sulla sua immensa variabilità, sugli «effetti i più svariati e contrari» che produce, in particolare pensando al pubblico femminile. Spogliatosi dei panni dell'erudito e indossando quelli di analista della vita e degli affetti, il Nostro sostiene che, di fronte ad una donna con un «amor proprio» «più vivo e tirannico»¹⁶, il miglior modo per suscitare in lei un interesse non è corteggiarla, né tanto meno farla sentire apprezzata, ma al contrario disprezzarla, intaccando così quell'amor proprio dispotico e sopra le righe che ella nutre verso di sé.

¹³ Ivi, *Zibaldone* [958], Tomo primo, cit., p. 692.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, *Zibaldone* [1723], Tomo primo, cit., p. 1196.

¹⁶ Ivi, *Zibaldone* [1432], Tomo primo, cit., p. 1026.

Leopardi considera l'amor proprio quale un sentimento totalizzante che include tutti gli altri sentimenti umani, e quest'ultimi sono nient'altro che dei derivati dell'amor di sé che è madre di tutti i sentimenti che da esso si dipartono:

E tanto uno vive, quanto si ama, e tutti i sentimenti di chi vive sono compresi o riferiti o prodotti ec. dall'amor proprio: il quale è il sentimento universale che abbraccia tutta l'esistenza; e gli altri sentimenti del vivente (se pur ve n'ha che sieno veramente altri) non sono che modificazioni, o divisioni, o produzioni di questo, ch'è tutt'uno col sentimento dell'essere, o una parte essenziale del medesimo.¹⁷

Leopardi istituisce poi il dittico speranza-amor proprio. L'amor proprio, come si è visto poco fa, è come un polo generatore dal quale scaturiscono i sentimenti dell'animo umano che purtroppo, constata il poeta, è costantemente tenuto vigile ma altrettanto illuso e «sempre deluso dalla speranza medesima». La speranza, ci informa Leopardi, così come gli altri sentimenti che rendono tollerabile e apparentemente sensata la vita, è figlia dell'amor proprio, e speranza e amor proprio non abbandonano mai l'uomo «finch'egli vive, cioè sente la sua esistenza»¹⁸. Finché l'uomo è una creatura pensante, speranza e amor proprio convivono e resistono nella sua persona.

Uno dei capisaldi del pensiero leopardiano è il tema dell'infelicità, o meglio di una felicità raggiungibile sempre e solamente in difetto. Il Nostro, come esposto sopra, ha istituito una correlazione primaria tra amor di sé e bisogno di amare qualcosa di bello all'esterno. In una pagina dello *Zibaldone* risalente al maggio 1822, Leopardi aumenta di complessità la rete di questa relazione. Egli dà vita ad una sorta di terna, andando ad istituire una correlazione tra intensità dell'amor proprio e intensità di quella che egli definisce «vita» o «sentimento vitale»¹⁹ – che è la categoria opposta all'esistenza – e infine vi inanella il concetto di felicità e il suo antonimo. L'esistenza è il fatto biologico di vivere, mentre la vita in senso stretto è l'interiorità, è la parte riflessiva che si agita dentro ciascuno. Il sentimento per noi stessi, o amor proprio, è tanto maggiore quanto più è intensa e feconda quella che Leopardi chiama «l'attività dell'anima»²⁰; tanto più è maggiore l'amor di sé, e dunque più prolifica l'interiorità, tanto più l'io nutre per se stesso alte aspettative di felicità; maggiore è l'aspettativa, e tanto maggiore sarà la delusione che

¹⁷ Ivi, *Zibaldone* [2411], Tomo secondo, cit., pp. 1558, 1559.

¹⁸ Ivi, *Zibaldone* [2316], Tomo primo, cit., p. 1501.

¹⁹ Ivi, *Zibaldone* [2411], Tomo secondo, cit., p. 1558.

²⁰ Ibidem.

ne deriva dal vedere necessariamente frustrata quell'aspettativa iniziale. Questa riflessione svolta a livello teorico nello *Zibaldone*, due anni più tardi, nel *Dialogo della Natura e di un'Anima*, verrà riproposta in modo analogo ma in forma dialogica:

Natura. [...] Similmente la maggior vita degli animi inchiude maggiore efficacia di amor proprio [...] la maggioranza di amor proprio importa maggior desiderio di beatitudine, e però maggiore scontento e affanno di esserne privi, e maggior dolore delle avversità che sopravvengono.²¹

Leopardi individuava delle irrimediabili contraddizioni nel concetto di amor proprio, causa prima dell'infelicità ma al tempo stesso presupposto imprescindibile per l'essere umano per apprezzare qualche barlume di felicità:

Dunque l'animale, se non amasse se stesso, non potrebbe esser felice, e sarebbe essenzialmente incapace della felicità, e in disposizione contraddittoria colla natura di essa.²²

Egli mette in luce la correlazione che esiste tra amor di sé e amore per la felicità: non si può gioire per qualcosa di bello che ci succede senza prima amare noi stessi, senza amare la felicità; non possiamo dispensare felicità all'esterno se prima non apprezziamo quella felicità in sé. Nella trattazione asseriva la stretta e inseparabile correlazione che esiste tra amor proprio e amore della felicità:

Quindi osservate che tutto quanto si dice dell'amor proprio si deve anche intendere dell'amor della felicità ch'è tutt'uno.²³

Leopardi denunciava un fatto tragico: i giovani, fra tutti, sono portatori di un maggiore amor proprio legato al fatto che essi si trovino a sentire la vita con maggiore intensità rispetto, ad esempio, alle persone anziane; questo era sufficiente a spiegare il perché i giovani siano in generale più condannati dal male di vivere e dall'avvertire il peso dell'esistenza, e dunque prigionieri più di altri dell'infelicità:

Perciocchè ne' giovani è più vita o più vitalità che nei vecchi, cioè maggior sentimento dell'esistenza e di se stesso; e dove è più vita, quivi è maggior grado di amor proprio, o maggiore intensità e sentimento e stimolo e forza del medesimo; e dove è maggior grado o efficacia di amor proprio, quivi è maggior desiderio e bisogno di felicità; e dove è

²¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 181.

²² G. LEOPARDI, *Zibaldone* [2494], Tomo secondo, cit., p. 1606.

²³ Ivi, *Zibaldone* [2496-2497], Tomo secondo, cit., p. 1607.

maggior desiderio di felicità, quivi è maggiore appetito e smania ed avidità e fame di piacere: e non trovandosi il piacere nelle cose umane è necessario che dove n'è maggior desiderio quivi sia maggior infelicità, ossia maggior sentimento dell'infelicità; maggior noia, maggior fastidio della vita, maggior difficoltà e pena di sopportarla, maggior disprezzo e noncuranza della medesima.²⁴

Il Recanatese, inoltre, grazie alla sua straordinaria capacità di analisi psicologica, sempre su questo tema, portava una nuova e sorprendente chiave di lettura circa un falso detto comune: gli uomini più altezzosi e sicuri di sé sono portatori di un maggior amor proprio rispetto a quelli più timidi e insicuri. Invece l'autore rovesciava il punto di vista: i più timidi non si mettono quasi mai in gioco e non prendono spesso iniziativa nelle situazioni perché la loro azione è inibita dall'amor proprio e dalla paura di vederlo in qualche maniera, di perdere la considerazione dei propri simili in caso di errore. Le persone timide dunque, hanno un grande amor proprio e un'altrettanta premura di conservarne l'integrità. Al contrario le persone superbe non si preoccupano di perdere la reputazione all'esterno e non ci pensano due volte a nuocere all'amor proprio altrui, *in primis* per una carenza d'amore verso se stessi.

Per concludere mettendo in relazione la questione affrontata con il filone principale del discorso, possiamo dire che l'amore, di cui ci occupiamo in questa sede, secondo Leopardi non è nient'altro che un derivato, un prodotto secondario dell'amor proprio. Parlare d'amore, dunque, significa innanzitutto prendere in causa quell'innato e sconfinato sentimento umano che è l'amore che l'uomo, finché vive, prova verso se stesso.

2. La svolta di Amore celeste nella "Storia del genere umano"

In relazione al percorso amoroso si prenderà in esame l'operetta *Storia del genere umano* e specie il suo epilogo. Posta all'apertura dell'intero libro, essa contiene in sé il valore e il significato di tutte le operette a seguire, ne costituisce la *summa*, offrendo delle premesse e dei presupposti imprescindibili di lettura. In essa fa la sua comparsa Amore in duplice veste: quella misera e illusoria sotto forma di larva e quella nobile e divina di

²⁴ Ivi, *Zibaldone*, [2737], Tomo secondo, cit., p. 1733.

«Amore, figliuolo di Venere Celeste»²⁵ che rivendica il desiderio di felicità e di eterna fanciullezza degli uomini.

Non sarà certo inutile ripercorrere a grandi linee i tratti salienti del lungo racconto per pervenire poi al cuore della questione. Di fronte ai primi uomini ormai assuefatti, annoiati e infastiditi da ciò che li circonda, Giove diversifica il paesaggio e crea fenomeni che illudono la percezione. Il dio manda sulla terra delle larve ad assumere le redini del governo degli uomini; questi fantasmi, lodati e cantati in versi, sono della stessa natura delle illusioni e hanno il compito di rendere la vita accettabile, infondendo sentimenti di speranza. Questo momento di tregua ha vita breve: ben presto gli uomini tornano nuovamente scontenti delle loro cose. Una svolta epocale è segnata dall'arrivo della Verità sulla terra che denuda barbaramente queste finzioni, mette gli uomini di fronte alla loro effettiva miseria, ponendo drammaticamente fine alla speranza. Giove per punizione fa sparire tutte quelle care larve che fino a poco prima avevano reso la vita sopportabile, al di fuori di una, Amore fantasma, «il manco nobile di tutti»²⁶.

Quest'ultima precisazione non è casuale ma opportunamente pensata, creando fin da subito i presupposti per una contrapposizione con il vero protagonista di questa operetta, Amore divinità. Gli dei conservano un'infinita bontà, così Giove decide di risollevarle le tristi sorti innescate dall'avvento della Verità, ma limitatamente ad una schiera di uomini eletti e magnanimi che risultano «indegni della sciagura universale»²⁷. All'accorato appello di Giove, tra gli dei, solo Amore figlio di Venere, noto per la sua bontà e misericordia, si offre di scendere, tuttavia di rado, tra i suddetti uomini e di beneficiarli con l'amore e con la sensazione di beatitudine che esso restituisce. Questa mirabile discesa divina rappresenta «un varco, un'irruzione dell'infanzia [...] che ferisce il tempo opaco del limite e della ripetizione».²⁸ Una schiera eletta ha il privilegio di conoscere il mondo e la vita attraverso il senso di sorpresa, di meraviglia, di curiosità, come è appannaggio del bambino, infatti ad Amore-divinità appartiene, sin dalla nascita, uno stato di «fanciullezza eterna»²⁹. Gli uomini, nel lasso di tempo in cui Amore fa loro visita, ritrovano a livello simbolico quella condizione fanciullesca che, in quanto dotata

²⁵ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 108.

²⁶ Ivi, p. 106.

²⁷ Ivi, p. 108.

²⁸ A. PRETE, *Finitudine e Infinito*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, cit., p. 58.

²⁹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 110.

della capacità immaginativa e della speranza, è anche in grado di attuare la ‘sospensione’ del tempo storico, male fondamentale dell’uomo.

Leopardi scrive la *Storia* ricorrendo come di consueto a molteplici fonti, come sempre rivisitandole in base al proprio gusto personalissimo: molte sono le reminiscenze antiche rielaborate e piegate in base alle proprie esigenze. Numerosi sono gli echi provenienti dalla filosofia platonica, già presenti nella canzone *Alla sua donna*. Nella *Storia*, in particolare, Leopardi sembra aver attinto degli spunti dal *Simposio* di Platone³⁰, dove la questione dell’amore e della duplice natura di Eros è ampiamente dibattuta. Leopardi aveva conosciuto il pensiero del filosofo per via diretta attraverso una vasta selezione di letture platoniche in relazione al progetto editoriale – tuttavia senza lieto fine – di traduzione integrale di Platone commissionato dall’editore Filippo de Romanis. La filosofia antica risultava agli occhi del recanatese ricca di valore perché vicina alla natura e dunque funzionale alla letteratura e alla poesia, diversamente dalla filosofia moderna esclusivamente a servizio della ragione. Leopardi pur rifiutando la visione platonica e affermando che Platone non aveva fatto altro che creare «un sistema fondato sul brillante e sul fantastico»³¹, tuttavia ne apprezzava e ne emulava lo stile e il tono, assumendolo come «ispiratore di una più elevata fusione di ironia e fantasia»³².

Leopardi, inoltre, inserisce nella *Storia* delle suggestioni e delle valenze simboliche che affondano le proprie radici nel mito della *Genesi*, anch’esso ampiamente rivisitato, anzi letteralmente rovesciato, dstando all’epoca non poche preoccupazioni: egli infatti incontrò dei problemi con la censura fiorentina, tanto che nell’edizione Piatti del 1834 Leopardi venne obbligato a mettere un’avvertenza dove specificava che in questa operetta l’autore non ha voluto fare alcun tipo di riferimento ai testi sacri della religione cristiana, specie alla *Genesi*, ma che si tratta solo di letteratura. Questa precisazione fu necessaria perché nel testo si colgono precisi richiami a testi fondativi della religione, spostati però in una direzione che potremmo definire eretica. Nel finale Leopardi infatti sembra sovvertire il principio stesso su cui aveva fondato il suo racconto

³⁰ Per i rimandi al *Simposio* di Platone presenti nella *Storia* cfr. G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida Editori, 1977, nota 108 p. 27; nota 114 p. 30; note 123 e 125 p. 32. Cfr. anche MASSIMO LOLLINI, *La “Storia del genere umano” e la scrittura di Eros*, saggio consultabile al seguente link: [articles / saggi - la storia del genere umano e la scrittura di eros](https://www.ajol.info/issn/article/view)<https://www.ajol.info/issn/article/view>, data ultima consultazione: 28/01/2022.

³¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [351], Tomo primo, cit., p. 330.

³² S. TIMPANARO, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 215.

sin dall'inizio: rifiutando la visione cristiana del peccato originale, e considerando l'infelicità non più una colpa ma una condizione naturale e fisiologica, al termine dell'operetta capovolge il presupposto di partenza, rendendoci partecipi di una felicità non come utopia, ma come concretamente esperibile e di «una salvezza tutta umana»³³ per opera del dio Amore.

La domanda che si è posta la critica riguarda esattamente la funzione e il senso di questa epifanica apparizione nel racconto che ripercorre le fasi della storia dell'umanità. Ma soprattutto: da dove deriva la scelta di Leopardi di un simile finale? La focalizzazione ricade sulla conclusione dell'operetta che si chiude nel nome di Amore celeste, un epilogo che si colloca nel tempo presente, il tempo in cui vive Leopardi, ma, in generale, il tempo della modernità. Amore fa saggiare il suo beneficio ad una schiera di eletti con caratteristiche ben specificate: «finezza d'intelletto», «nobiltà di costumi e integrità di vita»³⁴, cuore tenero e gentile, generosità e magnanimità. Leopardi delinea in questa sede una sorta di aristocrazia degli animi, composta da uomini senza una particolare visibilità sociale, ma piuttosto interiore. Amore si posa dunque su coloro che sono nobili di cuore, i quali avranno il privilegio, concesso da Giove, di avere un rapporto speciale con il divino Amore.

Iniziamo considerando l'entrata in scena di Amore-fantasma nella *Storia*, annunciata dall'io narrante con queste parole:

Tra i quali fantasmi fu medesimamente uno chiamato Amore, che in quel tempo primieramente, siccome ancora gli altri, venne in terra: perciocchè innanzi all'uso dei vestimenti, non amore ma impeto di cupidità, non dissimile negli uomini di allora da quello che fu di ogni tempo nei bruti, spingeva l'un sesso verso l'altro, nella guisa che è tratto ciascuno ai cibi e a simili oggetti, i quali non si amano veramente, ma si appetiscono.³⁵

Leopardi si sta riferendo ad un'evoluzione che l'amore subisce nella nuova fase della storia dell'umanità: da amore-cupidigia che congiunge due corpi ad un amore che congiunge due anime, un amore dunque non più figlio di bassi istinti, ma nobile e spirituale. L'avvento del fantasma di amore sulla terra segna una fase di rinnovamento e di rinascita per l'umanità, proprio perché ha l'effetto prodigioso di sovrastare il peso delle

³³ S. LO BUE, *Un amore bellissimo: Leopardi e la felicità*, p. 11.

³⁴ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 107.

³⁵ Ivi, p. 96.

«fatiche», degli «spaventi» e dei «dolori»³⁶ che caratterizzavano la fase immediatamente precedente a questa venuta. Questo passo cruciale della *Storia* appena citato è da considerare in rapporto ad una riflessione dello *Zibaldone*, probabilmente coeva o di poco precedente all'operetta, risalente alla fine di novembre del 1823, nella quale Leopardi, attraverso un *excursus* storico del sentimento amoroso, cerca di definire entro nuovi termini l'essenza dell'amore moderno. In questa nota egli non può fare altro che constatare la nascita dell'amore «sentimentale», quello che gli antichi chiamavano «sotto il nome di platonico»³⁷, necessaria conseguenza dell'avanzamento della civilizzazione e con essa dell'introduzione dell'«uso dei vestimenti»³⁸:

Ora in proporzione di questa spiritualizzazione delle cose, e della idea dell'uomo, e dell'uomo stesso, è cominciata e cresciuta quella spiritualizzazione dell'amore, la quale lo rende il campo e la fonte di più idee vaghe, e di sentimenti più indefiniti forse che non ne desta alcun'altra passione, non ostante ch'esso e in origine, e anche oggidì quanto al suo fine, sia forse nel tempo stesso e la più materiale e la più determinata delle passioni, comune, quanto alla sua natura, alle bestie, ed agli uomini i più bestiali e stupidi ec. e che meno partecipano dello spirito. Fino a tanto che giunta in questi ultimi tempi al colmo la spiritualizzazione delle cose umane, è, si può dir, nato a nostra memoria, o certamente in questi ultimi anni si è reso per la prima volta comune quell'amore che con nuovo nome, siccome nuova cosa, si è chiamato sentimentale.³⁹

“L'amore sentimentale” è la nuova cifra che contraddistingue la civiltà moderna, quando invece rappresentava un'eccezione in quella antica – per di più negativa – e gli uomini antichi lo consideravano alla stregua di una costruzione mentale, di una chimera. La società civilizzata è stata investita da un processo di «spiritualizzazione delle cose umane»⁴⁰ che ha coinvolto ogni dimensione della vita, anche – ma forse è meglio dire soprattutto – l'amore. Dunque vale la constatazione dello studioso Antonio Prete: «L'amore, per Leopardi, non è un sentimento immutabile: la civiltà ne modifica le forme profondamente»⁴¹. È in campo amoroso che si manifestano principalmente gli effetti dell'ondata spiritualistica con una conseguente valorizzazione di quella parte «nascosta e invisibile»⁴² che chiamiamo anima.

³⁶ Ibidem.

³⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [3911], Tomo secondo, cit., p. 2468.

³⁸ Ivi, *Zibaldone* [3305], Tomo secondo, cit., p. 2065.

³⁹ Ivi, *Zibaldone* [3911], Tomo secondo, cit., p. 2468.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. PRETE, *Finitudine e infinito – Su Leopardi*, cit., p. 94.

⁴² G. LEOPARDI, *Zibaldone* [3910], Tomo secondo, cit., p. 2467.

Come si evince dal passo poco fa citato, Leopardi a prescindere da questa manifesta spiritualizzazione, non nega la natura corporea originaria dell'amore che rimane un dato ineliminabile. La natura dell'amore è cambiata: questo cambiamento universale non solo viene percepito e registrato in prima persona da Leopardi nelle pagine dello *Zibaldone*, ma soprattutto questa svolta epocale è da lui stesso esemplificata mettendo in scena nella *Storia* la figura di Amore larva e Amore divinità che segnano questo spartiacque. L'amore sentimentale e Amore personaggio dell'operetta condividono l'appartenenza alla modernità, entrambi sono la spinta prima all'immaginazione, ed essi sono inoltre l'esito del processo di avanzamento della civiltà. Tuttavia vi è un particolare che non coincide tra la fredda teoria e il commosso racconto: mentre nello *Zibaldone* l'amore sentimentale si dice parte della nuova realtà collettiva, nella *Storia* esso invece appartiene solo ad una cerchia di eletti privilegiati. A ciò si aggiunga un altro elemento di discordanza: se l'amore fattosi sentimentale aveva reso più infelice l'uomo moderno, invece il tipo di congiungimento che mette in atto Amore-divinità nella *Storia* porta ad una tregua dall'infelicità che segna irrimediabilmente i tempi moderni rispetto agli antichi.

L'amore sentimentale derivato della civilizzazione si contraddistingue appunto per la capacità di preservare l'immaginazione, in questo senso assolve ad una funzione analoga a quella di Amore celeste della *Storia*, il quale «suscita e rinverdisce per tutto il tempo che egli vi siede, l'infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri»⁴³, cioè ripristina la facoltà immaginativa inibita dall'avvento della *domina* Verità («E nel medesimo tempo si troveranno essere destituiti dalla naturale virtù immaginativa, che sola poteva per alcuna parte soddisfarli di questa felicità [...]»⁴⁴).

Nel passo della *Storia* dove si annunciava l'arrivo di Amore a dimorare sulla terra veniva presa in causa proprio l'introduzione dei vestiti come discriminare tra la nuova fase e la precedente. Sempre in parallelo, nello *Zibaldone* Leopardi spiegava come questa nuova abitudine di coprirsi aveva reso i corpi degli enti misteriosi, alimentando di conseguenza l'immaginazione su di essi: «Ma introdotto l'uso de' vestimenti [...], la donna all'uomo [...] e l'uomo alla donna sono divenuti esseri quasi misteriosi. Le loro forme nascoste hanno lasciato luogo all'immaginazione di chi le mira così vestite»⁴⁵. Ed era

⁴³ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 110.

⁴⁴ Ivi, p. 103.

⁴⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [3305], Tomo secondo, cit., p. 2065.

sempre Leopardi ad aver messo in luce quella che a sua avviso era un'ovvietà: la potenza dell'immaginazione in ambito amoroso:

Quanto influisca sempre l'immaginazione, l'opinione, la prevenzione ec. sull'amore anche corporale, sui sentimenti che un uomo prova in particolare verso una donna, o una donna verso un uomo, è cosa notissima. E in particolare ha forza sull'amore, non solo platonico o sentimentale, ma eziandio corporale verso gl'individui particolari, tutto ciò che ha del misterioso, e che serve a rendere poco noto all'amante l'oggetto del suo amore, e quindi a dar campo alla sua immaginazione di fabbricare, per dir così, intorno ad esso oggetto.⁴⁶

L'occultamento delle forme, che nell'uomo primitivo erano manifeste, incentiva le supposizioni, le fantasie, le immaginazioni dell'innamorato sul proprio oggetto d'amore. Forse in questo caso specifico bisogna riconoscere gli effetti positivi della civilizzazione: se l'essere umano fosse rimasto nudo come accadeva nello stadio primitivo, svelando sin da subito le forme del proprio corpo, allora l'uomo per la donna, o viceversa, avrebbe nutrito un'attrazione soltanto fisica, data dall'appetito dei sensi, un impulso animalesco in quanto analogo all'istinto delle bestie. Invece il fatto circostanziato dell'uso dei vestiti ha virato verso altra direzione il rapporto uomo-donna, verso lo spiritualismo e il sentimentalismo, rendendo questo rapporto più dolce e controllato dalla ragione.

Ora venendo all'entrata in scena di Amore-divinità, essa è annunciata dal narratore mettendone in risalto le differenze rispetto al suo concorrente:

Amore, figliuolo di Venere Celeste, conforme di nome al fantasma così chiamato, ma di natura, di virtù e di opere diversissimo.⁴⁷

Amore dispensa agli innamorati «piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine»⁴⁸; qualora si verifichi una condizione di reciprocità, cosa rarissima, quella beatitudine si trasforma in felicità vera.

Il Nostro opta per un finale positivo e rassicurante per il genere umano, anche se altrove, nelle operette e nei versi, smentirà questa possibilità. L'autore, nella frammentaria trattazione amorosa, compie infatti un movimento acrobatico, saltando da una conclusione all'altra, tornando spesso sui suoi passi e apparentemente contraddicendosi. Questa disposizione è propria del suo originalissimo modo di procedere

⁴⁶ Ivi, *Zibaldone* [3909], Tomo secondo, cit., p. 2466.

⁴⁷ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 108.

⁴⁸ Ivi, p. 109.

che non segue quasi mai un andamento rettilineo e definito, ma piuttosto tortuoso e ricco di deviazioni, spesso portando avanti le sue posizioni e correggendole *in itinere*.

Novella Bellucci vuole cogliere in Amore celeste non ingenuamente il simbolo e la rappresentazione dell'amore tra due individui, ma piuttosto già il preludio dell'amore in senso universale, verso la vita e i propri simili, al quale Leopardi arriverà nel suo testamento spirituale, *La Ginestra*. Bisogna inoltre tener presente che Amore celeste che salva gli uomini dal degrado esistenziale della Verità, attua una salvezza, certamente precaria e fugace, senz'altro non trascendente, ma piuttosto terrena. I magnanimi non sono indenni dall'infelicità costitutiva, anzi la patiscono di più perché più consapevoli e dotati di un'anima più grande di altri, tuttavia sarà loro concesso di provare entro brevi termini una felicità tutta sensibile e circostanziata, connessa ad un'esperienza d'amore. Questo spiraglio ha permesso alla civiltà di resistere perché partecipe di quel rinnovamento che regala Amore. Leopardi apre una breccia nel cuore dell'umanità, una speranza di salvezza ed emancipazione dalla generalizzata condizione di infelicità e di dolore, di oblio anche se temporaneo dalla Verità che rende manifesta la povertà di questa vita.

Amore celeste è la *summa* di tutto ciò che Leopardi aveva teorizzato a proposito dell'amore fino a quel momento, per esempio nel *Diario* del 1817, ovvero di come l'amore possa davvero rendere, per brevi intervalli, l'essere umano partecipe del piacere, e dunque felice. Ma anche, questa figura anticipa alcuni motivi svolti successivamente in campo amoroso: essa rappresenta una lente per una corretta lettura del *Pensiero dominante* o per la comprensione della portata dell'uscita da un amore grande come quello per Aspasia.

Inoltre fra *Alla sua donna* e la vicenda di Amore personaggio della *Storia* si può cogliere un gioco di rimandi, di stretti punti di contatto e di reciproci svolgimenti dei medesimi motivi. Tutto ciò è giustificato anche dal fatto che l'operetta e la poesia in questione sono più o meno contemporanee: *Alla sua donna* è del settembre del 1823, la *Storia* risulta già abbozzata alla fine di quello stesso anno, con grande anticipo rispetto alle altre operette. Sussistono certamente delle evidenti affinità tra prosa e versi, ma anche delle differenze. In entrambi i testi viene posta la stessa equazione: una felicità terrena possibile attraverso la visita di una creatura divina, rispettivamente Amore celeste nella *Storia* e una donna dai tratti angelici e sovrumani nei versi. Ma se nella *Storia* questa

condizione di felicità è presentata come possibilità reale, nei versi di *Alla sua donna* essa diversamente è posta tutta al condizionale, come un'ipotesi dell'assurdo, dunque irreali e appannaggio dell'immaginazione. I punti di contiguità tra la donna-spirito dei versi che non si trova da nessuna parte e l'operetta d'apertura sono stati messi in luce anche dallo studioso Emilio Russo nel suo prezioso contributo alle *Operette*:

Alla sua donna... un testo che pone al centro la passione amorosa come unica possibile fonte di una beatitudine divina concessa agli uomini, sia pure per precari intervalli e su distanza abissali. Con «un accento di sincerità, un suo tono di serietà nell'attrito tra consapevolezza e illusione» che ne anima la tensione interna: il medesimo orizzonte sul quale vanno proiettate, e non solo per la precisa sovrapposizione cronologica, le *Operette morali*.⁴⁹

La critica ha unanimemente riconosciuto che questi due testi, uno in prosa e l'altro in poesia, vadano contestualizzati all'interno del medesimo sfondo concettuale. Il primo elemento che li pone in soluzione di continuità è che le due entità protagoniste condividono la stessa natura, in entrambi i casi divina: al verso 4 alla donna con sembianze di «ombra» viene attribuito l'appellativo di «diva»⁵⁰; di Amore invece si dice esplicitamente che è «figliuolo di Venere Celeste»⁵¹. Il secondo dato in comune riguarda il riferimento all'età dell'oro: nel testo poetico al verso 8 si dice che la donna ha beneficiato coloro che sono vissuti nel segno di questa età luminosa («secol beati che dall'oro ha nome»⁵²). L'età dell'oro è anche una delle quattro fasi in cui si snoda la storia dell'umanità, per precisione è la seconda, in cui il dio, per riscattare gli uomini da uno stato di assuefazione, diversifica morfologicamente il pianeta. La terza affinità consiste nel fatto che la donna dei versi viene immaginata dal poeta come uno spirito che vola leggero tra la gente («or leve intra la gente/ anima voli?»⁵³); anche Amore con le stesse movenze leggiadre fa visita ai mortali, scende presso di loro e si materializza tra gli uomini.

Ecco che ben presto si pone un motivo di divergenza. Si considerino i versi 23-27:

Fra cotanto dolore

⁴⁹ EMILIO RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2017, p. 111.

⁵⁰ G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 4, p. 65.

⁵¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 108.

⁵² G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 8, p. 65.

⁵³ *Ibidem*, vv. 9-10.

Quanto all'umana età propose il fato,
Se vera e quale il mio pensier ti pinge,
Alcun t'amasse in terra, a lui pur fora
Questo viver beato [...]⁵⁴

Leopardi sta dicendo: anche concessa la condizione dolorosa dell'esistenza, se qualcuno sulla terra avesse il privilegio di amare questa donna come il suo pensiero la dipinge, la vita umana conoscerebbe uno spiraglio di felicità in mezzo al dolore, tuttavia è ben chiaro che sta cantando questa condizione di beatitudine come una lontana ipotesi. Al contrario, nell'operetta la visita sulla terra da parte di Amore e la conseguente vera felicità è posta come condizione veramente esperibile dall'essere umano:

Quando viene in sulla terra, sceglie i cuori più teneri e più gentili delle persone più generose e magnanime; e quivi siede per breve spazio; diffondendovi sì pellegrina e mirabile soavità, ed empiendoli di affetti sì nobili, e di tanta virtù e forza, che eglino allora provano, cosa al tutto nuova nel genere umano, piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine.⁵⁵

Le conseguenze e gli esiti a cui arriva Leopardi nei due testi sono gli stessi, tuttavia differiscono per il grado di realizzabilità.

In *Alla sua donna*, i versi 32-33 recitano: «e teco la mortal vita saria / simile a quella che nel cielo india»⁵⁶, ovvero l'ipotetica presenza della donna presso i mortali procurerebbe una condizione affine a quella divina. Nell'operetta si legge:

[...] benché pregatone con grandissima istanza da tutti coloro che egli occupa: ma Giove non gli consente di compiacerli, trattone alcuni pochi; perché la felicità che nasce da tale beneficio, è di troppo breve intervallo superata dalla divina.⁵⁷

Anche nella prosa, la condizione di felicità terrena dell'innamorato è dello stesso tenore di quella divina, ed è per questo che Giove concede con grande parsimonia che avvenga reciprocità in amore, proprio per non rendere troppo spesso un uomo tale e quale ad un dio. Anche in questo caso gli esiti prospettati sono gli stessi, ma ancora una volta i due testi differiscono per il grado di possibilità: nella poesia la donna in causa, posta per assurdo l'ipotesi della sua esistenza, sarebbe potenzialmente in grado di trasmettere in

⁵⁴ Ibidem, vv. 23-27.

⁵⁵ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 109.

⁵⁶ G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 32-33, p. 66.

⁵⁷ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 109.

terra l'ebrezza della vita celeste; stessa cosa accade nell'operetta cardine dell'intero libro: Amore, proprio come quella donna immaginaria, facendo innamorare l'uomo lo rende tale e quale ad un dio, compartecipe della stessa beatitudine.

Una differenza sostanziale si coglie confrontando i due passi che seguono:

Per le valli, ove suona
Del faticoso agricoltore il canto,
Ed io seggo e mi lagno
Del giovanile error che m'abbandona;
E per li poggi, ov'io rimembro e piagno
I perduti desiri, e la perdita speme de' giorni miei [...] ⁵⁸

E siccome i fati [Amore] lo dotarono di fanciullezza eterna, quindi esso, convenientemente a questa sua natura, adempie per qualche modo quel primo voto degli uomini, che fu di essere tornati alla condizione della puerizia [...] ⁵⁹

Nei versi l'io si ferma per i campi e si addolora per le illusioni della gioventù che lo abbandonano, invece nella prosa le stesse illusioni della giovinezza ritornano in chi è innamorato. Nell'operetta abbiamo il *leitmotiv* dell'amore che fa regredire l'uomo ad una condizione di fanciullezza e di innocenza che ritorna con forza in Leopardi, all'altezza del 1833, nell'emblematica poesia *Consalvo*: «Così l'avea / fatto schiavo e fanciullo il troppo amore» ⁶⁰.

Possiamo concludere dicendo che il ruolo di fondo dei due tipi di amore presentati nella *Storia* è il medesimo, quello di riparatore contro l'infelicità, tuttavia a proposito di amore terrestre e della sua capacità di presa sulla Verità si dice: «E non sarà dato alla Verità, quantunque potentissima e combattendolo di continuo, né sterminarlo mai dalla terra, né vincerlo se non di rado» ⁶¹. La Verità non può fare nulla contro amore fantasma, non può contrastarlo se non in rare occasioni. Quindi amore terrestre può andare incontro talvolta ad un fallimento. Ed ecco che a rimediare a questo errore subentra Amore celeste, sul quale la Verità non ha alcun margine d'intervento, in quanto «non è dato alla natura dei geni di contrastare agli Dei» ⁶². La persona innamorata, privilegiata da Amore, è sorprendentemente abitata da tutte le altre larve che incarnano i valori umani, la Verità

⁵⁸ G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 34-40, p. 66.

⁵⁹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 110.

⁶⁰ G. LEOPARDI, *Consalvo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 22-23, p. 60.

⁶¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 105.

⁶² *Ivi*, p. 110.

non è d'accordo, ma Giove lo vuole e questa fortunata evenienza ha luogo a prescindere da ogni resistenza. Viene istituita dunque da Leopardi una sorta di gerarchia interna: da questo passaggio risulta che il divino, e dunque Amore celeste, riveste una posizione più altolocata rispetto alla Verità, gode di maggiore importanza, ha più potere e più presa su di essa. Nell'orizzonte leopardiano Amore, anche se non corrisposto, ne esce, in ultima istanza, vincente.

3. «Un sogno in cambio del vero»: il dissidio della vita umana

Il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* è un'operetta del giugno 1824 in cui il celebre poeta cinquecentesco, prigioniero della monotonia, recluso nella sua stanza d'ospedale, intrattiene un dialogo con uno spirito immaginario, nato dallo stato di infermità mentale. Ritorna in questa operetta la medesima attitudine analitica della fisiologia amorosa che aveva caratterizzato le giovanili *Memorie* leopardiane, il Tasso infatti si presenta nelle vesti di dotto d'amore che conosce i suoi effetti e le sue leggi. Ancora una volta l'evento personale si trasforma in occasione per studiare una passione, l'amore in questo caso. Non va dimenticato che il Tasso è a tutti gli effetti un autentico *alter ego* di Leopardi per grandezza d'animo e infelicità, e già nella canzone *Ad Angelo Mai* del 1820, era stato annoverato un «esempio di sciagura»⁶³. Quindi, nell'operetta del 1824, come era accaduto nel *Diario*, Leopardi diventa ancora una volta oggetto della propria osservazione, questa volta tuttavia celando il proprio io dietro a questa figura di comodo.

Tasso, a duecento anni di distanza, sembra quasi rinascere nello scritto leopardiano e nella sua voce non si può non cogliere quella del poeta recanatese. Le *Operette*, infatti, mostrano a questo punto del libro un'inversione di tendenza: un calo drastico della vena ironica e un aumento del *pathos*. In Tasso, Leopardi non fa altro che proiettare se stesso, rendendo questo personaggio una sorta di portavoce personale. Nel corso del soliloquio, incalzato dalle domande del Genio, Tasso metterà in atto un paragone tra sogno e realtà esprimendo in ultima istanza la preferenza per la sua Eleonora

⁶³ G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 139, p. 20.

immaginata piuttosto che in carne ed ossa, riproponendo il motivo cortese dell'oggetto d'amore lontano:

Tasso. Non so. Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea.⁶⁴

La risposta è coerente con il discorso platonizzante portato avanti da Leopardi nella canzone *Alla sua donna* («che dell'imago, / poi che del ver m'è tolto, assai m'appago»⁶⁵), ovvero di un appagamento possibile solo attraverso l'immagine, dal momento che è constatata l'impossibilità di ottenerlo dalla realtà.

Ogni qual volta il poeta ferrarese pensa alla sua Eleonora D'Este gli è regalato un brivido di gioia, ritornando ad essere il vecchio Torquato felice di un tempo, assente dopo l'esperienza degli uomini e della vita e la scoperta della propria infelicità. Egli rimane piacevolmente stupito di come una donna possa rinnovare il suo animo:

Tasso. [...] In fine, io mi maraviglio come il pensiero di una donna abbia tanta forza, da rinnovarmi, per così dire, l'anima, e farmi dimenticare tante calamità.⁶⁶

In quest'ultima citazione ritorna il concetto che Leopardi aveva affrontato nella *Storia del genere umano*, di poco posteriore: la capacità di rinnovamento propria dell'amore, e specie quella di restaurare la presenza nell'uomo delle care illusioni che nell'operetta d'apertura erano rappresentate dalle larve mandate da Giove sulla terra.

Poste queste premesse, nel sistema leopardiano ritorna a più riprese il *leitmotiv* della *visio in somnis*. Antonio Prete dichiara a proposito che «il sentire amoroso ha in Leopardi una sua drammaturgia onirica» e che «l'esperienza onirica è conoscenza»⁶⁷ in se stessa. Nell'operetta in questione infatti il Genio promette al suo interlocutore l'apparizione in sogno della sua Eleonora:

Genio. Via, questa notte in sogno io te la condurrò davanti; bella come la gioventù; e cortese in modo, che tu prenderai cuore di favellarle molto più franco e spedito che non ti venne fatto mai per l'addietro: anzi all'ultimo le stringerai la mano; ed ella guardanti fiso, ti metterà nell'animo una dolcezza tale, che tu ne sarai sopraffatto; e per tutto

⁶⁴ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 257.

⁶⁵ G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 43-44, p. 66.

⁶⁶ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 256.

⁶⁷ A. PRETE *Finitudine e infinito: su Leopardi*, cit., p. 86

domani, qualunque volta ti sovrerà di questo sogno, ti sentirai balzare il cuore dalla tenerezza.⁶⁸

La prima comparsa onirica della figura femminile in realtà risale all'altezza del 1819, nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*:

Sogno di quella notte e mio vero paradiso in parlar con lei ed esserne interrogato e ascoltato con viso ridente e poi domandarle io la mano a baciare ed ella torcendo non so di che filo porgermela guardandomi con aria semplicissima e candidissima e io baciarla senza ardire di toccarla con tale diletto ch'io allora solo in sogno per la primissima volta provai che cosa sia questa sorta di consolazioni con tal verità che svegliatomi subito e riscosso pienamente vidi che il piacere era stato appunto qual sarebbe reale e vivo e restai attonito e conobbi come sia vero che tutta l'anima si possa trasfondere in un bacio e perder di vista tutto il mondo come allora proprio mi parve e svegliato errai un pezzo con questo pensiero e sonnacchiando e risvegliandomi a ogni momento rivedevo sempre l'istessa donna in mille forma ma sempre viva e vera ec. in somma il sogno mio fu tale e con sì vero diletto ch'io potea proprio dire col Petrarca In tante parti e sì bella la veggio *Che se l'error durasse altro non chieggio [...]*⁶⁹

Leopardi, dopo il ricordo dello sfuggevole saluto scambiato con la donna, la sera stessa incontra in sogno la decoratrice Teresa di Giannicola Brini. L'incontro onirico si svolge in un'ideale congiungimento senza contatto: il bacio della mano della fanciulla, senza tuttavia sfiorarne la candida pelle. Al suo risveglio con piacere è meravigliato di come «l'anima si possa trasfondere in un bacio e perder di vista tutto il mondo»⁷⁰. Ritorna il concetto relativo al potere di astrazione dell'amore che compariva in una pressoché coeva riflessione dello *Zibaldone*:

Quando l'uomo concepisce amore tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede più se non l'oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine alle conversazioni ec. come si stasse in solitudine, astratti e facendo quei gesti che v'ispira il vostro pensiero sempre immobile e potentissimo senza curarsi della maraviglia nè del disprezzo altrui, tutto si dimentica e riesce noioso ec. fuorchè quel solo pensiero e quella vista.⁷¹

Questa proprietà del pensiero d'amore ritornerà all'inizio degli anni '30 nel *Pensiero dominante*, con una fedeltà nelle scelte lessicali:

Come solinga è fatta

⁶⁸ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 258.

⁶⁹ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1199.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [59], Tomo primo, cit., p. 94.

La mente mia d'allora
Che tu quivi prendesti a far dimora!
Ratto d'intorno intorno al par del lampo
Gli altri pensieri miei
Tutti si dileguar. Siccome torre
In solitario campo,
Tu stai solo, gigante, in mezzo a lei.⁷²

Quando l'uomo è innamorato la realtà che lo circonda è per lui vanificata, e i suoi sensi sono concentrati in modo esclusivo sull'oggetto amato.

Nei due esempi di *visio in somnis*, rispettivamente dell'operetta e dei *Ricordi*, ritorna il motivo del baciamento o comunque dell'unione solenne compiuta attraverso il congiungimento delle mani. In entrambi i casi la condizione del sogno è in grado di restituire un piacere e un diletto maggiori a dispetto della presenza reale. Ma quell'incontro notturno alla fine è dichiarato dal poeta «error»⁷³, ovvero un prodotto dell'immaginazione, un'illusione, dalla quale, se fosse possibile, non vorrebbe più uscirne.

Nella poesia *Il Sogno* – siamo ormai nel 1825 – un ennesimo bacio, un'ennesima apparizione onirica, questa volta di una fanciulla morta:

Per le sventure nostre, e per l'amore
Che mi strugge, esclamai; per lo diletto
Nome di giovinezza e la perdita
Speme dei nostri dì, concedi, o cara,
Che la tua destra io tocchi. Ed ella, in atto
Soave e tristo, la porgeva. Or mentre
Di baci la ricopro, e d'affannosa
Dolcezza palpitando all'anelante
Seno la stringo, di sudore il volto
Ferveva e il petto, nelle fauci stava
La voce, al guardo traballava il giorno.⁷⁴

I versi, dalle manifeste suggestioni petrarchesche, presentano il resoconto del dialogo avvenuto tra l'io poetico e una ragazza che in molti hanno associato a Silvia dati i punti di contatto con la vicenda di Teresa Fattorini. Ella gli appare in sogno sul far del mattino, e se assumiamo per vero ciò che aveva detto Dante, i sogni fatti al mattino sono sempre

⁷² G. LEOPARDI, *Il pensiero dominante*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 13-20, p. 93.

⁷³ G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, Volume secondo – *Prose*, cit., p. 1199.

⁷⁴ G. LEOPARDI, *Il Sogno*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 76-86, p. 106.

veritieri («Ma se presso al mattin del ver si sogna»⁷⁵). Il tema dell'amore è declinato in modo tale da mettere in evidenza l'affine sensibilità dei due giovani, uno vivente e l'altra passata a miglior vita, la condivisione delle stesse inquietudini, delle stesse aspettative, dei medesimi orizzonti di pensiero e di coscienza del vero, degli stessi motivi di sofferenza: la consapevolezza dell'impossibilità di un congiungimento dei rispettivi destini. Il poeta le fa il baciamento, la stringe a sé, l'abbraccia, ma subito dopo si esplicita tutta la vanità di quel tentativo di avvicinamento, in quanto la morte ha reso la fanciulla «ignuda» della «beltà»⁷⁶ del suo corpo. E Leopardi viene apostrofato da lei come uno «sfortunato» amante che «d'amore» «si scalda e freme»⁷⁷, tuttavia per nulla.

Un altro dato che emerge nei passi leopardiani è la paura del confronto: il timore costante della realtà che smentisce l'idea. Quando colui che ama ha davanti agli occhi l'oggetto d'amore tanto vagheggiato, accade che l'immaginazione di esso cade rispetto alla realtà, e quindi tende perciò a rifuggire il confronto. Una analogia riflessione sul divario fra immaginazione e realtà si legge in un appunto dello *Zibaldone* del maggio del 1819:

Non ho mai provato pensiero che astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato, nella cui presenza non accade dire che cosa avvenga, fuor solamente alcuna volta il gran timore che forse forse gli potrà essere paragonato.⁷⁸

In realtà vi era già traccia in quella remota e prima occasione amorosa del 1817, seppure in forma abbozzata, quasi che l'io leopardiano nei due anni successivi avesse chiarito a se stesso questa sensazione:

[Il cuore] il quale tenerissimo, teneramente e subitamente si apre, ma solo solissimo per quel suo oggetto, chè per qualunque altro questi pensieri m'hanno fatto e della mente degli occhi oltremodo schivo e modestissimo, tanto ch'io non soffro di fissare lo sguardo nel viso sia deforme... o sia bello a chicchessia, né in figure o cose tali; parendomi che quella vista contami la purità di quei pensieri e di quella idea ed immagine spirante e visibilissima che ho nella mente.⁷⁹

⁷⁵ D. ALIGHIERI, *Inferno* XXVI, v. 7, in *La Commedia di Dante Alighieri*, cit., p. 211.

⁷⁶ G. LEOPARDI, *Il Sogno*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 89, p. 55.

⁷⁷ *Ibidem*, vv. 90-91.

⁷⁸ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, [59], Tomo primo, cit., pp. 94-95.

⁷⁹ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 15-16

Per queste due cagioni, il guardare o pensare ad altro aspetto... mi par che m'intorbidi e imbruttisca la vaghezza dell'idea che ho in mente, di maniera che lo schivo a tutto potere.⁸⁰

La stessa idea ritorna anche nel corso di una corrispondenza epistolare, nel passaggio di una missiva che Leopardi aveva inviato al suo corrispondente Andrè Jacopssen il 23 giugno 1823. In questa sede egli ripropone la questione dell'amore idealizzato, la distinzione tra donna reale e prodotto dell'immaginazione, esprimendo poi la necessità di preservare la purezza dell'oggetto d'amore sognato evitando volutamente il confronto con la sua contro-figura reale:

Molte volte ho evitato per qualche giorno di incontrare l'oggetto che mi aveva incantato in un sogno delizioso. Io sapevo che quell'incanto sarebbe stato distrutto all'apparire della realtà. Eppure pensavo sempre a quell'oggetto, ma non lo consideravo per quello che era; lo contemplavo nella mia immaginazione, quale mi era apparso nel sogno.⁸¹

Alla base dell'amore c'è il desiderio, e l'uomo è una creatura in tensione costante verso il desiderio, per di più infinito. Un desiderio d'amore che di continuo deve fare i conti con il senso del limite. Il sogno, allora, procura un piacere maggiore rispetto alla realtà, in quanto quest'ultima non è mai adeguata alle aspettative. L'immaginazione era stata definita nello *Zibaldone* come la principale fonte della felicità nella misura esperibile dall'uomo:

L'immaginazione è ciò che più determina la felicità dell'uomo, la natura ha fatto in modo che essa non apparisse come una facoltà che inganna ma piuttosto che porta conoscenza. L'immaginazione come ho detto è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice.⁸²

Si va preferendo il sogno e l'immaginazione perché essi preservano le illusioni e il desiderio sull'oggetto d'amore, invece il rapporto-scontro con il vero vanifica il frutto dei nostri vagheggiamenti. Questa posizione è coerente con il principio che sta alla base della

⁸⁰ Ivi, p. 20.

⁸¹ G. LEOPARDI, *Lettera del 23 giugno 1823 a Andrè Jacopssen*, in *Epistolario* – Volume primo; cit., p. 723, [trad. it. di M. Elisei]. Nell'originale versione francese: «Plusieurs fois j'ai évité pendant quelques jours de rencontrer l'objet qui m'avait charmé dans un songe délicieux. Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet, mais je ne le considérais d'après ce qu'il était; je le contemplais dans mon imagination, tel qu'il m'avait paru dans mon songe».

⁸² G. LEOPARDI, *Zibaldone*, [168], Tomo primo, cit., pp. 197-198.

creazione dei sogni da parte di Giove: ad un certo punto, il dio, resosi conto dell'impossibilità di realizzare la felicità richiesta dagli uomini, decide di ricrearla per brevi intervalli nel mondo parallelo dei sogni, tuttavia mediante immagini:

Creò similmente il popolo dei sogni, e commise loro che ingannando sotto più forme il pensiero degli uomini, figurassero loro quella pienezza di non intellegibile felicità, che egli non vedeva modo a ridurre in atto, e quelle immagini perplesse e indeterminate, delle quali esso medesimo, se bene avrebbe voluto farlo, e gli uomini lo sospiravano ardentemente, non poteva produrre alcun esempio reale.⁸³

La realtà non è mai coincidente con l'idea. Il reale in quanto tale e le esperienze che mette a disposizione sono insufficienti a soddisfare il desiderio dell'io leopardiano di congiungimento totalizzante e simbiotico con esso, e questo determina un ripiegamento collettivo nelle illusioni. La realtà riserva sempre occasioni troppo piccole per venire incontro ad un bisogno in proporzione troppo grande. Di fronte a questa inconciliabilità tra realtà e idea constatata in ambito amoroso, di fronte alla rincorsa verso una donna che non esiste, ne deriva necessariamente una delle più potenti prove e manifestazioni della drammaticità e della scissione dell'esistenza umana. Allora valgono come proverbiali le parole del Genio: «Così, tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita»⁸⁴.

⁸³ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 90.

⁸⁴ Ivi, p. 268.

V. LEOPARDI E IL CORPO DELLA DONNA

1. *La denuncia leopardiana della fragilità delle donne*

Leopardi si fa portavoce della fragilità del genere femminile in particolare attraverso due canzoni, note appunto come “rifiutate”, e dunque non incluse nella raccolta dei *Canti*, la cui stesura risale al lontano 1819. Si tratta rispettivamente di: *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*.

Già i titoli, specie il secondo, lasciano trapelare qualcosa di scandaloso: il motivo dell’aborto e quello della seduzione, qualcosa che sicuramente avrebbe destato scalpore specie in relazione all’epoca e al contesto in cui questi versi nascono, lo Stato della Chiesa. La pubblicazione delle due canzoni avrebbe dovuto avvenire a Bologna nel 1820, affidata all’editore Pietro Brighenti, e invece ciò non avvenne perché l’autorità di Monaldo la ostacolò, imponendo al figlio il veto di pubblicare i due testi per ovvie ragioni. Anche lo stesso editore si mostrava perplesso, specie verso la seconda canzone, sconsigliando a Leopardi la pubblicazione per l’imbarazzo che essa avrebbe potuto suscitare negli animi, dal momento che a Bologna, di recente, era accaduto un fatto analogo a quello dei versi leopardiani. Soprattutto *Nella morte di una donna* poteva apparire scomoda anche per altre ragioni: non solo perché parlava di adulterio e di una pratica proibita, ma anche per la violenza con cui l’autore cerca, un po’ goffamente, di riprodurre le fasi tecniche dell’intervento del chirurgo che con l’«acciaro»¹ viola barbaramente il corpo della donna in preda agli spasimi.

In seguito sarà lo stesso Leopardi a rifiutare queste canzoni, probabilmente perché avvertite di qualità inferiore rispetto agli altri *Canti*. Alla fine in questa scelta influirono

¹ G. LEOPARDI, *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 50, p. 391.

non tanto «le lontane rimostranze di Monaldo o i dubbi dell'amico consigliere, ma il libero apprezzamento e il giudizio spassionato e sereno del poeta, pensoso soltanto del decoro suo e dei suoi versi»². Tuttavia è stato dimostrato che Leopardi non dimenticò mai queste due canzoni, come ha messo in luce l'esito di una perizia filologica delle carte autografe conservate a Napoli, della quale ha dato riscontro Novella Bellucci nel suo contributo sulle canzoni "rifiutate" incluso nel volume miscelaneo *Il «gener frate»*³. Il poeta, anche quando è lontano da Recanati, porta con sé le due poesie che continuano nel tempo ad offrirgli spunti di riflessione, e forse vengono anche rilette. Infatti, lo studio filologico delle carte manoscritte ha rilevato la traccia di interventi dell'autore successivi alla prima ricopiatura, segnalati da una correzione sovrascritta, giudicata successiva per il diverso colore dell'inchiostro e per il diverso tracciato delle lettere che interessano la parola corretta.

Entrambe le canzoni affrontano dei temi a cui Leopardi era molto sensibile: la morte in giovane età, la spietata indifferenza della Natura, ma soprattutto la corruzione della società presente. Entrambe nascono a partire da un fatto di cronaca nera: *Per una donna inferma* dalla notizia di una donna di Recanati afflitta giovanissima da una malattia fatale; *Nella morte di una donna* a partire dalla notizia, appresa da un giornale locale, della riesumazione del corpo di una donna pesarese morta a soli ventiquattro anni, sposata, probabilmente di agiata condizione sociale, una certa Virginia Del Mazzo, al fine di condurre un'autopsia che mettesse in luce le cause del suo improvviso decesso. La giovane in assenza del marito, sedotta da uno sconosciuto, era rimasta incinta; poi, su richiesta pressante dello stesso seduttore, aveva chiamato in casa il chirurgo della città affinché le praticasse un intervento abortivo, purtroppo concluso tristemente con una duplice perdita: anche la donna, infatti, se ne va assieme alla creatura che porta in grembo.

È a partire da questa sconcertante notizia che Leopardi intende comporre una poesia che ben presto esula dal singolo fatto per generare una riflessione di portata universale. Queste canzoni, che insieme formano un dittico, non riescono a rimanere in silenzio di fronte alle dinamiche del presente, ma al contrario sentono il bisogno di intervenire, denunciando una vera e propria piaga sociale: quella della violazione del corpo femminile, e dando insieme voce ad un elemento spesso trascurato: la fragilità della

² MARIO MARCAZZAN, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, 1954, «Humanitas» – 9 (1954), nn. 8, 9 e 12, p. 8.

³ Cfr. N. BELLUCCI, *Il «gener frate». Sulle canzoni «rifiutate»*, in *Il «gener frate»*, cit., pp. 131-132.

donna conseguente alla sua capacità procreativa, ovvero al compito affidatole dalla Natura di perpetuare nel suo corpo una nuova vita. Ciò che sorprende è che proprio in questi stessi anni, come ha messo in luce Walter Binni riferendosi in particolare a *Nella morte di una donna*, Leopardi si assume l'impegno di affrontare tematiche contemporanee:

E insieme la canzone si ricollegava a quel proposito di una poesia fondata su argomenti attuali con cui il poeta intendeva adeguarsi al metodo dei classici e distinguersi da quello dei classicisti più pedanteschi trattando argomenti del proprio tempo e non di quello «degli antenati».⁴

Marcazzan osserva infatti che, tra le due, *Nella morte di una donna* risponde di più alla linea del pessimismo storico e alla mancata approvazione di Leopardi verso la società presente; invece, secondo il critico, nell'altra canzone, *Per una donna inferma*, mancherebbe in parte questa prospettiva storico-sociale, esibendo un carattere più personale e intimo.

Qual è il filo conduttore che lega tutto ciò con il discorso amoroso generale? Esso è duplice: intanto perché, come si legge nel finale di *Nella morte di una donna*, proprio sull'amore il popolo fa ricadere la responsabilità della morte della giovane donna gravida: «Ecco l'incauto volgo accusa amore / Che non è reo. Ma 'l fato / Ed i codardi ingegni [...]»⁵. Leopardi invece difende l'amore dall'accusa popolare, mettendo in atto una «ribellione contro lo strazio consumato sul sentimento più delicato e più puro»⁶. Come si evince dall'abbozzo preparativo alla canzone⁷, egli sostiene la causa dell'imprescindibilità di questo sentimento, fonte di consolazione che permette all'uomo la sopportazione dell'esistenza: per il poeta l'amore è il «solo / Raggio del viver mio deserto e bruno»⁸. Dunque, nel congedo, la canzone finisce per volgere in un retorico e appassionato canto celebrativo dell'amore, «tema, più tardi ripreso con accenti metafisici

⁴ W. BINNI, *Lezioni leopardiane*, cit., p. 88.

⁵ *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, in G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 113-115, p. 393.

⁶ M. MARCAZZAN, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, cit., p. 49.

⁷ Cfr. G. LEOPARDI, *Argomenti e abbozzi di poesie*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., p. 631: «Ora il volgo accusa amore. No lo giuro, è colpa di anime scellerate, che non hanno ombra di sensibilità. Dunque finisce l'amore col diletto ec.? no ec. Non è colpa di amore. Voi chiamo in testimonio ec. Amore la più cara cosa del mondo, per lui morremmo per le nostre amate non che trucidarle per noi. E che cosa è la mia vita senza amore. Se tu non mi consoli, amore, del tuo riso, come posso io sopportar la vita, tanta malvagità, noia ec.».

⁸ G. LEOPARDI, *Nella morte di una donna* [...], in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 122-123, p. 393.

e con immagini di mitica vaghezza nella canzone *Alla sua donna* e nella *Storia del genere umano*⁹. I veri colpevoli vanno ricercati nelle due «anime scellerate, che non hanno ombra di sensibilità»¹⁰: quella del chirurgo, «carnefice nefando»¹¹, verso il quale lo sdegno prevale sulla facoltà di parola dal momento che Leopardi non riesce nemmeno a rivolgersi a lui direttamente; e quella dello «scellerato amante»¹², artefice della violenza originaria sul corpo della donna. La seconda ragione è che, attraverso queste due canzoni, Leopardi mette in luce il fallimento dell'amore su un duplice piano: quello della Natura nei confronti dell'essere umano in generale, e quello dell'uomo nei confronti della donna in quanto appartenente al genere femminile, biologicamente e culturalmente fragile e vulnerabile.

Interessante è l'osservazione di Marcazzan circa la genesi delle due canzoni, che, a suo parere, nascono dal «bisogno» leopardiano «di uscire di sé per ripiegarsi e commuoversi sulla sorte altrui e per sciogliere nel calore di una fraterna solidarietà il nodo dell'infelicità propria»¹³. Il critico parla di un'attrazione di Leopardi per quelle vicende che mostrano «l'altrui infelicità»¹⁴, per poi sottoporle al vaglio della sua mente e della sua iper-sensibilità.

Il punto di partenza delle due canzoni è senz'altro il corpo, un corpo malato nel primo caso, uno violato nel secondo. Il corpo è un pretesto per far convergere la riflessione sulla precarietà della vita, sulla maggiore debolezza costitutiva del corpo femminile, una debolezza che non è stereotipo ma che va naturalmente riconosciuta.

Quanto alla fortuna, o per meglio dire alla sfortuna, delle due canzoni “rifiutate”, Luigi Russo, già nel lontano 1945, auspicava che si riaccendesse al più presto un interesse, in quanto in esse «ricorrono i germi di tanta futura poesia leopardiana»¹⁵. Mario Marcazzan, nel suo contributo sulle canzoni “rifiutate” – che possiamo considerare il più esaustivo sull'argomento – uscito nel 1954 in rivista su «Humanitas», ha ripercorso la storia della critica, denunciando per di più una vera e propria «indifferenza»¹⁶ verso questi

⁹ M. MARCAZZAN, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, cit., p. 46.

¹⁰ G. LEOPARDI, *Argomenti e abbozzi di poesie*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., p. 631.

¹¹ G. LEOPARDI *Nella morte di una donna* [...], Ivi, v. 49, p. 391.

¹² *Ibidem*, v. 52.

¹³ M. MARCAZZAN, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, cit., p. 29.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ LUIGI RUSSO, *Le due canzoni funerarie*, in G. LEOPARDI, *I Canti*, a cura di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1945, p. 21.

¹⁶ M. MARCAZZAN, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, cit., p. 9.

due testi: da molti critici considerati un argomento di nicchia, da altri utili solo in quanto fonti di notizie sulle vicissitudini delle persone prese in causa, per altri ancora da considerarsi delle acerbe esercitazioni poetiche. Marcazzan condanna l'approccio per temi verso queste due poesie perseguito dalla maggior parte, lodando invece i critici Carrara e Russo che già in una fase precoce hanno colto nelle due "rifiutate" delle tappe importanti del laboratorio concettuale del poeta, e soprattutto sono apparse loro come il riflesso dello stato interiore del Leopardi, in quel momento più che mai segnato dall'«angosciosa sensibilità del male»¹⁷.

Le due canzoni, inoltre, hanno subito giudizi negativi perché considerate impoetiche su ogni fronte: tanto dal punto di vista formale quanto contenutistico. Come ha messo in luce Bellucci, per molto tempo il criterio di giudizio si era limitato all'esame della loro qualità formale; esso invece deve essere riformulato contestualizzando i testi storicamente e geograficamente: nell'Ottocento, a Recanti, come sappiamo allora parte dello Stato della Chiesa. Ciò che rende grande *Nella morte di una donna* è il fatto che l'autore difende questa donna e racconta il suo dolore solo perché sa che il lettore leggerà questi versi con umanità, non condannando il suo errore, ma proverà piuttosto commozione per quello che le è accaduto¹⁸. Si veda bene l'aspetto fondamentale di questa precisazione di Leopardi, perché spiega esattamente la ragion d'essere e il senso del componimento, ovvero la sua funzione consolatoria. Lo Stato della Chiesa avrebbe condannato il gesto della donna come peccato, invece Leopardi sposta il punto di vista: la donna ai suoi occhi non è peccatrice ma vittima, vittima del destino e dell'uomo per ben due volte.

Nell'inedita *Per una donna inferma*, anche per ragioni di precocità cronologica, Timpanaro ha rinvenuto le primissime avvisaglie, se non forse l'origine stessa, del cambiamento di punto di vista dell'autore verso la Natura, appigliandosi ad alcuni versi significativi, isolati peraltro dallo studioso:

I preannunci di una diversa concezione della natura, come ho già osservato [...], non fanno la loro prima apparizione nello *Zibaldone* o in altre prose «ragionate», ma in poesie. Scartato il non autentico abbozzo di idillio *Alla Natura*, rimangono due diversi ambiti in

¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ G. LEOPARDI, *Nella morte di una donna* [...], in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., cfr. vv. 95-98, pp. 392-393: «Per consolarti io canto o donna mia, / Canto perch'io so bene / Che non ha chi m'ascolta un cor di pietra, / Nè guarda il fallo tuo ma le pene».

cui questi preannunci si collocano. Uno è rappresentato dai due passi [...] della canzone *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*. Essi sono inseriti, come nota giustamente Vincenzo Di Benedetto [...] in un contesto «consolatorio» che limita la loro significatività, riducendoli, in un certo senso, a luogo comune: la sofferente a cui la canzone è dedicata deve consolarsi pensando che tutti siamo ugualmente infelici e perituri. Manca quel tono agonistico, quella rappresentazione della natura come deità nemica e tiranna, che caratterizzerà la più matura concezione leopardiana; e subito dopo (anche questo è da notare) il poeta introduce, con un rilievo più forte, un altro motivo consolatorio, che si rifà al «pessimismo storico»: in questa età presente, vivere a lungo significa scendere a compromessi con la viltà e nefandezza della società, «farsi abietto ed empio» anche se si ebbe da «natura» (v. 128) un cuore gentile. E tuttavia, pur isolata com'è, ha un suo valore quell'immagine dell'intera famiglia umana che «a la natura è gioco» (v. 117): c'è qui un'anticipazione, non solo verbale, di quel potente passo della *Palinodia* sul «gioco reo» di produzione e distruzione a cui la natura assoggetta gli esseri viventi.¹⁹

I versi in questione che hanno indotto Timpanaro a formulare quest'ipotesi sono i seguenti: «Natura / n'ha fatti a la sciaura / tutti quanti siam nati»²⁰; «E chi diritto guata, / Nostra famiglia a la natura è gioco»²¹. In sostanza l'essere umano è visto come una sorta di giocattolo in balia della Natura, ma soprattutto si avverte che il poeta a quest'altezza ha già preso coscienza dell'infelicità non come qualcosa di individuale, ma come un dato ineliminabile dalla vita di qualsiasi uomo; in merito si veda l'interrogativa retorica che l'io poetico rivolge alla fanciulla: «Qual puoi veder che misero non sia? / Ben che ti par, non ti verrà trovato».²²

Si può notare inoltre che, specialmente in questa prima canzone del dittico, Leopardi, pur assumendo come punto di partenza il racconto di una drammatica storia altrui, tuttavia non può fare a meno di intromettersi nella vicenda, di raccontare la propria storia, il proprio stato psicologico, il presagio di una morte in giovane età che sembra attenderlo esattamente come la fanciulla malata.

Sempre Timpanaro²³, chiarendo preventivamente che Leopardi non fece mai proprie le cause del Romanticismo, rintraccia nella produzione leopardiana un'influenza

¹⁹ S. TIMPANARO, *Natura, dèi e fato nel Leopardi*, in *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 387-388.

²⁰ G. LEOPARDI, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 96-97, p. 387-388.

²¹ Ivi, vv. 116-117, p. 388.

²² Ibidem, vv. 100-101.

²³ Cfr. S. TIMPANARO, *Introduzione a Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 40: «il Leopardi, mentre non accolse nessun motivo propriamente romantico nella sua ideologia, subì due fugaci suggestioni del romanticismo sul piano psicologico-letterario: la prima nella primavera del '19, quando compose la canzone *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte*

romantica isolata sul piano dei contenuti nei versi di *Nella morte di una donna* e anche in quelli di *Consalvo*, condividendo il parere generale della non compiuta riuscita poetica dei due componimenti.

Le allocuzioni con cui viene appellata la giovane donna stroncata prima del tempo dalla malattia, quali «dogliosa»²⁴ o «poverella»²⁵, così come la concisa ma pregnante descrizione del volto femminile «sospirato e languido»²⁶ che sembra chiedere pietà, lasciano intendere, usando un'espressione di Walter Binni, una «passione umana»²⁷ di Leopardi nei confronti della tragedia. Uno sguardo altrettanto compassionevole e solidale egli dimostrerà verso l'altra donna, protagonista della seconda canzone del dittico; anche in questo secondo caso l'autore insiste sui particolari del «volto sudato e bianco»²⁸ che impietosisce Leopardi e i suoi lettori, ma non la coscienza dei carnefici. La donna uccisa dal chirurgo è chiamata in causa con il vocativo «o sventurata»²⁹. Non bastava la paura, la vergogna e il pentirsi di quell'unione illegittima che aveva avuto come conseguenza una gravidanza indesiderata: il fato ha deciso di punire ulteriormente la fanciulla. In *Per una donna inferma*, la figura femminile è apostrofata in modo analogo «sventurata mia»³⁰, ciò serve a sottolineare il fatto che le due donne assumono il ruolo di vittime innocenti, martirizzate dalla Natura e dalla mano dell'uomo: «mori innocente»³¹ si legge nella clausola della prima canzone “rifiutata”.

Un altro elemento che pone i due testi in un rapporto di continuità, è il fatto che l'autore ricorra in entrambi all'aggettivo cardine «frate» che in qualche modo sintetizza il messaggio complessivo. In *Per una donna inferma* l'aggettivo in questione compare nella settima strofa: Leopardi riflette sull'impotenza dell'essere umano di fronte al destino e il suo disperato e vano tentativo di opporvi resistenza con le proprie «braccia

di un chirurgo, poi rifiutata dall'autore stesso: canzone di stile e di metrica classicheggiante (quanto allo stile poetico, del resto, classicheggianti erano anche i romantici italiani), ma romantica per il contenuto, derivato da un fatto lagrimevole di «cronaca nera»; la seconda in un momento del tormentato amore per la Targioni, quando scrisse il *Consalvo*. Non c'è bisogno di aggiungere che questi due momenti romantici non furono momenti poeticamente felici».

²⁴ G. LEOPARDI, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 11, p. 385.

²⁵ *Ibidem*, v. 17.

²⁶ *Ivi*, v. 40, p. 386.

²⁷ W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 151.

²⁸ G. LEOPARDI, *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 36-37, p. 391.

²⁹ *Ivi*, v. 17, p. 390.

³⁰ *Ivi*, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, v. 144, p. 389.

³¹ *Ibidem*, v. 151.

frali»³², anticipando il motivo cardine del «senso dell’immobilità del fato inesorando che pesa sugli umani»³³. In *Nella morte di una donna*, l’aggettivo compare nel corso di una delle tante interrogative senza risposta che costellano il testo: «e non calse / A quegli orsi [...] / E non le triste grida, e non la bella / Sembianza, e ‘l gener frale, e non l’etate?»³⁴. Nel primo caso l’attributo di fragilità ha valore generale, riferito tanto all’uomo quanto alla donna; nel secondo caso invece non è rivolto alla donna specifica attorno alla cui sventura orbita il canto, ma piuttosto è scelto come aggettivo riferito a tutte le donne in quanto appartenenti al genere femminile, tenendo presente che, come ha giustamente precisato Bellucci, Leopardi non fa un uso convenzionale di questo aggettivo, se ne serve non con un intento generalizzante, ma polemico verso quella fragilità non sufficientemente compresa e tutelata dalla società, propria di tutte le donne sovrastate dal potere dell’uomo e da quello della Natura che le ha destinate al compito, talora rischioso, della procreazione. Si vedano le osservazioni della studiosa Bellucci:

L’aggettivo «frale», evidenziato nell’endecasillabo di chiusura della terza stanza come attributo distintivo del «genere» femminile, perde nella poesia leopardiana il carattere stereotipato (conseguenza di una sorta di consunzione semantica derivata dall’abuso nella lingua della tradizione lirica), per acquistare un valore di partecipazione e progressivamente di denuncia e di protesta.³⁵

La critica associa le due canzoni “rifiutate” con un altro dittico costituito dalle sepolcrali *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi* e *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, tanto che Walter Binni ha interpretato queste ultime come il compimento di quel tentativo mal riuscito del 1819 delle due “rifiutate”, delle quali si avvertono ora nelle sepolcrali le stesse suggestioni romantiche. Composte secondo l’ipotesi più accreditata tra il 1834 e il 1835, sicuramente dopo rispetto ai canti fiorentini dedicati ad Aspasia, si ritiene che le sepolcrali nascano a partire dalla memoria di due sculture funerarie esposte nell’atelier di Pietro Tenerani a Roma, viste da Leopardi nel 1831, una già ultimata e l’altra in stato di abbozzo.

³² Ivi, vv. 79-83, p. 387: «Poveri noi mortali / Che incontro al fato non abbiam valore. / Sta come sconcio masso, e noi ghermito / Meglio che può con queste braccia frali, / Poniam di sbarbicularlo ogni sudore».

³³ L. RUSSO, *Le due canzoni funerarie*, in G. LEOPARDI, *I Canti*, cit., p. 21.

³⁴ G. LEOPARDI, *Nella morte di una donna*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 35-36 e vv. 41-41, p. 391.

³⁵ N. BELLUCCI, *Il «gener frale»*. *Sulle canzoni «rifiutate»*, in *Il «gener frale»*, cit., p. 133.

Il tema comune con le canzoni “rifiutate” è quello innanzitutto della morte, assieme a quelli della corruzione del corpo femminile, della sua precarietà, della sua bellezza fragile e fugace, del suo corpo in balia del destino. Anche le sepolcrali, pur nascendo dalla memoria di un fatto contingente, cercano di dare una risposta ai grandi interrogativi dell’autore, specie a quello della spietata indifferenza della Natura.

Sopra un bassorilievo antico sepolcrale prende spunto da una raffigurazione funebre di una donna nell’atto di congedarsi per sempre dai suoi cari. Ritorna qui il motivo del *Dialogo di Plotino e Porfirio* relativo al dolore di chi sopravvive alla persona amata che muore. La protesta leopardiana è sempre rivolta contro la Natura ed espressa mediante un’interrogativa che lascia intendere un tentativo persistente ma fallimentare di trovare un senso logico:

Come, ah come, o natura, il cor ti soffre
Di strappar dalle braccia
All’amico l’amico
Al fratello il fratello
La prole al genitore,
All’amante l’amore: e l’uno estinto,
L’altro in vita serbar?³⁶

In *Sopra il ritratto di una bella donna* il tema della bellezza è ripreso da *Aspasia* e portato alle estreme conseguenze: si vuole mostrare quanto la bellezza sia peritura, se da un lato riesce a suscitare negli uomini profondi sentimenti come l’amore e le illusioni, dall’altro fa quasi impressione pensare che tutti questi sentimenti sublimi che essa ispira abbiano come fonte generativa un corpo precario, destinato alla consunzione. Blasucci parla di una riflessione che Leopardi fa sulla «divaricazione» della materia, in quanto la stessa può «produrre tanto il “paradiso” della bellezza, quanto l’orrore del disfacimento»³⁷. Da un lato la tomba custodisce le spoglie della donna ridotte a residui di «polve e scheletro» e «ossa e fango»³⁸, dall’altro al suo fianco compare il ritratto che la raffigura in tutta la sua bellezza immacolata di quando era in vita. Si può notare una soluzione di continuità di questa seconda sepolcrale con *Aspasia*, infatti si assiste in essa, usando un’espressione di Blasucci, al medesimo «sdoppiamento»³⁹: in *Aspasia* la donna

³⁶ G. LEOPARDI, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 98- 104, p. 110.

³⁷ LUIGI BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio Editori, 2011, p. 135.

³⁸ G. LEOPARDI, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 2, p. 111.

³⁹ L. BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, cit., p. 137.

reale è solo un vuoto simulacro che differisce totalmente dalla stessa donna vagheggiata dal poeta; nella sepolcrale si assiste in egual modo ad una mancata corrispondenza: la raffigurazione artistica di una bellezza non più esistente messa in relazione con il suo corpo ridotto nel *hic et nunc* a miseri resti ossei, con la differenza, sottolineata dallo studioso, che nel canto fiorentino del *Ciclo* l'artefice di questa bipartizione è la donna, mentre nella sepolcrale è la Natura.

Ritorna anche nella seconda sepolcrale l'aggettivo cardine «frale» («Natura umana, or come, / Se frale in tutto e vile, / Se polve ed ombra sei»⁴⁰) – altro punto di congiunzione con le canzoni “rifiutate” – questa volta assumendo un valore universale, in riferimento all'intero genere umano.

⁴⁰ Ivi, v. 50-52 p. 112.

VI. VITA E AMORE

1. *Quando amore fa rima con dolore*

In Leopardi amore fa rima con sofferenza, così scrive nello *Zibaldone*:

Così anche nell'amore, lo stato dell'anima il più ricco di piaceri e d'illusioni, la miglior parte, la più dritta strada al piacere, e a un'ombra di felicità, è il dolore.

Dunque non c'è questo senza quello, non esiste l'amore disgiunto dal dolore, l'io soffre perché vede ciò che brama venirgli portato via dal tempo, dal destino. Galimberti identifica in Leopardi l'uguaglianza tra il dolore e «l'impossibilità di essere felice»¹; il dolore coincide con la scontentezza fino a degenerare in un senso di fastidio totalizzante che gli uomini provano per tutto ciò che li circonda. Lo studioso coglie inoltre quella che è da considerarsi la genesi leopardiana del dolore:

Il dolore, quindi, nasce essenzialmente alla vista del trionfo del tempo su ogni cosa; che ne viene travolta, talora, in modo straziante, tanto più atroce quanto più la vittima è sensibile e tenera [...]²

Seguendo questa logica, Leopardi, data la sua straordinaria sensibilità, ha una percezione amplificata del dolore. La conoscenza del dolore avviene per il poeta in concomitanza del passaggio dalla fanciullezza alla maturità; si vedano al riguardo i versi delle *Ricordanze*: «di questo albergo ove abitai fanciullo, / e delle gioie mie vidi la fine»³ e più avanti «e lungamente / mi sedetti colà su la fontana / pensoso di cessar dentro quell'acque / la speme e il dolor mio»⁴. Oppure si consideri *A Silvia* dove l'ingresso nel mondo adulto coincide con la consapevolezza della fine della speranza: «All'apparir del vero / tu, misera,

¹ C. GALIMBERTI, *Leopardi: il dolore come esperienza conoscitiva*, in «*Il mio nome è sofferenza*» - *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di FABIO ROSA, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1993, p. 235.

² Ivi, p. 237.

³ G. LEOPARDI, *Le Ricordanze*, in *Poesie e prose*, Volume primo - *Poesie*, cit., vv. 5-6, p. 79.

⁴ Ivi, vv. 106-109, p. 82.

cadesti»⁵. Un dolore vissuto certamente già dall'io fanciullo, tuttavia senza comprenderlo fino in fondo.

È possibile storicizzare la concezione del dolore nel corso della riflessione leopardiana, infatti essa cambia, e da storica volge a cosmica. La visione storica è legata ad un'evoluzione in negativo della società che si è progressivamente allontanata dallo stato di natura e che sviluppando la ragione ha perso il grado di inconsapevolezza e di ingenuità che tutelava l'uomo primitivo, finendo per avvicinarsi al vero; ciò ha procurato come naturale conseguenza un aumento del dolore, dell'infelicità e dell'insoddisfazione. L'uomo, attraverso la ragione, si è liberato dalle illusioni con le quali la Natura nascondeva la verità sulla condizione umana e rendeva in apparenza bello ciò che in realtà è doloroso. Questo importante snodo è rintracciabile in un passaggio dello *Zibaldone*:

L'uomo si allontana dalla natura, e quindi dalla felicità, quando a forza di esperienze di ogni genere, ch'egli non doveva fare, e che la natura aveva provveduto che non facesse (perchè s'è mille volte osservato ch'ella si nasconde al possibile, e oppone milioni di ostacoli alla cognizione della realtà); a forza di combinazioni, di tradizioni, di conversazione scambievole ec. la sua ragione comincia ad acquistare altri dati, comincia a confrontare, e finalmente a dedurre altre conseguenze sia dai dati naturali, sia da quelli che non doveva avere. E così alterandosi le credenze, o ch'elle arrivino al vero, o che diano in errori non più naturali, si altera lo stato naturale dell'uomo; le sue azioni non venendo più da credenze naturali non sono più naturali; egli non ubbidisce più alle sue primitive inclinazioni, perchè non giudica più di doverlo fare, nè più ne cava la conseguenza naturale ec. E per tal modo l'uomo alterato, cioè divenuto imperfetto relativamente alla sua propria natura, diviene infelice.⁶

La concezione del dolore da individuale e poi storica passa ad abbracciare l'intero universo quando Leopardi arriva ad individuare una primaria contraddizione: si rende conto che la Natura ha lo scopo di garantire la sopravvivenza della specie, ma non è certo suo compito provvedere alla felicità della stessa, che sarebbe invece un diritto di quella⁷.

⁵ Ivi, *A Silvia*, vv. 60-61, p. 78.

⁶ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [446], Tomo primo, cit., p. 393.

⁷ Cfr. Ivi, *Zibaldone* [4128-4129], Tomo secondo, cit., pp. 2682-2683: «Bisogna distinguere tra il fine della natura generale e quello della umana, il fine dell'esistenza universale, e quello della esistenza umana, o per meglio dire, il fine naturale dell'uomo, e quello della sua esistenza. Il fine naturale dell'uomo è di ogni vivente, in ogni momento della sua esistenza sentita, non è né può essere altro che la felicità, e quindi il piacere suo proprio; e questo è anche il fine unico del vivente, in quanto a tutta la somma della sua vita, azione, pensiero. Ma il fine della sua esistenza, o vogliamo dire il fine della natura nel dargliela e nel modificargliela, come anche nel modificare l'esistenza degli altri enti, e in somma il fine dell'esistenza generale, e di quell'ordine e modo di essere che hanno le cose, e per se e nel loro rapporto alle altre, non è certamente in niun modo la felicità né il piacere dei viventi, non solo perché questa felicità è impossibile (teoria del piacere), ma anche perché, sebbene la natura nella modificazione di ciascuno animale e delle altre cose per rapporto a loro, ha provveduto e forse avuto la mira ad alcuni piaceri di essi animali, queste

Come ha messo in luce Timpanaro, a questo cambio di direzione dell'autore ha sicuramente contribuito, in misura non certo marginale, la scoperta dell'esistenza del pessimismo greco antico: già allora era chiaro che l'infelicità non era diretta conseguenza di un allontanamento progressivo dalla natura, ma piuttosto un dato immanente alla stessa. In termini di infelicità, tra presente e passato Leopardi individuava alla fine dei conti una soluzione di continuità. Egli intuisce che il dolore è una condizione universale e inevitabile per via di una conformazione costitutiva dell'uomo che desidera per sé un piacere infinito ma di fatto può conoscere solo la finitudine; la sua tensione al piacere sarà sempre e necessariamente frustrata, dunque il piacere per l'uomo si riduce a dolore. Questa acquisizione è chiara in un paio di battute della Natura all'Anima, tratte dalla rispettiva operetta:

Natura. [...] Oltre che tu sei destinata a vivificare un corpo umano; e tutti gli uomini per necessità nascono e vivono infelici.⁸

Natura. [...] Ora, come tu sei stata creata e disposta a informare una persona umana, già qualsivoglia forza, né mia né d'altri, non è potente a scamparti dall'infelicità comune degli uomini. [...]⁹

Tanti sono stati gli studi che hanno cercato di tracciare una diagnosi delle malattie che affliggevano il corpo di Leopardi: problemi cardiaci, respiratori, alimentari, nervosi, relativi alle ossa. In realtà la fonte di dolore più grande con cui Leopardi non ha mai smesso di rapportarsi, imparando piuttosto a convivervi, fu il pensiero. Del resto, a questo proposito, è lo stesso Leopardi a riconoscerlo in un passaggio di una nota lettera al suo corrispondente Giordani:

L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero. Io credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate provato, in che modo il pensiero possa cruciare e martirizzare una persona che

cose sono un nulla rispetto a quelle nelle quali il modo di essere di ciascun vivente, e delle altre cose rispetto a loro, risultano necessariamente e costantemente in loro dispiacere; sicché e la somma e la intensità del dispiacere nella vita intera di ogni animale passa senza comparazione la somma e intensità del suo piacere. Dunque la natura, la esistenza non ha in niun modo per fine il piacere né la felicità degli animali; piuttosto al contrario; ma ciò non toglie che ogni animale abbia *di sua natura* per necessario, perpetuo e solo suo fine il suo piacere, e la sua felicità, e così ciascuna specie presa insieme, e così la università dei viventi. Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo della esistenza, contraddizione spaventevole».

⁸ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 179.

⁹ Ivi, p. 180.

pensi alquanto diversamente dagli altri [...] A me il pensiero ha dato per lunghissimo tempo e dà tali martirii [...] e m'ucciderà se io prima non muterò condizione.¹⁰

Damiani sposa e porta avanti questa causa: «Leopardi conobbe [...] una «conversione» fisiologica, che lo rese un corpo integralmente sofferente, ossia speculativo»¹¹. Già Bosco ebbe una posizione allineata su questo fronte definendo il dolore come «quella dolente pensosità che trova la sua espressione poetica soprattutto nei grandi *Idilli*»¹². Il dolore è un sintomo e un indicatore formidabile di una mente sovra-pensante, causa prima della malattia:

Gli interpreti hanno lungamente stentato a intendere che il pensiero rappresenta per Leopardi innanzitutto la fonte della propria malattia e il dolore non è che la rivelazione di questo male, di questo vizio dell'essere.¹³

Il dolore in Leopardi, tanto fisico quanto psicologico, è stato a lungo svalutato dalla critica, a partire da Tommaseo fino a Benedetto Croce, che ha dato una lettura riduttiva della poesia leopardiana, riconoscendola solo nei momenti in cui il poeta era, per qualche particolare caso fortuito, dimentico della propria condizione fisica compromessa. Il dolore in Leopardi è stato a lungo considerato un'esperienza distruttiva, tale da averne compromesso il pensiero, direzionandolo per forza di cose verso un pessimismo sterile, circostanziato, relativo appunto ad una sventura individuale e dunque di scarso valore universale. Timpanaro pur riconoscendo in Leopardi una creatura prigioniera del proprio pensiero e del proprio corpo malato, con tutto il dolore mentale e fisico che ne consegue, ha rivendicato quanto questo dolore si caricasse poi di un imprescindibile valore conoscitivo e costituisse una via d'accesso privilegiata alla comprensione dell'infelicità dell'uomo e del rapporto uomo-natura. Se si estingue il dolore, si annulla di conseguenza anche la riflessione. Il dolore è stato il primo motore del pensiero leopardiano.

¹⁰ G. LEOPARDI, Lettera del 8 agosto 1817 a Pietro Giordani, in *Epistolario* – Volume primo, cit., pp. 128-129.

¹¹ R. DAMIANI, *Psicosomatica leopardiana*, in «*Il mio nome è sofferenza*» - *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1993, p. 254.

¹² U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, cit., p. 31.

¹³ R. DAMIANI, *Psicosomatica leopardiana*, in «*Il mio nome è sofferenza*» - *Le forme e la rappresentazione del dolore*, cit., p. 252.

In quella nota pagina dello *Zibaldone*¹⁴ che descrive minuziosamente un giardino, noto come giardino del dolore, il recanatese analizzava il dolore in tutte le sue molteplici forme, raggiungendo l'apice della sua riflessione e assolutizzando il dolore come esperienza cosmica. Da qualsiasi parte si posi lo sguardo non facciamo altro che incappare nella sofferenza, anche nel *locus idillicus* della tradizione, il giardino adorno di piante e di fiori, si nasconde il dolore, si troverà ovunque nient'altro che «patimento» o «*souffrance*»¹⁵. La rosa è sciupata da un aspro raggio di sole, il giglio è oltraggiato dalle api che si cibano del suo polline, le radici degli alberi sono soffocate da qualcosa, il ramo è spezzato, la brezza del vento distrugge un esile fiore portando via ad una ad una le sue componenti, la donzella che passeggia nel prato recide i filamenti d'erba. Anche questa figura femminile, personaggio della poesia idillica, contribuisce ora all'opera di distruzione. Nessuna creatura di questo giardino è in pace, ma sempre patisce. Tutti i membri di quel microcosmo rappresentante l'*eden* al rovescio sono «uniti da una fraternità che ha il patire, l'insensato patire come segno di un'unica ateologica appartenenza»¹⁶. Uno spettacolo visivo intriso di dolore, un giardino che assomiglia di più ad un luogo macabro: un ospedale o addirittura un cimitero. Nell'esempio leopardiano è chiaro che il dolore abolisce le proprietà che distinguono una creatura dall'altra: il patimento annulla l'identità delle cose.

Ritornando all'equazione dello *Zibaldone*, anche l'esperienza d'amore in Leopardi si declina come un'esperienza di dolore, si configura infatti come distacco, come impossibilità di congiungimento, come privazione dell'oggetto amato, come mancato compimento di un sentimento, come dilaniante spaccatura e mancata sovrapposibilità tra realtà e idea. Per il fatto di essere un'esperienza mai totalmente appagante, quella amorosa è un'esperienza di dolore, quindi conoscitiva.

Già nelle *Memorie*, Leopardi adolescente si presentava «alla guardia del suo dolore»¹⁷, quasi nelle vesti di sentinella che sorveglia il proprio dolore, istanza confermata anche dall'espressione «il mio caro dolore»¹⁸ che compare nel *Diario* all'inizio della quarta sezione, dove con l'aggettivo possessivo «mio» sembra rivendicare una sorta di gelosia. Questo atteggiamento protettivo si giustifica con il fatto che in amore l'io

¹⁴ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone* [4176], Tomo secondo, cit., pp. 2736-2737.

¹⁵ Ivi, p. 2736.

¹⁶ A. PRETE, *Finitudine e infinito: su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 72.

¹⁷ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v.84, p. 46.

¹⁸ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 22.

leopardiano si mostra compiaciuto di contemplare il proprio dolore e la disposizione che giudica migliore è quella malinconica.

Barthes, nel suo elogio al pianto, dove smentisce il luogo comune dell'assenza della virilità se associata alle lacrime in un individuo di sesso maschile, rivendicandola invece come una condizione fisiologica universale, scrive così:

Attraverso le mie lacrime io racconto una storia, dò vita a un mito del dolore e da quel momento mi uniformo ad esso: posso vivere con il dolore perché, piangendo, mi dò un interlocutore enfatico che riceve il messaggio più «vero»: quello del mio corpo e non già quello della mia lingua.¹⁹

Il pianto, a lungo considerato espressione di disturbanti tratti femminili, è una forma di comunicazione, è il riflesso esteriore di un dolore che nasce da dentro, e conferisce dunque materialità a quello. Il pianto mette in comunicazione l'io con il proprio dolore, dando la possibilità di instaurarvi un dialogo. Leopardi innamorato si mostra anelante e mai sazio di quel pianto d'amore, rivelatore del suo immenso dolore, ma soprattutto quella «voglia di pianto», o forse più un bisogno fisiologico, manifestato apertamente nello *Zibaldone*²⁰, costituisce per lui l'«anticamera della perfetta felicità»²¹.

Nell'*Ultimo canto di Saffo* Leopardi, prestando la propria voce alla poetessa greca, afferma: «Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor»²²; invece nel *Pensiero dominante*, in relazione all'amore, descritto in termini positivi, si legge: «Di tua natura arcana / chi non favella?»²³. A detta di Leopardi il dolore appartiene all'esperienza, mentre l'amore è arcano, ovvero di difficile comprensione. Ne segue che l'amore è analizzabile attraverso la lente del dolore, in quanto quest'ultimo è parte imprescindibile dell'amore. L'*Ultimo canto di Saffo* è la prova tangibile dell'intimo legame tra le due categorie, è la testimonianza del dolore umano che rimane inascoltato dalla Natura. La Natura, nella percezione interiore di Saffo, pare ritirarsi dinnanzi al suo drammatico tentativo di fondersi con essa. Nella lirica alle vibrazioni del dolore si accompagna il motivo amoroso che si dispiega nell'accorata apostrofe della poetessa all'uomo amato, Faone, nella quale

¹⁹ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit, pp. 160-161.

²⁰ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone* [142], Tomo primo, cit., p. 172: «I migliori momenti dell'amore sono quelli di una quieta e dolce malinconia dove tu piangi e non sai di che [...]».

²¹ S. LO BUE, *Un amore bellissimo: Leopardi e la felicità*, cit., p. 57.

²² G. LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit vv. 46-47, p. 41.

²³ Ivi, *Il pensiero dominante*, vv. 7-8, p. 93.

scioglie i motivi che l'hanno tenuta legata a lui: un amore prolungato nel tempo tuttavia senza effetto, un sentimento di fiducia nei suoi confronti, una passione senza riscontro.

In questi versi Luigi Blasucci ha individuato il duplice rifiuto amoroso subito da Saffo, che dunque viene investita da un doppio dolore. Un rifiuto ricevuto da ben due amanti: da Faone che la leggenda vuole innamorato di un'altra donna, ma anche da parte dell'amante-natura che lo studioso concepisce come «un irraggiungibile essere amato»²⁴.

Quest'ultima identificazione non è senza fondamento, dal momento che è lo stesso Leopardi in una pagina dello *Zibaldone* del 5 marzo 1821 a istituire un parallelismo tra un essere umano dalle sembianze poco avvenenti e la natura, e un uomo innamorato non corrisposto dall'amata. L'uomo non bello fisicamente tenta uno slancio vitale verso la natura, ma essa lo respinge, egli dunque non riesce ad essere partecipe di quella bellezza; stessa sorte tocca all'innamorato al quale è negato l'amore dalla propria amata. Allora quell'uomo rifiutato dalla natura «prova quello stesso dolore che si prova nel considerare o nel vedere l'amata nelle braccia di un altro, o innamorata di un altro, e del tutto noncurante di voi»; quell'amante è ferito dallo stesso «finissimo dolore di un povero affamato, che vede altri cibarsi delicatamente, largamente, e saporitamente, senza speranza nessuna di poter mai gustare altrettanto»²⁵. Il dolore deriva dal sentimento di esclusione, dall'inefficienza a razionalizzare qualcosa di assurdo: non poter partecipare e beneficiare di un piacere tanto desiderato e per di più vicino.

Il dolore di Saffo per il rifiuto amoroso subito ha una somiglianza con un altro lamento di dolore, quello del giovane Leopardi nella *Sera del dì di festa* rivolto ad un'ignota fanciulla sognante: «e già non sai né pensi / quanta piaga m'apristi in mezzo al petto»²⁶. La «piaga» «in mezzo al petto» è il segno tangibile del dolore causato da un amore non corrisposto, da un sentimento rimasto vacante che agisce, dunque, come una ferita aperta.

Ricordiamo che la leggenda vuole che Saffo si suicidi gettandosi dalla rupe di Leucade. Leopardi mette in luce come l'uomo moderno scelga la strada del suicidio a causa di un senso di assuefazione e di noia per tutto ciò che lo circonda; il suicidio per gli antichi, e dunque anche per Saffo, invece, aveva un diverso e più profondo valore, che possiamo dire eroico: era la testimonianza di un immenso amore per la vita quando

²⁴ LUIGI BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio Editori, 2011, p. 67.

²⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [719-720], Tomo primo, cit., p. 546-547.

²⁶ G. LEOPARDI, *La sera del dì di festa*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 9-10, p. 50.

l'esistenza veniva compromessa da vicende dolorose e drammatiche. Se i contemporanei scelgono il suicidio per ragioni più superficiali, l'uomo antico, invece, si suicida perché, a causa di una infelice condizione individuale, non può beneficiare di un bene esistente. Blasucci riconosce come l'amore negato a Saffo abbia in realtà un valore simbolico, alludendo ad una negazione di portata universale. Al riguardo si può richiamare l'apostrofe che la fanciulla rivolge all'uomo amato: «E tu... vivi felice, se felice in terra visse nato mortal»²⁷.

Proprio in queste parole, al di là del dolore personale procurato da un amore negato, si coglie l'eco di un dolore universale, condiviso da tutte le creature della terra, nel corso del canto infatti si assiste ad un iterato uso del noi, a partire da quel «Morremo»²⁸ molto d'impatto in quanto posto ad *incipit* di verso. I versi lasciano trasparire un pessimismo non solo individuale ma di portata generale. Saffo si sente la più infelice del genere umano che, come si coglie dall'allocuzione, è comunque destinato a un'infelicità appena intervallata da transitori e illusori ritagli di felicità. La poesia si estingue nel silenzio con l'imminente morte della poetessa, esattamente come nel silenzio si era aperta con la notte in procinto di andarsene e con l'ultimo biancore della luna che di lì a poco avrebbe lasciato il posto al sole. Nei versi di questo *Ultimo canto* percepiamo la vibrazione di sentimenti reali che appartenevano all'esistenza di Leopardi, quelli di frustrazione, di rifiuto soprattutto in campo amoroso che per lui appariva senza rimedio. È come se i due dolori, quello di Leopardi e quello della poetessa greca, fossero intimamente legati da un filo che li conduce a parlarsi, a rispecchiarsi fino ad un'intima unione.

Barthes nei suoi *Frammenti* mette in luce come il dolore in amore derivante dall'assenza dell'altro è una condizione riconosciuta come appannaggio del genere femminile, attribuita esclusivamente alla donna e negata invece all'uomo:

Storicamente il discorso dell'assenza viene fatto dalla Donna: la Donna è sedentaria, l'Uomo è vagabondo, viaggiatore; la Donna è fedele (aspetta), l'uomo è cacciatore (cerca l'avventura, fa la corte). È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la finzione, poiché ha il tempo per farlo [...]. Ne consegue che in ogni uomo che esprime l'assenza dell'altro si manifesta l'elemento femminile: l'uomo che attende e che soffre è

²⁷ Ivi, *Ultimo canto di Saffo*, vv. 58-62, p. 41.

²⁸ Ibidem, v. 55.

miracolosamente femminizzato. Un uomo è femminizzato non perché è invertito, ma perché è innamorato.²⁹

Perché negare il dolore all'uomo, e quando invece gli viene riconosciuto esso viene esorcizzato come un tratto femminile? Leopardi nella sua riflessione amorosa sembra scardinare questo falso luogo comune, mettendo in scena, in versi e in prosa, personaggi maschili naturalmente investiti dal dolore d'amore, senza provare imbarazzo o vergogna. Egli dà vita a dei tipi umani nei quali mette dentro se stesso e la propria esperienza, realizzando un inevitabile rispecchiamento, si pensi *in primis* al Tasso. Come ha messo in luce Carlo Muscetta, accadde che «Leopardi invece sentì più volte rinnovarglisi il dramma del suo Torquato, che preferiva pensare l'amata come una dea, anziché vederla dappresso e soltanto donna. “Un sogno in cambio del vero”, e per questo non gli accadde mai di superare “il momento più straziante del giovane amore di sempre”»³⁰. Il nostro vive su di sé lo stesso dramma del suo *alter ego* che sembra quasi rinascere nella scrittura leopardiana: immaginare l'amata ha tutto un altro valore e una maggiore carica emotiva che averla in carne ed ossa di fronte a sé.

Il *Dialogo del Tasso* propone una varietà di nuclei tematici coerenti e intimamente connessi, tra questi compare anche il filone amoroso: Tasso, infatti, compie una dettagliata analisi della fisiologia d'amore e il quadro che ne emerge è senz'altro tragico: le sue parole tradiscono una consapevolezza del limite interno di questo sentimento, della sua natura fittizia e illusoria. Il suo sguardo disincantato distrugge la divinità di Eleonora aprendo una nuova fase di coscienza che va a sostituire la precedente visione eroica dell'amore. In questa operetta viene percorso in linea generale il tema del dolore come miglior antidoto alla noia, quale sensazione di pieno e non di vuoto:

Tasso. Che rimedio potrebbe giovare contro la noia?

Genio. Il sonno, l'oppio, e il dolore. E questo è il più potente di tutti: perché l'uomo mentre patisce, non si annoia per niuna maniera.³¹

Ma Leopardi, in una riflessione dello *Zibaldone* risalente ad inizio estate del 1820, scriveva come il dolore legato ad una grande passione che si estingue, per esempio quella amorosa, non è minimamente paragonabile al dolore che deriva «dal sentimento vivo della nullità di tutte le cose», o dalla coscienza dell'infelicità come dato ineliminabile,

²⁹ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 33.

³⁰ C. MUSCETTA, *Leopardi – schizzi studi e letture*, Roma, Bonacci Editore, 1976, p. 33.

³¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 265.

oppure dalla sensazione di vuoto cosmico. Questa differenza si deve ad una diversa natura del dolore nei due casi: il dolore derivante da una passione o da una disgrazia personale è un dolore «pieno di vita», e dunque costruttivo; invece il secondo tipo di dolore è puro annullamento ed «è tutto morte»³², fonte di angoscia, la stessa che l'io bambino subisce perché ha paura dei fantasmi o perché viene sfiorato dall'idea dell'inferno.

Ritornando all'equazione iniziale: l'amore implica necessariamente il dolore, ma quest'ultimo, causato dall'amore, è un dolore riconosciuto, in ultima istanza, come vitale. Come ha colto lo studioso Antonio Prete, il dolore è per Leopardi il «respiro di ogni vivente»³³, conosciuto dall'io in tutte le sue vesti – amorose, fisiche e psicologiche – il dolore è sovente l'oggetto del canto; la riuscita della poesia leopardiana, infatti, è la risultante del felice ed equilibrato connubio di due coordinate: espressione del dolore e musicalità della parola.

2. Dall'«amor tenero e sentimentale» all'«amor della vita»

L'«amor tenero e sentimentale», del quale Leopardi nelle giovanili *Memorie* si è detto «schiavo»³⁴ è stato il principale aspetto analizzato in questa sede. Tuttavia, adottando uno sguardo di lunghe vedute sul concetto di amore, nell'universo leopardiano si approda ben presto ad un amore inteso in senso generale, verso i propri simili e verso la vita. Nello *Zibaldone*, il Nostro chiarisce come la Natura non si sia adoperata ad instillare l'amore della vita nell'uomo alla nascita, esso dunque non è innato, ma soprattutto, specifica, esso «è un ragionamento, non un sentimento»³⁵, distinguendosi su questo fronte dall'amor proprio.

La questione dell'amore universale in Leopardi deve tuttavia fare i conti con una visione portata avanti a lungo, di un Leopardi misantropo, odiatore e avversario del genere umano per una serie di affermazioni che lasciavano ben poco da intendere, così come aveva insospettito la scelta del poeta di vivere in una compiaciuta solitudine. L'accusa di una «filosofia pessimista», e dunque nociva, veniva mossa già da tutti quei contemporanei, intellettuali e non, che si erano «convertiti alle credenze spiritualistiche e

³² G. LEOPARDI, *Zibaldone* [140-141], Tomo primo, cit., p. 171.

³³ A. PRETE, *Il deserto e il fiore, Prefazione a Finitudine e infinito: su Leopardi*, cit., p. 8.

³⁴ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, cit., p. 16.

³⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [4242-4243], Tomo secondo, cit., p. 2809.

neocattoliche»³⁶ che costituivano il principale bersaglio del Leopardi. Come può odiare la vita chi ha vissuto senza rimanervi passivo e indifferente, ma portando avanti fino alla fine un disperatissimo tentativo di decifrazione? Francesco De Sanctis nella sua *Letteratura italiana nel secolo XIX*, nel volume dedicato a Leopardi, difende l'autore dall'accusa di misantropia, pur riconoscendo che alcune dichiarazioni del poeta, così come lo stile pungente di molti *Pensieri* e *Operette*, possano darlo effettivamente a pensare. Questa la sua argomentazione:

Nondimeno questi *Pensieri*, se non hanno un concetto ed uno scopo comune, hanno tutti la stessa fisionomia. È una vista oscura del mondo, un parto dell'umor nero. L'autore tende a cogliere nell'umanità il ridicolo o il vizio. Questa guardatura di misantropo non è però accompagnata da odio, da disprezzo, da beffa. Leopardi non è odiatore degli uomini. Pure, l'impressione generale dovea esser questa. Ed egli cerca purgarsi dall'accusa, che oggi pesa ancora sul suo capo nella opinione di molti. Se Leopardi avesse avuto vigore di odio o di disprezzo o genio comico, la sua vita sarebbe stata meno trista, perché tristezza è scarsezza di forze vitali. Nemico del genere umano non poteva essere. Avesse voluto, gliene mancava la forza. Sentiva anzi una certa benevolenza verso tutti, e specialmente verso la gioventù, alla quale indirizzò molti di questi pensieri nei suoi tardi anni. Piacevagli contemplare ivi quella immagine di letizia e quelle ingenuie illusioni, che lamenta perdute. Né la sua solitudine è prova di misantropia, perché, com'egli nota, «veri misantropi non si trovano nella solitudine, ma nel mondo». E vuol dire che il cattivo concetto in cui ha gli uomini, nasce da persuasione filosofica e non da uso del mondo, che gli abbia ispirato disprezzo, odio, o simili passioni.³⁷

Il critico letterario ottocentesco, contro gli accusatori di misantropia, gioca la carta dello sguardo amorevole e paterno di Leopardi verso i giovani, tuttavia dice che anche questa prova ben presto finisce per perdere forza persuasiva: la gioventù è certamente guardata con amore e senso di protezione dall'io leopardiano che la osserva ormai da lontano, tuttavia egli è incapace di uno sguardo altro che sia diverso da quello sofferto consueto. De Sanctis sostiene che tutte le affermazioni brutali che Leopardi fa sugli uomini non derivano da particolari eventi negativi, politici o sociali, in cui il poeta si sarebbe trovato coinvolto personalmente, e dunque indotto a pronunciarsi in termini che suonano – tanto allora quanto oggi – misantropici. Ogni giudizio del Leopardi ha lo stesso valore di quello di uno scienziato che perviene a delle conclusioni a seguito di uno studio imparziale di un fenomeno: nel caso del recanatese è la natura l'oggetto della sua osservazione. Se Leopardi dice che l'uomo tende al male, lo dice perché è persuaso e convinto che egli

³⁶ Cfr. W. BINNI, *La conclusione etico-poetica dell'esperienza leopardiana e la «Ginestra»*, in *La protesta di Leopardi*, cit., p.153.

³⁷ FRANCESCO DE SANCTIS, *Pensieri e detti di Leopardi*, in *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Volume terzo. *Giacomo Leopardi*; a cura di Walter Binni, Bari, G. Laterza, 1953, p. 216.

nasca con questa conformazione interna, senza necessità di ricercare alcuna motivazione di ciò all'esterno. Scevro della sistematicità del filosofo, procedendo per esempi e per immagini, Leopardi non rende l'ironia e la contrarietà verso gli uomini mediante qualche espressione particolare, dal momento che esse sono tutte insite nello spirito della scrittura, nella sua cadenza, nel suo ritmo. È una scrittura che ferisce, di una lucidità disarmante e caratterizzata da una schiettezza scientifica priva di commozione, dove chi scrive parla delle cose umane e degli uomini come se osservasse tutto dall'alto, senza essere personalmente coinvolto. È una scrittura dove chi scrive si mostra noncurante del fatto che il lettore possa giudicare negativamente questa apparente mancanza di empatia. Ciò che scrive è posto in modo tale da apparire non come frutto dell'infelice condizione personale, ma come l'esito di una verità scientifica che non ha subito condizionamenti. De Sanctis, nel corso del suo intervento, afferma in definitiva, in relazione al suo poeta prediletto, che «quel suo aguzzare il pensiero è in lui studio di artista e non compiacenza di misantropo»³⁸.

Walter Binni recupera la *Storia del genere umano* e il suo sguardo talora compassionevole ed empatico nei confronti del tema dominante dell'infelicità, come prova per confutare il rimprovero mosso con facilità a Leopardi di atteggiamento misantropico:

Questa partecipazione e compassione per la drammatica e infelice condizione esistenziale dell'uomo – frutto non di sua colpa, ma di uno sbaglio d'origine – vanno ben sottolineate anche nei confronti delle accuse di misantropia fatte al Leopardi, rivoltegli in parte anche dal De Sanctis, che parlò per le *Operette* di un che di acre e di misantropico. Invece già questo testo ci dice quale fosse l'atteggiamento leopardiano verso l'uomo e la sua condizione. Infatti i molti attacchi che troveremo in altre operette contro gli uomini, le loro assurde speranze, le loro presunzioni, l'orgoglio di essere il genere per cui il mondo è stato fatto, non sono attacchi all'uomo in sé, ma a certe concezioni dell'uomo o sull'uomo, a certe filosofie di carattere provvidenzialistico, ottimistico o teologico.³⁹

Secondo De Sanctis Leopardi, consapevole della possibilità di ricevere delle accuse – quasi inevitabili in relazione al suo credo – avrebbe preventivamente messo in atto un'auto-difesa nel *Dialogo di Timandro ed Eleandro* del giugno 1824, scelto dall'autore

³⁸ Ivi, p. 218.

³⁹ W. BINNI, *Dalla «Storia del genere umano» al «Timandro ed Eleandro»*, in *Lettura delle Operette morali*, Genova, Marietti, 1987, p. 22.

come operetta di chiusura nell'edizione del '27, celando la propria figura e il proprio personale punto di vista nel secondo personaggio:

Ma l'interesse maggiore del dialogo è nella personalità di Eleandro, che è «*Cicero pro domo sua*», o piuttosto Leopardi in persona, il quale si difende dalle accuse che sentiva mormorarsi intorno e che pone in bocca a Timandro. Non poteva dissimularsi che quelle sue opinioni sulla infelicità necessaria della vita e la vanità delle cose erano dannosissime nei loro effetti morali e dovevano procacciargli nome di misantropo, odiatore degli uomini, indotta a quel modo di scrivere da infermità o ambizione, o ingiurie ricevute. Alle quali accuse oppone sul principio un'ironia fredda, come di chi non curi e non pregi gli accusatori; poi innalza il pensiero e il linguaggio, discorrendo della sua sincerità, e n'esce una prosa calda e quasi eloquente, fluida e animata più che non è solito.⁴⁰

Eleandro-Leopardi viene accusato con i suoi scritti di portare avanti una filosofia mordace, pungente e dunque dannosa per gli uomini dal momento che predica solo la loro miseria e infelicità. Egli si difenderà mostrando invece la disposizione empatica del suo pensiero che non ha alcuna intenzione d'ingannare l'umanità con mendaci promesse di felicità alla fine irrealizzabili.

In quest'operetta Leopardi mette in atto un'efficace apologia di se stesso, argomentando, attraverso un discorso sincero e sentito, una giustificazione della propria filosofia e del proprio modo di scrivere che il suo interlocutore aveva interpretato come unicamente mosso dalla causa «di acquistar fama della misantropia, come Timone»⁴¹. Il dialogo è interamente giocato sull'opposizione tra la presunta misantropia di Eleandro contro la filantropia dei filosofi moderni e di Timandro. Quest'ultimo, infatti, è il rappresentante del pensiero moderno, e insieme ad esso della fiducia nel progresso e della perfettibilità dell'uomo, cioè di quanto a Leopardi suonava come un ennesimo rinnovamento della folle visione antropocentrica. Quella di Eleandro-Leopardi è invece la voce della disperazione, è la filosofia della sofferenza persuasa dell'«infelicità necessaria di tutti i viventi»⁴², una filosofia che tuttavia non cessa di volgere ai propri simili uno sguardo pietoso e di vicinanza, alieno da ogni forma d'odio. Una filosofia della sofferenza dunque, ma di una sofferenza che si accompagna sempre alla compassione. Eleandro scoraggia a servirsi della filosofia moderna e della sua «conoscenza del vero»⁴³,

⁴⁰ F. DE SANCTIS, *Il ragionamento nel dialogo*, in *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Volume terzo. Giacomo Leopardi; cit., p. 233.

⁴¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 498.

⁴² Ivi, p. 504.

⁴³ Ivi, p. 508.

tanto cara al suo avversario, in quanto essa è responsabile di scoprire quelle nocive verità contenute nei suoi scritti, come del resto Leopardi aveva dimostrato nella *Storia del genere umano* con l'avvento della Sapienza. Egli promuove piuttosto i libri «poetici»⁴⁴ che preservano e sostengono le immaginazioni e le illusioni naturali, false ma almeno consolatorie.

Nel corso della trattazione l'accusa di vituperio verso l'uomo mossa ad Eleandro-Leopardi viene a sfasciarsi, la voce di Eleandro prevarica quella del suo interlocutore, in modo conforme allo stile dei dialoghi socratici. Ancora una volta l'arma migliore contro l'infelicità è il riso: ridere, tuttavia in modo consapevole, delle sventure e degli eventi individuali e collettivi appare ad Eleandro l'unico conforto possibile da offrire all'umanità, di fronte all'intolleranza verso le finzioni e all'incapacità di accontentarsi della misera consolazione offerta dal vacuo ottimismo dalla filosofia moderna:

Eleandro. [...] Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso. Non dovete pensare che io non compatisca all'infelicità umana. Ma non potendovisi riparare con nessuna forza, nessuna arte, nessuna industria, nessun patto; stimo assai più degno dell'uomo, e di una disperazione magnanima, il ridere dei mali comuni; che il mettermene a sospirare, lagrimare e stridere insieme cogli altri, o incitandoli a fare altrettanto. In ultimo mi resta a dire, che io desidero quanto a voi, e quanto qualunque altro, il bene della mia specie in universale; ma non lo spero in nessun modo; non mi so dilettere e pascere di certe buone aspettative, come veggo fare a molti filosofi in questo secolo.⁴⁵

Il piano di valori che emerge dagli scritti e dalle battute di Eleandro è allora senz'altro costituito dalla pietà e dalla compassione per gli uomini, da un senso umano di compartecipazione al dolore e da un tentativo ultimo di un suo superamento mediante il riso, «un sigillo di dignità, di nobiltà»⁴⁶.

A testimoniare un grande amore per la vita che contraddistinse Leopardi è proprio il finale dell'operetta che – ma come di una possibilità avanzata per assurdo – affronta il tema del suicidio. Nell'epilogo del *Dialogo di Plotino e Porfirio*, infatti, si dice che anche la persona più persuasa della tragicità dell'esistenza, prima o poi «rifassi il gusto alla vita», cioè, nonostante le contraddizioni dell'esistente, ritorna in lei ben presto l'amore per la vita, la speranza che ad essa sia sotteso un senso, che ci permetta di essere prima o poi felici e questo, come dice Plotino-Leopardi, avviene «per cagioni menomissime e

⁴⁴ Ivi, p. 496.

⁴⁵ Ivi, pp. 504-505.

⁴⁶ E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, cit., p. 177.

appena possibili a notare»⁴⁷, ovvero per mezzo di cose certo non grandiose, ma piccole e semplici, soprattutto tangibili, cioè apprezzabili con i sensi. In fin dei conti sono proprio i piccoli piaceri sensibili – che abbondano nella produzione leopardiana – a restituire la speranza della vita, sono queste le cose che fanno evadere Leopardi dall’infelicità e lo fanno tornare ad essere – almeno per un po’ – un uomo pieno di speranze. Non solo, sempre in questa sede Plotino-Leopardi, lo stesso che aveva teorizzato la legge egoistica dell’*amor sui*, afferma che l’uomo non può scegliere di uccidersi, deve essere altruista e non può non curarsi del dolore altrui.

L’argomentazione ultima – anche in senso cronologico – a sostegno di un Leopardi innamorato della vita e solidale con i suoi simili è rappresentata dalle parole testamentarie della *Ginestra*. Il lungo componimento è un perfetto esempio di connubio di poesia e pensiero, associando al valore poetico e alla forza espressiva del verso il proprio valore pratico. Non si scorge al suo interno un pessimismo fine a se stesso, ma piuttosto un pessimismo accompagnato da un intento propositivo e da uno sguardo di lunghe vedute. Si tratta di un articolato e complesso componimento nel quale Leopardi si dimostra più che mai convinto delle verità scoperte a proprie spese, ed è proprio questa convinzione di fondo che lo induce a conferire ai suoi versi un taglio più combattivo del solito.

La poesia, composta nella primavera del 1836, si apre con un sublime scenario naturale: la ginestra in vesti antropomorfizzate che profuma i luoghi desolati, congiunta al suo antagonista, il Vesuvio, che appare come un organismo vivente con volontà omicida. Come ha osservato Vittorio Panicara, il binomio fiore-vulcano non è casuale ma funzionale, esso infatti favorisce «il massimo della condensazione semantica e simbolica»⁴⁸; a ciò si aggiunga il fatto che ancora una volta Leopardi attua la strategia comunicativa per immagini, in quanto, come riferisce lo studioso nel suo commento integrale alla *Ginestra*, Leopardi vuole certo parlare della vita e del suo stato di abbandono, ma lo fa servendosi di un’immagine emblematica: un fiore che cresce a cespugli e predilige la solitudine.

Si accende poi un’aspra polemica contro l’Ottocento, secolo ottimista e fautore del progresso umano, e una fiera contrapposizione da parte di chi, come l’io leopardiano,

⁴⁷ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 567.

⁴⁸ V. PANICARA, *La nuova poesia di Giacomo Leopardi - Una lettura critica della “Ginestra”*, cit., p. 75.

non è disposto a scendere a compromessi. Le parole di protesta hanno valore storico, ma ben presto suonano in tutto il loro tono profetico. All'urgente appello di sodalizio comune, segue l'osservazione notturna delle stelle che innesca la confutazione della ridicola visione antropocentrica, e la comprensione che il punto di vista di ciascun uomo ha valore relativo e non assoluto. Guardando la terra da una prospettiva altra, essa è definita «oscuro granel di sabbia»⁴⁹; Giovanni Pascoli in *X Agosto* la definirà similmente, molti anni dopo Leopardi, «atomo opaco del male»⁵⁰. Il soggetto che si emoziona contemplando il firmamento, ben presto si ridesta da questo intenso sentimento, si ridimensiona e ritorna alla ragione: capisce il valore dello *status* mortale, ovvero quanto gli uomini siano un nulla rispetto all'infinità dell'universo. Per mostrare tutta l'indifferenza della Natura, viene fatto poi un paragone tra il formicaio annientato dalla caduta di un frutto maturo e le città antiche, un tempo bagnate dal mare, spazzate via dalla catastrofica eruzione del Vesuvio: uomo e formiche vengono così posti sullo stesso piano contribuendo a mettere in evidenza lo stato infelice dell'essere umano. L'io, che fa la sua comparsa nel canto ben due volte sotto le spoglie del «peregrino»⁵¹, nel finale annuncia come l'uomo abbia da imparare persino da un fiore.

Se nelle *Ricordanze* il fiore era assunto a simbolo della giovinezza, nella *Ginestra* il fiore rappresenterà a livello simbolico un esempio di umanità e di amore per la vita. Umberto Bosco, in *Titanismo e pietà*, aveva posto questa constatazione: «Se amore significa essenzialmente potenziamento dei sentimenti più alti, in primo luogo esso deve significare per il Leopardi aborrimento d'ogni viltà»⁵². Amore in Leopardi significa, dunque, innanzitutto avere in disprezzo la mancanza di coraggio. Allora si può dedurre che l'«odorata ginestra»⁵³, protagonista dell'omonima poesia, è in se stessa emblema e massima manifestazione d'amore: questo fiore, come spiega Leopardi, accetta la realtà delle cose come sono, senza implorare un finale diverso. All'incalzare della lava che

⁴⁹ G. LEOPARDI, *La Ginestra*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 190-191, p. 129.

⁵⁰ GIOVANNI PASCOLI, *X Agosto*, in *Myricae; Canti di Castelvecchio*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini; introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002, v. 24, p. 348.

⁵¹ Secondo Vittorio Panicara, nella figura del «peregrino» si palesa la presenza dello stesso Leopardi; essa compare nel canto ben due volte: nella prima menzione il pellegrino viene immortalato lungo le aride e desolate pendici del vulcano (cfr. v. 20 p. 124: «Che sotto i passi al peregrin risona»); nella seconda egli si trova in mezzo alle rovine delle antiche città distrutte dall'eruzione del Vesuvio minacciato, come queste ultime, dal pericolo di morte del vulcano (cfr. v. 276 e sgg., pp. 131-132: «[...] il peregrino / Lunge contempla il bipartito giogo / E la cresta fumante, / Che alla sparsa ruina ancor minaccia.»).

⁵² U. BOSCO, *Titanismo e pietà* in *Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, cit., p. 22.

⁵³ G. LEOPARDI, *La Ginestra*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 6, p. 124.

presto la ingloberà, essa non pecca di viltà, non si innalza verso l'alto per sfuggire alla colata lavica, è docile e non codarda quando deve soccombere. Non è affatto orgogliosa, non ha la presunzione di credersi immortale, diversamente dall'uomo che invece, quando è in procinto di soccombere, è vile e codardo, e chiede pietà al cielo. Questo fiore non compatisce se stesso e la propria sorte, come ha detto Walter Binni esso offre piuttosto un «esempio e atto altruistico, di “compassione” per tutti i viventi»⁵⁴, e lo studioso va a ricercare il significato etimologico del termine, ovvero *cum patior*, ‘soffro con’, o per meglio dire ‘soffro assieme a te’: anche la ginestra infatti condivide con gli uomini il medesimo destino di mortalità, tuttavia è diversa e migliore la sua prospettiva di osservazione della vita. Inoltre, posto che la felicità è impossibile, come Leopardi ha dimostrato mediante la legge dell'amor proprio, per cui l'uomo, amando se stesso, non finisce mai di desiderare per sé un bene sempre più grande, tuttavia, per il Nostro la felicità si potrebbe «definire e far consistere nella contentezza del proprio stato»⁵⁵. Fatta questa premessa, la ginestra allora rappresenterebbe proprio un esempio vivente di questo tipo di felicità, a tal punto che Galimberti ha voluto interpretare questo fiore come il simbolo di colui che ama il proprio destino, e solo in questo amore per ciò che si è si nasconderebbe la chiave dell'unico possibile stato felice.

La «lenta ginestra»⁵⁶, descritta con questo icastico latinismo, si abbandona con umiltà al suo destino; questo fiore è il simbolo del coraggio e dell'accettazione del vivere, della sopportazione delle vicissitudini, dunque è il simbolo dell'amore di chi è pronto a restituire il dono della vita che gli è dato in prestito temporaneo. L'immagine di questo fiore con le sue movenze è molto simile, a livello simbolico, a quella del giunco dantesco del *Purgatorio*, con il quale Dante, su invito di Catone, si cinge i fianchi. L'umile giunco asseconda il movimento delle onde, esattamente come la ginestra leopardiana asseconda il flusso della lava, il flusso degli eventi della vita.

Anche Walter Binni parla della ginestra leopardiana come simbolo di amore, tuttavia con una sfumatura particolare:

[...] la ginestra, più che simbolo della «poesia» *tout court*, è simbolo della poesia di un amore «severo» che chiede all'uomo tutto quanto il poeta afferma fino alla stessa nozione

⁵⁴ W. BINNI, *La «Ginestra» e l'ultimo Leopardi*, in *Poetica e poesia nella “Ginestra” di Giacomo Leopardi*, Perugia, Morlacchi Editore, 2012, p. 63.

⁵⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [4477], Tomo secondo, cit., p. 3034.

⁵⁶ G. LEOPARDI, *La Ginestra*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 297, p. 132.

e pratica di una poesia, nata solo da un impegno supremo che congiunge nell'atto poetico verità persuasiva, esperienza e volontà rinnovatrice.⁵⁷

La ginestra rappresenta l'amore che caratterizza la severità di un padre. Va riconosciuto infatti che la *Ginestra* non è più la poesia dell'evasione dalla realtà, ma piuttosto una poesia che, senza lasciarci sedurre dalla bellezza del fiore che consola, abbandonando i toni idillici e assumendo quelli asseverativi e di ammonimento, si propone di smuovere la coscienza di chi legge senza lasciarlo indifferente, di far scontrare il lettore con la realtà e con i suoi problemi, entrando in collisione con tutte quelle ideologie che cercano di edulcorarla falsamente.

Focalizzandoci sulla terza strofa del lungo componimento, si può osservare che in essa Leopardi rivolge un appello di sodalizio agli uomini, li invita all'alleanza contro il vero nemico comune, la Natura, dimostrando un atteggiamento simpatizzante e amorevole verso i suoi simili. In questi versi il poeta riporta le caratteristiche che a suo avviso definiscono un uomo dall'indole nobile: chi fa proprio l'agonismo leopardiano guardando in faccia le cose come esse sono; chi non individua la responsabilità delle proprie sciagure negli altri uomini, ma nella natura matrigna; chi considera la natura come la vera nemica; chi non si aizza contro i propri simili che sono al pari di soldati appartenenti allo stesso esercito. E infine è nobile chi ama gli altri, chi mette a disposizione il proprio aiuto nelle difficoltà e chi è disposto a farsi aiutare: «Nobil natura è quella / che [...] e tutti abbraccia / con vero amor; porgendo / valida e pronta ed aspettando aita / negli alterni perigli e nelle angosce / della guerra comune»⁵⁸. In questi ultimi versi si noti la parola chiave «vero amor»⁵⁹, dove l'amore, dunque, non è autosufficiente ma resiste solo se si assume di pari passo il coraggio di guardare in faccia la verità. Poco prima, infatti, troviamo due espressioni che lo confermano: «nulla al ver detraendo»⁶⁰, cioè l'umanità sta in chi con franchezza «incontra»⁶¹ lo sguardo dei propri simili e sa leggere in quegli occhi il loro vero destino, e più avanti compare di nuovo la parola 'vero': «siccome è il vero»⁶², cioè come è di fatto, e non può essere diversamente che l'uomo si è congregato in società per combattere la Natura.

⁵⁷ W. BINNI, *La conclusione etico-poetica dell'esperienza leopardiana e la «Ginestra»*, in *La protesta di Leopardi*, cit., p. 158.

⁵⁸ G. LEOPARDI, *La Ginestra*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., vv. 131-135, pp. 127-128.

⁵⁹ Ivi, v. 132, p. 127.

⁶⁰ Ibidem, v. 115.

⁶¹ Ibidem, v. 113.

⁶² Ibidem, v. 128.

L'emblematica espressione «guerra comune» per definire la vita umana è da mettere in relazione con un passo dello *Zibaldone* del novembre 1826, nel quale il poeta, lontano dai propri cari, riprende questo concetto coniato a sua volta dal filosofo stoico greco Ierocle:

Bellissima è l'osservazione di Ierocle nel libro *de Amore fraterno*, [...] che essendo la vita umana come una continua guerra, nella quale siamo combattuti dalle cose di fuori (dalla natura e dalla fortuna), i fratelli, i genitori, i parenti ci son dati come alleati e ausiliari ec.⁶³

Questo antecedente va senz'altro tenuto presente, tuttavia, come ha osservato Panicara, la fonte leopardiana per questa citazione partiva da presupposti un po' diversi e sicuramente più circoscritti rispetto al Recanatese: Ierocle non insisteva sul concetto della Natura come nemico esterno da contrastare congiuntamente, si focalizzava piuttosto su un nemico interno, ovvero sulla malvagità degli uomini e sulle minacce che incombono dall'esterno. Dieci anni prima della *Ginestra*, negli appunti dello *Zibaldone*, la prospettiva di Leopardi era limitata al solo nucleo familiare come arma per sopravvivere ai colpi dalle avversità; all'altezza del 1836 lo sguardo dell'io si è ormai definitivamente ampliato, estendendo il principio di solidarietà e di unione all'umanità intera. Tuttavia, come ha chiarito Walter Binni, l'invito alla solidarietà reciproca del canto va demistificato da ogni possibile lettura che contempi una visione in chiave cristiana di fraternità: la solidarietà di cui parla Leopardi sottende innanzitutto l'intento di sovvertire un'impostazione sbagliata, di svegliare l'uomo dal torpore di accettazione delle forze dominanti, un messaggio di solidarietà che vuole rovesciare la luce positiva e ottimistica con cui viene esaltato l'uomo, restituendogli così una nuova e autentica prospettiva. Quella della *Ginestra*, è una solidarietà che per essere messa in atto richiede prima necessariamente una presa di coscienza.

L'accusa di misantropia, inoltre, non sussiste se si considera anche il tono di compassione riservato da Leopardi al villanello e alla sua famiglia: essi si mettono in salvo osservando da lontano la colata lavica che avanza e che travolge in silenzio la loro casa, frutto del loro lavoro e sacrificio.

Tutto il canto è giocato sul paragone tra l'essere umano e la ginestra, ma esso si fa ancora più esplicito e patetico nel finale, dove si dichiara l'indiscussa superiorità del

⁶³ G. LEOPARDI, *Zibaldone* [4226], Tomo secondo, cit., p. 2790.

fiore. Un paragone che, agli occhi di Leopardi, non ha nulla di assurdo, anzi viene tenuto in piedi per tutta la durata della poesia anche impiegando indistintamente il medesimo aggettivo «frale», tanto in relazione allo stato umano («il basso stato e frale»⁶⁴) quanto al fiore negli ultimissimi versi («le frali tue stirpi»⁶⁵).

Il «fior gentile»⁶⁶ d'un giallo abbagliante, osservato da Leopardi nella campagna di Roma e ora di nuovo nell'ultima stagione napoletana, nascente lungo le cineree pendici del vulcano, dalle sembianze più che umane, rappresenta a livello simbolico la vita che si oppone al deserto, l'amore che vince sulla morte, sulla distruzione, e dunque sulla paura del nulla cosmico. La semplicità dell'esempio scelto ancora una volta da Leopardi, e tutti i significati allegorici annessi, valgono come prova inconfutabile dell'amore leopardiano per la vita e lo assolvono da ogni eventuale accusa. Lo stesso Walter Binni ha constatato come i versi della *Ginestra* non possono reggersi altrimenti che su una «profonda partecipazione alla storia degli uomini»⁶⁷ da parte dell'io poetico. Leopardi – avvalendoci di un'espressione d'autore – di certo non si è «gittato» «dietro alle spalle i suoi prossimi», né tanto meno «tutto il genere umano»⁶⁸, come invece per un attimo ha pensato di fare Porfirio: nel suo messaggio finale l'amore universale è esemplificato attraverso la capacità della ginestra di piegarsi docilmente al destino senza viltà, un credo del quale Leopardi si fa non solo portavoce e discepolo, ma *in primis* interprete egli stesso grazie all'esempio offerto con la propria vita. Se ciascun uomo è minacciato in eguale misura dalla Natura, allora l'amore è l'unica arma di difesa che rimane «per compiere nel miglior modo questa fatica della vita»⁶⁹.

⁶⁴ G. LEOPARDI, *La Ginestra*, in *Poesie e prose*, Volume primo – *Poesie*, cit., v. 117, p. 127.

⁶⁵ Ivi, vv. 315-316, p. 133.

⁶⁶ Ivi, v. 34, p. 125.

⁶⁷ W. BINNI, *La conclusione etico-poetica dell'esperienza leopardiana e la «Ginestra»*, in *La protesta di Leopardi*, cit., p. 167.

⁶⁸ G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 568.

⁶⁹ Ivi, p. 570.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI CONSULTATE DEI TESTI DI GIACOMO LEOPARDI:

GIACOMO LEOPARDI, *Puerili e abbozzi vari*, a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1924.

LUIGI RUSSO, *Le due canzoni funerarie*, in G. LEOPARDI, *I Canti*, a cura di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1945.

G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida Editori, 1977.

G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1988.

G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995.

G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, A. Mondadori, 1997.

G. LEOPARDI, *Epistolario*; a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, a cura di Cesare Galimberti, Milano, Adelphi Edizioni, 2007.

G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, Mondadori, 2018.

G. LEOPARDI, *L'amore nelle prose e nei versi*, a cura di Davide Rondoni e Valentino Fossati, Milano, Garzanti Editore, 2019.

CONTRIBUTI BIOGRAFICI:

GIUSEPPE CHIARINI, *Vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, G. Barbera ed., 1905.

ROLANDO DAMIANI, *All'apparir del vero - Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA:

Monografie:

EMMA BOGHEN-CONIGLIANI, *La donna nella vita e nelle opere di Giacomo Leopardi*, Firenze, Barbera, 1898.

FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Volume terzo. *Giacomo Leopardi*; a cura di Walter Binni, Bari, G. Laterza, 1953.

UMBERTO BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Firenze, Le Monnier, 1957.

WALTER BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Nuova edizione, Firenze, Sansoni, 1966.

SEBASTIANO TIMPANARO, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

ANNA DOLFI, *Leopardi tra negazione e utopia - Indagini e ricerche sui Canti*, Padova, Liviana, 1973.

VANNA GAZZOLA STACCHINI, *Alle origini del "sentimento" leopardiano*, Napoli, Guida, 1974.

CARLO MUSCETTA, *Leopardi – schizzi studi e letture*, Roma, Bonacci Editore, 1976.

LUCIO LUGNANI, *Il tramonto di Alla luna*, Padova, Liviana, 1976.

W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1977.

W. BINNI, *Lezioni leopardiane*; a cura di Novella Bellucci, con la collaborazione di Marco Dondero, Scandicci, La nuova Italia, 1994.

VITTORIO PANICARA, *La nuova poesia di Giacomo Leopardi - Una lettura critica della Ginestra*, Firenze, L. S. Olschki, 1997.

ANTONIO PRETE, *Finitudine e infinito: su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998.

NOVELLA BELLUCCI, *Il «gener frale» - Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio Editori, 2010.

LUIGI BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio Editori, 2011.

PIER VICENZO MENGALDO, *Antologia leopardiana - La poesia*, Roma, Carocci, 2011.

PATRIZIA LANDI, *Con leggerezza ed esattezza. Studi su Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2012.

W. BINNI, *Poetica e poesia nella "Ginestra" di Giacomo Leopardi*, Perugia, Morlacchi Editore, 2012.

SALVATORE LO BUE, *Un amore bellissimo: Leopardi e la felicità*, Milano, Angeli, 2016.

EMILIO RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

FRANCO D'INTINO, MASSIMO NATALE, *Leopardi*, Roma, Carocci editore, 2018.

Saggi in volume:

LEO SPITZER, *L'Aspasia di Leopardi*, in *Studi italiani*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976.

EMILIO BIGI, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986.

W. BINNI, *Dalla «Storia del genere umano» al «Timandro ed Eleandro»*, in *Lettura delle Operette morali*, Genova, Marietti, 1987.

A. PRETE, *Finitudine e Infinito*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, testi di Rafael Argullol; a cura di Carlo Ferrucci, Milano, Feltrinelli Editore, 1989.

MICHELA RUSI, *La maturità di Tristano*, in *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Atti di seminario. Trento, maggio 1990, Roma, Bulzoni Editore, 1991.

CESARE GALIMBERTI, *Leopardi: il dolore come esperienza conoscitiva*, in «*Il mio nome è sofferenza*» - *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1993.

ROLANDO DAMIANI, *Psicosomatica leopardiana*, in «*Il mio nome è sofferenza*» - *Le forme e la rappresentazione del dolore*, cit.

S. TIMPANARO, *Prefazione a Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1995.

MIRKO BEVILACQUA, *L'inganno d'amore in Giacomo Leopardi*, in *Letteratura e dintorni*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Bulzoni, 2016.

Saggi in rivista:

MARIO MARCAZZAN, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, 1954, «Humanitas» – 9 (1954), nn. 8, 9 e 12.

LINO PERTILE, *Leopardi: la coscienza del tempo e l'autocoscienza*, in «Il contesto» / 4 – 5 – 6, 1977.

ALTRI STUDI:

ELISABETTA BENUCCI, «*Aspasia siete voi ...*» - *lettere di Fanny Targioni Tozzetti e Antonio Ranieri*, Presentazione di Franco Foschi, Venosa, Edizioni Osanna Venosa, 1999.

ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014.

SITOGRAFIA:

EMERICO GIACHERY, *Il nodo di «Aspasia» e la funzione della stilistica*, saggio consultabile al seguente link: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001:1991:19::134>

GUIDO AMBROSINI, *La teoria dell'amore secondo due pessimisti (A. Schopenhauer e G. Leopardi)*, saggio consultabile al seguente link: https://www.researchgate.net/publication/307744732_II_Diario_del_primo_amore_di_Giacomo_Leopardi_lettura_dello_scritto_leopardiano_con_lausilio_della_psicoanalisi/fulltext/57ceb2ad08aed6789700fdbbc/II-Diario-del-primo-amore-di-Giacomo-Leopardi-lettura-dello-scritto-leopardiano-con-l-ausilio-della-psicoanalisi.pdf

MATTEO PALUMBO, *Il primo amore di Giacomo Leopardi: donna reale, donna sognata*, saggio consultabile al seguente link: <https://journals.openedition.org/italies/2587>

MASSIMO LOLLINI, *La storia del genere umano e la scrittura di eros*, saggio consultabile al seguente link: [articles / saggi - la storia del genere umano e la scrittura di eroshttps://www.ajol.info > issa > article > view](https://www.ajol.info/issa/article/view)

MAURIZIO BABINI, *Il Diario del primo amore di Giacomo Leopardi: lettura dello scritto leopardiano con l'ausilio della psicoanalisi*, saggio consultabile al seguente link:
https://www.researchgate.net/publication/307744732_II_Diario_del_primo_amore_di_Giacomo_Leopardi_lettura_dello_scritto_leopardiano_con_lausilio_della_psicoanalisi/fulltext/57ceb2ad08aed6789700fdbc/II-Diario-del-primo-amore-di-Giacomo-Leopardi-lettura-dello-scritto-leopardiano-con-l-ausilio-della-psicoanalisi.pdf

SELENE SARTESCHI, *L'imperio d'amore: "Il pensiero dominante"*, saggio consultabile al seguente link:
<https://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/download/285183/373148/>

MOTORI DI RICERCA IN RETE:

Database di ricerca di letteratura italiana:
<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001705>

Lessico leopardiano: <https://web.uniroma1.it/lableopardi/ricerca/lessicoleopardiano>

Zibaldone digitale: <https://digitalzibaldone.net/?go=646%2C2>