

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

«Antica e stanca in ciel salia la luna». Il limite dell'«ultimo orizzonte» leopardiano nel passaggio dai *Canti* ai *Paralipomeni*.

Loredana Castori

L'incipit della quinta ottava del primo canto del poemetto fantastico dei *Paralipomeni* riprende la *Quiete dopo la tempesta*

Passata era la notte, e il dì secondo
Già l'aria incominciava a farsi oscura,
Quando un guerrier chiamato Miratondo,
A fuggir si trovò per l'altura;
Ed o fosse ardimento, ovver ch'al mondo
Vinta dalla stanchezza è la paura,
Fermossi; e di spiar vago per uso,
Primo del gener suo rivolse il muso.¹

La descrizione di Leopardi con questi termini presuppone la decodifica del messaggio finale della *Quiete*, fino a far compiere al suo personaggio, in questo caso Miratondo, un salto fuori dal verso². Il verso diventa parola d'ordine per accedere ad altri suoi testi, ad altri riferimenti letterari, ad un'altra possibile lettura del reale, caricando di segni la trama dei significati apparenti. In «Passata era la notte» è implicita la quiete che invade universalmente il paesaggio naturale, ma quel breve piacere è in realtà frutto del passato timore: la natura si è beffata dei topi costringendoli ad accettare ancora la vita. Lo squarcio di una natura serena è, come sempre, il simbolo di una fugace felicità, di cui la Natura si serve per illudere.

Il limite estremo del testo è riscontrabile nella decrittazione dei significati nascosti e nel loro rovesciamento anche sarcastico e parodico:

Era il ciel senza nubi, e rubiconda

¹ L'opera manoscritta di cui si è presa diretta visione, *Paralipomeni della Batracomiomachia di Giacomo Leopardi*, è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, carte Ranieri C.L. XX. 6. Degli otto canti è autografo soltanto il primo che occupa tredici carte, numerate a pagine dall'autore (2-25). Gli altri sette appaiono vergati dalla mano di Ranieri fino a c. 39. Per le citazioni si veda anche GIACOMO LEOPARDI, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, in GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, vol. I, pp. 207-310.

² Merita anche una riflessione il valore onomastico dei personaggi alla maniera di Ariosto nell'*Orlando furioso*; il gioco semantico intorno ai loro nomi: Leopardi crea in modo assonante e allitterante la parodia della visione del mondo del topo.

La parte occidentale, e il mar senz'onda³

Il mare - che nasconde il naufragio, luogo anche metafisico, specchio di disperazione, in cui i conflitti raggiungono posizioni radicali e in cui ci si trova al confine con l'assoluto, pietra tombale degli audaci scomparsi nell'impresa leggendaria dell'eroe dantesco, che con pochi fedeli sfida il mistero e la conoscenza dell'ignoto e dalla sua voce esce la perorazione infuocata che suscita entusiasmi irrefrenabili - è contemplato nei *Paralipomeni* dal topo Miratondo, che accompagna la ritirata dei suoi, dopo la loro sconfitta ad opera dei granchi, intervenuti a difesa delle rane.⁴

Osò gridare ai suoi compagni eroi
Sì gran fede prestava agli occhi suoi
[...]
Onde il mar si scopria, qual chi mirare
Crede suo scampo, gridar mare mare⁵

Ritorna però, nel canto II, nell'immagine dell'astro notturno il motivo plutarco: la luna che osserva dall'alto il destino dei viventi e che in Leopardi è anche proiezione fantastica del suo sentimento, per la rappresentazione della sorte dei topi morti in battaglia.⁶

Gia dietro i boschetti e collicelli
Antica e stanca in ciel salia la luna
E su gli erbosi dorsi e ramuscelli
Spargea luce manchevole e digiuna⁷

Nell'*Ultimo Canto di Saffo* la malinconia si effonde in un sospiro per la luna cadente e il fulgore solitario, nel nero sfondo di una selva e di una rupe. Il *verecondo raggio della cadente luna* situa in un tempo remoto il soliloquio della poetessa e rappresenta, con grande suggestione visiva, il limite e l'esclusione dal partecipare allo spettacolo della natura. La *placida luna* indifferente, che sorge sul campo di battaglia del *Bruto Minore*, sulla strage orrenda dei cadaveri insanguinati, in questi versi dei *Paralipomeni* ha perso il suo fulgore tradizionale: gli aggettivi aggiungono una nota di pietà umana all'astro che sparge una luce debole e declinante, che sembra, in ultima analisi, *far l'onore*

³ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., I, 7.

⁴ Si tratta di citazioni rovesciate, parafrasi, ricontestualizzazioni di moduli alterati e adattati a nuovo fine, contaminazioni paradigmatiche e sintagmatiche.

⁵ LEOPARDI, *Paralipomeni*, I, 8-9.

⁶ Si veda PLUTARCO, *Il volto della luna*, Milano, Adelphi, 1991.

⁷ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., II, 7.

estremo, ormai *stanca* di andare *in sempiterni calli*.⁸ Qui occorre notare che Leopardi adombra nell'immagine dell'astro la sua condizione esistenziale ma soprattutto la sua ispirazione artistica. La luna non ha la fissità sfinetica del *Canto Notturmo*, ma si è fusa con l'occhio e lo spirito del pastore, che *stanco si riposa in su la sera*.⁹ La coscienza-luna sale in cielo con una luce tenue e l'universo intero partecipa allo sguardo del poeta.

Nel malcontento accorato di Leopardi, nel confine tra antico e moderno, si situa la descrizione di Napoli-Topaia con il paesaggio vesuviano, e il suo amore per l'arte e la letteratura del mondo antico: è il pellegrino in piedi, tra le colonne spezzate, che può contemplare di lontano la doppia cima del vulcano nella *Ginestra* (vv. 227-230):¹⁰

D'Ercolano così sotto Resina,
che d'ignobili case e di taverne
copre la nobilissima ruina,
al tremolar di pallide lucerne
scende a veder la gente pellegrina
le membra afflitte e pur di fama eterne,
magioni e scene e templi e colonnati
allo splendor del giorno ancor negati.¹¹

In questo modo, nel poemetto, Leopardi diventa protagonista e spettatore. Certo, si tratta di due processi opposti e coincidenti, ma lo scontro non avviene se si passa dalla lettura epidermica a quella sotterranea e segreta del testo.

Così la lunga digressione satirica del canto IV sui primordi della società - che secondo Savarese si situa nell'ambito del pensiero reazionario della Restaurazione, riconducibile alla scuola teologica della storia: de Maistre, de Bonald e Lamennaise – coinvolge anche il lettore nel processo di ridicolizzazione delle dottrine religiose.¹² Gli uomini e gli animali sono stati creati in uno stato di perfezione, da cui poi sono decaduti. In ogni epoca, negli animali si raffigura la grandezza e la miseria degli esseri umani. L'animale in Leopardi rappresenta un essere a disposizione della ricerca che l'io compie per conoscere l'altro da sé; nel caso degli esseri minuscoli e umanizzati della favola, la mente dell'autore raggiunge già in partenza la vittoria sull'animale.¹³ Dalla sua posizione

⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Bruto Minore*, vv. 76-83; *Canto Notturmo*, vv. 5 –6.

⁹ *Ibid.*, v. 14.

¹⁰ GIACOMO LEOPARDI, *La Ginestra*, vv. 227-230.

¹¹ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., III, 11. Di Pompei e della lentezza degli scavi Leopardi si lamenta nella dodicesima stanza.

¹² GENNARO SAVARESE, *L'eremita osservatore*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 113-180.

¹³ Già nella giovanile *Dissertazione sopra le doti dell'anima*. Contraddicendo la *Dissertazione sopra l'anima delle Bestie*, Leopardi affermava: «Sembra [...] che tutti [...] i filosofi altro non cerchino, che togliere a questa nobilissima

privilegiata il poeta smaschera con ironia il carattere illusorio del mondo, in cui si muovono i piccoli protagonisti:

Se libere le menti e preparate
Fossero a ciò che i fatti e la ragione
Sapessero insegnar, non inchinate
A questa più che a quella opinione
Se natura chiamar d'ogni pietade
E di qual se è cortese affezione
Sapesser priva, e de' suoi figli antica
E capital carnefice e nemica.¹⁴

Sulla natura, che nella I sepolcrale per *uccider partorisce e nutre*, nell'abbozzo dell'*Inno ad Arimane*, coevo probabilmente a questi versi, leggiamo: *produzione e distruzione ec. Per uccider partorisce ec. Sistema del mondo, tutto patim.*

Non è ancora però il relativismo della *Ginestra*, in cui gli uomini, al pari delle formiche, possono essere atterrati dalla Natura, ma traspare l'atteggiamento eroico della Nobil Natura che

a sollevar s'ardisce
gli occhi mortali [...]
[...]e che con franca lingua
confessa il mal che ci fu dato in sorte. (vv.111-114)

Ed è in quest'ottica che va vista la morte di Rubatocchi, in cui siamo al limite testuale, perché Leopardi sembra abbandonare l'atteggiamento ironico e concentra tutta la forza della coerenza di pensatore solitario convinto della sua virtù. Rubatocchi è l'unico piccolo eroe che sceglie di morire ad occhi aperti, come segno di protesta contro l'irrimediabile alterità della Natura. Nel paesaggio notturno, che fa da fondale al suo palcoscenico fatale, emerge come nel *Bruto Minore* la tragica solitudine.¹⁵ Il poeta maledice, insieme con Bruto moribondo, la medesima virtù, e nel momento stesso in cui la rinnega, ne afferma la validità umana, il suo amore, che si rifletterà nell'apostrofe alla bella virtù delle stanze 47-48 del canto V:

Bella virtù, qualor di te s'avvede,
come per lieto avvenimento esulta

sostanza ogni pregio ed abbassarla perfino a renderla uguale ai bruti medesimi, de quali ebbe il dominio». Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di Tatiana Crivelli, Padova, Antenore, 1995.

¹⁴ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., IV, 12.

¹⁵ LEOPARDI, *Bruto minore*, cit., vv.16-19.

Lo spirito mio
[...]
Ahi ma dove sei tu? Sognata o finta
Sempre? Vera nessun giammai ti vide?

La descrizione di Topaia, dopo l'intervento militare dei granchi (austriaci) che impongono il governo illiberale del barone Camminatorito, aggiunge «un tratto di umana simpatia per la ferma posizione antireazionaria di Leopardi», che porta all'irrisione dell'impietosa rappresentazione delle congiure carbonare dei barbati eroi:¹⁶

Il pelame del muso e le basette
Nutrian folte e prolisse oltremisura,
Sperando, perché il pelo ardir promette,
D'avere almeno ai topi a far paura.
Pensosi in su i caffè, con le gazzette
Fra man, parlando della congiura¹⁷

La satira riprende i noti versi della *Palinodia*, in cui il poeta punge la fatuità di quanti si affaccendavano a parlar di congiure, ironizzando lo sfoggio del prolisso pelame.¹⁸

È nota infatti la refrattarietà di Leopardi per l'ambiente culturale napoletano, che gravitava intorno a una serie di riviste, tra cui «Il Progresso», «Omnibus» e «Il topo letterato».

Leopardi, materialista e antispiritualista, non si accordava né con gli intellettuali napoletani, partecipi dello spirito religioso del Romanticismo, né con i cattolici. Sintomatico, in questo contesto, il saggio di Saverio Baldacchini, *Del fine immediato di ogni poesia*, apparso sul «Progresso».¹⁹ Nel componimento, *Claudio Vannini o l'artista*, espresse direttamente la sua ostilità per un'ispirazione che non traesse materia dai principi del bene e della pietà religiosa²⁰. Emblematiche, infatti, sono le note parole di Leopardi cariche di disprezzo nella satira *I Nuovi Credenti*, contro la cultura ufficiale, che aveva censurato le sue profonde manifestazioni di pensiero, in nome del recupero dei valori cattolici.

Nel contesto di mutua diffidenza, singolare risulta il volume, *Inni Sacri*, apparso nel 1835, nella seconda edizione napoletana. L'opera, che si apriva con una lettera del purista Puoti, e fu poi

¹⁶ SAVARESE, *L'eremita osservatore*, cit., p. 140.

¹⁷ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., VI, 17.

¹⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, vv. 255-9.

¹⁹ Il saggio del 1835 apparve sul numero del «Progresso» nel luglio-agosto 1836: «La poesia dissi che con la melanconia e col dolore si congiunge, ma questo non dee in essa tralignar mai nella disperazione, ch'è propriamente la bestemmia della parte ferina e materiale dell'uomo».

²⁰ Il canto di Saverio Baldacchini, *Claudio Vannini o l'artista*, esce a Napoli nel 1836. Per l'analisi di questo poemetto vd. SAVARESE, *L'eremita osservatore*, cit., pp. 100-102.

inserita nel giornale del «Progresso»²¹, accostava ai versi di Terenzio Mamiani *l'Inno ai Patriarchi* di Leopardi.²²

Importanti, in questo contesto, risultano anche i versi *L'Addio alla gioventù*, che Michele Baldacchini, fratello di Saverio, dedicava a Leopardi nel periodico «Iride». Il filosofo, riconoscendo i propri limiti stilistici, mostrava di comprendere nella giusta misura la grandezza di Leopardi:

O tu profondo scrutator di cori,
e di natura esplorator, che novi
arcani scovri al pigro uman pensiero,
spirto infelice in un felice ingegno,
meditando e scrivendo a te mi lega
misterioso un vincolo d'amore.
Non isdegnar, Leopardi, il mio concento,
Il qual se l'arte non finì di sue
Vaghe forme gentili, a lui pur diede
Melanconica un'aura la sventura:
funesto dono inver della sventura
che sin dal nascere mi portai.²³

La strenna, che pubblicherà anche alcune poesie di Maria Giuseppa Guacci Nobile della scuola di Puoti, risente marcatamente dell'influenza di Leopardi, come per esempio i sonetti *Alla Luna* e *A una Psiche di Pietro Tenerani* di Irene Ricciardi -

O pellegrina! Invan sospiri in core
Una dolcezza, una luce smarrita
Per erma via di tenebre e dolore -²⁴

che richiamano, senza bisogno di commento, la I sepolcrale.

²¹ Volume VI, anno II, p. 147.

²² Nella lettera al Lettore della seconda edizione degli *Inni Sacri* di MAMIANI (Napoli, Marotta e Formoso, 1835, pp. 77-78) si legge: «Mettendo a stampa *l'Inno ai Patriarchi* del conte Leopardi dopo quelli del Mamiani, due cose avemmo in animo: prima perché raffrontando i due inni sul medesimo argomento, si vedesse la natura diversa tenuta da entrambi (aggiungeremo religiosa e sociale); secondo perché, essendo quello del poeta recanatese stampato in varie raccolte, a molti era ignoto, ed ora esce in luce più corretto per cura dell'autore. Del quale stupendo ingegno poiché ci è occorso far motto, non è da passare con silenzio, che essendo rare tra noi, e poco conosciute le opere sue, gran pro farebbe a buoni studi colui che tutte insieme le imprendesse a pubblicare. A quale nobile impresa non poco giovamento arrecar potrebbe il chiarissimo autore, il quale avendo da un anno tra noi fermata la sua stanza, ne potrebbe ordinare la edizione, e molte cose donare all'Italia non anco conosciute».

²³ «L'Iride strenna pel capo d'anno e pe' giorni onomastici», anno I, Napoli 1834, pp. 79-82.

²⁴ *Ibid.*, p. 128.

Leopardi a Napoli, ammirato, invidiato e imitato, usa la satira come arma contro le incomprensioni generate dalla sua grandezza e dal suo ateismo. Infatti, non è un caso che sulla stenna «La Lanterna Magica» del 1837 di Napoli comparirà l'*Invidia*, a firma di Leopardi, già apparsa sul «Nuovo Ricoglitore» di Milano nel 1825:

L'invidia nata dall'orgoglio, dalla debolezza, dalla viltà, è la più trista e la più vergognosa di tutte le passioni: è una perversità di natura che ci trae a sdegnarci del bene che arriva agli altri uomini; è un'abituale perturbazione dell'anima; un sentimento di odio misto di desideri sinistri, un'ardente amarezza, che consuma chiunque l'alberga nel seno. In fatti l'invidia trova il suo castigo in se stessa: basta abbandonarla al proprio suo furore per renderla misera e disperata. [...] Avverso ad ogni merito e ad ogni perfezione, l'invidioso sentesi offeso da tutto ciò che manda splendore; la gloria degli altri è come una macchia che oscura lui stesso; la loro felicità è come un latrocinio che gli viene fatto. Egli ha fame se un altro mangia; ha freddo se un altro si scalda [...]; egli si nutre di fiele[...].L'invidia è pure una prova di mediocrità: le anime nobili non conoscono che le rivalità e le emulazioni. [...] Invidiosi esclama un moralista francese, oh voi che dall'altezza del merito vi sentite trafitti, abbiate pazienza qualche momento ancora. L'eguaglianza è nel cimitero... e non isperate di trovarla che colà.²⁵

Nei luoghi dove si vedono ritratte *le magnifiche sorti e progressive* Leopardi forzerà i confini del suo universo semantico, con un agonistico intervento che sfocia con i *Paralipomeni* nel genere fantastico.

Il motivo della tempesta è ricorrente nella poesia leopardiana, ed acquista una forte valenza simbolica anche nel canto VI dei *Paralipomeni*²⁶. Nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, nel capitolo XIII del *Tuono*, il giovane recanatese criticava le opinioni circa l'interpretazione del tuono e della folgore come «cose soprannaturali»:

Avendo dunque il tuono e la folgore per effetti soprannaturali, gli antichi non tardarono molto a riguardarli come presagi e come indizi del futuro. Infatti per qual fine avrebbe dovuto Giove tuonare di tempo in tempo, se ciò non era per annunziare agli uomini il futuro? [...] Una tale opinione è antichissima.²⁷

²⁵ «La Lanterna magica», Napoli, Tipografia di Salvatore De Marco, 1837, pp. 18-19; «Il Nuovo Ricoglitore», anno I, Milano, Stella, 1825, pp. 27-28.

²⁶ ANGIOLA FERRARIS, *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987, p.144. Cfr. anche SAVARESE, *L'eremita osservatore*, cit., LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., VI, 24-31.

²⁷ *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* in GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988, vol. II, p. 810. Cfr. anche p. 806: «L'agricoltore primitivo fuggendo per una vasta campagna, mentre la pioggia sopraggiunta improvvisamente, strepita sopra le messi e rovescia con un rombo cupo sopra la sua testa; mentre il tuono, che sembra essersi inoltrato verso di lui scoppia più distintamente e gli rumoreggia d'intorno; mentre il lampo, assalendo con una luce trista e repentina, l'obbliga di tratto in tratto a batter le palpebre; rompendo col petto la corrente di un vento rumoroso che gli agita impetuosamente le vesti, e gli spinge in faccia larghe onde di acqua, vede di lontano nella foresta una quercia tocca dal fulmine. Da quel momento egli riguarda quell'albero come sacro, concepisce per esso una venerazione mista di orrore, e non ardisce più avvicinarsi al luogo ove il fulmine è caduto».

Tuttavia nel descrivere la tempesta che si abbatte su Leccafondi si serve proprio di questo espediente per introdurre il tema del soprannaturale fantastico. Leopardi infatti, come osserva Calvino «non sarebbe Leopardi senza la leggerezza dell'ironia sempre presente, senza la constatazione [...] che l'unico conforto si trova nei tesori dell'immaginazione».²⁸ Nel «luminico» si intravede la possibilità della dissoluzione della pena del minuto essere. Una luce che «or gli appariva e or pareva fuggita», e rappresenta, in ultima analisi, il percorso interiore che l'animale compie per giungere alla verità/falsità. A Leccafondi apparirà nell'atmosfera di incanto onirico il castello di Dedalo. La metafora della luce flebile e intermittente richiama anche l'apertura dello spazio abissale e del surreale fantastico: il mistero su cui si fondono orrore, paura, ma anche comunicabilità con l'infinito, pur se rovesciato parodicamente.²⁹

Vide molto di lungi un luminico
Che tra le siepi e gli albori stillanti
Or gli appariva e or pareva fuggito
[...]
Si ritrovò dinanzi ad un palazzo.
Grande era questo e bello a dismisura,
con logge intorno intorno e con veroni,
davanti al qual s'udian per l'aria oscura
piover due fonti con perenni suoni.
Vide il topo la mole e la figura
Questa aver che dell'uomo han le magioni:
Dal lume il qual d'una finestra uscia
Ch'abitata ella fosse anco apparia.³⁰

Il fantastico contrariamente a quel che si può credere richiede, secondo Calvino

mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva e inconscia, disciplina stilistica; richiede di sapere nello stesso tempo distinguere [...] gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli simultaneamente.³¹

²⁸ ITALO CALVINO, *Saggi, Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l'ironia*, Milano, Mondadori, 2007, vol. II, p. 1674.

²⁹ La metafora della luce flebile non è altro che la visione fantastica di Leopardi, in questo caso intermittente, che riporta ad un passo, anche se di abusata citazione dello *Zibaldone* 4418: «all'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi il suono di una campana; e nello stesso tempo coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono».

³⁰ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., VI, 31-33.

³¹ CALVINO, *Saggi*, II, cit., pp. 1676-77.

È la parola leopardiana che contiene con i suoi caratteri simbolici il passato, il presente e il futuro, in tutte le possibili occorrenze e che rappresenta anche un esperimento di nuove forme nell'immaginazione e nello stile. Così quella «finestra» del Palazzo di Dedalo, dalla quale compare la luce, ricorda l'animazione della luce riflessa delle *Ricordanze* «camerottica per l'infinito»³². L'«uscio» è un lemma, reiterato più volte per descrivere materialmente le soglie del fantastico, che si ritrova nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Nell'operetta morale Leopardi, estraneandosi dalla soggettività interna, al limite tra razionalità e irrazionalità e, proprio attraverso l'estraneamento, «guardando tra gli spiragli dell'uscio», giunge alla verità nuda e cruda. Sulla soglia tra l'essere e il non essere l'umorismo di Ruysch diventa paradossale: «Io piglio la stanga dell'uscio e vi ammazzo tutti».

La barra di legno, che fantasticamente chiude il limite vita/morte, risulta funzionale alla distruzione definitiva del soprannaturale. A differenza dell'anatomista olandese, Dedalo/Leopardi apre le porte al fantastico e dà al «topo albergo», sfondando il margine in una comunanza tra intelligenza umana e animale:

Mirando inverso l'uscio innanzi a quello
Vide il topo che pur con la distesa
Zampa facea del sassolin martello

Uno dei punti nodali di questa concezione sta nella formazione culturale leopardiana e precisamente in *La dissertazione sopra l'anima delle bestie*, con i suoi fondamenti anticartesiani, volti a confutare l'opinione che gli animali siano pure e semplici macchine.³³

Il volo di Leccafondi e Dedalo alla volta dell'inferno dei bruti, proietta i due protagonisti nella sfera magica di superiore conoscenza, anche se accade che Leopardi non si libera dalle sue inquietudini esistenziali, ma vi trasporta tutti i suoi dubbi. Come si vedrà nella *Ginestra*, le sciocche e superbe illusioni, non approdano mai alla verità. La stessa idea della città regina, colta nello squallore delle origini, ritornerà nella *Ginestra* (vv. 17-27):

Vider città di cui non pur l'aspetto
Ma la memoria ancor cipron le zolle
E vider campo o fitta selva o letto
D'acque palusci limaccioso e molle

³² GIACOMO LEOPARDI, *Le ricordanze*, vv. 141-44.

³³ Essi, aggiunge Leopardi, «vedono, sentono, e in conseguenza di queste sensazioni agiscono come ognuno sperimenta. O a che valgono gli occhi se non vedono, a che le orecchie se non sentono? Perché sono prive di idee se hanno tutti gli strumenti necessari per riceverle in se stessi?». (*Dissertazione sopra l'anima delle bestie*, in LEOPARDI, *Poesie e prose*, vol. II, cit., p. 507).

Ove ad altre città fu luogo eletto.³⁴

Ogni immagine contribuisce a creare un'atmosfera di desolazione e di morte, in quanto avrà come necessario corrispettivo la contemplazione del ciclo distruttivo della Natura.

Con un terribile atto di regressione *La dissertazione* adolescenziale *sopra l'anima delle bestie* viene capovolta, con sarcasmo grottesco nella descrizione dell'Averno dei bruti:

Girava il monte più di cento miglia
E per tutto il suo giro alle radici
Eran bocche diverse a meraviglia
Di grandezza tra lor ma non d'uffici.
Degli estinti animali ogni famiglia
Dalle balene ai piccoli lombrici,
alle pulci, agl'insetti onde ogni umore
han pieno altri animai dentro e di fuore.³⁵

Davanti all'«inamabil soglia» del «monumento sepolcrale» Dedalo non può entrare «fra topi spenti»: ciascun foro è di grandezza proporzionale alla specie di bestie di cui ospita l'anima dopo la morte. Leccafondi, vero archetipo dell'intellettuale «nuovo credente», oltrepassa la soglia, data la parodia leopardiana della concezione tradizionale dell'aldilà di ascendenza platonico-cristiana.³⁶ Il limite estremo tra il «sudato sogno» e la condizione larvale è indagato da Leopardi nel *Dialogo di Ruysch*.

Se è vero che la vita è piena di dolori e che la gioia altro non è se non un intervallo tra un dolore e un altro, tanto che morire dovrebbe significare finire di soffrire, è pur vero che dopo la morte vi è quella condizione larvale e preumana propria del regno dei morti. In questo modo, Leopardi ha materializzato il nulla creando l'effetto di straniamento ha osservato «al di qua della morte l'al di là della vita».³⁷ Una condizione in limine riguarderà, in seguito, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, in cui vengono rappresentati due piani: l'eternità, intesa come fissità, e la vita reale. Così nella dolorosa magia onirica del *Sogno*, con una sorvegliata tecnica espressiva, il poeta indaga attraverso il lievissimo ed estraneante sogno, con potente suggestione fonosimbolica, nei meandri del margine, riuscendo a far parlare la morte, e a svelare, anche se solo per un attimo, l'orrido Nulla

³⁴ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., VII, 25.

³⁵ *Ibid.*, VII, 44. Vd. le stanze 45-46.

³⁶ Cfr. nota 8.

³⁷ CESARE GALIMBERTI, *Leopardi meditazione e canto*, in LEOPARDI, *Poesie e prose*, cit., p. XLVIII.

come nel *Dialogo di Ruysch*.³⁸ Nei *Paralipomeni* fruisce di una prospettiva “altra”, smascherando con ironia il carattere illusorio in cui si muove Leccafondi.

In un brivido tra il sinistro e il grottesco che si sporge sull’orrido, senza perdere il senso dell’ironia, l’idea dei morti che svelano il nulla al conte topo - con le mani appoggiate a un «bastoncello», dimostrando come la morte sia una potenza distruggitrice che altera e rende le «membra pendule e cadenti» e le «facce allungate e sonnolenti»- completa quella della *II sepolcrale*, laddove l’ideologia leopardiana è tesa ad approfondire il senso della caducità della bellezza terrena, fino a voler giungere al grande mistero dell’oltre la morte.

Il riso dei consimili defunti di Leccafondi, che sommerge la sua domanda circa la sorte di Topaia, richiama per contrapposto *L’Elogio degli uccelli*, in cui la capacità di ridere è il punto estremo di avvicinamento tra l’uomo e i volatili: per i primi, l’unica possibilità di distacco dal mondo; per i secondi, segno di gioia continua. I defunti topi, come i volatili notturni «fratelli dei topi», emettono un suono “ilare” che si propaga per tutto l’inferno, segno, di uno sfogo sonoro e convulsivo; anche irrisione cinica del suo tema sulla solitudine del *Passero(sollazzo e riso/ della novella età dolce famiglia)*. Il riso è parola- tema di Eleandro/Leopardi, mosso a scrivere i suoi libri per spirito di verità sull’infelicità umana, non solo per sfogare il suo animo, ma per consolarsi con l’ironia. Le passioni antiche «nel libro terribile», a questo punto, non possono che apparire come ombre remote, che si profilano in una mente sicura della vanità del tutto, come già dopo la delusione in *Aspasia*:

qui neghittoso immobile giacendo,
il mare la terra e il cielo miro e sorrido.(vv. 111-112).

Riso, che nella *Ginestra* non sarà di scherno, ma di umana compassione: «non so se il riso o la pietà prevale».(v. 201)

Nella descrizione dell’«accigliato Eliso», dove il linguaggio leopardiano è teso fino all’estremo, la risata non può non essere considerata un effetto di rara potenza fantastica-allucinatoria-demistificatoria. Come nel *Dialogo di Ruysch*, la voce dei defunti è oscura, fioca, a stento decifrabile:

Come un liuto rugginoso e duro
Che sia molti anni già muto rimaso
Risponde con un suon fioco ed oscuro
A chi lo tenta e lo percote a caso,
tal con un profferir torbo ed impuro

³⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Il Sogno*, vv. 21-25.

che fean mezzo le labbra e mezzo il naso,
rompendo del tacer l'abito antico
risposer l'ombre a quel del mondo aprico.³⁹

In un'esperienza larvale ormai confusa, la lingua dei morti si esprime nei versi, perché - come ha osservato finemente il De Robertis, a proposito dell'operetta di Ruysch- «la poesia è comunicazione del non umano, della morte, ossia del nulla. (...) come stupore da un'infinita distanza, che sia mai potuto essere».⁴⁰

Leccafondi/Icaro giunge troppo al di là dei limiti e non si ferma sulla soglia dell'«avaro speco». Con un linguaggio che tende ad allontanarsi dal vero, Leopardi rappresenta la figurazione fantastica dell'antico e, mediante questa, va oltre il confine del nulla eterno. In questo modo rende fortemente persuasivo il mito, inteso in chiave grottesca, contaminando intere zone della mitologia classica: Virgilio, Platone, Ovidio.⁴¹

Leopardi/Dedalo, per sfuggire al labirinto costruito da lui stesso, nel dissidio tra fisica e metafisica, in cui l'infinito è una specie di privazione logica e ontologica che conduce al nulla, libra la sua immaginazione come nel volo degli uccelli. Nel *Canto notturno* formula un'ipotesi di metamorfosi, come sviluppo ultimo della sua inchiesta esistenziale - *Forse s'avess'io l'ale-* data la straordinaria facoltà di vedere e di sentire dei volatili (*Elogio degli uccelli*).

Il dissidio di Leopardi, condizionato dalle sue scelte materialistiche, fa fermare Dedalo, unico personaggio umano del poemetto, sulla soglia dell'Averno dei bruti:

Presso la soglia dell'avar speco
Dedalo ritrovò che l'attendeva
E poi ch'alquanto ragionando seco
Di quel che dentro là veduto avea.⁴²

Tale dissidio nella *Ginestra*, trova rifugio in una dignità dell'uomo aliena dalla metafisica e, quindi, dalla religione, perché, quando il limite tra l'essere e il non essere si affaccia perentorio in Leopardi,

³⁹ LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., VIII, 28.

⁴⁰ DOMENICO DE ROBERTIS, *Sul coro dei morti di Leopardi*, in «Rivista di letteratura italiana», 2, mag-ago.1987. Tramite l'invenzione fantastica dei morti che cantano, ridono e parlano, Leopardi deve fare i conti col piano razionale, e mette in scena il grande paradosso conoscitivo. Vd. Il *Dialogo della Natura e di un Islandese*: «Non può una cosa a un tempo essere e non essere. Onde ci bisogna rinunciare alla credenza (la proporzione che enuncia il principio di non contraddizione) o di quelle (le contraddizioni che ci accade continuamente di constatare) e in ambo i modi rinzieremo alla nostra ragione». Secondo un'acuta osservazione di Calvino, l'operetta di Ruysch anticipa certi *topoi* della narrativa ottocentesca, come «il tema dello scienziato, che sfida le leggi della natura finché una notte la sua audacia non viene messa a dura prova; il tema del mito antico che si rivela veritiero; il tema del soprannaturale che s'apre per un fugace momento e subito si richiude». (I. CALVINO, *I libri delle meraviglie*, in «La Repubblica», 30 settembre 1984).

⁴¹ Il mito di Icaro lo ritrasse Virgilio, *Eneide* VI, il dolore di Dedalo, e da Ovidio, *Metamorfosi* VIII, che fece di Icaro il simbolo dell'impulso giovanile verso l'avventura.

⁴² LEOPARDI, *Paralipomeni*, cit., VIII, 33.

la razionalità incalza con le sue verità, le domande emergono, intrise di un'angosciante attesa che si ferma sulle soglie del non raggiunto. Dedalo, che si eleva in volo e viaggia estendendo i limiti fisici, amplia anche la domanda metafisica e, «come il nocchier a cui viene meno il vento», è costretto a fermarsi.

Infine, Leccafondi:

[...] uscito
che fu dal buio a riveder le stelle.
Era notte e splendean per l'infinito
Ocean le volubil facelle,
leggermente quel mar che non ha lito
sferzavan l'aure fuggitive e snelle,
e s'andava a quel suon accompagnando
il rombo che color facean volando.⁴³

Leopardi sarcasticamente rovescia dalla bellezza alla bruttezza dei bruti infernali il varco della contemplazione, della tensione all'infinito della II sepolcrale⁴⁴ in una cupa risonanza di sgomento. L'enjambement dilata la distanza tra l'*infinito* e l'*Ocean*, creando con grandiosità e vigore il senso di spazio e solitudine, che la parola "oceano" suggerisce; l'anelito verso l'arcano si dilegua, come una stonatura in un concerto, per *il rombo che color facean volando*. Lo stesso verso di Dante, ultimo dell'*Inferno*, suona tanto amaro, perché non è uno squillo di vittoria: le *volubil facelle* comprendono i dubbi del perché delle cose della solitudine immensa del *Canto notturno del pastore errante* e l'ironia diventa possibile proprio in funzione di queste contaminazioni.

⁴³ *Ibid.*, 34.

⁴⁴ Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 39-49.