



ANTONELLA DEL GATTO*

DALLO SPAVENTO AL CANTO:
IL MITO LUNARE IN LEOPARDI

Con questo intervento mi propongo di delineare alcune modalità testuali di approccio ma soprattutto di rivisitazione – o meglio di rifondazione – del mito lunare (nel passaggio da mito antico a mito moderno) da parte di Leopardi, soffermandomi soprattutto sul *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

Tre sono i principali aspetti del mito lunare, tradizionalmente tematizzati e metaforizzati nella lirica occidentale, con cui si confronta Leopardi:

La luce

Essa costituisce una guida, un punto di riferimento per gli uomini sulla terra, ai quali mostra il cammino (come, d'altronde, la luce delle stelle). Ovviamente questa proprietà lunare assume facilmente una valenza metaforica: la luce è anche intellettuale, la guida è anche un riferimento morale. Ma fin dall'antichità questa caratteristica è stata trattata in modo autonomo dai poeti, al punto che ha finito per assumere una valenza sineddochica in relazione all'immagine della luna personificata che porta una lampada, che si presenta pertanto come una parte, una sorta di appendice strumentale della luna¹.

* Università de Pescara

1 Il problema della scissione dell'immagine lunare in luna e lampada, ovvero la differenza tra l'immagine metaforica nella sua totalità e la luminosità circoscritta alla lampada, fu messa a fuoco da Giovanni Pascoli in un saggio dedicato ai tropi ("Tropi di bambini e tropi di poeti", in Giovanni Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane*, ed. crit. a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, pp. 175-182), in cui viene analizzato proprio il caso della luna in Leopardi, in particolare nel *Canto notturno*. Cfr. Antonella Del Gatto, *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 89-100.



Uno dei più bei paesaggi lunari, quasi cinematografico per il gioco illuministico e prospettico che innesca, è quello che apre la *Sera del dì di festa*:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna. O donna mia,
Già tace ogni sentiero, e pei balconi
Rara traluce la notturna lampa (vv. 1-6)

La luna, in questo caso, è un proiettore di immagini, ed è una lampada che illumina il paesaggio (per cui Omero e Petrarca hanno offerto molti spunti), ma che già sfrutta e rilegge la luminosità dell'astro in veste problematica ed enigmatica. Attraverso i due punti (al v. 6, ripetuti poi al v. 11 dopo l'iterazione del *Tu dormi*) – segno interpuntivo con evidente e consolidata funzione riflessiva nei *Canti* – si innesta un molteplice rispecchiamento comunicativo: tra la “notturna lampa”, la donna, l'io, il cielo, e l’“antica natura onnipossente” dove quest'ultima risulta essere una sorta di amplificazione/astrazione della funzione lunare, tanto che la sua maledizione (“A te la speme / Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro / Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto” – v. 14-16) appare come un incantesimo pronunciato a più voci dalla luna, dalla donna, dal cielo, secondo un procedimento amplificatorio e analogico del pensiero, che presiede alla scrittura poetica, esplicitato poi sul finale del canto: “già *similmente* mi stringeva il core”. E d'altronde, che la “notturna lampa” rimandi alla luna, oltre che ai lumi interni delle case, è più che una suggestione², complice un passo dello *Zibaldone* accostato a questi versi già da diversi commentatori e che riguarda la luce della luna e del sole filtrata attraverso i balconi³.

2 Cfr. Claudio Colaiacomo, “La sera del dì di festa”, in Id., *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 49-135.

3 Cfr. *Zib.* 1744-45 (20 settembre 1821): “Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si

Il volto

Visibile dalla terra, con immaginari attributi antropomorfi (bocca, naso e occhi), è l'elemento che più di ogni altro assume valenza metaforica; anche perché è quello che più marcatamente distingue l'astro lunare dalle stelle. La luna, grazie al suo volto e al suo sguardo, è spettatrice delle vicende terrene, e innesca un gioco di prospettive, di sovrapposizione con l'io, di tensione reciproca. Il disco lunare è però anche uno specchio: riflette la delusione degli uomini, la loro disperazione, la loro voglia di fuga, cosicché il suo volto è il volto stesso dell'umanità.

Nel *Discorso intorno alla poesia romantica* Leopardi analizza la facoltà immaginativa degli antichi in relazione a quella dei bambini, come "attitudine a vivificare oggetti insensati":

Verrà subito in chiaro che nella immaginativa de' putti il sole e la luna appresso a poco non sono altro che un uomo e una donna, e il tuono e il vento e il giorno e la notte e l'aurora e il tempo e le stagioni e i mesi e l'ozio e la morte e infinite cose d'ogni genere non sono altro che uomini e donne, e in somma i fanciulli non attribuiscono alle cose inanimate altri effetti, altri pensieri, altri sensi, altra vita che umana, e quindi procurano altresì di vestirle, ed effettivamente le vestono di forme umane il meglio che possono.⁴

Il volto fantastico dell'astro è ricordato ironicamente dalla Luna nel *Dialogo della Terra e della Luna* ("Ma se cotesti canocchiali non veggono meglio in altre cose, io crederò che abbiano la buona vista de' tuoi fanciulli; che scuoprono in me gli occhi, la bocca, il naso, che io non so dove me gli abbia⁵"), ed è velato dalle lagrime dell'io, al quale restituisce un volto malinconico e teso, nella romantica riflessività di sguardi di *Alla luna*; dove "se la luna rivela la selva, lo sguardo del poeta vela la

distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.". Mi servo di Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1994, abbreviato con la sigla *Zib.* seguita dal numero di pagina dell'autografo.

- 4 Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Ettore Mazzali, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1957, pp. 94-95.
- 5 Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008, p. 198.

luna⁶. Anche qui, come nella *Sera*, tutto si complica, e il veicolo *volto* diventa la chiave per esplicitare una comunicazione intra e intertestuale complessa, polivalente, e dunque anche aperta e dinamica.

L'essenza divina

Tanto la vicinanza della luna, con la sua funzione di guida luminosa, quanto la sua distanza dall'uomo, il suo sguardo lontano che facilmente assume carattere di onniscienza, sono elementi che inducono alla divinizzazione dell'astro. Fin dall'antichità la luna è identificata con divinità di vario genere, tipo Diana, Cerere o Iside, Giunone.

Nella *Storia dell'astronomia* Leopardi si occupa di questi miti lunari, soprattutto di quelli di Circe e di Medea. Ad esempio:

Non poche delle divinità del paganesimo credonsi dover ridursi alla luna, tra le quali Cerere, che nel principio delle Georgiche è invocata da Virgilio sotto il nome di "lumen mundi". Orazio distingue Diana dalla luna, [...] Similmente Catullo parlando di Diana, la confonde con la luna.⁷

Poi, nello stesso capitolo, si occupa degli Assiri, dei Fenici, dei Romani che non distinguevano Giunone dalla luna (e cita Cicero, Catullo, Terenzio Varrone, Ovidio), come pure degli Egizi che credevano essere Iside la stessa che Cerere.

Tutti e tre questi filoni mitici sono pesantemente riletti in variante apocalittica dall'immagine (onirica) della luna che cade, che allegorizza inevitabilmente una sorta di temuta ma inevitabile caduta degli dei. Ricordiamo il frammento noto col titolo *Lo spavento notturno* (XXXVII, composto nel 1819), in cui è inscenato il racconto di un sogno nel dialogo tra due pastori, Alceta e Melisso, e che produce quest'altra perturbante declinazione del mito lunare.

6 Antonio Prete, "La luna leopardiana", in *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 11-29.

7 *Capo primo*, p. 757. Le citazioni dalla *Storia dell'astronomia* sono tratte da Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

Riportiamo i versi che qui ci interessano:

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
 Di questa notte, che mi torna a mente
 In riveder la luna. Io me ne stava
 Alla finestra che risponde al prato,
 Guardando in alto: ed ecco all'improvviso
 Distaccasi la luna; e mi pareo
 Che quanto nel cader s'approssimava,
 Tanto crescesse al guardo; infin che venne
 A dar di colpo in mezzo al prato; (vv. 1-9)
 [...]
 La luna, come ho detto, in mezzo al prato
 Si spegneva annerando a poco a poco,
 E ne fumavan l'erbe intorno intorno.
 Allor mirando in ciel, vidi rimaso
 Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
 Ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
 Ch'io n'aggiacciava; e ancor non m'assicuro. (vv. 14-20)

Alla base della caduta della luna c'è lo schema concettuale dell'eclissi (per cui in antichità si riteneva che la luna precipitasse, fosse strappata al cielo), oltre a quello delle stelle cadenti e in generale della caduta dei corpi⁸.

La tradizione conta numerosi passi sul fenomeno delle eclissi lunari, e, neanche a dirlo, Leopardi se ne occupa nei suoi saggi giovanili. Ecco un breve squarcio dall'*Introduzione alla Storia dell'astronomia*:

Nicia, generale degli Ateniesi, al vedere una eclissi della luna si atterrisce, e il suo spavento è cagione della rovina dell'armata di Atene. Alessandro prima della battaglia di Arbella rimane spaventato da una eclissi, egli ordina sacrifici al sole, alla luna e alla terra, come alle Divinità, che cagionano questi fenomeni. [...] Di quali stravaganze non è capace lo spirito umano allorquando non è regolato dalle cognizioni astronomiche! I Neri Maomettani abitanti della parti interiori della Guinea cre-

8 Per una ricognizione dell'immagine leopardiana della caduta in relazione alle teorie scientifiche sulla caduta dei gravi e sui principi di accelerazione e di moto accelerato, cfr. Andrea Campana, "Notazioni acustiche, pomi dello sterminio, analogie: un ragionamento sugli studi fisici del Leopardi fanciullo", in *Studi e problemi di critica testuale*, n. 67, 2003, pp. 143-168; poi ripreso in Andrea Campana, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 359-367.

dono che un gatto, ponendo la sua zampa tra la luna e la terra, cagioni le eclissi. I Lapponi stimano che il diavolo voglia divorare la luna, e all'accader di una eclissi tirano con armi da fuoco verso il cielo per discacciare il maligno spirito. I Siamesi e gli abitatori del Malabar urtano le caldaie le une contro le altre, e fanno un orribile strepito per spaventare il Dragone, che come essi credono, vuole inghiottire la luna. I Persiani [...] s'immaginavano ancora che le eclissi della luna dinotassero che ella era inferma, e temendo che questo corpo non venisse morendo a cadere sulla terra, distruggendone gli abitanti, attaccavano dei cani ad alcuni alberi, e li battevano affinché i loro gridi risvegliassero la luna e la facessero rinvenire dal suo svenimento.⁹

L'idea dei cani costretti ad abbaiare alla luna per provocarle un salutare shock, è probabilmente alla base dell'immagine evocata nel *Dialogo della Terra e della Luna* dalla stessa Terra, che chiede conto alla luna delle leggende e credenze che la riguardano:

Terra [...] Ora, venendo ad altro, come sei molestata dai cani che ti abbaiano contro? Che pensi di quelli che ti mostrano altrui nel pozzo? Sei tu femmina o maschio? Perché anticamente ne fu varia opinione. È vero o no che gli Arcadi vennero al mondo prima di te? Che le tue donne, o altrimenti che io le debba chiamare, sono ovipare; e che una delle loro uova cadde quaggiù non so quando?¹⁰

Se in Omero l'eclisse è una "morte" dell'astro, per altri poeti, Mimnermo, Archiloco, Stesicoro e Pindaro, l'astro era "tolto", "rubato" al cielo". Secondo una diffusa superstizione, antica quanto i miti lunari di Circe e di Medea (figlie di Hecate-Luna), durante le eclissi la Luna era vittima di sortilegi, di procedimenti magici grazie ai quali le donne di Tessaglia, maghe espertissime, erano in grado di "attrarre", di "tirar giù" l'astro dalle regioni celesti.

Nella letteratura latina sono numerosissimi i passi che attestano lo stesso convincimento circa le eclissi di Luna come effetto di incantesimi magici che possono distogliere l'astro dalla sua vita celeste e attirarlo sulla terra. Virgilio (*Bucoliche*, VIII, 69) sa che

9 *Storia dell'astronomia, op. cit.*, p. 749.

10 *Ibidem*, p. 199.

11 Si vedano le osservazioni di Gilberto Lonardi, "L'attrazione della luna: per Leopardi e Mimnermo", in *La virtù del nome*, "Quinto quaderno di filologia, lingua e letteratura italiane", Università di Verona, 1996, pp. 81-101.

i “carmi possono tirar giù (*deducere*) la Luna dal cielo”. Ancora nel '500 Enea Silvio Piccolomini nel carme *In Cinthiam*¹² allude al pericolo corso dall'astro lunare in seguito ad una possibile caduta ad opera degli incantesimi (“*Efficiam semper tibi sit, dum forte laboras*”, v. 11), ai quali può porre riparo la poesia col suo suono in grado di superare quello dei riti magici.

All'idea delle eclissi, dicevamo, si accompagna quella delle stelle cadenti. E d'altra parte si ricordi che anche per le stelle Leopardi evoca la variante apocalittica, nell'*adynaton* della canzone *All'Italia*: “Prima divelte, in mar precipitando, / spente nell'imo strideran le stelle” (vv. 121-22).

La precisione prospettica e spaziale della scena leopardiana dello *Spavento*, e soprattutto la sequenza dello sguardo dell'io lirico che si muove come una macchina da presa in rapporto all'astro che cade, ricorda una figuratività di matrice dantesca. In *Paradiso* XV, passando dal cielo dei sapienti a quello di Marte, la corsa verso Dante di una delle luci beate (che si rivelerà Cacciaguida) viene vista come il trascorrere di una stella cadente per il cielo:

Quale per li seren tranquilli e puri
 Discorre ad ora ad or subito foco,
 Movendo li occhi che stavan sicuri,
 E pare stella che tramuti loco,
 Se non che da la parte ond'e' s'accende
 Nulla sen perde, ed esso dura poco:
 Tale del corno che 'n destro si stende
 A piè di quella croce corse un astro
 De la costellazion che li resplende. (*Paradiso* XV, vv. 13-18¹³)

Nella parte in cui il fuoco della stella cadente arde improvvisamente, l'io osservatore comprende che non manca nessun astro. La luna leopardiana che cade causa invece una perdita e un vuoto, a cui lo sguardo dell'io resta fissato: nel cielo resta una cavità, una *nicchia*; il cielo ha subito una grave perdita, una perdita ben visibile.

12 Cfr. *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di Francesco Araldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia, Milano, Ricciardi, 1964, pp. 128-131.

13 Le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano, Arnoldo Mondadori, 1966-1967.

E qui naturalmente si concretizza, in alternativa alle immagini dantesche e anch'essa mutata di segno e di finalità, la suggestione petrarchesca del connubio tra immagine lirica e astralità, dove l'immagine lirica (donna) è riflessa – soprattutto in virtù dei suoi occhi – nella volta celeste e nelle sue luci. L'interesse dello *Spavento notturno*, in effetti, risiede anche nel fatto che con esso si realizza il rapporto stretto e simbolico tra immagine lirica e luna, che avrà sviluppi interessanti nelle liriche successive anche in relazione all'immagine femminile, da *Alla sua donna* (dove la donna ideale ha caratteristiche spiccatamente astrali¹⁴), attraverso *Silvia* (che sorge e tramonta come un astro), fino al *Tramonto della luna*, che metaforizza proprio il tramonto dell'illusione poetica. L'immagine lirica leopardiana, e dunque anche la donna leopardiana, ha proprietà “lunari” evidenti, antiplatoniche e antipetrarchesche.

È con queste premesse che Leopardi scrive il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. È questo il canto in cui il mito lunare costituisce il fulcro del componimento, la sua matrice strutturante, rifondato come mito moderno dopo lo spegnimento evocato nel *Risorgimento* (*Spenta per me la luna, / Spente le stelle in ciel*, vv. 23-24).

È bene ricordare che in tutto il periodo precedente alla stesura del canto (tra 1826 e 1828) Leopardi riflette nello *Zibaldone* sull'idea di *romantico* connessa all'antico molto più che al moderno (perché i piaceri stanno nel passato, *Zib.* 4415), e soprattutto sulla differenza tra le prime mitologie e quelle moderne (mitologie chiare vs mitologie oscure, gaie vs tetre¹⁵). Ciò significa, in pro-

14 Suggestiva ed ermeneuticamente proficua mi sembra l'ipotesi avanzata da Luigi Capitano in relazione al canto *Alla sua donna*: “Luna sei tu” è la formula criptoplatonica in cui si condensano tutte le stelle che brillano nel firmamento di Leopardi: la sua Musa, la poesia, la luna, l'idea dell'amore e della bellezza, della felicità o anche del nulla” (Luigi Capitano, “L'oriente delle chimere”, in *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, n. 9, 2013, pp. 109-134; p. 116). Sull'immagine evocata in *Alla sua donna*, e sul rapporto in questo canto tra platonismo e petrarchismo, cfr. anche Novella Bellucci, *Il gener frale. Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 65-113.

15 “Differenza tra le antiche e le più recenti, le prime e le ultime, mitologie. Gli inventori delle prime mitologie (individui o popoli) non cercavano l'oscuro per tutto, eziandio nel chiaro; anzi cercavano il chiaro nell'oscuro; volevano spiegare e non mistificare e scoprire; tendevano a dichiarare colle cose sensibili quelle che non cadono sotto i sensi, a render ragione a lor

spettiva estetica, che egli si pone il problema dell'effetto del testo poetico in rapporto alla tradizione, e si pone il problema di come rifondare una mitologia moderna su premesse inevitabili di oscurità e di indecifrabilità: il caso della luna è emblematico. La sua soluzione pare essere quella di un compromesso tra sensazioni "infantili" legate ad una tradizione popolare, diciamo anche orale, pre-scritturale¹⁶, oltre che ai miti antichi biblici¹⁷ e classici, e sensazioni "invecchiate", filosofiche, post-platoniche, derivanti dal rapporto con la letteratura sia trecentesca che moderna, che oscurano la rimembranza e oscurano metaforicamente anche l'astro, attivandolo però ad un livello analogico più profondo.

È questo un canto improntato a quei giochi fonico-ritmici giustamente segnalati da Blasucci come fenomeni caratterizzanti "un intento discretamente mimetico di poesia primitiva¹⁸", che favorisce l'uso della memoria in mancanza della scrittura. E giustamente Simone Albonico, partendo dalla figura del pastore, richiama la nostra attenzione sull'influenza virgiliana, ovvero bucolica e pastorale: per Leopardi il pastore asiatico era un rappresentante di quella particolare umanità che abitava la scena bucolica antica¹⁹.

modo e meglio che potevano, di quelle cose che l'uomo non può comprendere, o che essi non comprendevano ancora. Gl'inventori delle ultime mitologie, i platonici, e massime gli uomini dei primi secoli della nostra era, decisamente cercavano l'oscuro nel chiaro, volevano spiegare le cose sensibili e intelligibili, colle non intelligibili e non sensibili; si compiacevano delle tenebre; rendevano ragione delle cose chiare e manifeste, con dei misteri e dei segreti. Le prime mitologie non avevano misteri, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura; le ultime sono state trovate per farci creder mistero e superiore all'intelligenza nostra anche quello che noi tocchiamo con mano, quello dove, altrimenti, non avremmo sospettato nessun arcano. Quindi il diverso carattere delle due sorti di mitologie, corrispondente al diverso carattere sì dei tempi in cui nacquero, sì dello spirito e del fine o tendenza con cui furono create. Le une gaie, le altre tetre ec." (29 dicembre 1826).

- 16 Si veda la ricognizione del rapporto di Leopardi con l'idea di libro e di epica moderna, proposta da F. D'Intino, "L'autorità del libro morale. Il progetto leopardiano di epica moderna" in *Leopardi e il libro nell'età romantica*, a cura di Michael Caesar e Franco D'Intino, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 153-195.
- 17 Cfr. Paolo Rota, *Lune leopardiane*, Bologna, CLUEB, 1997; Id., *Leopardi e la Bibbia. Sulla soglia d'Alti Eldoradi*, Bologna, Il mulino, 1998.
- 18 Luigi Blasucci, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 162.
- 19 Cfr. Simone Albonico, "Virgilio e Petrarca nel *Canto notturno* di Giacomo Leopardi", in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle uni-*

Nel canto, però, c'è una stanza, la seconda (quella del “vecchierel bianco, infermo” con un pesantissimo carico sulle spalle, che precipita, dopo una corsa affannosa, nell’abisso orrido, immenso”), dove la dimensione allegorica o metaforica prende il sopravvento, nutrendosi di favole e di leggende (cioè di strutture testuali archetipiche, dalla forte connotazione, appunto, metaforica o simbolica), filtrate dalla letteratura trecentesca, in particolare Dante e Petrarca.

Vecchierel bianco, infermo,
 Mezzo vestito e scalzo,
 Con gravissimo fascio in su le spalle,
 Per montagna e per valle,
 Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
 Al vento, alla tempesta, e quando avvampa
 L'ora, e quando poi gela,
 Corre via, corre, anela,
 Varca torrenti e stagni,
 Cade, risorge, e più e più s'affretta,
 Senza posa o ristoro,
 Lacerò, sanguinoso; infin ch'arriva
 Colà dove la via
 E dove il tanto affaticar fu volto:
 Abisso orrido, immenso,
 Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
 Vergine luna, tale
 È la vita mortale. (*Canto notturno*, vv. 21-38)

“Metafora sulla negatività della vita umana²⁰”, “figurazione allegorica del destino dell’umanità²¹”, questa strofe è una specie di teatro nel teatro, dove il testo si trasforma in mimesi di secondo grado, attraverso l'intrusione scenica di un attore estraneo alla rappresentazione di primo livello. Con una funzione simile a quella dei cori greci, una voce narrante *super partes*, espansione della voce autoriale che tende la mano a quella dello spettatore/lettore, propone un’analogia figurativa intertestualmente complessa, in cui è delineato il

versità svizzere (raccolti da Simone Albonico), a cura di Silvia Calligaro e Alessio Di Dio, Pisa, ETS, pp. 173-192.

- 20 Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni, note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, BUR, 1998, p. 439.
 21 Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, vol. I, p. 969.

percorso (alternativo a quello tematizzato nella prima strofe) della caduta: la corsa affannosa del vecchierello verso l'abisso della morte si direbbe un passaggio meteorico, come di una stella cadente, nella tessitura diegetico-mimetica del testo, un'intrusione improvvisa di una dimensione pre-narrativa, che costituisce implicitamente – ad un livello mitico e allegorico – anche una possibile risposta alle domande che chiudono la prima strofe: “ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale?” (vv. 18-20).

È come se il pensiero si aprisse ad una fase rammemorativa precedente rispetto alla prima, anche in senso proprio, visto che la strofe ricalca quasi alla lettera un passo dello *Zibaldone* del gennaio 1826²². Pascoli aveva osservato che il faticoso itinerario del vecchierello rimanda all'immaginario cristiano della *via crucis*, con traumatico cambiamento di meta finale:

Non è questo il cristiano che, a imitazione del divino Maestro, deve prendere la croce, cadendo sott'essa, risorgendo sempre con essa? “Dalla tua mano ricevetti la croce, la porterò e la porterò fino alla morte, così come m'imponesti“. Quella del vecchierello non è una croce ma un fascio. Il poeta dissimula, sdegnava l'immagine vera, che certo gli s'era affacciata alla mente, ma è quella. Il Petrarca ha dato qualche colore e non altro: ché il fanciullo antico si è ridestato nel giovane trentenne e ha parlato col suo linguaggio d'allora.²³

Il fatto è che il trauma finale cambia le carte in tavola, e complica di parecchio la tramatura intertestuale, in direzione di un'influenza pre-cristiana a cui partecipano però, polemicamente, Dante e Petrarca (che ha dato ben altro che “qualche colore”).

Più che il vecchierello, o meglio accanto al vecchierello, per cui ha sicuramente agito il Petrarca della canzone L²⁴, è il *fascio* che

22 “Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere” (*Zib.* 4162-63).

23 Giovanni Pascoli, “Il sabato”, in Id., *Saggi e lezioni leopardiane*, ed. critica a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, pp. 11-49; la citazione è alle pp. 41-42.

24 “la stanca vecchiarrella pellegrina / raddoppia i passi, et più et più s'affretta; / et poi così soletta / al fin di sua giornata talora è consolata / d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passata via” (L, vv. 5-11; si

costituisce l'operatore d'eccezione dell'allegoria; ovvero il veicolo metaforico privilegiato di questa metaforica *via crucis* (veicolo quasi ipertrofico per le associazioni che scatena²⁵). Intanto, richiama anch'esso il poeta dei *Fragmenta*:

Io son sì stanco sotto il fascio antico
de le mie colpe e de l'usanza ria
ch'i' temo forte di mancar tra via,
et di cader in man del mio nemico (*Rvf* LXXXI, vv. 1-4)

A proposito del *fascio antico* Rosanna Bettarini commenta: “Il carico, il fardello che pesa addosso da sempre [...]; lemma che è un antico gallicismo, il trobadorico *fais* spesso metaforico²⁶”; per cui gli elementi da sottolineare in questo passo petrarchesco sono: la portata metaforica del fascio (che è il peso delle colpe), il *cadere* nella dannazione, la stanchezza dell'io (che ricorda quella della luna leopardiana, oltre che del pastore: “Ancor non sei tu paga / di riandare i sempiterni calli?”).

Il fascio, ovvero il carico (una variante nell'autografo napoletano recita “carco di soma asprissima”), è però impregnato sicuramente di altre suggestioni dalla tradizione letteraria. Alfredo

cita da Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005. D'ora in poi si indicherà la sigla *Rvf* seguita dal numero del componimento o dalla pagina). Il modello è stato richiamato da numerosissimi commentatori. Per una ricognizione e un approfondimento sulla questione, cfr. Stefano Carrai, “Leopardi e il modello petrarchesco nei Canti dell'ultimo periodo recanatese”, in *Nuova Rivista di Letteratura italiana*, I, 1998, pp. 437-452.

- 25 Per la struttura del canto, cfr. Maria de las Nieves Muiz Muiz, “Sulla struttura del *Canto notturno*”, in *Giornale Storico della Letteratura italiana*, CLXIX, 1992, pp. 373-389. Opportunamente la studiosa rievoca un passo dello *Zibaldone* in cui Leopardi utilizza l'immagine del peso da trascinare, che si associa facilmente all'immagine del fascio sulle spalle: “La maggior parte degli uomini in ultima analisi non ama e non brama di vivere se non per vivere. L'oggetto reale della vita è la vita, e lo strascinare con gran fatica su e giù per una medesima strada un carro pesantissimo e voto” (10 agosto 1821; *Zib.* 1476). A questa idea, mi pare, è da ricondurre anche l'immagine, piuttosto enigmatica, utilizzata dal Genio nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* parlando della vita: “Spessissimo ve la conviene strascinare co' denti: beato quel dì che potete o trarvela dietro colle mani, o portarla in sul dosso” (*Operette morali*, op. cit., p. 268).
- 26 Francesco Petrarca, *Rvf* LXXXI, pp. 411, n. 1.

Straccali nel suo commento al canto aveva fatto appello ad una favola di Esopo per la figura del vecchio col fascio sulle spalle²⁷:

Il vecchio e la morte

Un miserabil uom carico d'anni
 E non pochi malanni
 Portava ansante per sassoso calle
 Un gran fascio di legne sulle spalle.
 Ecco ad un tratto il debil piè gli manca,
 Sdrucchiola, e dentro un fosso
 Precipita, e il fastel gli cade addosso.
 Con voce e lena affaticata e stanca
 Appella disperato allor la Morte,
 Che ponga fine alla sua triste sorte.
 Vieni, Morte, dicea, fammi il favore,
 Toglimi da una vita di dolore.
 Ch'ho a fare in questo mondo? ovunque miri,
 Non vedo che miserie e che martiri.²⁸ (vv. 1-14)

Sul finale, pur prigioniero nel fosso (e ricordiamo che una variante nell'autografo napoletano dell'"abisso orrido, immenso" era appunto una "fossa capace, oscura"), al vedersi la Morte dinnanzi agli occhi, il vecchio si pente di averla invocata e sostiene di averlo fatto solo per essere aiutato a portare il suo fardello. Emanuela Scarpa, in un saggio del 2008²⁹, si riallaccia a questa intuizione dello Straccali e la sviluppa, specificando che la favola va letta nella versione di Lorenzo Pignotti (*Favole e novelle*, Pavia, 1791, presente nella biblioteca leopardiana), e che fu inserita, insieme ad altre nove, nella *Crestomazia italiana*, a dimostrazione dell'interesse del poeta³⁰. Ma il finale,

27 Cfr. Giacomo Leopardi, *Canti*, con commento di Alfredo Straccali, III ed. corretta e accresciuta da Oreste Antognoni, Firenze, Sansoni, 1926 (ristampa), p. 20.

28 Lorenzo Pignotti, *Favole e novelle*, Firenze, Piatti, 1820, pp. 241-42. Qui la favola è la n. LX.

29 Emanuela Scarpa, "Un "vecchierel" esopiano", in *Studi di filologia italiana*, LXVI, 2008, pp. 285-291.

30 Cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, a cura di Andrea Campana, Firenze, Olschki, 2011. Il testo della favola che ho citato è comunque lo stesso, e uguale a quello che Leopardi inserisce nella *Crestomazia*. Cfr. Giacomo Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa e la poesia*, a cura di Giulio Bollati e Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968, voll. 2, pp. 352-70. Sarebbe auspicabile un lavoro sistematico su queste favole, con le quali Le-

anche in questo caso, è di tutt'altro segno: ironia, riso amaro, desublimazione. Esopo non può supportare la tragedia del vuoto leopardiano.

E allora soccorre un'immagine popolare ripresa e nobilitata dal poeta che ha cantato la "commedia" della disperazione infernale; immagine che fa sistema con quella petrarchesca dell'io carico del fascio di colpe. Alludiamo alla credenza popolare che vede nelle macchie lunari Caino che porta un fascio di spine sulla schiena ad espiazione della sua colpa³¹. A tale riferimento lunare rimandava (sostanzialmente inascoltato, mi pare) il Goffis in un prezioso saggio del 1978³², in cui riconduceva la figura del vecchierello all'immagine lunare di Caino e le spine, a cui fa riferimento Dante nell'*Inferno* xx (dove "Caino e le spine" è una perifrasi per indicare la luna). Goffis operava, a tal proposito, un confronto proficuo con l'*Inno ai Patriarchi*, dove il secondo dei Patriarchi è proprio Caino:

Trepido, errante il fratricida, e l'ombre
solitarie fuggendo e la secreta
nelle profonde selve ira de' venti,
primo i civili tetti, albergo e regno
alle macere cure, innalza; e primo
il disperato pentimento i ciechi
mortalmente egro, anelante, aduna e stringe
ne' consorti ricetti... (vv. 43-50)

Il rinvio diretto a Dante è fatto dallo stesso Leopardi in una nota a margine riferita da Moroncini, in cui – relativamente alle

opardi ha avuto una frequentazione molto precoce ed intensa e dalle quali ha sicuramente tratto numerosi spunti per i suoi componimenti; spunti che si situano a vari livelli di intertestualità, da quelli lessicali, fonici e figurativi a quelli più specificamente strutturali e tematici.

- 31 In effetti la tradizione popolare riporta diverse versioni della favola dell'uomo col fascio di legne e di spine sulla luna, soprattutto in area toscana; un uomo che non si identifica sempre e per forza con Caino, ma anche con un qualunque uomo colpevole. Si aggancia a queste versioni favolistiche l'idea, di grande diffusione popolare, della luna maledetta. Si veda in proposito Stanislao Prato, *Caino e le spine secondo Dante e la tradizione popolare*, Ancona, E. Sarzani e comp., 1885.
- 32 Cfr. Cesare Federico Goffis, "L'antimito di Caino nel *Canto notturno*", in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento. Atti del IV Convegno di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 633-638.

“profonde selve” del v. 45 – rimandava alla “selva fonda” del canto xx dell’*Inferno*, dove si parla per l’appunto di Caino:

già tiene il confine
d’ambedue gli emisperi e tocca l’onda
sotto Sobilia Caino e le spine;
e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten de’ ricordar, ché non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda. (vv. 124-29)

Il riferimento è poi ripreso, a proposito delle macchie lunari, nel canto II del *Paradiso*:

Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giuso in terra
fan di Cain favoleggiare altrui? (vv. 49-51)

L’umanità *caduta* (precipitata nell’abisso del nulla) è dunque iscritta nell’astro lunare, e in qualche modo è la luna stessa, che ne è lo specchio ma anche ad un certo livello la metafora: Caino, posto in cielo dagli dei come segno del male, rimanda la propria immagine del “tutto è male” agli uomini attraverso il *medium* lunare, e la caduta del vecchierello allude dunque anche alla assurda, temutissima, caduta dell’astro lunare, allusa attraverso l’equazione luna-pastore della prima strofe. Rispondendo in tal modo, su un livello mitico e allegorico, alla domanda della prima strofe: ove tende il cammino di entrambi? L’analogia tra i due termini della comparazione (luna e pastore) è condotta su due piani testuali differenti: uno di superficie diegetica, narrativa (per cui si conclude che il percorso della luna è di tutt’altra natura – immortale – da quello dell’uomo), e uno analogico (innescato dal verbo “somnia”) per cui il cammino distruttivo della caduta è iscritto nello stesso astro lunare, come una maledizione universale³³, e anzi la luna è l’immagine visiva di questo monito: una divinità riconosciuta dalla tradizione, dunque, ma anche divinità negativa, caduta, assente.

33 Una maledizione che trova peraltro conferma nelle leggi fisiche dei corpi, soggetti alla legge di gravità, a cui Leopardi dedicò molta attenzione fin da piccolo. Cfr. Andrea Campana, *Notazioni acustiche...*, op. cit.

Ogni qualvolta la mimesi testuale diventa mimesi della caduta, dell'abisso, della vertigine cosmica, c'è Dante: la riflessività dei movimenti umani in quelli degli astri è patrimonio dantesco, non petrarchesco; è questione oltreumana, e Petrarca ci sta stretto. Eppure solo l'incanto poetico petrarchesco, lo scandaglio del cuore in errore, la lirica contro il poema, la crisi contro la certezza, sono in grado di mettere in discussione le "verità" dantesche, e di sostenere il peso della caduta senza vera redenzione.

È infatti con i vv. 37-38 che il lettore viene riportato al livello della prima strofe, e qui c'è ancora Petrarca, nello scarto tra la caduta e la divinizzazione dell'astro, immediatamente dopo la dichiarazione più antipetrarchesca, quella relativa all'oblio, alla cancellazione della memoria:

Vergine luna, tale
È la vita mortale. (vv. 37-38)

L'aggettivo, sebbene di derivazione classica come attributo ad esempio di Diana, unito al "tale", echeggia un verso della canzone alla Vergine³⁴:

Vergine, tale è terra, et posto à in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne. (Rvf ccclxvi, vv. 92-93)

dove è facile enucleare mentalmente il primo emistichio, e leggerlo come se fosse "Vergine, tale è [la] terra" nel senso di *stato mortale* invece che di *morte*; la ripresa ha ancora più senso in quanto Leopardi circoscrive ad un solo verso il calco *Vergine (luna), tale* tramite un *enjambement* forte che isola il soggetto "la vita mortale", costruendo una rima *tale/mortale* (ricca e baciata) che costituisce "un modello psicolinguistico dell'abisso orrido, immenso" (Pettenati³⁵). Il referente di *tale*, d'altra parte, è per sua

34 Dove si riscontra anche la rima *danno/affanno/anno* (ai vv. 81-84-85), che sostiene ritmicamente la quinta strofe, quella della greggia, nella sequenza *affanno/danno/anno* (ai vv. 108-110-115).

35 Si vedano, e anche si rivalutino, in proposito le finissime osservazioni di Gastone Pettenati, "Tre note leopardiane", in *Paragone. Letteratura*, XX, n. 232, 1969, pp. 110-15 (in particolare le pp. 113-15): "Tale viene a costituire, immaginativamente, come un pilone di ponte, reggente due arcate, la seconda delle quali si stende sul vuoto che sta dietro all'orizzonte del verso"

natura ambiguo. Tanto quello di Petrarca quanto quello di Leopardi tendono ad ampliare il senso alla scrittura all'opera poetica: il referente, cioè, non è solo quello reale, l'oggetto descritto (il vecchierello che cade nell'abisso, o Laura), ma anche l'atto stesso del dire, del pensare, del domandare a vuoto.

La memoria petrarchesca è confermata da un'ulteriore ripresa:

Ma tu per certo,
Giovinetta immortal, conosci il tutto (Canto notturno, vv. 98-99)

Un tale movimento di ritorno al presente dell'enunciazione coincide con una ripresa dalla *Canzone alla Vergine*:

Vergine d'alti sensi,
tu vedi il tutto (Rvf ccclxvi, vv. 100-101)

Ma la Vergine di Leopardi è distante, indifferente, per niente comprensiva, una sorta di anti-divinità cristiana, che, nella migliore delle ipotesi, condivide il destino del "tutto è male": anzi, addirittura nasconde in sé (come il peggiore degli incubi) il medesimo percorso negativo della caduta.

Alla messa in discussione della divinità è chiamato a presenziare il poeta del *Canzoniere*: Francesco Petrarca, il quale partecipa alla caduta con i suoi versi nobilitanti asserviti a tutt'altro scopo. È come se lo stesso Petrarca fosse fatto *cadere*, inciampare su se stesso, sui suoi stessi versi: dalla caduta deriva il fallimento di una linea autoassolutiva e consolatoria della lirica nazionale, in nome dei fermenti più vivi, più critici, e più irrisolti presenti, secondo Leopardi, nei *Fragmenta* ma sepolti sotto una coltre di autocensura e di artificio: quei fermenti sì in grado di dar vita ad una nuova, oscura ma viva, mitologia.

(p. 114). Non è di poco conto nemmeno il fatto che l'aggettivo "verGINE" sia rarissimo in Leopardi. Lo troviamo attribuito solo a "speranza" in *La vita solitaria*, v. 49. Due volte compaiono le varianti "virgineo" e "virginee", rispettivamente in *Amore e morte*, v. 124 e in *Alla primavera*, v. 38.

