

Il Dante dei moderni

La *Commedia* dall'Ottocento a oggi

Saggi critici

a cura di

Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska

LoGisma Editore

2017

Joanna Szymanowska - Izabela Napiórkowska (a cura di),
Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici

Questo volume è stato realizzato con il contributo di Uniwersytet Warszawski.

Copyright © 2017 Katedra Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere trasmessa in qualsiasi
forma e mezzo se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore.

Il volume è recensito da Hanna Serkowska, Alessandro Baldacci e Andrea Piccardi

Editing e impaginazione del testo a cura di Studio Editoriale S.G.

Una pubblicazione LoGisma editore, Vicchio (FI)
www.logisma.it - logisma@tin.it

ISBN 978-88-97530-94-7

Indice

- p. 9 Prefazione
- 11 Monti e Dante
di ROBERTO CARDINI
- 21 Dante e la prima generazione romantica
di ANNA MARIA SALVADÈ
- 35 Foscolo *exul immeritus*. La presenza della *Commedia* nella sua opera letteraria
di GIOVANNI FIGHERA
- 45 La *Commedia* in Francia tra Sette e Ottocento: il ruolo degli esuli
di WILLIAM SPAGGIARI
- 59 “Una lunga lirica”: la *Divina Commedia* di Leopardi
di ANTONELLA DEL GATTO
- 71 Il Dantismo di Gustavo Modena per la nuova Italia
di IRENE CHIRICO
- 87 Buon Compleanno, Dante!
Dal centenario fiorentino all’oggettistica della dantefollia
di IZABELA NAPIÓRKOWSKA
- 99 1865: i seicento anni di Dante, la Raccolta patria di Trieste
e la *Commedia* secondo Filippo Zamboni
di CRISTINA FENU
- 117 Percorsi visivi dell’*Inferno* dantesco:
da Gustave Doré alla pellicola di Bertolini, Padovan e De Liguoro
di MONIKA SURMA-GAWŁOWSKA
- 125 La *Divina Commedia* nella Polonia del XIX secolo.
Le prime traduzioni polacche del poema dantesco a confronto
di ANDREA DE CARLO
- 145 Due inedite traduzioni polacche della *Commedia*
di JADWIGA MISZALSKA e ANNA PIFKO
- 157 Traduzione come interpretazione – nella *Commedia* e della *Commedia*
di MARIA MAŚLANKA-SORO

- 167 *Il Comento analitico alla Commedia* di Gabriele Rossetti:
tra allegoria e immedesimazione
di LORENZO TROVATO
- 183 Il dantismo esoterico dell'Ottocento: da Rossetti a Pascoli
di MARIO CIMINI
- 193 Dante alle origini del fonosimbolismo verghiano
di MARIA GABRIELLA RICCOBONO
- 205 Arrigo Boito, Dante, la Polonia.
Riflessioni a margine del racconto *Il pugno chiuso*
di JOANNA SZYMANOWSKA
- 215 Dante va alla guerra: la *Divina Commedia* irredenta
di IDA DE MICHELIS
- 225 Il Dante del romanzo contemporaneo
di RONALD DE ROOY
- 241 Due inferni concentrazionali: Dante in Primo Levi e Alda Merini
di STEFANO REDAELLI
- 253 La Tragedia del Novecento: l'*Inferno* di Giorgio Pressburger
di VALENTINO DELLA CASA
- 263 Ugolino dopo il Terzo Reich:
"Il giudizio universale di Pisa" di Siegfried von Vegesack
di STEFAN LINDINGER
- 273 Clemente Rebora e la *Commedia* postillata
di LETIZIA REVELLO
- 289 Ascoltando Dante. Il caso di Osip Mandel'stam
di EMMANUELE RIU
- 305 Un travestimento dantesco ovvero la dimensione drammatica
della *Commedia* secondo Edoardo Sanguineti
di MIRCO MICHELON
- 313 «per la 'mpacciata via»: il Dante di Fabio Pusterla
di ALESSANDRO BALDACCI
- 323 «La spaventosa unità del linguaggio di Dante».
Plurilinguismo e monolinguismo nella *Commedia* secondo Pasolini
di SIMONE INVERNIZZI
- 341 Il percorso anti-dantesco in *Aracoeli* di Elsa Morante
di JULIA OKOŁOWICZ
- 351 L'interpretazione dell'*Inferno* nell'adattamento di Peter Greenaway
di ANNA KLIMKIEWICZ
- 359 Dall'*Inferno* al *Purgatorio*: L'ascesa di Matthew Pearl e Matilde Asensi.
Contrappassi da definire
di GEORGIOS BITSAKOS, MARIA SGOURIDOU e DIMITRIOS MEXIS
- 369 La *Commedia* nella società e nella scuola italiana
di ANDREA QUAINI
- 379 La ricezione della *Divina Commedia* nella critica letteraria ceca
del Novecento – F. X. Šalda e Václav Černý
di MAGDALENA ŽAČKOVA
- 389 Indice dei nomi

- MONSAGRATI GIUSEPPE, *Fiorentino, Pier Angelo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. XLVIII, 1997.
- MÜLLER OLAF, *Dante, Foscolo und das Exil der italienischen Romantik*, in IDEM, *Literatur im Exil. Zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2012.
- PITWOOD MICHAEL, *Dante and the French romantics*, Genève, Droz, 1985.
- RAO ANNA MARIA, *Poeti o «anarchistes»? La condizione dei letterati italiani in esilio*, in *Vincenzo Monti e la Francia*, cit.
- SAGLIA DIEGO, *Translation and cultural appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism*, «Quaderns. Revista de traducció», 7 (2002).
- SOZZI LIONELLO, *Dante in Francia dai romantici a Baudelaire*, «Lecture classensi», XIX (1990).
- SPAGGIARI WILLIAM, *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*, Milano, Led, 2015.
- TATTI MARIASILVIA, *Bohème letteraria italiana a Parigi all'inizio dell'Ottocento*, in *Italia e Italia. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione. Atti del Convegno di studi, Roma 7-9 novembre 1996*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 1999.
- , *Le tempeste della vita. La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*, Paris, Champion, 1999.
- , *Un canone dell'esilio: Monti nella critica e nella storiografia letteraria degli italiani in Francia*, in *Vincenzo Monti e la Francia*, cit.
- TIMO FILIPPO, *Niccolò Giosafatte Biagioli*, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit.
- TISSONI ROBERTO, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*. Edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993.
- Vincenzo Monti e la Francia*, a cura di Angelo Colombo, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2006.

ANTONELLA DEL GATTO
Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

“UNA LUNGA LIRICA”: LA *DIVINA COMMEDIA* DI LEOPARDI

Dopo una breve ricognizione dei giudizi di Leopardi su Dante presenti soprattutto nello *Zibaldone* e nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, si prende in considerazione il *Canto notturno*, dove alcune reminiscenze dantesche servono a dimostrare che l’analogia tra i due termini della comparazione (luna e pastore) innescata dalla prima strofe è condotta su due piani testuali differenti: uno di superficie diegetica (per cui il percorso della luna è opposto a quello umano); e uno mimetico, per cui la caduta nell’abisso del nulla (metaforizzata nella strofe del vecchierello) è riflessa, anzi dantesca, in *dipinta*, nello stesso astro lunare, come una maledizione universale.

Sull’uso di Dante da parte di Leopardi si è scritto molto; ma non moltissimo. L’autore del *De vulgari eloquentia* è stato chiamato in causa a proposito della teoria linguistica leopardiana;¹ si è lavorato sull’*Appressamento della morte*, componimento chiaramente ispirato a Dante e Petrarca intersecati in rapporto al genere letterario della visione.² Meno si è fatto sui *Canti* (al di là dei riferimenti fontistici presenti in tutti i commenti e riguardanti specifici sintagmi o versi) dove i riscontri danteschi appaiono a prima vista estemporanei e occasionali, e l’utilizzo della *Commedia* non sembra dar vita a particolari sussulti.³

Il Leopardi teorico, bisogna dire, dal canto suo non aiuta a mettere a fuoco la questione. Non sono numerosissimi, e nemmeno particolarmente articolati e stimolanti, i riferimenti espliciti a Dante tanto nei *Discorsi* e nelle *Operette* quanto nello *Zibaldone*; se non altro per il fatto che nella maggior parte dei casi il suo nome è associato a quello di altri (Omero e Virgilio *in primis*, ma anche Tasso) per evidenziare caratteristiche comuni a un certo tipo di scrittura e di indole poetica, dunque in una prospettiva ermeneutica non troppo analitica e al servizio di categorie estetiche alquanto generali e globalizzanti.

¹ Ricordiamo almeno S. GENSINI, *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, Il Mulino, 1984; in particolare le pp. 225-238.

² Cfr. C. GENETELLI, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della “conversione letteraria”*, Roma-Padova, Antenore, 2003.

³ Per un primo approccio ai riferimenti danteschi nell’opera di Leopardi, e per una bibliografia essenziale in merito, cfr. il recente saggio di C. GEDDES DA FILICAIA, *La presenza di Dante nell’opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, «La modernità letteraria», 6, 2013, pp. 91-100.

Nell'*Elogio degli uccelli*, all'autore della *Commedia* viene attribuita una capacità immaginativa «profonda, fervida e tempestosa», come quella del Tasso, «funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue». ⁴ Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Dante, Omero e Virgilio vengono definiti superiori a Ovidio:

Il quale [Dante] è giusto il contrario d'Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole ad altro che a raccontare o a simili usi ordinari, mentrèché dipinge superbamente, e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime, ma figurate con quella naturalezza della quale Ovidio scarseggiando, sazia in poco d'ora. ⁵

E in effetti anche nello *Zibaldone* spesso Dante compare come termine di confronto con Ovidio: quest'ultimo costituisce l'esempio negativo della scrittura poetica e dell'espressione linguistica, mentre Dante è considerato il diretto successore di Omero, a cui è accomunato dalla capacità di dar vita a immagini di potente figuratività intrinseca: a loro due si attribuisce la dote di *dipingere* con le parole, e su questo verbo si insiste spesso (con una frequenza che aveva fatto sentenziare il Di Pino sulla «limitata disponibilità della terminologia estetica leopardiana»). ⁶ Dante «dipinge superbamente» senza che quello sia il suo fine ultimo: egli in realtà vuole raccontare, e ciò facendo *dipinge* l'oggetto del racconto in una sola terzina riassumendo una moltitudine di eventi ed emozioni in poche immagini di potente spesso comunicativo, evitando di abbandonarsi a descrizioni prolisse e infruttuose:

In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere, e far quello che colle parole è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante no: pare che voglia raccontare e far quello che colle parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziosa e quell'altra, e *alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino* e che so io (come fanno i romantici descrittivi, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec tanto in voga ultimamente) – insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no. ⁷ (Zib 21)

L'effetto dell'arte dantesca è per Leopardi non solo la semplicità (o naturalezza), ma anche l'affollamento delle suggestioni nella mente del lettore (premessa per il piacere destato dallo stile rapido e vivace), dovuto a una precisa indole immaginativa: in Dante l'immaginazione è *forte* come in Omero, causa di infelicità, malinconia e sensibilità; in Ovidio, come in Ariosto, è *feconda*, dinamica, e permette la

⁴ Cfr. G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008, p. 454.

⁵ Cfr. G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed. critica a cura di Ottavio Besomi et al., Bellinzona, Casagrande, 1988, p. 67 (246 del ms.).

⁶ G. DI PINO, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Firenze, Olschki, 1978, p. 540.

⁷ Si cita da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1994 (abbreviazione Zib seguita dal numero di pagina).

variazione continua delle immagini, procurando piacere, distrazione, leggerezza. Leggiamo il brano in questione, di capitale importanza per la teoria estetica messa a punto nello *Zibaldone*:

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. Forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell'Ariosto. [...] Quella facilmente rende l'uomo infelice per la profondità delle sensazioni, questa al contrario lo rallegra colla varietà e colla facilità di fermarsi sopra tutti gli oggetti e di abbandonarli, e conseguentemente colla copia delle distrazioni. E ne seguono diversissimi caratteri. Il primo grave, passionato, ordinariamente (ai nostri tempi) malinconico, profondo nel sentimento e nelle passioni, e tutto proprio a soffrir grandemente della vita. L'altro scherzevole, leggiadro, vagabondo, incostante nell'amore, bello spirito, incapace di forti e durevoli passioni e dolori d'animo, facile a consolarsi anche nelle più grandi sventure. [...] Così una stessa facoltà dell'animo umano è madre di effetti contrarii, secondo le sue qualità che quasi la distinguono in due facoltà diverse. (Zib 152)

Questa “immaginazione forte” ha qualcosa a che vedere anche con il tipo di immagine che essa riesce a concepire: un'immagine – letterale o metaforica – anch'essa *forte*, ovvero ricca di significazione, dove forte (che non vuol dire univoco) è il legame tra significato e significante ⁸ oppure quello tra i due termini della metafora; un'immagine che può essere elaborata e generata solo da una mente propensa sì a cogliere le sfumature, le associazioni e i contrasti nei diversi aspetti del reale, ma anche a riunire il tutto in un fulmineo colpo d'occhio generatore di sensi nuovi e di nuove insospettabili associazioni: un'immagine, appunto, fatta di poche nitide ed energiche pennellate. In un pensiero del 1822 (nel giorno del suo compleanno) Leopardi compendia l'intera questione in poche ma efficaci righe:

Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti. (Zib 2523)

E tutto questo fa sistema col fatto che di questa potente qualità pittorica è negata la natura allegorica, messa invece in primo piano dal *Comento analitico* di Dante Gabriele Rossetti:

⁸ Leopardi utilizza proprio questi termini “saussuriani” nel descrivere il processo di “significazione” della fisionomia dei fanciulli, letta come un vero e proprio testo (Zib 1905-1906).

⁹ Sull'uso e sulla concezione della metafora (e indirettamente della similitudine e dell'allegoria) nell'opera di Leopardi rinvio al volume *La metafora da Leopardi ai contemporanei*, a cura di Antonella Del Gatto, «Studi medievali e moderni», XX, 1-2, 2016, in particolare la sezione «La metafora nel pensiero e nell'opera di Leopardi» (pp. 7-204) che raccoglie gli atti del Convegno svoltosi presso l'Università di Chieti nel 2014. Si veda anche A. DEL GATTO, *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012.

Chi suppone allegorie in un poema, romanzo, ec.; come si è tanto fatto anticamente e modernamente nell'Iliade e Odissea; come fece il Tasso medesimo nella sua Gerusalemme; come ora il Rossetti nel commento alla Divina Commedia che si stampa in Londra, la vuol tutta allegorica, allegorico il personaggio di Francesca da Rimini, allegorico Ugolino ec.; distrugge tutto l'interesse del poema ec. Noi possiamo interessarci per una persona che sappiamo interamente finta dal poeta, drammatico, novelliere, ec.; non possiamo per una che supponghiamo allegorica. Perché allora la falsità è, e si vede da noi, nell'intenzione stessa dello scrittore. (Zib 4365-4366)

Come pure è negata la natura epica della *Commedia*, che Leopardi qualifica come un «genere misto, tra narrativo, dottrinale e morale» (Zib 3552) o come «una lunga lirica dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti» (Zib 4417), a marcare il fatto che tutto il racconto è costantemente mediato dalla voce dell'io lirico che propone al lettore un mondo assolutamente soggettivo e interiorizzato, ma proprio per questo profondamente realistico. Qui il discorso potrebbe essere molto approfondito, soprattutto in rapporto a ciò che egli intende per lirica, per epica e soprattutto per allegoria. Ma ci limiteremo a dire che Leopardi legge la *Commedia* rifiutandosi di ingabbiarla in rigide griglie tanto compositive quanto ermeneutiche, e senza dare eccessiva rilevanza al contenuto fantastico, alla trasfigurazione del reale; o meglio recependo queste componenti come funzionali alla forza mimetica del testo: per Leopardi Dante lavora una materia, la materia umana, riproducendone la consistenza, l'estensione spaziotemporale, la collocazione nel mondo interiore dell'autore, del personaggio, ma anche (di riflesso) del lettore. Il quale lettore è chiamato a collaborare alla tessitura testuale riempiendo con la fantasia le zone d'ombra, e dunque impedendo che l'organismo testuale possa ridursi a una mummia, a un simulacro senza vita, alla pari degli antichi dèi decaduti dopo la morte della mitologia (Nietzsche insegna...):

Dante che con due parole desta un'immagine lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare non già faticare, giacchè ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. (Zib 57)

Ne risultano immagini di stupefacente concretezza e corposità, nelle quali la dimensione metaforica (o allegorica) è al servizio dell'efficacia figurativa e dello spessore comunicativo. I quali risiedono evidentemente nello stile, in senso lato: è di stile che si discute nello *Zibaldone* a proposito dei grandi autori classici, e si propongono – come abbiamo in parte visto – coppie o terne vincenti, messe a confronto tra loro e di volta in volta modificate a seconda dell'elemento stilistico preso in considerazione: Omero, Dante e Virgilio vs Ovidio e Ariosto; Dante, Petrarca e Tasso vs Ovidio e Ariosto; Dante e Petrarca vs Ariosto e Tasso, ma anche Dante, Petrarca e Ariosto, e così via. Sulla base di questo solitario apprendistato fatto di continue e capillari osservazioni e annotazioni, Leopardi costruisce il suo stile per-

sonale, che – come felicemente chiarisce Mario Luzi – «ha insegnato quanto lungamente distante sia da considerarsi il tema dal vero argomento della poesia che è un puro incidente della intensità vocale e delle mobili quantità della parola». ¹⁰ Non tema, ma stile: stile come indissolubilità di lingua e linguaggio, come esercizio etico e spirituale, che finisce per fondersi con la materia divenendo l'essenza stessa della rappresentazione; stile di cui Dante è maestro indiscusso.

Sono pertanto due le caratteristiche della scrittura dantesca che, più di altre, vengono focalizzate da Leopardi: 1) la centralità e la solidità dell'io lirico; 2) la potenza (la *forza*) dell'immaginazione. Su questi due pilastri è impostato il suo dialogo intertestuale con il modello trecentesco: da un lato lo studio delle prospettive spaziotemporali dell'io, del suo stato psicologico, del suo sguardo che indaga e che si muove sugli oggetti circostanti; dall'altro l'utilizzo di certe immagini dalla forte potenza figurativa, dalle quali si cerca di spremere il potenziale comunicativo in contesto moderno, secondo dinamiche di rottura del modello originale dialettizzato e fatto interagire con altri modelli; primo fra tutti quello petrarchesco. Ritengo in effetti che l'intertestualità dantesca non possa essere scissa da quella petrarchesca, e che *Commedia* e *Canzoniere* si intreccino e si compensino nella scrittura poetica leopardiana, intessendo una fitta trama dialogica.

Prendiamo un canto che mi pare particolarmente indicativo da questo punto di vista: il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

Al di là di alcune reminiscenze evidenti e pur significative, tipo quella del v. 47 «con atti e con parole» che rinvia direttamente al v. 94 del canto III del *Paradiso* «con atto e con parole», ¹¹ cerchiamo invece quel livello intertestuale più nascosto a cui accennavo.

In questo canto così speciale, non foss'altro che per la voce dell'io lirico affidata a un personaggio (il pastore errante) e dunque sganciata dall'identificazione immediata con la voce autoriale, dopo la prima strofe in cui si descrive il percorso del pastore parallelo a quello della luna (*somiglia alla tua vita la vita del pastore*) 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), filtrate dalla più autorevole letteratura trecentesca. Rileggiamola per riportare alla memoria i passaggi del sofferto percorso:

Vecchierel bianco, infermo,
Mezzo vestito e scalzo,
Con gravissimo fascio in su le spalle,
Per montagna e per valle,

¹⁰ M. LUZI, *Vicissitudine e forma*, in *Un'illusione platonica e altri saggi*, Bologna, Massimiliano Boni, 1972, pp. 51-60; p. 56.

¹¹ Cfr. in proposito le osservazioni di C. GEDDES DA FILICAIA, *op. cit.*, p. 95. La studiosa nota giustamente che il canto III del *Paradiso* è ambientato nel cielo della luna, il che non è di poco conto se si pensa che il *Canto notturno*, tra i canti leopardiani, può considerarsi il canto della luna per antonomasia. Per le citazioni dalla *Commedia* mi servo di DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

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,
 Lacero, 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. (vv. 21-38)

«Metafora sulla negatività della vita umana» (per Gavazzeni),¹² «figurazione allegorica del destino dell'umanità» (per Rigoni),¹³ questa strofe – che ricalca quasi alla lettera un passo dello *Zibaldone* del gennaio 1826¹⁴ – 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, nella strofe del vecchierello, un'analogia figurativa intertestualmente complessa, in cui è delineato il percorso (alternativo a quello tematizzato nella prima strofe) della caduta.

Giovanni Pascoli aveva osservato che il faticoso itinerario del vecchierello rimanda all'immaginario cristiano della *via crucis*:

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, sdegnata 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.¹⁵

¹² Cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998, p. 439.

¹³ Cfr. G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987-1988, p. 968.

¹⁴ «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 4162-4163).

¹⁵ Cfr. G. PASCOLI, *Il sabato*, in IDEM, *Saggi e lezioni leopardiane*, ed. critica a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, pp. 41-42.

Il fatto è che il trauma finale, ovvero la caduta, cambia le carte in tavola, e complica di parecchio la tramatura intertestuale. Più che il vecchierello, o meglio accanto al vecchierello, per cui ha sicuramente agito il Petrarca della canzone L,¹⁶ è il *fascio* che costituisce l'operatore d'eccezione dell'allegoria; ovvero il veicolo metaforico privilegiato di questa metaforica *via crucis*. Veicolo quasi ipertrofico per le associazioni che evoca: 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 1-4)

Il “fascio antico”, ovvero il carico (una variante nell'autografo recita «carco di soma asprissima», ovvero il «gravissimo carico» del passo dello *Zibaldone* di cui sopra)¹⁷, è però impregnato sicuramente di altre suggestioni dalla tradizione letteraria. Alfredo Straccali nel suo commento al canto aveva fatto appello alla favola di Esopo *Il vecchio e la Morte* per la figura del vecchio col fascio sulle spalle,¹⁸ da leggersi, secondo Emanuela Scarpa,¹⁹ nella versione di Lorenzo Pignotti (*Favole e novelle*, Pavia, 1791):

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
 Appena 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.

¹⁶ «la stanca vecchierella pellegrina / raddoppia i passi, et più et più s'affretta; / et poi così solletta / al fin di sua giornata talora è consolata / d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passata via» (Rvf L 5-11; cito da F. PETRARCA, “Canzoniere” - *Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, utilizzando l'abbreviazione Rvf).

¹⁷ 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 metaforico».

¹⁸ Cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di Alfredo Straccali, III ed. corretta e accresciuta da Oreste Antognoni, Firenze, Sansoni, 1925, p. 20.

¹⁹ Cfr. E. SCARPA, *Un “vecchierel” esopiano*, «Studi di filologia italiana», LXVI, 2008, pp. 285-91.

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. Ma il finale, anche in questo caso, è di tutt'altro segno: ironia, desublimazione; dopo aver invocato la Morte, la rimanda indietro pentito. Esopo non può supportare la tragedia del vuoto leopardiano.

Ecco che allora soccorre un'immagine popolare ripresa e nobilitata dal poeta che ha cantato la «commedia» della disperazione infernale; immagine che inserisce il richiamo petrarchesco dell'io carico del fascio di colpe in un sistema figurativo e concettuale di matrice dantesca, molto più complesso, e che moltiplica i livelli di significazione del testo. Alludiamo alla credenza popolare che vede nelle macchie lunari Caino che porta un fascio di spine sulla schiena a espiazione della sua colpa. A tale riferimento lunare rimandava (sostanzialmente inascoltato, mi pare) Cesare Goffis in un saggio del 1978,²⁰ in cui riconduceva la figura del vecchierello all'immagine lunare di Caino e le spine, alla quale 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* (vv. 43-50), dove il secondo dei Patriarchi è proprio Caino:

Trepido, errante il fraticida, 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: [...].

Il rinvio diretto a Dante è fatto dallo stesso Leopardi in una nota a margine riferita da Moroncini,²¹ in cui – relativamente alle «profonde selve» del v. 45 – rimandava alla «selva fonda» del canto XX dell'*Inferno* (vv. 124-29), dove si parla per l'appunto di Caino:

[...] già tiene il confine
d'ambidue 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.

²⁰ Cfr. C.F. GOFFIS, *L'antimito di Caino nel "Canto notturno"*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 633-38.

²¹ Cfr. G. LEOPARDI, *Canti di Giacomo Leopardi*, ed. critica ad opera di Francesco Moroncini, Bologna, Licinio Cappelli, 1927 (ivi 1978), p. 283.

Il riferimento è poi ripreso, a proposito delle macchie lunari, nel canto II del *Paradiso* (vv. 49-51):

Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giù in terra
fan di Cain favoleggiare altrui?

Dunque qual è il dato figurativamente e intertestualmente fecondo? Che l'umanità «caduta» (precipitata nell'abisso del nulla), rappresentata sulla faccia lunare dall'ombra di Caino, è sovrapposta, inscritta, implicata, nell'astro lunare: Caino, relegato in cielo dagli dèi 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 indirettamente anche alla assurda, temutissima, ma possibile (in quanto immaginabile) caduta dell'astro lunare: quella raccontata nel frammento *Odi, Melisso*, che costituisce per Leopardi una vera e propria ossessione figurativa, e che ritorna più o meno in tralice in moltissimi canti: tanto che anche Silvia è dipinta come un astro in salita e poi in caduta.

Nel frammento, più noto come *Lo spavento notturno*, si racconta, tramite un dialogo tra i pastori Alceta e Melisso, proprio l'incubo della caduta della 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. 3-9)

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'agghiacciava; e ancor non m'assicuro. (vv. 17-20)

La precisione prospettica e spaziale della scena leopardiana dello *Spavento*, e soprattutto la sequenza dello sguardo dell'io lirico che si muove come una macchietta da presa seguendo l'astro che precipita, ricorda una figuratività di matrice dantesca. Nel canto XV del *Paradiso* (vv. 13-18), 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.

Nella parte in cui il fuoco della stella cadente arde all'improvviso, l'io osservatore, muovendo lo sguardo, comprende che non manca nessun astro. La luna cadente leopardiana causa invece una perdita e un vuoto, a cui lo sguardo dell'io torna a fissarsi: nel cielo resta una cavità, una *nicchia*; il cielo ha subito una grave perdita, un «danno» nient'affatto «picciol» e invece ben visibile. E non è un fatto trascurabile che il finale approdo descrittivo della «nicchia» si configuri come la proiezione, o meglio il riflesso, del cratere verosimilmente scavato in terra dalla luna caduta («e ne fumavan l'erbe intorno intorno»). È come se l'immagine lunare uscisse da se stessa per protendersi verso il basso, annullandosi nella caduta, e poi tornasse indietro, quasi risorta dalle proprie macerie, per restituire la propria assenza, il proprio vuoto, al cielo: in una riproposizione figurata (si potrebbe dire anche allegorica), di sapore decisamente dantesco, del processo onirico, in cui il sognante, astraendo da se stesso, sdoppia l'immagine sognata costringendola – e costringendosi – a guardarsi dal di fuori.

La corsa affannosa del vecchierello verso l'abisso della morte si direbbe in effetti un passaggio meteorico, come di una stella cadente, nella tessitura diegetica del testo, un'intrusione improvvisa di una dimensione pre-narrativa, mimetica. E ogni qualvolta in Leopardi la mimesi testuale diventa mimesi della caduta, dell'abisso, della vertigine cosmica, fa la sua comparsa Dante: la riflessività dei movimenti umani in quelli degli astri è patrimonio dantesco, non petrarchesco: Petrarca (che pure entra in gioco sia per il *fascio* che per il *vecchierello*) agisce al livello diegetico, Dante agisce a un livello mimetico più profondo, che comprende anche il gioco metaforico. Ma di una metaforicità particolare: nella quale i veicoli «vecchierello» e «fascio» sono le chiavi per afferrare l'altra immagine, dinamica e tragicamente concreta, che è alla base della rappresentazione metaforica: non solo la vita umana, ma anche quella della luna (e dell'universo in generale) è una estenuante e affannosa via crucis che fatalmente termina con l'inabissamento nel nulla della morte.

Dunque l'analogia tra i due termini della comparazione (luna e pastore) innescata dalla prima strofe (*somiglia alla tua vita la vita del pastore*) è condotta su due piani testuali differenti: uno di superficie diegetica (per cui si conclude che il percorso della luna è di tutt'altra natura rispetto a quello umano), e uno mimetico-metaforico per cui il cammino distruttivo della caduta nell'abisso del nulla (metaforizzato nella strofe del vecchierello) è riflesso, anzi in un certo senso incluso, «dipinto» (per usare il termine caro all'estetica leopardiana) nello stesso astro lunare, come una maledizione universale.

Bibliografia

Opere

- ALIGHIERI DANTE, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.
- LEOPARDI GIACOMO, *Canti*, a cura di Alfredo Straccali, III ed. corretta e accresciuta da Oreste Antognoni, Firenze, Sansoni, 1925.
- , *Canti di Giacomo Leopardi*, ed. critica ad opera di Francesco Moroncini, Bologna, Licinio Cappelli, 1927 (ivi 1978).
- , *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998.
- , *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987-1988.
- , *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1994.
- , *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008.
- , *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed. critica a cura di Ottavio Besomi et al., Bellinzona, Casagrande, 1988.
- PASCOLI GIOVANNI, *Il sabato*, in IDEM, *Saggi e lezioni leopardiane*, ed. critica a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999.
- PETRARCA FRANCESCO, “*Canzoniere*” - *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

Studi critici

- CONSOLI DOMENICO, *Leopardi e Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Firenze, Olschki, 1978.
- DEL GATTO ANTONELLA, *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012.
- DEL GATTO ANTONELLA (a cura di), *La metafora da Leopardi ai contemporanei*, «Studi medievali e moderni», XX, 1-2, 2016.
- DI PINO GUIDO, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Firenze, Olschki, 1978.
- GEDDES DA FILICAIA COSTANZA, *La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, «La modernità letteraria», 6, 2013.
- GENETELLI CHRISTIAN, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della “conversione letteraria”*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- GENSINI STEFANO, *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- GOFFIS CESARE FEDERICO, *L'antimito di Caino nel “Canto notturno”*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Firenze, Olschki, 1979.
- LUZI MARIO, *Un'illusione platonica e altri saggi*, Bologna, Massimiliano Boni, 1972.
- SCARPA EMANUELA, *Un “vecchierel” esopiano*, «Studi di filologia italiana», LXVI, 2008.