Document generated on 08/12/2025 5:56 p.m.

Quaderni d'Italianistica

La “cadente luna” tra antico e moderno. Sulle trame ossianiche e classiche nell’Ultimo canto di Saffo

Lorenzo Trovato

Volume 42, Number 1, 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1088995ar
DOI: https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38473

See table of contents

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)
2293-7382 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Trovato, L. (2021). La “cadente luna” tra antico e moderno. Sulle trame ossianiche e classiche nell’Ultimo canto di Saffo. *Quaderni d'Italianistica*, *42*(1), 285–302. https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38473

Article abstract

Il presente articolo raccoglie una serie di osservazioni organiche inerenti alle fonti dell’Ultimo canto di Saffo, canzone che riveste un’importanza cruciale tanto nei Canti quanto in tutta l’esperienza intellettuale di Giacomo Leopardi di cui, in un certo senso, enuclea l’intera parabola. Lo scopo, in particolare, è di far reagire le riprese testuali e contestuali ossianiche con quelle classiche, al fine di coglierne la ratio strutturale e giungere conseguentemente alla formulazione di una proposta ermeneutica.

All Rights Reserved © Canadian Association for Italian Studies, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

La "cadente luna" tra antico e moderno. Sulle trame ossianiche e classiche nell'*Ultimo canto di Saffo*

Lorenzo Trovato

Abstract: Il presente articolo raccoglie una serie di osservazioni organiche inerenti alle fonti dell'*Ultimo canto di Saffo*, canzone che riveste un'importanza cruciale tanto nei *Canti* quanto in tutta l'esperienza intellettuale di Giacomo Leopardi di cui, in un certo senso, enuclea l'intera parabola. Lo scopo, in particolare, è di far reagire le riprese testuali e contestuali ossianiche con quelle classiche, al fine di coglierne la *ratio* strutturale e giungere conseguentemente alla formulazione di una proposta ermeneutica.

Avventurarsi nella selva delle fonti leopardiane è operazione da condurre con molta cautela, poiché una formazione così vasta e varia è disorientante e può facilmente indurre, se sospinti dalla 'brama della fonte' e indirizzati dai tranquillizzanti steccati del *bias* di conferma, a non rispettare la smisurata creatività di quello che resta prima di tutto il nostro più grande poeta moderno; il quale peraltro pose al centro del suo sistema proprio l'immaginazione, conferendole quella dignità filosofica che prima di allora era stata riconosciuta dai grandi illuministi.[1] Nondimeno, l'indagine delle fonti rimane una pratica essenziale per giungere a

[1] "Diderot considerò sempre l'immaginazione la chiave di volta del rapporto tra uomo e natura, il cuore stesso del nuovo modello epistemologico dell'*Encyclopédie* destinato a trionfare nel tardo Illuminismo come grande laboratorio della modernità. Nel *De la poésie dramatique* del 1758, egli chiarì definitivamente che senza ricorrere al decisivo intervento dell'immaginazione in ogni momento della vita non era possibile essere autenticamente uomo, né "poeta, né filosofo, né un uomo di spirito, né un essere che ragiona" (Diderot 261). Oggi sappiamo che molte di queste idee non erano affatto isolate tra i contemporanei, ma anzi diffuse e popolari in ogni angolo del continente, e che davano luogo a un vero e proprio ribaltamento polemico degli effetti del meccanicismo newtoniano e cartesiano ancora egemone nella prima metà del Settecento, ma sempre più ritenuto inadatto a favorire il progresso delle nuove scienze della vita e dell'uomo" (Ferrone 45).

una buona intelligenza dell'autore (certo sempre perfettibile), e ciò è tanto più vero per un letterato come Leopardi che "visse" così intimamente la sua biblioteca.

È questa una premessa forse scontata, ma certo doverosa, dal momento che il mio intento è quello di addentrarmi nelle pagine leopardiane per cercare di mettere a fuoco alcune riflessioni inerenti alle fonti dell'*Ultimo canto di Saffo*, che vorrei armonizzare con i riscontri già effettuati dalla critica al fine di restituire un mosaico che abbia una sua precisa coerenza.[2]

Il punto di partenza di tale percorso è segnato da Leopardi stesso, che ci indicò esplicitamente la fonte principale di questa canzone composta nel maggio del 1822, cioè la lettera XV delle *Heroides* di Ovidio: "Il fondamento di questa Canzone sono i versi che Ovidio scrive in persona di Saffo, epist. 15. V. 31 segg. *Si mihi difficilis formam natura negavit* etc." (*Canti* [Gazzaveni] 226). Specialmente da Binni in poi (69), risulta inoltre largamente riconosciuto l'influsso di alcune letture romanzesche, in particolare della *Delphine* e della *Corinne* di Madame de Staël, e delle *Avventure di Saffo* di Alessandro Verri. A parte varie riprese testuali e contestuali[3] che possono essere poste in rilievo, in Verri si ritrova la versione leggendaria della fine di Saffo, oltre che il mito della sua bruttezza esteriore, antifrastica resa della sua nobiltà d'animo (sebbene la bruttezza del sapiente sia un *topos* con larga fortuna). È questo un punto da tener presente, essendo Saffo il più intimo *alter-ego* di Leopardi; ma oltre ciò, rispetto alle *Avventure di Saffo*, mi pare che le pur presenti riprese sintagmatiche e stilistico-formali siano, se non casuali, quantomeno funzionali a un riuso che porta a esiti di tutt'altra natura.[4] Tali riprese, e in generale l'atmosfera del canto, vanno ricondotte a un'altra fonte,

---

In numerosi luoghi dello *Zibaldone* Leopardi afferma la centralità dell'immaginazione nel processo di creazione letteraria, nella filosofia, nella scienza, ma anche nella piena e consapevole fruizione di un testo.

[2] Mi sia permesso di rivolgere un ringraziamento di cuore a Sara Calculli, i cui preziosi consigli, suggestioni, suggerimenti, emersi nei nostri continui dibattiti sull'argomento, sono stati preziosissimi per comporre questo saggio.

[3] A titolo d'esempio, è già in Verri il contrasto tra la bellezza della natura e lo stato d'animo di Saffo, che si ritrova nella prima stanza della canzone leopardiana. Questo richiamo porta con sé un preciso ritorno testuale, ovvero l'aggettivo "placido/a," attribuito alla notte in Leopardi, e alla natura in Verri: "Placida è tutta la natura, sono freschi i fiori, l'aura è soave, tranquillo è il cielo" (46).

[4] Già Binni notava come le suggestioni dalle *Avventure di Saffo* fossero "usufruite in un senso opposto a quello dell'illuminista convertito al cattolicesimo […]" (69).

che attinge semmai a un serbatoio macrotestuale comune a Verri, e proprio della diffusa temperie della 'Metamorfosi dei Lumi.' Mi riferisco ai *Canti di James Macpherson* nella traduzione di Melchiorre Cesarotti. La critica ha segnalato in più occasioni la ripresa capillare di *topoi* ossianici nella canzone, che però è stata perlopiù ricondotta agli esiti 'superficiali' del testo poetico: come se la coloritura ossianica fosse motivata da esigenze rappresentative e del tutto irrelata con il senso profondo della canzone. Cercherò, in questo saggio, di cogliere invece la profonda *ratio* dell'influenza ossianica, che non è qui rifunzionalizzata come può essere per Verri, ma chiamata a reagire[5] e intrecciarsi con grandi fonti classiche, per arrivare a costituire la solida base per quello che poi resta un esito altissimo e originale della poetica leopardiana.

Cominciamo proprio dall'*incipit* della Canzone: una solenne apostrofe rivolta alla notte, a un timido raggio della luna al tramonto, a Lucifero, la stella di Venere.

> Placida notte, e verecondo raggio
> Della cadente luna; e tu che spunti
> Fra la tacita selva in su la rupe,
> nunzio del giorno; […] (*Canti* [Campana] 196)

Già l'allocuzione iniziale rivolta all'astro è stata ricondotta alla poesia ossianica dei *Canti di James Macpherson* e alla celebre traduzione di Melchiorre Cesarotti ("Profilo dell'Ultimo canto di Saffo" 827–45). In particolare, i critici hanno rievocato perlopiù questi versi:

> Stella maggior della cadente notte
> Deh come bella in Occidente splendi!
> E come bella la chiomata fronte
> Mostri fuor delle nubi, e maestosa
> Poggi sovra il tuo colle! (*Poesie di Ossian* 133)

È un passo dei *Canti di Selma*, ed è ben noto, non fosse altro perché è il medesimo che viene recitato da Werther a Lotte poco prima di morire, e ben sappiamo quanto il romanzo di Goethe abbia sedotto il giovane Leopardi (e lo vedremo anche più avanti). Tuttavia, sebbene sia evidente la frequentazione del modello

[5] Sull'argomento è ancora importante il saggio di Blasucci: "Sull'Ossianismo leopardiano."

ossianico e cesarottiano in generale, e non si possa negare una presenza anche di questo brano, salta all'occhio una differenza forse non banale: l'aggettivo "cadente" ritorna puntualmente, ma è associato alla luna in Leopardi, e alla notte in Cesarotti. [6] Proporrò più avanti un altro luogo cesarottiano che credo sia maggiormente operante nei versi incipitari della canzone, perché presenta un puntuale ritorno sintagmatico e un miglior aggancio al *topos* dell'attesa notturna (e delusa) dell'amante, cui credo Leopardi voglia sottilmente alludere anche in relazione a un frammento giovanile di cui si parlerà.

L'*Ultimo canto di Saffo* si apre dunque su un paesaggio naturale che con le sue "attraenti manifestazioni esteriori"[7] risulta piacevole e pacificante, con quel "verecondo raggio" e la stella che spunta tra la selva, che offrono un aggancio diretto alla teoria del piacere (il corsivo è mio):

> 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 distingua, come attraverso un canneto, in una selva,* per li balconi socchiusi ec. ec.; (*Zibaldone* 1208)

Torneremo poi sull'aggettivo "verecondo," tessera testuale fondamentale per disegnare con rara efficacia la natura idillica in cui è immersa la stridente e

[6] In una formazione tanto vasta e "inquieta" è certo importante mettere a fuoco quei modelli che furono frequentati da Leopardi al tempo della composizione del canto analizzato. Il caso del modello petrarchesco è in questo senso esemplare: "Come, avendo letto fra i lirici il solo Petrarca, mi pareva che dovendo scriver cose liriche, la natura non mi portasse a scrivere in altro stile ec. che simile a quello del Petrarca. Tali infatti mi riuscirono i primi saggi che feci in quel genere di poesia. I secondi meno simili, perché da qualche tempo non leggeva più Petrarca. I terzi dissimili affatto, per essermi formato ad altri modelli, o aver contratto, a forza di moltiplicare i modelli, le riflessioni ec. quella specie di maniera o di facoltà, che si chiama originalità" (*Zibaldone* 2184–5). Si veda a riguardo Blasucci, *La svolta dell'idillio* 60–1.

[7] Si veda: Mengaldo 58. Mengaldo riprende qui un'osservazione già di Timpanaro (379–407) sulla duplice nozione di natura che si ritrova nell'*Ultimo canto*: da un lato la natura bella e pacificante dell'*incipit,* dall'altro quella "atra" e torva tipica anche delle atmosfere ossianiche.

disperante afflizione di Saffo ("già non arride / spettacol molle ai disperati affetti" vv. 6–7). Questo almeno nei primi versi: giunge poi il tuono, reso con una perifrasi mitologica, a gettare un'ombra cupa sul paesaggio, peraltro dominato da una sorta di unificazione tra cielo e acque, resa con un intreccio di campi semantici (i corsivi sono miei):

> Noi l'insueto allor gaudio ravviva
> Quando per *l'etra liquido* si volve
> E per li campi trepidanti il *flutto*
> *Polveroso de' Noti*, e quando il carro,
> Grave carro di Giove, a noi sul capo,
> tonando, il tenebroso aere divide.
> Noi per le balze e le profonde valli
> *Natar giova tra' nembi*, e noi la vasta
> Fuga de' greggi sbigottiti, o d'*alto*
> *Fiume alla dubbia sponda*
> Il suono e la *vittrice ira dell'onda*. (*Canti* [Campana] 229–30)

In questi versi è stato giustamente posto in rilievo il ricorso a sintagmi omerici e virgiliani, ma ciò che mi interessa sottolineare è come questi siano intrecciati per dipingere con efficacia una natura pienamente ossianica: trasfigurata e minacciosa, ma soprattutto evocatrice di morte. Infatti, sebbene il riferimento leopardiano ai Noti sia stato tradizionalmente interpretato come sineddoche per indicare i venti in genere, è da notare che il Noto, nella letteratura latina, è il vento tempestoso per eccellenza, legato sin dall' *Eneide* (I, 84–91) a presagi di morte (anche perché essendo un vento caldo era associato alle tempeste estive distruttrici dei raccolti):

> Incubuere mari, totumque a sedibus imis
> Una Erusque Notusque ruunt creberque procellis
> Africus, et vastos volvunt ad litora fluctus
> […] Ponto nox incubat atra.
> Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether,
> *praesentemque viris intentant omnia mortem.* (*Eneide* 6)

Va notato, in questo caso, anche il riferimento alla "nox atra" (che peraltro incombe sul mare) sintagma che torna esattamente nell'ultima strofa della canzone leopardiana, in contrapposizione con la "placida notte" del primo verso. La fine prefigurata dal temporale incombente non è solo quella soggettiva di Saffo, che si sente già avvolta dall'acqua in cui presto si lascerà cadere, e dell'autore stesso (l'immagine del cielo che si specchia nell'acqua è in altri luoghi leopardiani associata a pulsioni di morte), ma, direi, anche quella collettiva, dell'umanità tutta. Questi versi, infatti, insistendo su questa unione tra cielo e terra, sembrano evocare il mito del diluvio, che sappiamo presentissimo nella mente di Leopardi; basti pensare all'originale rielaborazione che ne offre nella *Storia del genere umano*. I versi di Leopardi si connettono precisamente a quelli del primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 264–69) in cui è narrato il diluvio, prologo del mito di Deucalione e Pirra. La tempesta del diluvio è infatti 'aperta' proprio dal volo di Noto, che poi porta il tuono premendo le nubi.

> […] madidis Notus evolat alis,
> terribilem picea tectus caligine vultum;
> barba gravis nimbis, canis fluit unda capillis;
> fronte sedent nebulae, rorant pennaeque sinusque.
> utque manu lata pendentia nubila pressit,
> *fit fragor: hinc densi funduntur ab aethere nimbi;* (*Metamorfosi* 58)

Ma non è solo il ruolo dei Noti che induce a richiamare queste pagine in relazione alla canzone leopardiana. Ci sono, oltre alla classica 'regia' di Giove (non di Zeus, come dovrebbe essere per la greca Saffo con una perfetta focalizzazione interna), dei sintagmi che sembrano strettamente connessi: la "vittrice ira dell'onda" si lega al contributo di Nettuno, chiamato a soddisfare l'ira del fratello con le onde ("Nec caelo contenta suo est Iovis ira, sed illum / Caeruleus frater iuvat auxiliaribus undis"; vv. 274–5) e lo straripamento dei fiumi, la cui acqua invade i campi distruggendo il raccolto e uccidendo il bestiame (legandosi così agli ultimi due versi della stanza citata). L'esito finale, per l'appunto, è che tra "mare et tellus" vi è "nullum discrimen" (*Metamorfosi* 59), ed è dunque possibile "natar tra i nembi."

È chiaro che il mito del diluvio impone di chiamare in causa anche la fonte scritturale: la potenza di Dio si esprime nel controllo delle acque (si pensi anche all'*Esodo*), che durante la creazione vengono distinte in superiori e inferiori, tra di loro opposte. L'acqua, d'altronde, è in ebraico un sostantivo duale, indeclinabile,

dotato per definizione di doppia natura: da un lato l'acqua è vita, e da essa tutto nasce, ma dall'altro è morte, come appare chiaro nell'episodio del diluvio universale, in cui tramite la pioggia Dio compie un atto di de-creazione, 'aprendo il firmamento' ("cataractae caeli apertae sunt"; "Genesi" 91) e facendo così precipitare le acque superiori su quelle inferiori, per ritornare all'unità primigenia e caotica.

In virtù di queste riprese sintagmatiche e figurali, dunque, l'idea di un presagio di morte intesa anche come finitudine esistenziale in cui tutti gli uomini sono accomunati sembra legittimata (è d'altronde nella stanza presa ad esame in cui si verifica un insistito ricorso al "noi" da parte di Saffo). Questa si intreccia, come detto in precedenza, con la componente autoreferenziale e biografica. Ciò offre la possibilità di una connessione a distanza con il drammatico "Morremo" puntato del verso 55 (una brusca interruzione che spezza il verso, in piena concordanza con la frammentarietà malinconica), in cui oltre alla ripresa virgiliana del celebre "moriemur" di Didone vi è un nuovo intreccio tra morte del soggetto e finitudine dell'esistenza.

Torniamo ora ai primi versi: abbiamo detto che la natura viene inizialmente presentata come idillica prima della trasfigurazione 'ossianica,' ma è significativo che già nel primo verso compaia un sintagma che è chiaramente riconducibile, sul piano letterale e figurale, alla traduzione di Melchiorre Cesarotti dei *Canti di James Macpherson*. Si prendano ad esempio questi versi tratti dal *Berato*: "L'ultimo raggio della cadente luna, / o il luccicar di una rossiccia stella / che tremola sull'onda e vi si tinge" (207). Il sintagma "raggio della cadente luna" torna precisamente, seguito anche in questo caso dal "luccicar di una rossiccia stella" (non precisamente Venere) che si rispecchia nell'acqua. [8] Il verso però si apre con un aggettivo ben più drammatico: quell' "ultimo" che fa pensare più cupamente alla fine piuttosto che a una sensazione indefinita e piacevole. Così pure il riflesso, che è detto "tremolante." Il sintagma in Leopardi è poi rotto dal primo di una lunga serie di inarcature, che servono a conferire al dettato poetico un andamento disarmonico rispetto allo schema metrico: la stessa dissonanza che sussiste, per il malinconico, tra ideale e reale.

[8] Ma l'immagine della luna cadente è tipicamente ossianica, mentre vi è almeno un'altra ricorrenza sintagmatica, pur viziata da anastrofe, in *Fingal*, II, 14: "par di cadente luna / raggio il suo volto." Non sarà un caso, peraltro, che questo stesso sintagma (in relazione anche qui a una "notte tacita") si ritrovi in Diodata Saluzzo, una delle prime e più rilevanti rappresentanti della poesia di gusto gotico e sepolcrale, in Italia: "Ombre degli Avi per la notte tacita / al raggio estivo di cadente luna" ("Le rovine" 548).

Credo che si debba dare una certa importanza a questo preciso ritorno sintagmatico, che è funzionale a evocare, già dal primo verso, una precisa atmosfera mortifera, pur stemperata inizialmente in uno "spettacol molle:" una sorta di antitesi che non sembra dissimile da quella che si instaura tra l'interiorità di Saffo e la natura dei primi versi. Con il temporale si realizza un momento di apparente concordia tra la natura e la protagonista; si tratta però anche in questo caso di una fugace illusione, poiché la natura rimane indifferente, con i suoi cicli infiniti, di fronte alla finitudine dell'esistenza umana. E questo Leopardi lo rende chiaro sin dapprincipio, con l'impiego di una formidabile tessera testuale che rende il mosaico perfettamente coerente. Torniamo dunque all'aggettivo "verecondo," che se da un lato, come abbiamo visto, coopera come sinonimo di 'tenue' a restituire una sensazione indefinita e quindi piacevole, dall'altro, come sinonimo di 'pudico' o 'roseo' è connesso classicamente alla giovinezza.[9] E la luna che tramonta è appunto associata alla fine della giovinezza in altri luoghi leopardiani, *in primis* nel tardo *Tramonto della luna*, in cui un Leopardi giunto ormai al termine della sua vita va a chiudere il cerchio della sua esperienza poetica riaffacciandosi ai temi dei primi idilli. [10]

Torneremo su questo aspetto decisivo, ma prima c'è un altro punto che vorrei mettere in rilievo seguendo la traccia ossianica. L'eco di morte legata all'atmosfera ossianica deriva anche dal fatto che la citazione di Cesarotti viene dall'inno intitolato *Berato,* che si immagina cantato dal bardo caledone poco prima di morire, ed è intrecciato con la nostalgica e malinconica rievocazione di un amore perduto (Malvina, l'amata di Toscar, figlio del bardo e a lui premorta). La breve introduzione che Cesarotti antepone all'inno sembra fornire un ulteriore spunto in tal senso: "Credesi che questo poema sia stato composto da Ossian poco prima della sua morte, e perciò nella tradizione è chiamato *L'ultimo inno di Ossian*. Il traduttore inglese prese la libertà di denominarlo *Berato*, dal fatto di cui si narra la storia, e che accadde in un'isola di questo nome" (200). Sebbene Blasucci abbia individuato un precedente al titolo della canzone leopardiana nella *Corinne* di

[9] Come nota Ugo Dotti, che nel suo commento ai *Canti* cita a riguardo Orazio, *Epodi* 17, 21: "fugit juventas et verecundus color."

[10] Peraltro un aggettivo legato alla giovinezza associato a una luna cadente, cioè a fine ciclo, coopera a dare un'idea di eternità, di fredda lontananza e differenza della natura rispetto alla caducità della vita. In questa chiave, il sintagma assolve alla stessa funzione dell'"immutato raggio" del *Bruto.*

Madame de Staël, è quantomeno da segnalare questo ulteriore punto di contatto con l'inno ossianico.[11]

Quindi tanto la canzone leopardiana, quanto l'inno del poeta celtico, sono il canto estremo e drammatico di un poeta, rivolto a un amore perduto. Ma se un canto che ha per protagonista una poetessa antica è immerso in una atmosfera ossianica non è certo un caso, né si tratta solo di rispondere a un'esigenza squisitamente pittorica di gusto, per così dire, 'romantico:' c'è una ragione profonda e strutturale. Torniamo allo *Zibaldone*:

> Tutti i caratteri principali dello spirito antico, che si trovano in Omero, e negli altri scrittori latini, si trovano anche in Ossian […] Il divario tra i greci ed Ossian consiste principalmente in *una malinconia generata dalle disgrazie particolari, e non dalla disperante filosofia*, ma più propriamente e generalmente dal clima. Questa cagione non solo si conosce ma si sente nell'Ossian, e perciò rende la sua malinconia molto inferiore a quella dei meridionali, Petrarca, Virgilio ec. Nei quali si conosce e sente anche una potenza di allegria. (229–30)

Il concetto viene ripreso e meglio definito qualche pagina dopo, in relazione al suicidio:

> *Non si è mai letto di nessun antico che si sia ucciso per noia della vita, laddove si legge di molti moderni*, e v. il Suicidio ragionato di Buonafede.[12] Né perché questo accade oggidì massimamente in Inghilterra, si creda che questo fosse comune in quel paese anche anticamente, senza che ne rimanga memoria. Dai poemi di Ossian si vede quanto gli antichi abitatori di quel paese fossero lontani dal concepire la nullità

[11] "Le Dernier chante de Corinne," titolo del capitolo del celebre romanzo. Certo è che Leopardi fu influenzato da quella lettura, come segnalato anche in *Zibaldone* 83. Si veda Blasucci, *I titoli dei canti* 152.

[12] Ma sembra che Bonafede identifichi nella noia la causa primaria del suicidio tra antichi e celti: "E sono memorabili le parole del vecchio Plinio, il quale degl'Iperborei racconta, che per la salubrità del lor cielo vivono assai lungamente, e vivrebbero ancor di più, se nojati della vecchiaja e della vita non usassero dopo buoni e allegri conviti precipitarsi in mare dall'alto di certe rupi destinate a questo orribile uffizio" ("Della istoria critica e filosofica del suicidio ragionato" 49).

> e noia necessaria della vita assolutamente; e molto più dal disperarsi e uccidersi per questo. *Gli antichi Celti e gli altri antichi si uccidevano per disperazioni* [485] *nate da passioni e sventure*, *non mai considerate come inevitabili e necessarie assolutamente all'uomo, ma come proprie dell'individuo*, perciò disgraziato e infelice, e disperantesi. La disperazione e scoraggiamento della vita in genere, l'odio della vita come vita umana (non come individualmente e accidentalmente infelice), la miseria destinata e inevitabile della nostra specie, la nullità e noia inerente ed essenziale alla nostra vita, in somma l'idea che la vita nostra per se stessa non sia un bene, ma un peso e un male, non è mai entrata in intelletto antico, né in intelletto umano avanti questi ultimi secoli. Anzi gli antichi si uccidevano o disperavano appunto per l'opinione e la persuasione di non potere, a causa di sventure individuali, conseguire e godere quei beni ch'essi stimavano ch'esistessero. (418)

La pulsione al suicidio di Saffo è generata dunque da una disperazione soggettiva: il sentirsi fuori dalla natura per il suo aspetto, con la negazione finale dell'unica possibile consolazione, ovvero l'*eros* (il rifiuto di Faone).[13]

Anche nell'opera di Bonafede citata da Leopardi la morte di Saffo, collegata alla tradizione del Salto di Leucade, viene classificata tra i suicidi amorosi:

> Il primo monumento è l'isola di Leucada o Leucadia nominata ora Santamaura. In questa isola sorgeva un monte col tempio d'Apollo, le cui cime, secondoché scrive Virgilio, salivan tra i nembi, e facean paura ai marinari. Da quel monte alto e ruinoso si precipitavano varii generi di persone. L'uno era de' colpevoli condannati a morte per pubblico giudizio; ma questi non sono per l'intento nostro. L'altro era di coloro, che perdutamente innamorati facevano quel terribil salto, il quale perciò era detto il salto degli amanti […] Ora egli è certo,

[13] Tenendo sempre presente il tema autobiografico: "L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata." (*Zibaldone* 718–719).

> che questi due ultimi generi erano di veri e pensati uccisori di se medesimi; ma il salto degli amanti potrebbe sofferire alcuna difficoltà; potrebbe esser detto, che non per morire andavano a quel salto, ma per sanarsi dai mali amorosi, e viver poi lietamente. E nel vero fu tradizione, che Venere ardendo per Adone, e Deucalione per Pirra, e Cefalo per certa ninfa, e la poetessa Safo per lo difficil Faone, ed altri molti avesser trovato sanità in quel salto. Ma tutte questa favole doveano svanire misurando la enorme altezza del precipizio e l'evidenza della morte; né quelle tradizioni erano così uniformi, che non raccontassero ancora molti esser periti nella caduta; e oltre quelli che Fozio raccolse giunsero fino a nostra notizia Calice e la maggiore Artemisia e la povera Safo, la quale andò disposta e certa di morire a Leucadia e morì nel salto, secondoché fanno fede le sue disperazioni scritte da Ovidio e quei versi di Ausonio, né quali la morte di Safo è posta tra i Suicidi amorosi. ("Della istoria critica e filosofica del suicidio ragionato" 29–30)

Si legga in merito quest'altra pagina dello *Zibaldone*:

> Molti sono che dalla lettura de' romanzi libri sentimentali ec. o acquistano una falsa sensibilità non avendone, o corrompono quella vera che avevano. Io sempre nemico mortalissimo dell'affettazione massimamente in tutto quello che spetta agli effetti dell'animo e del cuore mi sono ben guardato dal contrarre questa sorta d'infermità, e ho sempre cercato di lasciar la natura al tutto libera e spontanea operatrice ec. A ogni modo mi sono avveduto che la lettura de' libri non ha veramente prodotto in me né affetti o sentimenti che non avessi, né anche verun effetto di questi, che senza esse letture non avesse dovuto nascer da se: ma pure gli ha accelerati, e fatti sviluppare più presto, in somma sapendo io dove quel tale affetto moto sentimento ch'io provava, doveva andare a finire, quantunque lasciassi intieramente fare alla natura, nondimeno trovando la strada come aperta, correvo per quella più speditamente. Per esempio nell'amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi parea di sentire che quello mi sorgea così tosto perché

> dalla lettura recente del Verter, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così, in somma la disperazione mi portava là, ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove (non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato. (101)

Leopardi, affetto da una sorta di bovarismo, concepisce l'idea del suicidio d'amore per impulso del Werther goethiano (e quindi del suicidio romantico per eccellenza). Similmente, il protagonista del romanzo epistolare viene influenzato proprio dalla lettura di Ossian, e segnatamente da due brani: quello già citato dei *Canti di Selma*, e un altro desunto proprio da *Berato*.

I brani dello *Zibaldone* che abbiamo visto sono tutti datati tra il 1820 e il 1821, e sono frutto della profonda crisi personale vissuta dal poeta nel 1819, e culminata con il tentativo di fuga. Non sarà per questo un caso se il 1820 si aprì con una ben nota reminiscenza legata a pulsioni suicide:

> Io era oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino, e guardando l'acqua e curvandomici sopra con un certo fremito, pensava: s'io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla, mi arrampicherei sopra quest'orlo, e sforzatomi di uscir fuori dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole. La tradiz. Intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un'osservaz. Simile a questa. (118)

È interessante notare che in questo brano la pulsione al suicidio sia ricondotta alla noia della vita, in stretta correlazione con la citata pagina dello *Zibaldone* e il passo di Bonafede ma in netta contrapposizione alla pulsione di morte di Saffo. Non fu l'unica volta che Leopardi, trovandosi nei pressi di quella vasca e specchiandovisi, pensò di lasciarsi cadere in acqua. Basti pensare alle tarde *Ricordanze* (vv. 104–9):

> E già nel primo giovanil tumulto
> Di contenti, d'angosce e di desio,
> morte chiamami più volte, e lungamente

mi sedetti colà su la fontana
pensoso di cessar dentro quell'acque
la speme e il dolor mio. (*Canti* [Campana] 336–7)

L'acqua, dunque, torna più volte associata a pulsioni di morte. Ed è singolare che compaia in questa chiave in un altro luogo particolarmente importante per il nostro percorso: la traduzione giovanile del frammento saffico comunemente noto come "La luna è tramontata" (δέδυκε μὲν ἀ σελάννα).[14] Vediamolo prima nell'originale greco, con la traduzione letterale.

δέδυκε μὲν ἀ σελάννα
καὶ Πληΐαδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ᾽ ἔρχετ᾽ ὤρα·
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.
(*Lirici greci* 188–9)

È tramontata la luna
E anche le Pleiadi; è al mezzo
La notte, il tempo passa
Io dormo sola.[15]

Ora la traduzione leopardiana:

Oscuro è il ciel: nell'onde
La luna già s'asconde,
E in seno al mar le Pleiadi
Già discendendo van.
È mezzanotte, e l'ora
Passa frattanto, e sola
Qui sulle piume ancora
Veglio ed attendo invan. (Felici, Leopardi: *tutte le opere* 405)

La traduzione è certamente libera, ma quel che risalta è proprio l'elemento marittimo, invenzione leopardiana, associata in generale a una maggior cupezza resa dai due sintagmi d'apertura e chiusura, che da un lato sottolineano l'oscurità della notte, e dall'altro la vanità dell'attesa della amante. La luna e le Pleiadi, per l'appunto, si "ascondono" o "discendono" nelle onde (anche qui si affaccia un'idea di unione tra terra e acque, data dall'assenza di un orizzonte). Non credo che

[14] A riguardo, si veda Gigante.

[15] L'aggettivo μὸνος designa, segnatamente, la persona priva del compagno; ha quindi una sfumatura prettamente amorosa.

sia una forzatura asserire che l'acqua sia già in questo frammento giovanile una prefigurazione della tragica fine di Saffo, ma ad ogni modo, quel che mi pare certo, è che all'atto di scrivere l'*Ultimo canto* questa primizia poetica era ben presente nella mente del poeta.

La luna che tramonta, dunque, sembra segnare la *iunctura* tra Ossian e Saffo: Leopardi si appropria di questa immagine fin dall'età giovanile, ma la rilancia, arricchendola di nuovi e più profondi significati, *in primis* associandola alla giovinezza che svanisce. Va segnalato, peraltro, che qualche studioso ha associato il sostantivo ὥρα al significato di giovinezza,[16] intesa come stagione della vita, più che semplicemente ora notturna (*Lirici greci* 189), come se l'amore fosse prerogativa dell'età giovanile.[17] D'altronde Saffo è stata 'scelta' da Leopardi come protagonista della sua canzone anche per questo motivo, in virtù di una profonda immedesimazione. Si veda l'introduzione alla canzone che si legge nel manoscritto del Fondo Leopardiano della Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele' di Napoli:

> La cosa più difficile del mondo, e quasi impossibile, si è d'interessare per una persona brutta: e io non avrei preso mai questo assunto di commuovere i Lettori sopra la sventura della bruttezza, se in questo particolar caso, che ho scelto a bella posta, non avessi trovato molte circostanze che mi sono di grandissimo aiuto, cioè 1. La gioventù di Saffo, e il suo esser di donna. Non scriviamo principalmente agli uomini. Ora ni moza fea, ni vieja hermosa, dicono gli spagnuoli. 2. Il suo grandissimo spirito, ingegno, sensibilità, fama, anzi gloria immortale, e le sue note disavventure, le quali circostanze par che la debbano fare amabile e graziosa, ancorché non bella; o se non lei, almeno la sua memoria. 3, e soprattutto, la sua antichità. Il grande spazio frapposto tra Saffo e noi, confonde le immagini, e dà luogo a quel vago ed incerto che favorisce sommamente la poesia. (*Canti* [Dotti] 226)

[16] Senza dimenticare il potenziale riferimento alla dea della gioventù: "Quia ὥρα Graece etiam pulcritudunem significat, Horam, vel Oram dixere juventutis deam" (Forcellini 438). Sul tema, si veda anche Jankélévitch.

[17] Non sarà un caso se anche Salvatore Quasimodo nella sua versione della poesia saffica porrà l'accento sulla gioventù: "Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte; / anche giovinezza già dilegua, / e ora nel mio letto resto sola." (Quasimodo 29).

Questo però non è tutto, perché la giovinezza che svanisce è una chiave fondamentale nella piena comprensione di questa canzone.

Abbiamo intessuto una trama di brani che collegano l'*Ultimo canto di Saffo* con la crisi del 1819, anno in cui Leopardi arrivò a concepire l'idea del suicido. Vediamo ora di cogliere il senso profondo di questo percorso. È noto che il poeta accomunasse gli antichi ai fanciulli, e i moderni agli adulti. I primi, non ancora corrotti da una conoscenza ipertrofica, conservano quella purezza sostanziale che permette loro di meravigliarsi, di abbandonarsi alle passioni, di vivere pacificamente nel recinto delle illusioni. I secondi sono dipinti in più luoghi dello *Zibaldone* come disperati, malinconici, stanchi e rassegnati. Leggiamo un brano chiave dalle pagine dello *Zibaldone* del luglio 1820:

> Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo all'immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva. Non aveva ancora meditato intorno alle cose, e della filosofia non avea che un barlume, e questo in grande, e con quella solita illusione che non ci facciamo, cioè che nel mondo e nella vita ci debba esser sempre un'eccezione a favor nostro. Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita, e mi disperavo perché mi pareva (non veramente alla ragione, ma ad una saldissima immaginazione) che m'impedissero la felicità, della quale gli altri credea che godessero. *In somma il mio stato era allora in tutto e per tutto come quello degli antichi.* […] La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. (173–4)

Il poeta di seguito spiega il significato profondo di quella mutazione: iniziò a sentire la sua infelicità in un modo "più tenebroso," cominciò a perdere la speranza e a riflettere profondamente "sopra le cose," al punto che in quello stesso anno si verificò un proliferare di pensieri filosofici sulle pagine dello *Zibaldone*, mentre prima l'argomento era quasi esclusivamente letterario. Fu l'anno, cioè, della celebre 'conversione filosofica,' che però coincise perfettamente con la percezione della fine della giovinezza. Chiosa infine: "Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi" (174).

Un'ulteriore evoluzione del suo pensiero si avrà proprio nel 1822, alla vigilia del periodo romano, quando Leopardi sembra considerare l'infelicità "non più come un problema storico, ma come un fatto ontologico" con la finale presa di coscienza della sostanziale "uniformità della storia" ("L'antico e il moderno" 270). Rimane il vagheggiamento di un'età primitiva, simile all'infanzia, ma non è più quella degli antichi, dei romani, dei greci, di Ossian.

Questa parabola è enucleata nell'*Ultimo canto di Saffo*. I richiami ad Ossian e a Saffo, intrecciati già nelle pagine zibaldoniane, nutrono il dettato poetico per rendere una contrapposizione tra antico e moderno, "sventura soggettiva" legata ai toni elegiaci della poesia e "disperante filosofia" (cioè del tutto priva di speranza), finitudine di un soggetto e di tutta l'esistenza. Saffo concepisce l'idea del suicidio in seguito a una disperazione soggettiva, perché, come gli antichi, per influsso delle illusioni, ritiene che un determinato piacere possa effettivamente essere raggiunto. E nel momento in cui, per una disgrazia in tutto casuale e soggettiva, l'oggetto del piacere viene sottratto, si arriva a concepire l'atto estremo del suicidio. Leopardi è però un moderno e un filosofo: è la noia, "il più sublime dei sentimenti umani," a scatenare la pulsione di morte. In Leopardi la noia scaturisce da un "eccesso" o da "un'acutizzazione del desiderio" e consiste nel "sapere che nessun oggetto sarà mai in grado di soddisfare il nostro desiderio di un piacere infinito e, tuttavia, non poter smettere di desiderarlo" (Aloisi 111). Leopardi, a questa altezza, ha perfetta consapevolezza dell'"infelicità certa del mondo" (*Zibaldone* 174).

L'ultimo canto di Saffo si apre con un'immagine associata all'antico (richiamo puntuale in Ossian e Saffo) e alla perdita della giovinezza, in una natura idillica perfettamente dipinta da una poesia sensuale, in cui è ancora pienamente attivo il "commercio coi sensi," tipico della poesia giovanile e fantasiosa. Non a caso, è proprio nei primi versi che si riscontrano puntuali echi dalla poesia greco-latina e ossianica, come abbiamo visto.[18] Ma la canzone è poi animata da una continua tensione tra dimensione soggettiva e oggettiva, resa anche con l'oscillazione pronominale, tra singolare e plurale.

[18] "L'immaginazione ha un tal potere sull'uomo (dice Villemain, *Cours de littérature française* […] in proposito del generale entusiasmo destato dai canti ossianici al loro comparire, ed anco al presente), i suoi piaceri gli sono così necessari, che, anche in mezzo allo scetticismo di una società invecchiata, egli è pronto ad abbandonarvisi ogni volta che gli sono offerti con qualche aria di novità. – Verissimo. Il successo delle poesie di Lord Byron, del Werther, del Genio del Cristianesimo, di Paolo e Virginia, Ossian ec., ne sono altri esempi. E quindi si vede che quello che si suol dire, che la poesia non è fatta per questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori" (*Zibaldone* 4479).

Il "Morremo" dell'ultima stanza si riaggancia al temporale dei primi versi, fitto di echi ossianici e, cosa importante, in piena aderenza allo spirito di Saffo: una natura (solo apparentemente) empatica. E l'ultima è una stanza puramente filosofica, scevra di descrizioni, concettuale e priva di immagini sensistiche, in cui si enuclea tutta la parabola: dopo l'accenno a Faone ("tu, cui lungo / Amore indarno, e lunga fede, e vano d'implacato desio furor mi strinse / vivi felice, se felice in terra / visse nato mortal"), e un ultimo riferimento alla condizione soggettiva ("Me non aperse / del soave licor del doglio avaro / Giove") torna il plurale e la comune condizione di infelicità, data dalla finitudine dell'esistenza e dalla vanità della gloria, ossia, della vita ("Ogni più lieto / giorno di nostra età primo s'invola. / Sottentra il morbo, è la vecchiezza, e l'ombra / della gelida morte"; *Canti* [Campana] 204). Si sprigiona definitivamente, dunque, dopo aver palpitato sotto i versi per tutto lo svolgimento della canzone, la "disperante filosofia" tipica dei moderni e dell'età adulta: Saffo diventa dunque un personaggio pienamente moderno, cioè il perfetto *alter-ego* di Leopardi. La dicotomia tra antichi e moderni si fa via via più sfumata, sino a dissolversi del tutto nel finale: l'infelicità viene privata di ogni motivazione accidentale, per divenire intrinsecamente esistenziale.

Independent scholar

Opere Citate

Aloisi, Alessandra. "La filosofia." In *Leopardi*. A cura di Franco D'Intino e Massimo Natale. Carocci, 2020, pp. 101–24.

Binni, Walter. *La protesta di Leopardi*. Sansoni, 1988.

Blasucci, Luigi. *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani.* Marisilio, 2011.

_____. *La svolta dell'idillio*. Il Mulino, 2017.

_____. *Lo stormire del vento tra le piante*. Marsilio, 2003.

_____. "Profilo dell'Ultimo canto di Saffo." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie 3, vol. 17, no. 3, 1987, pp. 827–845.

_____. "Sull'ossianesimo leopardiano." In *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti.* A cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Cisalpino, 2002, pp. 785–816.

Bonafede, Appiano. "Della Istoria critica e filosofica del suicidio ragionato." In *Delle opere di Agatopisto Cromaziano*, vol. 13, Giuseppe Porcelli, 1788.

Camilletti, Fabio e Martina Piperno. "Antico e moderno." In *Leopardi*. A cura di Franco D'Intino e Massimo Natale, Carocci, 2020, pp. 257–79.

Degamo, Enzo e Gabriele Burzacchini (a cura di). *Lirici greci*. Pàtron, 2005.

Diderot, Denis. "Sulla poesia drammatica." In *Teatro e scritti sul teatro*. A cura di Marialuisa Grilli, La Nuova Italia, 1980.

Felici, Luigi e Emanuele Trevi (a cura di). *Leopardi: tutte le opere.* Newton, 2016.

Ferrone, Vincenzo. *Il mondo dell'Illuminismo: Storia di una rivoluzione culturale*. Torino, 2019.

Forcellini, Egidio. "hora." *Lexicon totius latinitatis*, vol. 2 (D-L), Ed. 2a locupletior … Patavii: typis seminarii, apud Thomam Bettinelli, 1805, p. 438.

"Genesi." In *Vecchio Testamento secondo la volgata*. Vol. I, Prato: Luigi Vannini, 1817.

Gigante, Marcello. *Leopardi e l'antico*. Il Mulino, 2002, pp. 49–79.

Jankélévitch, Vladimir. *Il non-so-che e il quasi-niente*. Einaudi, 2011.

Leopardi, Giacomo. *Canti.* A cura di Andrea Campana, Carocci, 2014.

_____. *Canti*. A cura di Franco Gavazzeni, BUR, 2016.

_____. *Canti.* A cura di Ugo Dotti, Feltrinelli, 2016.

_____. *Zibaldone*. A cura di Rolando Damiani, vol. 3, Mondadori, 2014.

Macpherson, James. *Poesie di Ossian figlio di Fingal antico poeta celtico ultimamente scoperte, e tradotte in prosa inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso italiano dall'abbate Melchior Cesarotti con varie annotazioni de' due traduttori*. Nizza, Società Tipografica, 1780–1781. 3 vol.

Mengaldo, Pier Vincenzo. *Antologia leopardiana*. Carocci, 2019.

Ovidio. *Metamorfosi*. A cura di Nino Scioletto, Utet, 2005.

Quasimodo, Salvatore. *Lirici greci*. Mondadori, 1967.

Saluzzo, Diodata. "Le rovine." In *I fasti delle lettere in Italia*. Milano: Giacomo Gnocchi, 1853.

Timpanaro, Sebastiano. "Natura, déi e fato nel Leopardi." In *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano,* Nistri-Lischi, 1969, pp. 379–407.

Verri, Alessandro. *Le avventure di Saffo poetessa di Militene.* In *Opere scelte di Alessandro Verri.* Vol. I, Milano: Società tipografica de' classici italiani, 1822.

Virgilio. *Eneide.* A cura di Ettore Paratore. Mondadori, 2015.