

«Oh misero Torquato!», «Dispera / l'ultima volta»,  
 «Nec miser vive, / sed obstinata mente perfer,  
 obdura». Confronto di alcuni versi di *Ad Angelo Mai, A se stesso* e Catullo VIII

Chiara ROSSI ORTS  
*Université de Lausanne*

*Abstract:* L'articolo analizza i legami tematici e strutturali esistenti tra alcune parti di *Ad Angelo Mai* (in particolare le strofe 7, 8 e 9) e *A se stesso*, ossia i testi che danno inizio e fine all'evoluzione della tematica delle illusioni all'interno dei *Canti*. Riconosciuto questo rapporto, si ipotizza un nesso tra la canzone del 1820 e il carme VIII di Catullo, recentemente individuato come modello per *A se stesso* e probabilmente già presente durante la stesura di *Ad Angelo Mai*, anche se con diversa funzione.

*Keywords:* Giacomo Leopardi, illusioni, *Ad Angelo Mai*, *A se stesso*, Catullo.

I. I *Canti* di Giacomo Leopardi possono essere immaginati come un intreccio di trame – tematiche, stilistiche, formali – in continua evoluzione e in stretta relazione l'una con l'altra. Questa riflessione – che molto deve alle ancora oggi illuminanti letture di Walter Binni – nasce proprio dall'osservazione di uno dei molti elementi che tessono l'opera: quello delle illusioni e della loro progressiva caduta nell'itinerario dei *Canti*. Il motivo è presente fin dagli esordi ed è in particolare con *Ad Angelo Mai* che emerge il sistema della natura e delle illusioni, basato sull'opposizione tra la felice età antica dei dolci inganni e la modernità, in cui la ragione prende il sopravvento sulle illusioni. Una visione destinata a sgretolarsi negli anni successivi: se nella canzone allo «scopritore famoso» (v. 175) il discrimine tra età antica (naturale, illusa, felice) ed età moderna (snaturata, razionalistica e infelice) è collocato nel momento storico delle scoperte di Cristoforo Colombo, durante la scrittura dei testi successivi lo spartiacque viene retrodatato sempre di più, fino a giungere al riconoscimento dell'infelicità costitutiva non solo dell'uomo moderno, ma anche di quello antico. A questa riconsiderazione delle posizioni iniziali si affianca anche la rivelazione del vero volto della Natura matrigna, crudelmente indifferente alle sorti delle sue creature (Binni 1982: 42-47, 66-77, 86-89).

Il sistema ideologico del primo Leopardi viene completamente capovolto tra l'agosto e il novembre del 1823, ma alla smitizzazione delle apparenze benevole della natura e alla conseguente strage delle illusioni (Rigoni 1987; Leopardi 1992) sopravvive qualcosa – un'entità, un'idea – che trascende la

dimensione terrestre. Nella canzone *Alla sua Donna*, Leopardi vagheggia il fantasma di una «*donna che non si trova*» (Leopardi 1998: 683)<sup>1</sup>, il cui pensiero allietta il suo cuore pur conoscendone l'impossibilità di realizzazione («che dell'imago, / Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago», vv. 43-44). È difficile affermare con certezza cosa si celi dietro all'immagine di questa donna evanescente; ciò che si può dire è che il sentimento del poeta nei suoi confronti è di tipo amoroso, anche se non nel senso tradizionale del termine (De Rosa 2003: 318-321; Leopardi 2009a: 301-302). Si rilegga la *Premessa alle Annotazioni alle canzoni ristampate nel 1825 sul «Nuovo Ricoglitore»*: Leopardi dichiara che «di dieci Canzoni nè pur una [è] amorosa»; eppure, parlando di *Alla sua Donna*, accenna alla «donna, cioè l'*innamorata*, dell'autore», al fatto che «così chiamandola, mostra di non *amare* altra che questa» e conclude affermando che l'amore contenuto in questo testo non è quello cui si è soliti pensare, «perchè, fuor dell'autore, nessun *amante* terreno vorrà *fare all'amore* col telescopio» (Leopardi 1998: 682-684)<sup>2</sup>. Amore consapevole, quindi, per un'illusione impossibile.

Seguono quattro anni di silenzio poetico (senza contare l'epistola *Al conte Carlo Pepoli*), la rinascita sentimentale del *Risorgimento*, i canti pisano-recanatesi; è solo però con il ciclo di *Aspasia* che torna in primo piano l'immagine ideale celebrata in *Alla sua Donna*: la «*donna che non si trova*» parrebbe essersi materializzata nella figura di Fanny Targioni-Tozzetti. Nonostante la nuova ed energica passione venga consciamente vissuta come «sogno e palese error» (*Il pensiero dominante*, v. III), l'io lirico è certo della capacità di quest'illusione di reggere il confronto con l'arido vero. Di nuovo, però, dovrà ricredersi: nel corso del ciclo di *Aspasia* si assiste al crollo anche dell'ultimo inganno, determinato dalla graduale presa di coscienza della non effettiva coincidenza tra donna reale e «*amorosa idea*»; in *Aspasia*, riconosciuti «l'errore e gli scambiati oggetti» (v. 46) e la morte di «quella Diva / Che già vita, or sepolcro, ha nel mio core» (vv. 78-79, con un chiaro riferimento al subito precedente *A se stesso*), il poeta si proietta «neghittoso» e sorridente verso gli ultimi *Canti* (vv. III-III2; Binni 1982: 117-145).

2. Considerando il percorso della tematica delle illusioni e della loro progressiva caduta, se ne può fissare il limite iniziale nella canzone *Ad Angelo Mai*<sup>3</sup> – dove cominciano ad affiorare il sistema della natura e la riflessione sulla morte dei dolci inganni – e quello finale, più che in *Aspasia*<sup>4</sup>, in *A se stes-*

1 Il corsivo è nel testo.

2 Se non diversamente indicato, i corsivi sono miei.

3 La canzone al Mai costituisce infatti una svolta rispetto alle prime due canzoni, nelle quali prevale ancora il discorso storico-patriottico rispetto a quello filosofico (Binni 1982: 32-48). Anche Muñiz Muñiz (2003: 532) parla di «lunga marcia verso il disinganno iniziata nel Mai».

4 In *Aspasia*, l'ultima illusione è ormai crollata e viene analizzata retrospettivamente l'espe-

so, canto del definitivo crollo dell'inganno estremo (Vecce 2000: 19; Leopardi 2009a: 417). Si tratta in apparenza di due testi molto diversi; eppure, anche con l'aiuto dei commenti, si possono ravvisare vari punti di contatto<sup>5</sup>.

Si noti, per cominciare, la somiglianza tra il v. 105 di *Ad Angelo Mai* («E il conforto perì de' nostri affanni») e i vv. 2-3 di *A se stesso* («Perì l'inganno estremo, / Ch'eterno io mi credei. Perì»)⁶. Particolarmente significativo è il verbo *perire*, che, come nota Blasucci, «assume [a partire dal *Mai*] un valore di funebre suggello [...]. In questo senso il verbo si porrà tra le vere e proprie parole-chiave della poesia leopardiana, a significare l'inesorabile venir meno delle illusioni vitali» (1985a: 94). Non solo: il «Perì l'inganno estremo» del v. 2 di *A se stesso* è accostabile anche ai vv. 128-130 della canzone, rivolti al Tasso, primo uomo e poeta moderno per la sua percezione della scomparsa delle illusioni e del conseguente sentimento del nulla: «Amore, / Amor, di nostra vita *ultimo inganno*, / T'abbandonava».

A poca distanza vi è un analogo richiamo tra i due testi: «Ombra reale e salda / Ti parve il nulla, e il mondo / Inabitata piaggia» (*Ad Angelo Mai*, vv. 130-132) e «Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo» (*A se stesso*, vv. 9-10). Vari sono i fatti da notare, primo fra tutti la presenza in entrambi i passaggi e, più in generale, in entrambi i canti – il primo del 1820, il secondo degli anni '30 – dei motivi della noia e del nulla. Da alcune lettere e da qualche passo dello *Zibaldone* emerge come già negli anni 1819-1820 la «vanità del tutto» fosse una questione sentita da Leopardi<sup>7</sup>. Nella canzone *Ad Angelo Mai*, però, il nulla è percepito solo in rapporto al tempo presente (è nell'età moderna che il «caro immaginar» è vietato dall'avanzare del «vero» e «discoprendo, / Solo il nulla s'accresce», vv. 99-102), mentre in *A se stesso* il nulla e l'infelicità permeano ormai tutta la storia dell'umanità (Binni 1982: 48, 85-90). A parte la coincidenza tematica, si possono osservare anche elementi più puntuali, tra cui la posizione simile, in entrambi i testi, di «nulla» e «mondo» (anche se il v. 131 del *Mai* è un settenario e il v. 10 di *A se stesso* un endecasillabo)<sup>8</sup>, lo zeugma del verbo in entrambi i periodi (Monteverdi

---

rienza amorosa, scindendo «bruscamente [...] Ideale e Reale» (Leopardi 2014: 413). Più che punto finale della traiettoria delle illusioni, *Aspasia* è il punto di slancio verso l'ultima fase della poesia leopardiana (Binni 1982: 152).

5 Muñiz Muñiz accenna di sfuggita al nesso tra *A se stesso* e *Ad Angelo Mai* senza però sviluppare ulteriormente lo spunto (2003: 517-519).

6 Per l'individuazione dei legami tra i due testi ho utilizzato le edizioni dei *Canti* indicate in bibliografia: il riferimento resterà implicito, salvo per casi di particolare interesse.

7 Si legga quanto Leopardi scrive nello *Zibaldone* [85]: «Io mi sentiva come soffocare, considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla» (Leopardi 1999: 120); oppure la lettera a Giordani del 6 marzo 1820: «non c'è altro vero che il nulla» (Leopardi 2014: 123). Altri esempi sono riportati da Monteverdi (1967: 132-133), Muñiz Muñiz (2003: 517-518) e Blasucci (2011a: 23).

8 Inoltre, sia nel v. 131 del *Mai*, sia nel v. 10 di *A se stesso*, viene a crearsi un analogo movimento: la *a* di «nulla» si lega per sinalefe alla congiunzione «e», creando un'unione che contrasta la pausa sintattica e che è in linea, invece, con la coesione data dalla congiunzione copulativa

1967: 127-128; Leopardi 2011: 166) e la presenza della parola «fango» che solo in questi due canti viene usata per designare metaforicamente la negatività del mondo moderno<sup>9</sup>: un'altra eco si verifica infatti tra il v. 10 di *A se stesso* («e fango è il mondo») e il v. 179 di *Ad Angelo Mai* («Questo secol di fango»).

I vv. 122-123 del *Mai* («il pianto / A te, non altro, preparava il cielo», sempre rivolti al Tasso) richiamano i vv. 12-13 di *A se stesso* («Al gener nostro il fato / Non donò che il morire»), in cui avviene un'universalizzazione dell'esperienza – dalla seconda («A te») si passa alla terza persona («Al gener nostro»), dove comunque l'io lirico si iscrive insieme al proprio cuore tramite l'utilizzo del possessivo (Leopardi 2009a: 857) – e un'evoluzione nella concezione di ciò che di buono c'è nella vita dell'uomo: al Tasso è concesso solo «il pianto» (così come al v. 120 si dice che «tutto è vano altro che il duolo»), mentre in *A se stesso* l'unico elemento positivo dell'esistenza è il «morire» (e il v. 16 ribadisce «l'infinita vanità del tutto»).

Infine, la rima «brutto»: «tutto» (*Ad Angelo Mai*, vv. 164-65 e *A se stesso*, vv. 14 e 16) è presente solo in questi due testi, e si osservi anche come buona parte dei passaggi sopraccitati leghino *A se stesso* al nucleo filosofico centrale di *Ad Angelo Mai*, in particolare alla prima delle stanze dedicate al Tasso.

3. Tra gli elementi di divergenza fra i due testi rientra il piano metrico. La canzone al Mai si estende su dodici strofe dallo schema piuttosto vicino alla tradizione; si può dire infatti che in questo canto vige «una tendenza dominante alla regolarizzazione» metrica (De Rosa 2001a: 24). *A se stesso*, invece, è composto da un'unica stanza di canzone libera; l'impiego di questa forma non equivale tuttavia alla rinuncia alla strutturazione del testo e infatti esso si compone «entro misure, ordini, simmetrie, che [...] [modellano] quella materia in armonia» (Bigi 2011: 143). Angelo Monteverdi ha mostrato come il testo sia articolato in tre parti con analoga struttura (7 + 11 + 11 + 7 + 11); il terzo segmento presenta poi un endecasillabo in più, che funge da suggello per l'intero testo e che è legato al terzultimo verso proprio dalla rima «brutto»: «tutto» (1967: 125-127).

La forma di *A se stesso* è dunque minutamente strutturata, e ciò, se anche non consente di stabilire legami puntuali tra i due testi sul piano strettamente metrico, suggerisce però un confronto su quello della gestione metrico-sintattica e un esame del rapporto tra due contenitori metrici alquanto regolari e l'andamento sintattico che si svolge al loro interno.

A causa della fitta presenza di *enjambements* e di forti inversioni sintattiche, la relazione tra metro e sintassi nella canzone al Mai non è fluida; la sfasatura, poi, è ulteriormente sottolineata dal contrasto tra questo parti-

(Monteverdi 1967: 127, il quale però nota questo fatto solo per *A se stesso*).

<sup>9</sup> «Fango» appare anche al v. 2 della seconda canzone sepolcrale, ma non è usato in senso metaforico.

colare andamento discorsivo e il recupero di regolarità metrica (De Rosa 2001b: 65-68). Ciò che più interessa notare sono però i due tipi di movimento sintattico che si riscontrano all'interno delle stanze: a tratti si hanno momenti di evocazione e descrizione legati ad ampie volute sintattiche caratterizzate dalle molte inarcature, dalla prevalenza delle inversioni e, in genere, dell'ipotassi; in altri punti del testo compaiono invece toni più sentenziosi ed epigrafici legati a movimenti più contratti e concisi, con frequenti pause sintattiche forti interne ai versi e una presenza più marcata della paratassi e dell'accostamento di frasi (72-82).

Se si osservano le stanze che più ci interessano (dalla 6 alla 9) si riscontra quest'alternanza, disposta coerentemente con la distribuzione tematica del testo. I movimenti ampi e distesi sono associati al tema delle illusioni antiche, o comunque alla rievocazione dell'epoca in cui queste illusioni erano vive: ne sono esempio i lunghi periodi che aprono le stanze 6 e 7, legati, nel primo caso, all'evocazione del lungo viaggio affrontato da Colombo che lo spingerà fino in America e a completare la conoscenza umana del mondo e, nel secondo, alla descrizione delle illusioni destinate irrimediabilmente a dissolversi a causa di questa scoperta. È importante rilevare che la tematica delle illusioni e le ampie campate sintattiche ad essa legate sono, in questo punto del testo, accompagnate e segnalate dalla tecnica infinitiva<sup>10</sup>. I movimenti più contratti, invece, appaiono in concomitanza con i temi della morte delle illusioni generata dall'avanzare della ragione, della conseguente percezione del nulla e della sofferenza che caratterizza la vita presente contrapposta alla felicità degli antichi (78-82).

Anche *A se stesso* si distingue per le continue forzature tra il metro e una sintassi che questa volta si presenta assai franta. Come si è detto, per quanto si tratti di una lassa di canzone libera, il testo ha delle chiare partizioni simmetriche; eppure il discorso procede per frasi brevissime, continui *enjambements* e, anche in questo caso, senza tenere necessariamente conto della regolarità strutturale del componimento: le uniche pause sintattiche a fine verso collimano con la fine dei segmenti proposti da Monteverdi. Per il resto, la fine delle frasi è quasi sempre interna ai versi; in un caso addirittura sono presenti, nello stesso verso, due pause sintattiche forti (v. 3); infine, ci sono due sole proposizioni subordinate (v. 3 e v. 15) e altre due che sono coordinate copulative (v. 8 e v. 10)<sup>11</sup>; tutte le restanti frasi sono autonome, accostate l'una all'altra (Monteverdi 1967: 127; De Rosa 2001c: 134; Leopardi 2011: 166).

10 Per un'analisi approfondita della presenza dei segnali dell'infinito in *Ad Angelo Mai* si rinvia ai saggi di Blasucci indicati in bibliografia, in particolare a Blasucci (1985c). Si tenga comunque conto del «carattere differenziato con cui il tema dell'infinito si presenta nelle varie fasi della poesia leopardiana» (129-130).

11 Si ha un altro caso di congiunzione copulativa al v. 16, ma vengono uniti due complementi oggetti e non due proposizioni.

4. Seguendo quanto indicato dai commenti e quanto notato da Blasucci nei suoi studi è possibile osservare un nesso tra i passaggi di *Ad Angelo Mai* più legati alla tecnica dell'infinito e alcuni punti del *Pensiero dominante* e di *Amore e morte* che presentano «segnali dell'infinito» dove si descrivono gli effetti del pensiero amoroso (Blasucci 1985c; 1996b; 2011b). Considerando che la tecnica infinitiva è legata all'evocazione delle illusioni sia nel *Mai*, nei movimenti sintattici ampi, sia nel *Pensiero dominante* e in *Amore e morte*, ovvero nei canti fiorentini in cui l'ultimo inganno non è ancora (del tutto) crollato, è possibile che sussista qualche nesso più profondo tra i movimenti epigrafici e contratti del *Mai* e *A se stesso*, che nel ciclo di Aspasia rappresenta la morte dell'estrema illusione? Rileggendo le stanze 6-9 della canzone, colpisce la fine della nona, in quanto pare essere, soprattutto a partire dal v. 128, molto simile al canto fiorentino. Al suo interno si possono isolare tre parti sulla base del contenuto: nella prima (vv. 128-130) l'ultimo inganno abbandona il Tasso, un tempo innamorato di Eleonora d'Este; nella seconda (vv. 130-132) si descrive il suo conseguente sentimento del nulla come realtà concreta dell'esistenza; infine, nella terza parte (vv. 132-135) si asserisce la positività della morte per chi ha ormai percepito l'inconsistenza che circonda la vita dell'uomo. La stessa articolazione del discorso si ritrova nei tre segmenti di *A se stesso*: nel primo (vv. 1-5) viene dichiarata la morte dell'inganno estremo; nel secondo (vv. 6-10) si afferma che la vita non è che «amaro e noia», sentimenti strettamente legati alla percezione del nulla; nel terzo (vv. 11-15) emergono da un lato il carattere positivo della morte, dall'altro la concezione negativa della natura-nemica e, nel verso-suggello finale, la certezza della «vanità del tutto» (v. 16), motivi ancora assenti nella nona stanza del *Mai*, che rendono conto dell'evoluzione ideologica intercorsa tra i due testi.

Le coincidenze non sono però solo di contenuto: dal punto di vista sintattico possiamo osservare che nel passo dell'*Angelo Mai*, caratterizzato dai movimenti contratti e sentenziosi a cui si accennava prima, prevale l'accostamento di frasi con due casi di coordinazione, il primo tra due proposizioni, ma con zeugma del secondo verbo (vv. 130-132), l'altro tra due complementi oggetto (vv. 134-135); sono anche da notare l'apposizione «Amore, / Amor, di nostra vita ultimo inganno» (vv. 128-129) e la subordinata relativa senza antecedente al v. 135: «Chi nostro mal conobbe». Allo stesso modo, in *A se stesso* le frasi sono prevalentemente accostate; si hanno due casi di coordinazione tra proposizioni, entrambi nel segmento centrale, così come nella parte centrale era il caso di coordinazione ai vv. 130-132 di *Ad Angelo Mai*. Sono presenti anche due casi di ipotassi: al v. 3, una subordinata relativa appositiva che modifica «inganno estremo», con posizione e funzione analoga a quelle dell'apposizione al v. 129 di *Ad Angelo Mai*; al v. 15, una subordinata relativa determinativa che modifica «brutto / Poder», accostabile invece alla posizione e al valore – in un certo senso – determinativo della relativa sen-

za antecedente al v. 135 del *Mai*. Si constata dunque una distribuzione simile dei differenti costrutti sintattici. Si è anche detto che *A se stesso* è fitto di *enjambements*; a ben guardare, però, questi cominciano a partire dal v. 6 e il primo segmento ne è privo<sup>12</sup>. Allo stesso modo, osservando i vv. 128-135 di *Ad Angelo Mai*, altro testo ricco di inarcature, vediamo che queste cominciano solo nella seconda sezione tematica.

È di particolare rilievo che il forte legame tra *A se stesso* e *Ad Angelo Mai* si verifichi nella prima delle strofe dedicate al Tasso, dove emerge come egli sia stato il primo a percepire la vanità dell'esistenza e del mondo presente. Nel canto degli anni '30, Leopardi riprende questa vicenda ma la trasferisce su di sé e le conferisce al contempo un valore universale e assoluto. Ciò conferma ancora di più fino a che punto il poeta recanatese vedesse nel Tasso, all'altezza dell'*Angelo Mai*, «un proprio *alter ego* poetico» (Leopardi 2014: 122), tanto da plasmare successivamente l'esperienza della morte dell'estremo inganno vissuta in prima persona sulla storia già tratteggiata per il poeta cinquecentesco. Binni, in questo senso, parla di uno «struggente, affettuoso fascino della figura del Tasso anticipatore di una visione desolata e coraggiosa del nulla della vita e del mondo come "inabitata spiaggia"» (Binni 1982: 49) e, si potrebbe aggiungere, come «fango» (*A se stesso*, v. 10).

I contatti non interessano però solo la fine della nona strofe del *Mai*. Come già accennato, *A se stesso* presenta un'aggiunta tematica e ideologica rispetto ai vv. 128-135 della canzone. Alla fine di *A se stesso* Leopardi corregge quanto scritto al v. 120 di *Ad Angelo Mai*: il dolore, prima considerato l'unico elemento non vacuo dell'esistenza umana («tutto è vano altro che il duolo»), nel testo degli anni '30 fa ormai parte dell'«infinita vanità del tutto» (v. 16). Si noti che, nel compiere questo aggiustamento, Leopardi si rifà, più che al movimento della fine della stanza 8 del *Mai* – in cui è presente solo il riscontro tematico – a quello della fine della stanza 7: in entrambi i casi si ha, tra terz'ultimo e penultimo verso, l'*enjambement* tra aggettivo («stupendo» nel *Mai* e «brutto» in *A se stesso*, con un'antitesi non casuale) e il sostantivo «Poter»<sup>13</sup>, il quale si riferisce, nel primo caso, al potere positivo del «caro immaginar» (v. 102) e, nel secondo caso, alla spietata legge che governa la natura. In entrambi i passaggi, alla fine del penultimo verso, si osserva anche una leggera pausa sintattica che risalta l'affermazione aggiunta nell'ultimo verso tramite la congiunzione copulativa.

12 Questo aspetto viene notato da Prete (1998: 116), ma solo per *A se stesso*.

13 I commenti considerati sottolineano, più che il parallelismo tra i vv. 103-104 di *Ad Angelo Mai* («stupendo / Poter») e i vv. 14-15 di *A se stesso* («brutto / Poter»), in cui «Poter» è addirittura nella medesima giacitura, quello tra i citati versi di *A se stesso* e i vv. 164-165 del *Mai* («brutto / Silenzio»). L'unica a suggerire un legame tra lo «stupendo / Poter» del *Mai* e il «brutto / Poter» di *A se stesso* è Ceragioli (1981: 59-64).



5. In *A se stesso* è quindi presente una chiara memoria di *Ad Angelo Mai*, soprattutto dei punti della canzone legati alla riflessione filosofica sulla morte delle illusioni. Tra questi due testi è comunque avvenuta un'evoluzione ideologica che ha portato al ripensamento di alcuni elementi: la memoria del *Mai* non è infatti passiva, bensì rielaborativa<sup>14</sup>.

Di recente è stato però individuato un altro chiaro modello per la composizione del canto fiorentino: il carme VIII di Catullo. Dall'analisi svolta da Albonico (2008) emergono vari punti in comune tra i due testi, appartenenti a piani diversi (situazionale, linguistico, strutturale, ecc.); ma la prova inconfutabile del legame risiede già nel titolo che Leopardi decide di dare al suo testo, palesemente ricalcato su quello che in varie edizioni a stampa tra Cinque e Ottocento (alcune delle quali presenti nella biblioteca di casa Leopardi) accompagna il testo catulliano: «AD SE IPSUM». È particolarmente interessante rilevare alcune implicazioni del rapporto con il testo antico: riflettendo sulla ripresa del carme VIII non solo in *A se stesso*, ma anche nel *Consalvo*, Albonico rileva come nel testo catulliano siano presenti due voci; con la prima, legata al presente, il poeta esorta sé stesso a resistere e a non abbandonarsi alla disperazione dopo la fine dell'amore con Lesbia; con la seconda ricorda il passato felice in cui quell'amore era ancora vivo. Quest'ultima modalità discorsiva è presente in alcuni punti del *Consalvo*, mentre la prima viene ripresa e sviluppata all'interno di *A se stesso*.

Una volta riconosciuto il legame tra il carme VIII e *A se stesso*, ci si può domandare che cosa abbia spinto Leopardi a ricordarsi anche di *Ad Angelo Mai* per la scrittura del canto fiorentino e se non ci sia un nesso anche tra questi due testi di riferimento. Rileggendo le strofe 7, 8 e 9 della canzone e confrontandole con il testo catulliano si notano alcuni elementi accostabili – oltre alla situazione di dialogo tra un io poetico e un tu, dialogismo che d'altra parte caratterizza tutto il testo del *Mai*. Salta subito all'occhio la presenza del passato remoto *perì*, il quale non solo lega, come già detto, il v. 105 del *Mai* ai vv. 2-3 di *A se stesso*, ma anche al «clamoroso riscontro [di quei versi di *A se stesso*] nel poliptoto catulliano *perisse perditum*» (Albonico 2008: 449; corsivo nel testo). Un dettaglio, forse non superfluo: il verbo *perire* appare nei *Canti* in varie forme<sup>15</sup>, ma solo in *Ad Angelo Mai* e in *A se stesso* è alla terza persona singolare del passato remoto. Nelle edizioni fino a quella del 1831 (Firenze, Piatti) compresa, questa forma era tuttavia presente anche in *Sopra*

14 Lonardi riflette sulla funzione di palinodia svolta da *A se stesso* nei confronti di testi precedenti, mettendo però l'accento sul rapporto che il canto fiorentino stabilisce con *Il primo amore* e *Il risorgimento* (1989: 32-34). Considerazioni simili, che valorizzano in particolare il legame con *Il risorgimento*, emergono in Monteverdi (1967: 133-134) e Vecce (2000: 33-40).

15 Il verbo compare anche in: *Sopra il monumento di Dante*, v. 188; *Ultimo canto di Saffo*, v. 64; *A Silvia*, v. 42 e v. 49; *Canto notturno*, v. 67; *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, v. 49; *Palinodia*, v. 175; *Ginestra*, v. 100.



il monumento di Dante, al v. 188: «In eterno perì la gloria nostra?»; a partire dall'edizione napoletana del 1835 (Napoli, Starita), invece, il passato remoto resta, ma da singolare diventa plurale: «In eterno *perimmo?*». Non sarà forse un caso che questo cambiamento avvenga proprio nell'edizione in cui *A se stesso* – con il suo doppio «perì» – viene accolto nel libro.

Continuando a leggere *Ad Angelo Mai*, poi, si nota che in entrambi i testi viene utilizzata l'immagine del sole splendente per tratteggiare un passato felice in cui l'amore (nel caso di Catullo) o le illusioni (nel caso di Ariosto) erano ancora vivi: si legga l'inizio della stanza 8 del *Mai* accanto ai vv. 3 e 8 del testo latino. È vero che il motivo viene declinato in modi diversi (in Catullo, i soli splendenti rappresentano metaforicamente i giorni felici in cui Lesbia si concedeva a lui; in Leopardi, rappresentano la gioventù, la bellezza giovanile di Ariosto), ma l'immagine in sé resta la stessa. In seguito, le due interrogative ai vv. 118-119 del *Mai* potrebbero essere affiancate ai movimenti interrogativi dei vv. 15-18 del carme e, in particolare, nell'«or che resta?» leopardiano sembra echeggiare il catulliano «*quae tibi manet vita?*»<sup>16</sup>, domande con cui entrambi i poeti s'interrogano su un futuro (dell'umanità in generale nel caso di Leopardi, di Lesbia nel caso di Catullo) che si prospetta privo di illusioni o, rispettivamente, d'amore sincero. Da ultimo, in apertura della strofa 9 della canzone al Mai sono presenti tre allocuzioni al Tasso («O Torquato, o Torquato [...] Oh misero Torquato!», vv. 121 e 124) che ricordano le allocuzioni di Catullo a se stesso (v. 19), ma soprattutto l'*incipit* del carme, in cui non solo si rivolge esplicitamente al sé sdoppiato, ma c'è anche coincidenza di aggettivo («Miser Catulle», v. 1)<sup>17</sup>.

Tutti i passaggi del *Mai* sopraelencati sono presenti fin dalle origini (o quasi) della canzone<sup>18</sup>: si tratta dunque di punti che risalgono a ben prima della stesura di *A se stesso* e si trovano proprio nella zona dell'*Angelo Mai* recuperata e rielaborata durante la scrittura del canto fiorentino. È perciò lecito domandarsi se il testo catulliano non sia entrato in gioco anche nel momento della stesura del *Mai* – il che potrebbe spiegare il forte legame della canzone con *A se stesso* – anche se nessuno dei commenti consultati segnala un possibile rapporto tra queste strofe e Catullo VIII.

16 Tutte le citazioni del testo catulliano sono tratte da Catullo 1977: 16-19.

17 Un ultimo possibile parallelismo è quello tra la ripetizione di «amore» ai vv. 128-129 di *Ad Angelo Mai*, seguita dal «nulla» al v. 131, e il v. 5 del carme, dove si ha una doppia occorrenza di *amare* a cui fa seguito la parola «nulla». Tra i due passaggi non c'è vera e propria coincidenza semantica e oltretutto, nel testo catulliano, «nulla» è pronome e non sostantivo, pur esprimendo l'idea di vuoto e assenza. Non è forse un caso determinante, ma i due brani possono comunque essere accostati, senza dimenticare la più esplicita fonte per i vv. 130-131 di *Ad Angelo Mai*, cioè *Purgatorio*, XXI, v. 136.

18 Le verifiche sono state svolte consultando l'edizione critica diretta da Franco Gavazzoni, Paola Italia et al. (Leopardi 2009b: 94-96, 109-110).

6. Cosa può aver spinto Leopardi a utilizzare il testo di Catullo nell'*Angelo Mai*? Sulla scorta dello studio di Albonico si è osservato come il carme VIII contenga due voci, ognuna delle quali è confluita in due diversi canti fiorentini, il *Consalvo* e *A se stesso*. Esaminando i punti del testo latino che potrebbero avere un riscontro nel *Mai*, si noterà che appartengono a entrambe le modalità discorsive e che nella canzone leopardiana sono stati disposti rispettando i due discorsi che invece la caratterizzano, quello del ricordo di un passato ancora illuso e felice, delineato ad esempio attraverso il motivo dei soli splendenti, e quello della rappresentazione di un presente ormai spoglio dei dolci inganni, a cui si associano invece le occorrenze del verbo *perire* in cui riecheggia il «*perisse perditum*» catulliano, oppure l'«*or che resta?*» che ricorda il «*quae tibi manet vita?*» latino, e così via.

Si può pensare che il carme VIII abbia costituito un punto di riferimento per l'impianto del testo su queste due voci. Nel canto del 1820 non c'è ancora piena identificazione di Leopardi nella condizione catulliana, quanto piuttosto in quella del Tasso, primo uomo a testare la vanità dell'esistenza, come espresso in una nota dello *Zibaldone* ([140-141]) del giugno 1820:

Il dolore o la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque sventura della vita, non è paragonabile all'affogamento che nasce dalla certezza e dal sentimento vivo della nullità di tutte le cose, e della impossibilità di esser felice a questo mondo, e dalla immensità del vuoto che si sente nell'anima. [...] Questa condizione dell'anima è l'effetto di somme sventure reali, e di una grand'anima piena una volta d'immaginaz. e poi spogliatane affatto, e anche di una vita così evidentemente nulla e monotona, che renda sensibile e palpabile la vanità delle cose, perché senza ciò la gran varietà delle illusioni che la misericordiosa natura ci mette innanzi tuttogiorno, impedisce questa fatale e sensibile evidenza. E perciò non ostante che questa condizione dell'anima sia ragionevoliss. anzi la sola ragionevole, con tutto ciò essendo contrarissima anzi la più dirittamente contraria alla natura, non si sa se non di pochi che l'abbiano provata, come del Tasso (Leopardi 1999: 170-171; cfr. anche Baldassarri 2010: 98).

Una realtà percepita già come negativa e di cui si intravede la verità ultima, ovvero il nulla; illusioni che cominciano a crollare e a lasciare trasparire questa realtà negativa; una natura che è però ancora «*misericordiosa*». Convivenza, dunque, di acquisizioni che guardano al futuro itinerario leopardiano, ma trattenute dal sistema di natura ancora vigente. Sarà necessario tutto il percorso successivo alla canzone, che sfocerà nel venir meno anche dell'ultimo appiglio di speranza, per far scattare qualcosa. In *A se stesso* si recupera la vicenda del Tasso già tratteggiata in *Ad Angelo Mai* e Leopardi la trasferisce su di sé, ma non ci può più essere piena identificazione nel poeta

cinquecentesco, perché lui non *obdurat*, come si legge ancora nello *Zibaldone* [4255]:

[...] Ma noi veggiamo in Dante un uomo d'animo forte, d'animo bastante a reggere e sostenere la mala fortuna; oltracciò un uomo che contrasta e combatte con essa, colla necessità col fato. Tanto più ammirabile certo, ma tanto meno amabile e commiserabile. Nel Tasso veggiamo uno che è vinto dalla sua miseria, soccombente, atterrato, che ha ceduto all'avversità, che soffre continuamente e patisce oltre modo (Leopardi 1999: 2825-2826).

Nel corso dell'esperienza dell'amore fiorentino e del crollo dell'inganno estremo, viene sì riattivata la memoria dell'esempio tassiano, ma al contempo se ne prendono le distanze. Insieme al Tasso, sarebbe impossibile non ricordare anche Catullo, non solo per il probabile ruolo svolto dal carme VIII già nell'*Angelo Mai*, ma soprattutto per il «riconoscimento di una profonda analogia tra la situazione vissuta dal poeta antico [Catullo] e quella in cui si trova il moderno [Leopardi]» (Albonico 2008: 453). Anche Tasso vive una disillusione amorosa simile a quelle catulliana e leopardiana, ma nel suo caso manca la determinazione a resistere, fermezza presente invece nel modello latino che, tuttavia, non era stata ancora valorizzata fino in fondo. La voce catulliana viene quindi recuperata – insieme alla vicenda tassiana – in *A se stesso*, ma anch'essa viene usata in modo diverso rispetto a quanto fatto nell'*Angelo Mai*: non più solo per caratterizzare un presente negativo contrapposto a un passato felice, bensì, piuttosto, per descrivere un'innegabile condizione di sofferenza presente che comincia a guardare in modo risoluto verso il futuro. Leopardi rivolge finalmente a sé stesso l'esortazione a *obdurare* fin qui rimasta latente («T'acqueta omai. Dispera / L'ultima volta [...] disprezza», vv. 11-13), che sarà alla base della «nuova poetica leopardiana» così com'è stata delineata da Binni (1982: 146-160): fondata su un atteggiamento non di disperazione e passività di fronte al crollo dell'ultima illusione, bensì di accettazione, di determinazione e di resistenza attiva di fronte alla concreta e materiale negatività del reale. D'altronde, Catullo lo aveva già detto da tempo: «nec miser vive, / sed obstinata mente perfer, obdura» (vv. 10-11).

## Bibliografia

- Albonico, Simone, «Giacomo Leopardi, *A se stesso*», in C. Caruso - W. Spaggiari (a cura di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 445-454.
- Baldassarri, Guido, «Persistenza e limiti di un *alter ego*. Leopardi e Tasso», in *Italia* 2010, pp. 97-112.

- Bigi, Emilio, «Ideologia e passione nei canti di Aspasia», in *Saggi di letteratura italiana. In onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Istituto editoriale cisalpino - La Goliardica, 1973, pp. 47-71.
- , «La metrica dei *Canti*» [1994], in Id., *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 95-144.
- Binni, Walter, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1978 (1° ed. 1947).
- , «La protesta di Leopardi» [1969], in Id., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 1-167.
- Blasucci, Luigi, «Livelli e correzioni dell'Angelo Mai», in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985a, pp. 81-95.
- , «Paragrafi sull'Infinito», in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985b, pp. 97-122.
- , «I segnali dell'infinito», in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985c, pp. 123-151.
- , «Morfologia delle Canzoni», in Id., *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996a, pp. 3-43.
- , «Schede su *Amore e morte*», in Id., *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996b, pp. 141-161.
- , «I tempi dei *Canti*», in Id., *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996c, pp. 177-218.
- , «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», *Per Leggere*, XI, 20, 2011a, pp. 21-51.
- , «Riflessi linguistici e tematici dell'Infinito nei canti posteriori», in Id., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011b, pp. 28-47.
- Borsellino, Nino, «Ad Angelo Mai», in Maglione 2003, pp. 39-48.
- Catullo, *Le poesie*, a cura di F. Della Corte, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 1977.
- Ceragioli, Fiorenza, *I canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1981.
- , «Lingua e stile nei canti fiorentini e in *Aspasia*», in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre - 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 233-252.
- De Rosa, Francesco, «Il trattamento leopardiano della forma canzone (1818-1822)», in Id., *Dalla canzone al canto. Studi sulla metrica e lo stile dei «Canti leopardiani»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001a, pp. 11-55.
- , «Le canzoni (1818-1822): le tecniche dell'eloquenza», in Id., *Dalla canzone al canto. Studi sulla metrica e lo stile dei «Canti leopardiani»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001b, pp. 57-121.
- , «Alcune costanti della "canzone libera"», in Id., *Dalla canzone al canto. Studi sulla metrica e lo stile dei «Canti leopardiani»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001c, pp. 123-138.
- , «Alla sua Donna», in Maglione 2003, pp. 317-334.

- Galimberti, Cesare, «Stile “vago” e linguaggio del vero nella canzone *Ad Angelo Mai*», in Id., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1968 (1° ed. 1959), pp. 11-67.
- Girardi, Antonio, «La canzone libera di Leopardi», in Id., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 43-52.
- Italia, Paola (a cura di), *Leopardi e il '500*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2010.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, a cura di G.A. Levi, Firenze, Luigi Battistelli, 1921.
- . *Canti*, a cura di A. Straccali, terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1957.
- . *Canti*, a cura di M. Fubini ed E. Bigi, Torino, Loescher, 1964.
- . *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978.
- . *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1979 (1° ed. 1975).
- . *La strage delle illusioni*, selezione di testi a cura di M.A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1992.
- . *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, BUR, 1998.
- . *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, voll. 1-3, Milano, Mondadori, 1999 (1° ed. 1997).
- . *Cantos*, note e trad. a cura di M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009a (1° ed. 1998).
- . *Canti e poesie disperse*, ed. critica dir. da F. Gavazzeni e coord. da P. Italia, voll. 1-3, Firenze, Accademia della Crusca, 2009b.
- . *Antologia leopardiana. La poesia*, selezione di testi a cura di P.V. Mengaldo, Roma, Carocci, 2011.
- . *Canti*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2014.
- Lonardi, Gilberto, «Leopardi a se stesso», *Le Forme e la Storia*, 2, 1989, pp. 21-36.
- Maglione, Armando (a cura di), *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003.
- Monteverdi, Angelo, «Scomposizione del canto *A se stesso*» [1965], in Id., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1967, pp. 123-136.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «*A se stesso*», in Maglione 2003, pp. 515-533.
- Panizza, Giorgio, «Vaghi sogni con torre antica. Tra *Orlando furioso* e *Canti*», in Italia 2010, pp. 27-40.
- Prete, Antonio, «*A se stesso*: una lettura», in Id., *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 114-120.
- Rigoni, Mario Andrea, «La strage delle illusioni. Osservazioni sulla filosofia politica di Leopardi», *Lettere Italiane*, XXXIX, 2, 1987, pp. 207-219.
- . *Il pensiero di Leopardi. Nuova edizione accresciuta*, Torino, Aragno, 2010.

Santagata, Marco, «Le canzoni come “romanzo ideologico”», in Id., *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 15-44.

Vecce, Carlo, «Poesia della fine: A se stesso», in Id., *Tre letture leopardiane*, Recanati, CNSL, 2000, pp. 9-40.