



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari "Aldo Moro"), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), ANNALISA BONOMO (Università di Enna "Kore"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari "Aldo Moro"), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma "Tor Vergata"), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma "Tor Vergata"), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II"), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma "Tor Vergata")

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, « <i>Il nostro più grande romanzo del '900</i> ». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, « <i>Forse la realtà è fantastica di per sé</i> » <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi:</i> (<i>Donna di Porto Pim e Notturmo indiano</i>)	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, « <i>Ti racconto una storia</i> ». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, « <i>Ars poetica</i> ». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Loredana Castori

AI MARGINI DEL TESTO POETICO: LEOPARDI E LA SCULTURA

Nella questione del bello ideale, nella scelta del “Bello”, Leopardi richiama il linguaggio tecnico canoviano in un dialogo intertestuale in funzione mimetica con la natura, nello «squisitissimo diletto» provato «a cagione della meraviglia»¹.

Una cagione del piacere che produce la semplicità nelle opere d'arte, o di scrittura, o in tutto ciò spetta al bello; cagione universale, e indipendente dall'assuefazione quanto al totale dell'effetto, ed che inerente alla natura del bello semplice; si è il contrasto fra l'artefatto e l'inartefatto, o la perfetta apparenza dell'inartefatto. Contrasto il quale può essere 1. tra le altre bellezze e qualità dell'opera, che stante la loro perfezione, non paiono poter essere inartefatte, e la semplicità o naturalezza che tutte le veste e le comprende, la quale è, o pare del tutto inartefatta: 2. fra la stessa natura della semplicità e naturalezza che per se stessa par che includa lo spontaneo e non artefatto, e il sapere o accorgersi bene (com'è naturale) ch'essa, malgrado questa perfetta apparenza, è non per tanto artefatta, e deriva dallo studio. Contrasto il quale produce la meraviglia che sempre deriva dallo straordinario, [1916] e dall'unione di cose o qualità che paiono incompatibili ec. Siccom'è il ricercato colla sembianza del non ricercato. Sottilissime, minutissime, sfuggevolissime sono le cause e la natura de' più grandi piaceri umani. E la maggior parte di essi si trova in ultima analisi derivare da quello che non è ordinario, e da ciò appunto, ch'esso non è ordinario. ec. (14. Ott. 1821.). La meraviglia principal fonte di piacere nelle arti belle, poesia, ec. da che cosa deriva, ed a qual teoria spetta, se non a quella dello straordinario?²

La favola di Apuleio nell'ambito della psicologia del profondo di matrice quasi junghiana, tra l'oggettualità del desiderio nella ricerca del sé come punto centrale e unificante, e la ricerca della sua totalità in una «sapienza arcana e misteriosa»³, rappresenta per Leopardi l'emblema del processo fantastico-immaginario. La salvezza dura un attimo, il varco, il margine compare quanto basta a trasformarsi nell'attesa della bellissima fanciulla che

¹ Cfr. G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Casagrande, Bellizona 1988, p. 18.

² LEOPARDI, *Zibaldone*, Mondadori, Milano 1997, 14 ottobre 1821.

³ Ivi, 10 febbraio 1821.

da Psiche diventa la Morte nella radicale disillusione della *descriptio* a doppio referente, che coniuga in parallelo anche il ritratto dell'amata, nella sublimazione si trasfigura il suo appassionato sogno d'amore crudelmente deluso:

solo aspettar sereno
 quel di ch'io pieghi addormentato il volto
 nel tuo virgineo seno.
 (*Amore e morte* vv.122-24).

Il profondo abbraccio che avvolge gli amanti nell'opera di Canova (*Amore e Psiche*) e il bacio che rimane sospeso in un attimo eterno, che nel *Consalvo* – nel riavvicinamento della vita e la morte e nel rovesciamento e ribaltamento delle contropfigure – in rapporto anche al Tasso, si coglie la trama referenziale:

<p>AMINTA Atto V sc. prima lasciò cadersi in [sul giacente corpo (...)</p>	<p><i>Gerusalemme liberata</i> Canto XIX Dalle pallide labbra i freddi baci</p>	<p><i>Consalvo</i> Con un sospiro, all'adorata destra le fredde labbra supplicando affisse. Stette sospesa e pensierosa in atto La bellissima donna; e fiso il guardo</p>
---	---	---

Nella *morte di Adone* bassorilievo in gesso (conservato presso la gipsoteca di Possagno) Canova che si ispira al carne di Bione di Smirne, richiama sia il canto del poeta prima della morte, sia la Venere, che scende in volo per raggiungere il suo Adone morente (il ferimento mortale di Adone appare dipinto anche a Pompei). La dea è ricordata da Leopardi nella traduzione degli idilli di Mosco⁴ nel canto funebre di Bione:

Intorno alla tua tomba piangon gli amori insiem raccolti; e t'ama / Ciprigna istessa molto
 più del bacio / Che diè piangendo al moribondo

la Ciprigna che a *Saffo* si nega, e nel teatro di immagini delle “favole antiche” rivivono i fantasmi e i sogni di bellezza e perfezione ideale:

in sul riaddormentarmi m'apparve la desiderata e cercata immagine più viva assai che
 il giorno prima, anzi così spirante ch'io subito la sentii parlare appuntino come quella
 persona suole, e come la memoria mia stanca e spremuta non mi sapea né mi sa ricordare:
 che passati quei pochi minuti ch'io vidi e contemplai e godetti palpitando quella sem-
 bianza, con ogni immaginabile studio riconducendola ne' luoghi ne' quali avea già veduto

⁴ *Discorso sopra Mosco*, in LEOPARDI, *Tutte le opere*, con introduzione di W. BINNI, vol. I, Sansoni, Firenze 1969. Cfr. anche LEOPARDI, *Studi filologici (raccolti e ordinati da P. Pellegrini e P. Giordani)*, Le Monnier, Firenze 1853, p. 58.

l'oggetto reale, [...]; quel fantasma secondo l'usato sparì, né più mi s'è lasciato vedere se non dilavato e smortissimo⁵ (*Diario del primo amore*).

Nei meandri dell'immaginazione gravita nella sospensione del sogno il miracolo della Canzone *Alla sua donna*, in cui l'immagine diventa la Bellezza che ha intrecciato insieme la divinità e l'umanità, cristallizzando nel linguaggio poetico l'elemento plastico della mirabile visione:

Cara beltà che amore
Lunge m'ispiri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti⁶.

Leopardi, infatti, si accosterà all'arte neoclassica per il tramite di Pietro Giordani⁷:

Chi non ha veduto una *Ebe* o una *Psiche* del Canova (...) – scrive Pietro Giordani – studii a concepire nella immaginativa come quanto cara di bellezza dovette essere la garzonetta, che dissero da Giunone senza aiuto di Giove procreata; forse (come io mi avviso) per dare argomento se fu delicata colei che a generarsi nulla attrasse di maschio: a lei posero il nome da quel fiore di vita lietissimo, che non ancora da fatiche scolorito, nè pur da esalazione di noiosi pensieri tocco, nella primavera degli anni è sì amabile: stimarono lei sola in cielo degna ricompensa alla Virtù che aveva liberato la terra da tiranni e da mostri: lei raccontarono serenar Giove dalle cure del mondo; lei d'eterna giocondità e giovinezza rallegrare il convito degl'Immortali. Celeste bellezza, e in cielo nata Ebe: d'umano sangue Psiche; ma per bella assunta fra Numi, e al più bello Iddio sposata (...) la sposa di Alcide e la nuora di Venere furono pure in qualche modo nelle fantasie de poeti⁸.

Su *Aspasia* si veda la sovrana immagine della donna per la «celeste beltà»⁹, divina appunto: ma nel termine si avverte anche l'eco del diva di Lucrezio, attribuito a Venere, l'*Aspasia* ideale; Venere celeste che apre il varco all'immagine sensuale in un nuovo universo nel quale il poeta si trasfigura.

⁵ Le Memorie del primo amore sono state scritte nel 1817 durante una visita della cugina di Monaldo, Gertrude Cassi, in casa Leopardi e pubblicate nel 1906. Leopardi ha composto anche l'elegia Il primo amore nel 1817, col titolo Elegia I, per distinguerla dall'Elegia II (io qui vagando al limitare intorno) del 1818, pubblicate nella raccolta Versi (Bologna 1826), entrate poi nei Canti. Cfr. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, a c. di C. GALIMBERTI, Adelphi, Milano 2007.

⁶ *Alla sua donna*, vv. 1-4.

⁷ Si veda M.A. RIGONI, *Il fantoccio e la statua. Leopardi, Canova e il neoclassicismo*, in *Leopardi e l'età romantica*, Marsilio, Venezia 1999.

⁸ P. GIORDANI, *Opere*, vol. I, Le Monnier, Firenze 1857, pp. 107-108.

⁹ *Aspasia*, v. 81.

L'Antologia patrocinata da Giovanni Rosini¹⁰ per la *Venere italica*¹¹ di Canova, amico di Leopardi, testimonia, insieme ad altri scritti sull'argomento, l'interferenza di sovrapposizione, di contrasto del bello sublime dell'arte plastica nel margine del testo leopardiano. Il poeta ferito dall'amoroso dardo e trasportato dalla consapevolezza della facoltà immaginativa alla potenza della fruizione del soggetto. «l'amorosa idea», sintagma chiave della poesia Aspasia, sembra riecheggiare e richiamare le due immagini della Venere medicea e italica, fra paralleli e contrasti, l'una rivelazione di una divinità disincarnata, l'altra manifestazione di appassionata sensualità. Tuttavia è il motivo della perdita, scandito dalla serie di elementi come la vittoria del dolore sulla speranza di una perfezione sovrumana, che appaga il desiderio e l'immaginazione; sembra quasi risuonare l'eco della *plaquette* degli autori toscani:

Allor che vide dall'Etrusche sponde
Partir l'immagine della Cipria Dea,
L'Arno dolente alzossi a fior dell'onde,
E tal voci rivolse a Citerea.

Oh tu, per cui nei cuor dolce s'infonde
Piacer, che uguaglia quel che i Numi bea;
Se il Simulacro tuo n'è tolto, ah donde
Trarrà conforto ogni amorosa idea?

L'Idalia Diva i caldi voti intese,
E il Fiume illustre a consolar, dal cielo
Di nuovi incensi desiosa, scese.

E, se d'Achee beltà Fidia il più bello
Scelse, la stessa Dea priva di velo
A.CANOVA immortal si fè modello¹².

Nel *Risorgimento* leopardiano il «raggio sovrumano», l'arcano del vagheggiamento della bellezza femminile ideale, con un termine che compare per la prima volta («bianco petto») a cui premette il dimostrativo “quel” potrebbe richiamare alla memoria la Venere nella durevolezza del mito nella scultura, nel dolente scavo del poetico rimpianto:

¹⁰ Leopardi aveva conosciuto Rosini nel suo soggiorno pisano. Rosini era professore di Eloquenza presso l'Università di Pisa, poeta, critico, filologo e romanziere scrisse un *Saggio sulla vita e le opere di Antonio Canova* (Pisa 1825).

¹¹ La Venere italica fu collocata negli Uffizi di Firenze nella primavera del 1812. L'antologia fu curata da Rosini (*Per la Venere italica scolpita da Antonio Canova, versi d'autori toscani*, F. Didot, Pisa 1812).

¹² Ivi, p. 17

Nessun ignoto ed intimo
 Affetto in voi non brilla;
 non chiude una favilla
 quel bianco petto in sé¹³.

e nel rovesciamento sistematico del riferimento alla scultura del periodo tardo ellenistico nel sonetto di Benedetti

Sorgea bella così dall'onde chiare,
 Sparsi all'aura i crin (l'or, la Cipria Dea,
 E di tal luce ne'begli occhi ardea
 Che ridevale intorno il cielo, e il mare:
 E fu vista così talor nu dare
 Le nivee membra sulla riva Egea;
 E in bianco vel così si ravvolgea,
 Avara delle sue forme più care¹⁴

che nelle terzine con frequenti richiami tassiani evoca prepotentemente la Venere canoviana e anticipa l'Aspasia di Leopardi, maschera terrena della bellezza divina, in cui la venere celeste si ritira aprendo il varco all'impero dei sensi:

Avea tal riso quando ai baci aperse
 La rosea bocca, e in grembo all'erba giacque,
 E nuda in braccio al vago Aden si offerse.
 O tu rapito nella terza sfera
 La vagheggiasti in cielo; o si compiacque
 Scender in terra, e a te svelarsi intera¹⁵.

Con maggiore complessità nel Leopardi del «pensiero poetante», nell'esperienza individuale irripetibile che assume valore universale¹⁶:

quella adorai gran tempo; e sì mi piacque
 sua celeste beltà, ch'io, per insino
 già dl principio conoscente e chiaro
 [...] Cupido ti seguì finch'ella visse,
 ingannato non già, ma dal piacere
 di quella dolce somiglianza¹⁷.

¹³ *Risorgimento*, vv. 137-140.

¹⁴ *Per la Venere italica scolpita da Antonio Canova, versi d'autori toscani*, cit., p. 15

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006.

¹⁷ *Aspasia*, vv. 80-87.

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* Leopardi commenterà la missione di Antonio Canova a Parigi che aveva riportato alla “patria” le opere d’arte inviate dall’Italia nel 1796¹⁸:

quelle tele e quei marmi cattivi (latinismo per prigionieri) [...] quelle opere immortali ch’erano e saranno sempre nostre, dovunque la fortuna le sbalzi, ritornate alla patria loro, albergano qui fra noi, beando gli occhi e gli animi nostri, e quasi gridando ci esortano ad emulare quei divini artefici nati da una stessa madre con noi, che imitando questa natura, e contemplando questo cielo e questi campi e questi colli, a se medesimi acquistarono e alla patria mantennero nome e gloria più durevole dei regni e delle nazioni¹⁹.

La venere medicea, che gira il volto e abbassa lievemente lo sguardo²⁰ diventa la figura simbolica della donna «volta all’amorosa meta» nel frammento XXXIX, vittima di una sorte avversa, l’immaginazione di quella tempesta sembra contravvenire alla compostezza iconografica, nel collage di reminiscenze visive e di allusioni letterarie, per poi spegnersi nel prezioso ricorrere al modello:

E si rivolse indietro. E in quel momento
Si spense il lampo [...]

Taceva il tutto; ed ella era di pietra²¹.

Nella sospensione tra vita e morte del *Sogno*, nel mondo parallelo della fantasia, il poeta sembra voltarsi verso la nostalgia del mondo ideale, quasi al ricordo dell’amorosa Idea di bellezza diventata fantasma, larva della bellezza e virtù celeste, e s’intravede l’anelito verso una dimensione ricomposta in armonia, di una realtà accessibile nella rimozione delle favole antiche:

Oggi nel vano dubitar si stanca
la mente mia. Che se una volta sola
dolor ti strinse di mia negra vita,
non mel celar, ti prego, e mi soccorra
la rimembranza or che il futuro è tolto
ai nostri giorni²².

¹⁸ Ritorna anche la Venere medicea nel 1815 ora agli Uffizi di Firenze.

¹⁹ LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1988, pp. 95-96.

²⁰ Nella *Teogonia di Esiodo* si narra come Afrodite, nata dal mare in una serena giornata di primavera, venne portata dagli Zefiri prima a Citera, da dove su una conchiglia fu trasferita a Pafos nell’isola di Cipro.

²¹ LEOPARDI, *Frammento XXXIX*, vv.73-74;76.

²² LEOPARDI, *Il sogno*, vv. 66-71.

D'altronde l'inizio del discorso di Giordani a proposito della *Psiche* di Pietro Tenerani, abbandonando l'interpretazione razionale della favola antica, per una funzione sentimentale dimostra le suggestioni esercitate su Leopardi grazie alle caratteristiche individuate, suggerendo interessanti rielaborazioni di quella Psiche fanciulla, dunque «vera e vivente agli occhi, com'ella era nella creatrice fantasia» dello scultore²³. È anche l'Epistolario leopardiano ad offrire una preziosa documentazione, infatti in una lettera a Carlotta Medici Lenzoni il poeta dice:

ho veduto il bravo e amabile Tenerani, col quale si è parlato di lei molto, e se ne parlerà ancora, se lo rivedrò spesso, come mi propongo. Non so se ella conosce un'altra Psiche ch'egli sta lavorando, che mi è parsa bellissima, come anche un bassorilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime²⁴.

La statua cui si allude rappresenta Psiche svenuta al ritorno dall'Ade, portata a termine nel 22 e «replicata 12 volte». Il poeta conosceva bene la prima Psiche dello scultore, del 1817, in quanto acquistata nel 19 dalla Lenzoni e da lei posta in «una nicchia absidata avanti alla quale si doveva passare per andare nel salone dell'appartamento»²⁵. Il Giordani individuò il nucleo ispiratore dell'arte dello scultore carrarese (formatosi a Roma alla scuola di Thorwaldsen) nell'attitudine a modellare al pari di Canova non «marmi figurati, ma persone». Persone con le quali intessere un dialogo ideale, di modo che la fruizione estetica dell'opera d'arte si stempera e diviene scoperta di un «mondo migliore»²⁶. La *Psiche svenuta* di Tenerani, piena di implicazioni di cultura e di accenti anche di straordinario intimismo psicologico²⁷, tra la veglia e l'incoscienza, non «morta», non «addormentata», ma «tramortita», come aveva osservato Giordani, sembra richiamare per una serie di risposdenze iconografiche e sentimentali *La Maddalena* di Canova.

²³ Cfr. GIORDANI, *La prima afflizione d'un cuore innocente, ossia una Psiche di Pietro Tenerani: Frammento di lettera di Pietro Giordani a Madama A.C.B.*, in «Antologia», nn. LXXI e LXXII, novembre e dicembre 1826, pp. 200-204, con incisione, ora in *Gli scritti d'arte della «Antologia» di G. Vieusseux*, per cura di P. BAROCCHI, Spes, Firenze 1979, vol. III, pp. 274-278; Cfr. N. BELLUCCI, *Di "un cuore innocente". Una lettera di Pietro Giordani sulla Psiche di Pietro Tenerani*, in *L'umana compagnia: studi in onore di Gennaro Savarese*, a c. di R. ALHAIQUE PETTINELLI con la collaborazione di F. CALITTI e C. CASSIANI, Bulzoni, Roma 1999 (Studi e testi italiani, 1), pp. 59-68; S. GRANDESSO, *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo ruolo nell'incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano* (Bologna, Università degli Studi), a c. di M. BAZZOCCHI, Leo S. Olschki, Firenze 1999, pp. 19-55, pp. 51 sgg.; GRANDESSO, *Pietro Tenerani*, pp. 40-50; M. CARDELLI, *Pietro Giordani conoscitore d'arte*, Gestioni Grafiche, Città di Castello 2007, pp. 292-293, 471-477.

²⁴ LEOPARDI, *Lettere*, Mondadori, Milano 2006, pp. 966-967.

²⁵ A. GIULIANO, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzoni, Pietro Tenerani*, in «Paragone», 1966, n. 193, pp. 87-89.

²⁶ GIORDANI, *La prima psiche di Pietro Tenerani a madama Adelaide Calderara Butti*, Pezzati, Firenze, 1836, p. VIII.

²⁷ P. TENERANI, *Psiche svenuta*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1869.

Ella taciturna e a capo chino pensosa, spenta d'ogni allegrezza che riluceva in quell'angelico volto, e in vista più vogliosa che ardita di piangere, né al cielo né agli uomini chiede vendetta, neppure aiuto o pietà²⁸.

Una condizione in limine tra la vita e la morte richiama *Sopra un bassorilievo* di Leopardi in cui i primi versi, strutturati sotto forma di interrogativi richiamano plasticamente lo sguardo del poeta su una giovane donna. Vengono rappresentati i due piani, l'eternità intesa come fissità e la vita reale; con una sorvegliata tecnica espressiva il poeta indaga nei meandri del margine:

asciutto il ciglio ed animosa in atto
ma pur mesta sei tu²⁹.

La malinconia diventa la forma speciale di espressione figurata che rappresenta il motivo del canto, in cui la parola perde la sua fisionomia e diventa emozione, pur nelle molteplici reminiscenze letterarie, nella "doppia vista", nelle infinite risonanze di pensiero ed estetica, bellezza e verità, in una dialettica interna, tra realtà e disinganno, nell'affascinante identificazione della statua di *Psiche* tutta assorta al "suo caro pensiero" e abbandonata a se stessa.

La lettera di Leopardi a Carlotta Lenzone è piena di profonda emozione per un bassorilievo del Tenerani, che risulta essere quello per la tomba di Clelia Severini e che ha suggerito occasionalmente al Leopardi lo spunto al titolo e ai primi versi della I sepolcrale³⁰. Il poeta insiste nel creare una separazione quasi materiale, percettibile tra la fanciulla e i suoi cari che le stanno piangendo intorno:

Dove vai? Chi ti chiama
Lunge dai cari tuoi,
bellissima donzella?³¹

²⁸ GIORDANI, *La prima psiche di Pietro Tenerani*, cit., p. VII.

²⁹ *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, vv. 8-9.

³⁰ Il bassorilievo «attualmente a palazzo Braschi ove è conservata la gipsoteca Tenerani, commissionato nel '22 da Giuseppe Severini per la morte della figlia diciannovenne e destinato alla chiesa di S. Lorenzo in Lucina, fu tradotto molto tardi in marmo, forse nel 1824 per la morte del committente». Cfr. A. VERGELLI, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Bulzoni, Roma 1977, p. 21; Cfr. O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Le Monnier, Firenze 1880. Per la storia del bassorilievo cfr. L. SERRA, *Un marmo di P. Tenerani*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative», VIII 1929-30, pp. 305-306; per la sepolcrale oltre alla già citata Vergelli cfr. R. SIRRI, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1989.

³¹ *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 1-3.

La separazione delle figure è accentuata dalla presenza dell'avverbio in funzione prepositiva, in un'operazione di tecnica stilistica che sottende un profondo significato ideologico: il distacco dei piani rappresentato in un'ottica prospettica in cui il distacco si rapporta al continuo tormento della mente umana. La giovane donna del bassorilievo costituisce la memoria del suo essere stata viva, a cui si rivolge il pianto dei suoi cari. Da un lato c'è la risoluta e coraggiosa accettazione della propria sorte, mentre dall'altro c'è una dolce e velata tristezza, dovuto al rimpianto per quello che la morte ha trasformato in un passato irrevocabile. La fanciulla, infatti, sta andando incontro alla morte senza versare una lacrima, ma la malinconia dell'espressione tradisce quella stoica risoluzione di partire.

Ahi ahi, nè già potria
 Fermare io stesso in me, nè forse al mondo
 S'intese ancor, se in disfavore al cielo
 Se cara esser nomata,
 Se misera tu debbi o fortunata³².

Il triplice uso della congiunzione dubitativa esteriorizza, in tutta la sua prorompente problematicità, l'affanno per una certezza impossibile da raggiungere. È però il caso di rilevare che, pur nell'ambito dell'omogeneità tematica e strutturale, nelle risposte contenute nella terza strofa della poesia emerge una crudele potenzialità distruttiva della morte, vista quasi come una figura malefica. E l'appello della morte si pone come negazione infausta di quell'«essere stato», la cui memoria è impressa nell'effigie scolpita sul bassorilievo. La bellezza evocata della fanciulla è accentuata dal termine «reina», per cui la bellezza che si esterna in tutta la sua regalità rende più tragico e profondo il contrasto con la fugacità della vita. Già in *Amore e morte* Leopardi si sofferma sui nessi bellezza-amore, bellezza e caducità, sul volto afroditico di Persefone³³, per cui la bellezza, nell'unicità della sua esternazione, contiene l'idea intrinseca della non esistenza, della morte. Nella sepolcrale il poeta descrive tutto l'orrore della morte in giovinezza che si concreta nel nulla che travolge l'unico istante di bellezza concesso ai viventi.

Nella poetica leopardiana ogni oggetto si duplica, ogni idea si specchia in un suo duplicato: l'oggetto visto richiama alla mente l'oggetto immaginato, così accanto all'idea accolta ed elaborata si pone l'idea immaginata³⁴. Sul piano squisitamente artistico, il ricorso alle domande fittizie, ad una sorta di monologo interiore conferisce alla lirica un equivocabile tono drammatico perfettamente in sintonia con la sua atmosfera sepolcrale. Il poeta richiama l'attenzione su quello che è un effetto inevitabile della morte: la condizione di chi, come la fanciulla del bassorilievo, si accinge a varcare la soglia della vita e quella dei suoi cari che rimangono in vita.

³² Ivi, vv.13-17.

³³ A. FERRARIS, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987, p. 81.

³⁴ *Zibaldone*, cit., 1162.

Per dover egli scemo
 Rimaner di se stesso,
 Veder d'in su la soglia levar via
 La diletta persona
 Con chi passato avrà molt'anni insieme,
 E dire a quella addio senz'altra speme
 Di risconrarla ancora
 Per la mondana via;
 Poi solitario abbandonato in terra,
 Guardando attorno, all'ore ai lochi usati
 Rimemorar la scorsa compagnia?
 Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre
 Di strappar dalle braccia
 All'amico l'amico,
 Al fratello il fratello,
 La prole al genitore,
 All'amante l'amore: e l'uno estinto,
 L'altro in vita serbar?³⁵

Si può notare che la presenza dell'assonanza *scemo/stesso* che prolunga l'effetto ritmico della precedente rima *estremo/scemo*, vuole scandire, lungi dal creare un semplice effetto melodico, il tono tormentato delle riflessioni. Il poeta sottolinea come all'amante viene strappato l'amore, non l'amante, la sua essenza più viva e ardente e ciò spiega anche la forte personificazione creata nell'effusione della protesta. Come la *Psiche* del Tenerani descritta da Giordani:

Ella è dunque vera e vivente agli occhi nostri, (...) al quale appariva così smarrita e dolorosa come allora che da Amore, ch'ella amava tanto, e che mostrava d'averla tanto cara, si trovò d'improvviso abbandonata. Siede la sconsolata, tra dolente e stupita che il suo amico, senza niuna offesa né colpa di lei, abbia potuto aver cuore di fuggirla. (...) Fatta dal dolore paurosa in tanta solitudine (poiché, perduto il suo unico bene, ella si sente sola nel mondo) com'è proprio delle afflitte e tementi restringendosi tutta in sé. La testa è mollemente piegata a quella parte ove sospetta che fuggisse l'ingrato. Ingrato; e assai ingiustamente crudele. Potè sprezzare tale bellezza! Potè offendere tanta innocenza! [...] Qui è [...] dolore di amori sfortunati: ma non di Arianna disperata, non di Medea furiosa, non di Fedra tiranna; bellezze arroganti, che dalla vita impararono l'offendere, non il sopportare le offese. Timido e tenero è il dolore di costei; bellezza tanto non insidiosa o superba, e tanto semplice, quanto è tenera l'età: non saprebbe ancora d'esser bella, se primieramente noi credeva all'unico amato, che poi la tradì. Ella viene in questo affanno

³⁵ *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 87-104.

fiero novissima; poiché era tanto inesperta di patire quanto di offendere: e nella mente confusa da questa prima e improvvisa percossa, va cercando trasognata come e perché tante care dolcezze fuggirono. Ella taciturna, e a capo chino pensosa, spenta d'ogni allegrezza che riluceva in quell'angelico volto, e in vista più vogliosa che ardita di piangere, né al Cielo né agli uomini chiede vendetta, neppure aiuto o pietà [...]»³⁶.

Quanto al «ritratto di una bella donna» il Giuliano ha ritenuto di ravvisarlo nel busto di Margherita Canton, marchesa di Northampton, destinato al monumento funerario, condotto a termine dal Tenerani nel 1833³⁷. Si può ipotizzare che il Leopardi ebbe modo di vedere qualche parte dell'opera: infatti sono ancora conservate a palazzo Braschi, un mezzo busto che viene attribuito alla figura della marchesa nonché due prove in gesso, identiche nel soggetto, una delle quali in scala minore.

Tal fosti [...]

Muto, mirando dell'etadi il volo,

sta, di memoria solo

e di dolor custode, il simulacro

della scorsa beltà³⁸.

Dopo il vero e proprio colpo di timpano «tal fosti», che si riferisce a tutto quanto ormai non è più «scorsa beltà» che la morte ha ghermito e annullato per sempre in un continuum spazio-temporale, tutto ciò che non è altro che l'eco del passato è sottolineato con un insieme di ardite personificazioni. Nell'efficacia dei due avverbi «immobilmente» e «invano» disposti simmetricamente rispetto al verbo, in modo da creare un verso bipartito, si coglie l'immagine vana della finzione. Lo spazio della scultura testimonia la sua immobilità: un occhio marmoreo che contempla e nel quale sembra bloccarsi il moto stesso del divenire.

[...] Quel dolce sguardo,

che tremar fè, se, come or sembra, immoto

[...] quel labbro

Quel collo, [...]

quell'amorosa mano³⁹.

Dove il dimostrativo indica un riferimento alle fattezze dell'immagine scultorea e insieme comunica la sensazione di una cosa che non è più e, in quanto tale, oggetto di rimembranza; dove vaghi e lontani diventano i tratti della donna e il primo elemento è

³⁶ GIORDANI, *La prima psiche di Pietro Tenerani*, cit. pp. V-VII.

³⁷ Cfr. RAGGI, *Vita e opere*, cit., p. 170.

³⁸ *Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 1;4-8.

³⁹ *Ivi*, vv.7-11.

lo sguardo, assente nella scena narrativa di Aspasia, per una sorta di meditazione che parte dall'alto.

Oggi d'eccelsi, immensi
Pensieri e sensi inerrabile fonte,
beltà grandeggia⁴⁰.

La fisicità sensuale dell'opera si trasforma in un'immagine idealizzata («qual sembianza tra noi parve più viva immagine del ciel») risolvendosi infine nell'universalità di un astratto («beltà grandeggia»). Inoltre ciò che rappresenta la bellezza si divide, intellettualizzandosi, nel duplice aspetto della fisicità della persona bella e nella metafisica del pensiero di quello che tale bellezza ispira con una differenza che riecheggia questa volta, è vero, quella di Aspasia tra la bellezza della donna e ciò che essa proietta nell'animo dell'amante: senza però creare il dualismo platonizzante, poiché ciò che la bellezza risveglia nello spirito è visto nella sua reale connessione con essa, tanto da identificarsi con la loro sorte precaria. Il monologo inserito nel colloquio fittizio con la donna conferisce alla sepolcrale una superiore struttura drammatico-elegiaca, pienamente rispondente all'atmosfera sepolcrale nell'insostenibile e inestinguibile sete di infinito.

⁴⁰ Ivi, vv. 23-25.