

Chiara Natoli

Leopardi revisited

Il poeta personaggio tra biografie narrative e invenzioni romanzesche

Abstract

Il saggio prende in esame alcuni testi che vedono protagonista la figura di Giacomo Leopardi e che trasformano il poeta in un personaggio letterario, ai confini tra vero storico e invenzione romanzesca. Le rivisitazioni affondano le proprie radici nella vita e nell'opera leopardiana, che diventano punto di partenza di biografie narrative e *fiction* letterarie. La figura di Leopardi si rivela dunque permeabile alle più svariate possibilità di ricezione che fanno del poeta un personaggio da cui biografi e scrittori possono attingere di volta in volta spunti per rielaborazioni sempre nuove, in base alle proprie scelte di interpretazione e di metodo. Leopardi si offre così all'immaginario contemporaneo, facendosi terreno di riscrittura e sperimentazione.

This paper analyses works in which Giacomo Leopardi is transformed into a literary character on the border of history and fiction. The interpretation of the life and work of Leopardi becomes the starting point of literary fiction and narrative biography. The reception of the figure of Leopardi is susceptible to subjectivity; biographers and writers can draw inspiration for novel manifestations of the poet, based on the way they choose to represent him and tell his story. Therefore, Leopardi becomes a rewriting and testing ground for the contemporary literary imagination.

Esiste uno scritto del 1957 di Umberto Saba¹ in cui il poeta, rivolgendosi alla moglie Lina, ormai scomparsa da un anno, ricorda, in realtà immaginandola, una cena svoltasi a casa propria con un ospite d'eccezione: Giacomo Leopardi. Come sia arrivato e se si tratti di realtà o sogno, questo Saba non sa dirlo. Fatto sta che il cinque giugno 1952, insieme a due donne, la madre di Lina e un'amica della moglie, Noretta, il poeta triestino si appresta, tra ansia e desiderio, a ricevere l'ospite, che in perfetta puntualità arriva in carrozza alle sei del pomeriggio. Il primo effetto che la visita di Leopardi genera in Saba è quello della sorpresa, dovuta alla mancanza nel corpo del poeta della «deformità che tanto lo fece soffrire», che lascia spazio, invece, a una visione che, in ogni suo elemento, trasuda pacatezza e al contempo fragilità. Il sorriso «pieno di mestizia e di dolcezza», lo sguardo che indica «una grande bontà ed una, al tempo stesso, intollerabile stanchezza», la mano «bellissima», ma utilizzata per far cenno di non

¹ SABA (2001, 1095-1101).

poter ricevere altro cibo. Una visione di cui Saba vorrebbe approfittare per sottoporre a Leopardi le proprie interpretazioni degli *Idilli*, per porgli tante delle sue domande, ma che prima che tutto ciò possa avvenire è già terminata. Finita la cena, infatti, scrive Saba, «come miracolosamente venuto, così il poeta era miracolosamente sparito», proprio come in un sogno. Con quest'immagine, a metà tra l'onirico e il fantastico, Saba, sul finire della sua vita, rende omaggio a un poeta che fu per lui fonte d'ispirazione, trasfigurando così il rapporto ideale e letterario in un incontro intimo e familiare. Se il leopardismo sabiano si manifesta nei versi nei termini di un debito visibile nei confronti della tradizione classicista della poesia italiana², qui esso assume, invece, le forme di un esplicito tributo al personaggio del recanatese.

Gli studi sulla ricezione di Leopardi nella letteratura contemporanea condotti da Gilberto Lonardi e Anna Dolfi³ hanno dimostrato come sia di fatto impossibile individuare nella poesia novecentesca un'unica linea leopardiana omogenea e codificata, a favore invece di una variabilità di esperienze che vedono la modernità di Leopardi declinarsi in molteplici maniere. A partire dal breve scritto di Saba possiamo estendere il campo di indagine dall'influenza che la poesia del recanatese esercita sugli autori novecenteschi, al più generale fascino che la figura e il mito di Leopardi suscitano nell'epoca contemporanea. La stessa storiografia critica che, dal secondo dopo guerra a oggi, si è accostata al suo profilo ne ha determinato, del resto, la scomposizione nei tanti volti i con i quali Leopardi si mostra secondo le categorie adoperate: filosofo o poeta, progressivo o nichilista, eroico e pessimista⁴. Quando, invece, dal campo della ricezione scientifica questa rielaborazione passa al campo della prosa letteraria, allora può accadere che il poeta acquisisca la sostanza di un personaggio romanzesco e che l'interpretazione

² Cf. LONARDI (1990).

³ Cf. LONARDI (1990); DOLFI (2009).

⁴ Com'è noto, la lettura di orientamento marxista ha individuato proprio nel materialismo ateo e nelle nette posizioni antireligiose leopardiane le radici di un atteggiamento progressista, non solo sul piano scientifico, ma anche su quello politico e sociale. Cf. LUPORINI (1947); BINNI (1947); TIMPANARO (1965); BINNI (1973); BIRAL (1974). Sul versante critico-letterario si vedano anche i più recenti BLASUCCI, (1996) che osserva come, nella lirica leopardiana, «ogni denuncia del negativo si converta in atto vitale»; BONAVIDA (2012) che tratteggia un'immagine del poeta, alternativa a quella canonizzata dalla tradizione, quale intellettuale attento alle «battaglie» ideologiche e poetiche che attraversarono l'Ottocento italiano. Di natura opposta è invece quella linea critica che individua nel materialismo leopardiano una forma di nichilismo puro e radicale, che non lascia spazio ad alcuna possibilità di rinnovamento propositivo del reale e reale e che interpreta la figura di Leopardi, sulla base delle riflessioni più radicali dello *Zibaldone* e delle *Operette Morali*, quale primo moderno esponente di quel «pensiero della crisi» tipico della riflessione filosofica novecentesca da Nietzsche ed Heidegger fino al postmoderno. Cf. SEVERINO (1990); RIGONI (1997). Sul rapporto tra poesia e pensiero filosofico, invece, cf. PRETE (1980).

si faccia rivisitazione o vera e propria riscrittura. Ben prima della recente produzione cinematografica di Mario Martone, che ritrae Leopardi nelle vesti de *Il giovane favoloso*, infatti, biografi e scrittori contemporanei si sono accostati alla figura di Leopardi e ne hanno reinterpretato il mito, mediante la concretezza di immagini letterarie che, proprio come la visione di Saba, animano e rendono vivo sulla pagina scritta il volto del poeta.

«Fare scandalo è già essere personaggio», scrive Lonardi nel suo saggio sul leopardismo⁵, in riferimento alla mitizzazione messa in atto dalla critica e dalla letteratura nei confronti del poeta recanatese fin dalla seconda metà dell'Ottocento. E, in effetti, Giacomo Leopardi di scandalo ne fece parecchio, come dimostrano i fiumi di pagine che immediatamente dopo la sua morte tentarono di indagarne, piuttosto che l'opera e il pensiero, la vita, i rapporti con la famiglia, le amicizie, le malattie. E ciò spesso in maniera poco scientifica e oggettiva, in alcuni casi tramandandone perfino caricature irriverenti che marchieranno a lungo la ricezione culturale dell'immagine del poeta. È il caso del Leopardi egoista, malato e capriccioso mostrato in *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* da Antonio Ranieri, che spinge Arbasino a dar dell'«imbecille» al celebre compagno degli ultimi anni di vita del poeta, il quale avendo in casa un autore del calibro di Leopardi «non gli chiede niente, non riferisce un fatto, un episodio, un aneddoto, una battuta, una parola: come avendo lì un sordo, un muto, un demente, un amente», preferendo invece raccontarne i «sintomi e i disturbi, le lenzuola sporche e le camicie luride e le mangiate da porcello; e i vasi da notte e i sorbetti e contratti d'affitto», ovvero «il rinfaccio delle spese sostenute»⁶.

Diversi elementi della biografia leopardiana hanno circondato di fascino la figura del poeta: l'infanzia nel palazzo di famiglia, l'educazione rigida e l'isolamento nel «natio borgo selvaggio», la malattia, gli amori infelici, le frequentazioni intellettuali e l'amicizia con Ranieri. In particolare, lo scenario familiare dato dall'opprimente confronto con il padre e dalla silenziosa presenza materna destò le curiosità ottocentesche, soprattutto in seguito alla pubblicazione dell'*Epistolario*, a cura di Prospero Viani nel 1849. Come critici e biografi abbiano affrontato la figura di Leopardi, indagandone il suo rapporto con la famiglia, è documentato dal ricco resoconto fornito dal giornalista e narratore Mario Picchi, nel saggio *Storie di Casa Leopardi*.⁷ In tanti, tra studiosi e parenti, infatti, si intestarono il compito di scavare tra i sentimenti e i dolori di Leopardi

⁵ LONARDI (1990, 22).

⁶ ARBASINO (1979).

⁷ PICCHI (1990).

dopo la sua morte, presentandone svariate maschere, rispondenti più a interessi personali, a egoismi e rancori, che a ragioni di sincera indagine storico-biografica. Accanto all'emergere delle difficoltà, dei contrasti e delle lontananze che caratterizzarono i rapporti tra Giacomo e il padre o alla diffidenza del poeta nei confronti della «freddezza marmorea materna», infatti, Picchi ricostruisce quella parte di studi che, tra Ottocento e inizio Novecento, tentarono di riabilitare la famiglia Leopardi – *in primis* la figura di Monaldo – dall'accusa di non aver compreso la genialità del figlio e di averne causato l'infelicità, raffigurando di contro un Giacomo egoista, incapace di apprezzare i sentimenti di affetto e bontà del padre. Ma accanto ai tentativi della famiglia di fornire un'immagine nobile di Monaldo e Adelaide, Picchi passa in rassegna numerosi altri interventi nei quali Leopardi è ritratto di volta in volta in modo nuovo. Dalla presunta conversione avvenuta in punto di morte, costruita dagli ambienti gesuiti, alle congetture sulla castità del poeta, sostenuta da Ranieri e dai membri della famiglia, fino all'ipotesi di una relazione omosessuale con l'amico, per terminare con gli studi di Cesare Lombroso che menzionano Leopardi tra la casistica di esempi a testimonianza del legame tra genio e follia, descrivendolo «freddo, disaffezionato ai genitori e più ancora al suo paese nativo [...] ingrato con gli amici e infarcito di contraddizioni»⁸.

Ma se nell'Ottocento l'immagine del poeta si tramuta dunque – utilizzando le parole di Picchi – in un «palcoscenico» sul quale si avvicendano svariati «attori», interessati a affermare la propria legittimità e a tramandare il proprio Leopardi, non mancano tuttavia accostamenti più recenti, e meno indebiti, alla biografia leopardiana. Un esempio contemporaneo di come la figura di Leopardi possa prestarsi a forme letterarie che esulano dalla biografia pura, per approdare a un genere letterario che, prediligendo l'aspetto narrativo a quello documentaristico, si avvicina al romanzesco, è il libro di Renato Minore, pubblicato nel 1987, *Leopardi: l'infanzia, le città, gli amori*⁹. L'autore, nello spiegare cosa lo abbia spinto a diventare biografo del poeta, parla di «sensazione che questi dovesse ancora essere raccontato», dovuta alla complessità che caratterizza il «pianeta Leopardi»:

Il pianeta Leopardi è davvero sterminato: più ci si addentra, più ci si accorge che stiamo appena all'inizio del cammino, la perlustrazione non avrà mai termine. D'altro canto proprio dai critici più consapevoli nasce sempre, a

⁸ LOMBROSO (1894, 30).

⁹ MINORE (1987). Operazione differente è invece quella di CITATI (2010), a metà tra biografia e saggio critico.

confronto con questo pianeta, il senso dello stordimento, la coscienza dell'inadeguatezza. Per colmarla, la mia impressione è che gli approcci possono variare nell'intensità e anche nel mezzo scelto¹⁰.

E il mezzo che Renato Minore sceglie per tentare di colmare quest'inadeguatezza è quello di una biografia romanzata che trae ispirazione dagli elementi di forte drammatizzazione caratteristici della vita del poeta. Senza mai sfiorare nell'invenzione e attenendosi sempre ai testi e alle fonti ottocentesche, Minore racconta la vita di Leopardi con lo scopo dichiarato di comprendere «l'universo misterioso delle strutture mentali, del carattere, che hanno dato luogo al destino drammatico che tutti pensiamo di conoscere fin dai tempi del liceo»¹¹. Minore svincola così la biografia dalla necessità di fornire una documentazione dettagliata sulla vita del recanatese e opera una scelta narrativa dettata dalla «salutare confusione di generi». La vicenda è strutturata in quattro sezioni che focalizzano l'attenzione su nuclei tematici utili a delineare il ritratto dell'autore/protagonista. La biografia romanzata si compone, infatti, di quattro capitoli che corrispondono ad altrettanti blocchi narrativi indipendenti tra loro, ai quali si alternano vuoti temporali che escludono dall'arco della narrazione eventi non irrilevanti nella vita leopardiana, quali la visita di Giordani a Recanati, il fallito tentativo di fuga dalla casa paterna nel 1819 o gli anni trascorsi a Pisa e Bologna.

La materia risulta così selezionata e organizzata in modo da fornire un ritratto interiore del personaggio, a partire dai tre macro-temi scelti da Minore fin dal titolo – l'infanzia, le città, gli amori – ai quali si aggiungono, come ultimo blocco narrativo, i mesi di vita napoletani. Ogni capitolo è dunque strutturato come un episodio compatto della vita del protagonista. Il primo è dedicato all'infanzia e alla crescita di Leopardi, che corrispondono al progressivo allontanamento dagli ideali conservatori paterni, verso la morte delle illusioni giovanili. Segue il viaggio a Roma e la delusione delle aspettative riposte nella speranza di lenire la propria infelicità lontano da Recanati. Il terzo e il quarto capitolo, invece, raccontano l'insoddisfazione leopardiana per gli ambienti intellettuali, l'amore non corrisposto per Fanny che intreccia il ricordo, tramite continue analesi, delle altre donne amate – da Teresa e Gertrude alla contessa Malvezzi – fino all'ultima passeggiata a Napoli, che allude alla morte imminente. Il Leopardi di Minore, dunque, emerge dal racconto di alcuni momenti e di eventi circoscritti che caratterizzano la vita del poeta e illuminano il ritratto interiore del protagonista.

¹⁰ *Ivi*, 263.

¹¹ *Ivi*, 266.

Un fatto come quello della prima confessione di Giacomo, avvenuta sotto il controllo severo di Adelaide, è soltanto accennato da quello che rimane il più esaustivo lavoro scientifico di ricostruzione della biografia leopardiana, ad opera di Rolando Damiani:

Il dovere dell'affetto per i figli comprende innanzitutto l'obbligo di sorvegliarli e lei è una madre che a ogni sussurro tende l'orecchi per ascoltare, anche se non è sicura di capire. Mentre spiava Giacomo nella sua prima confessione, aveva questo volto, curioso e smarrito¹².

Allo stesso episodio dedica, invece, tre intense pagine di narrazione Renato Minore, dando spazio più che alla descrizione dell'avvenimento in sé, al valore simbolico che esso assume nell'infanzia di Leopardi, in quanto emblema dell'umiliazione scaturita dal controllo esercitato dalla madre:

Non si ribellò Giacomo. Come poteva farlo, del resto? Anche quel giorno, passivamente, accettò la presenza della madre che gli rovistava fin dentro le viscere. Forse, per quella sorta di patto fatale che si stringe tra vittima e carnefice, gli apparve naturale che lei fosse accanto all'inginocchiatoio a lavare le sue colpe mentre lui farfugliava i peccatucci, le piccole bugie, le preghiere dimenticate. Forse intuì che non c'era scampo. Quell'occhio fissato su di lui, per sapere quelle poche essenziali cose che ancora non sapeva, era il segno di una soggezione totale, senza possibilità di riscatto. Gli faceva perdere la sensazione di ciò che era e ciò che poteva diventare. Lo metteva in balia di una volontà arbitraria nel suo inumano rigore che lo guidava passo passo, inflessibilmente, anche contro i suoi desideri. Capì che l'umiliazione non avrebbe avuto fine. Mai gli sarebbe stata restituita quell'intimità profanatagli da bambino¹³.

A partire dallo *Zibaldone*, dalle lettere, dai *Ricordi di infanzia e di adolescenza*, dalle testimonianze dei familiari e di Ranieri, Minore costruisce quindi vere e proprie scene narrative che consegnano al lettore non la corrispondenza tra vita e opere, come del resto dimostra la quasi totale assenza di riferimenti ai *Canti* e alle *Operette morali*, ma l'immagine di un Leopardi immerso fin dall'infanzia in un'inquietudine che si fa via via sempre più dolorosa. Tuttavia quella di Minore è una rappresentazione narrativa che eredita l'immagine di quel pessimismo lucido,

¹² DAMIANI (2002, 37).

¹³ MINORE (1987, 47).

ma combattivo e vitale, tramandato dalla critica marxista¹⁴, che ammira lo spettacolo «magico e funesto insieme» offerto dalle ginestre sparse sul Vesuvio, quali simboli positivi di una natura che dalla distruzione genera rinascita. Nella suggestiva scena finale orchestrata da Minore, dunque, un Leopardi infelice, ma mai rassegnato, che si aggira tra le strade di Napoli, può così trovare appagamento nel ripensare alla propria visita alla scuola letteraria di Basilio Puoti, dove gli allievi, tra cui si trova un giovane Francesco De Sanctis, lo ascoltano con ammirazione, e a quella lettera mai scritta – cui si accenna nello *Zibaldone*¹⁵ – indirizzata a un giovane del XX secolo, ponte immaginario con il nostro tempo:

Si era accorto di essere stato ascoltato in religioso silenzio, di essere amato. No, non era stata inutile tutta la sua vita. [...] Ripensava a quella lettera mai scritta, a quella visita ai giovani. E finalmente sorrise, appagato, mentre curvo, solo, spettrale come una visione, risaliva Vico Pero¹⁶.

Sebbene nel libro di Renato Minore siano facilmente riscontrabili elementi tipici del meccanismo narrativo, una biografia, se pur romanzata, rimane pur sempre tale, se vincolata alla realtà storica dei fatti e alla vita del soggetto protagonista. È soltanto quando l'invenzione subentra al vero che la rivisitazione di un personaggio realmente esistito oltrepassa il confine della biografia per approdare al genere del romanzo. Se dunque Minore elabora una rivisitazione del personaggio di Giacomo Leopardi, fornendone il ritratto psicologico, narrandone la vita e interpretandone il pensiero, vere e proprie riscritture romanzesche sono invece quelle in cui la figura del poeta diviene lo spunto letterario da cui si sviluppano finzioni narrative. È il caso del testo di Michele Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*¹⁷, e di quello di Alessandro Zaccuri, *Il signor figlio*¹⁸. Si tratta in entrambi i casi di romanzi che vedono protagonista Giacomo Leopardi: giovanissimo nel libro di Mari, esempio di narrazione in cui invenzione e realtà si equilibrano, mescolando elementi tipici del genere del giallo e del *fantasy* a costanti rimandi alla vita e all'opera leopardiana; immaginato ancora vivo, dopo il 1837, e esule a Londra mentre in patria lo si ritiene morto, nel romanzo di Zaccuri, dove sono piuttosto gli elementi di invenzione a prevalere, in un intreccio

¹⁴ Faccio riferimento agli studi che segnarono la svolta nell'ambito della critica leopardiana e alla nuova linea critico-interpretativa da questi inaugurata. Cf. LUPORINI (1947); BINNI (1947); TIMPANARO (1965); BIRAL (1974).

¹⁵ LEOPARDI (1997, 4280)

¹⁶ MINORE (1987, 198).

¹⁷ MARI (1998).

¹⁸ ZACCURI (2007).

cui il nucleo tematico centrale è dato dal rapporto di Giacomo con l'amato/odiato padre.

Nel romanzo *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Michele Mari narra la vicenda avvenuta in una famiglia ottocentesca che, sebbene il cognome Leopardi non venga mai menzionato, si intuisce presto essere proprio quella del recanatese¹⁹. Personaggi principali della narrazione sono, infatti, il Conte Monaldo, la Contessa Adelaide e i loro tre figli: Tardegardo Giacomo di 14 anni, Orazio Carlo, secondogenito della famiglia Leopardi, e Pilla, soprannome per Paolina. A narrare gli eventi immaginati da Mari è Orazio che, nelle pagine di un diario scritto tra il 9 febbraio e il 9 maggio 1813, descrive lo strano comportamento di Tardegardo, in relazione ad alcune misteriose uccisioni di animali nei feudi paterni e alla tragica morte di un uomo. Avvenimenti che, procedendo nella narrazione, il lettore comprende essere dovuti alla licantropia di Tardegardo, probabilmente ereditata da un antenato di cui Orazio scopre l'esistenza.

Michele Mari costruisce un'originale riscrittura, in cui l'invenzione narrativa è modellata sugli spunti offerti dalla vita e dalle opere leopardiane, come testimonia già il titolo del libro, tratto dal terzo verso del canto *Alla luna* e che indirizza, fin da subito, l'attenzione del lettore sulla tematica lunare, cara a Leopardi e centrale nel romanzo. Il primo elemento mediante il quale l'autore realizza il meccanismo di finzione letteraria è quello dell'impianto linguistico: trattandosi del diario scritto da Orazio, il linguaggio utilizzato è quello ottocentesco, costruito mediante l'imitazione della lingua del poeta e, in alcuni casi, anche per mezzo di alcune citazioni testuali²⁰. All'effetto ottenuto dalla ripresa dello stile leopardiano contribuiscono, infatti, anche i riferimenti ai testi che Mari introduce nel corso del romanzo. Nel passo seguente, ad esempio, si descrive l'incontro tra la famiglia Leopardi e un gruppo di donne che rientrano al paese dai campi, in quello che è un evidente calco de *Il sabato del villaggio*, che recupera il celebre «mazzolin di rose e viole» che la «donzelletta» «reca in mano» (vv. 1-4):

In quel preciso momento scontrammo un gruppo di donne che se ne tornavano al paese, dopo aver raccolto, siccome esse sogliono né di festivi,

¹⁹ A proposito del rapporto instaurato dalla scrittura di Mari con la letteratura leopardiana e dell'identificazione nel poeta recanatese, messa in atto con il romanzo *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* cf. CORTELLESA (1998); LONGO (2006).

²⁰ Sulla costruzione linguistica del romanzo di Mari, e del suo ammiccare, anche linguisticamente, all'epoca ottocentesca rimando a SERIANNI (1997).

non so quaj erbe; fra di loro c'era pure Teresa, che recava in mano un mazzolin di rose e viole.²¹

Alla stessa maniera, l'autore restituisce la suggestiva immagine del colle dell'*Infinito*, dove Tardegardo cerca rifugio per meditare:

Il *colle* era tutto *quiete* e *silenzio*, e come giungemmo nel sito caro a Tardegardo mi sentii separato dal mondo, e credo che anch'ei l'ami tanto per questo. Dopo esser rimasto per oltre mezz'ora in *silenzio* e con gli occhi semichiusi in contemplar l'*orizzonte* [...]²²

E quando Giacomo, descritto da Mari nel periodo di stesura del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, si confronta con il fratello Orazio sulle ricerche utili all'elaborazione del proprio trattato, nelle sue parole sono rintracciabili proprio i passi dell'opera giovanile del 1815:

Plutarco scrive che secondo la favola – mi disse senza preambolo, e senza nemmeno salutarmi – la Lamia dorme cieca in casa, tenendo gli occhi riposti in certo vaso; quando esce però se li adatta e vede. Chi è che non scorge che cotesto racconto si è falso?²³

Qui si trova, infatti, riportata integralmente, sotto forma di dialogo, la versione di un passo del *De Curiositate* di Plutarco, tradotta da Leopardi in un capitolo del *Saggio sopra gli errori* dedicato ai terrori notturni:

Plutarco dice che, “secondo la favola, la Lamia dorme cieca in casa, tenendo gli occhi riposti in certo vaso; quando esce però se li adatta e vede”²⁴.

Le citazioni e i rimandi, più o meno espliciti, ai testi leopardiani sono quindi disseminati da Mari in tutto il romanzo e determinano di conseguenza, oltre che la struttura linguistica, anche la corrispondenza di temi e immagini tra la *fiction* costruita dall'autore e l'opera leopardiana. *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* può così restituirci l'immagine di un giovane Leopardi morbosamente soggetto al fascino lunare. Attraverso le parole di Orazio, Mari descrive Leopardi in contemplazione del cielo notturno, tremante e con gli occhi colmi di lacrime

²¹ MARI (1998, 78).

²² *Ivi*, 111.

²³ *Ivi*, 60.

²⁴ LEOPARDI (1969, 801).

proprio come, nei versi di *Alla luna*, il poeta ci consegna il ricordo di se stesso. La ricorrente tematica lunare dei versi e della prosa del recanatese è quella maggiormente riutilizzata da Mari nel costruire quello che diventa così un ipertesto leopardiano, in cui anche gli elementi di invenzione narrativa sono motivati da ragioni letterarie: Leopardi autore del *Saggio sopra degli errori popolari degli antichi*, del *Dialogo della Terra e della Luna*, del *Canto notturno* e del *Tramonto della luna* diventa il giovane Tardegardo ossessionato dall'astro notturno e affetto da licanthropia. Tutto il romanzo è costruito sulla base degli spunti offerti dalla realtà storica e dall'opera leopardiana, sui quali Mari articola la trama e sviluppa i personaggi, a cominciare proprio dal protagonista. Tardegardo, infatti, è osservato dal fratello mentre si riversa nello studio frenetico dei testi della biblioteca di famiglia. Se ne cita, in particolare, l'ammirazione nei confronti di Tasso: «di Torquato è sufficiente ch'io pensi alla persona ed al nome per commuovermi tutto, e sentire una vaghissima melancholia molcermi il cuore»²⁵. Parole che richiamano subito alla mente il pianto davanti alla tomba del poeta, descritto da Leopardi in una lettera al fratello Carlo del 1823²⁶. O ancora il poeta/personaggio è descritto mentre, di nascosto dai familiari, compie esercizi ginnici, nel tentativo di porre rimedio ai propri dolori alla schiena, in cui è facile scorgere il riferimento alla malattia che torturerà Leopardi per tutta la vita. Anche gli altri personaggi principali sono costruiti come calchi romanzeschi dei loro corrispettivi reali: Monaldo è descritto intento a occuparsi dell'educazione dei figli, compiaciuto dell'erudizione di Tardegardo tanto da non accorgersi di come questi si allontani sempre più dai precetti cattolici e conservatori paterni, mentre di Adelaide sono riportate «l'abituale durezza di modi»²⁷ e le rigide leggi con le quali esercita il controllo sulla famiglia. Da Orazio/Carlo, invece, traspare il rapporto di complicità con il fratello, per il quale egli nutre ammirazione e affetto, come si evince dai continui dialoghi tra i due e dai ricordi dei divertimenti infantili. Infine un altro personaggio che, seppur soltanto menzionato due volte, appare carico di suggestioni letterarie è quello di Teresa Fattorini: la giovane di *A Silvia* e la Nerina de *Le Ricordanze*. Mari fa esplicito riferimento alle trasfigurazioni letterarie della donna: «la Teresa Fattorini, ch'egli chiama, non so perché, la Nerina»²⁸ mentre, nel passo che abbiamo citato, in cui il personaggio di Teresa viene calato nel contesto de *Il sabato del villaggio*, si allude velatamente al

²⁵ MARI (1998, 77).

²⁶ Si veda la lettera a Carlo Leopardi, datata 20 febbraio 1823, cf. LEOPARDI (1998).

²⁷ MARI (1998, 23).

²⁸ *Ivi*, 56.

sentimento d'amore provato da Tardegardo nei suoi confronti («ei teneva gli occhi bassi alle sue ginocchia»)²⁹.

La vita e l'opera di Giacomo Leopardi sono dunque per Mari molto più di un semplice pretesto letterario. Tutti gli elementi della narrazione trovano giustificazione all'interno del sistema leopardiano: la lingua, i personaggi, la trama e perfino il tema fantastico della licantropia. Accanto alla passione per il motivo lunare, l'inserimento nella trama di questo elemento mitologico è in linea con l'ossessione per le superstizioni e per le credenze degli antichi che per tutto il romanzo caratterizza Tardegardo, e che Leopardi coltivò fin dalla giovinezza. Il *Saggio sopra gli errori popolari* dimostra, infatti, come la curiosità per le favole antiche, testimoniata sia dai *Canti*, sia dalle *Operette morali*, fosse propria di Leopardi fin dall'età di diciassette anni. Allora il giovane poeta, motivato dal cattolicesimo illuminato di matrice paterna, si trovava però nella posizione opposta rispetto a quella assunta in seguito, quando le «illusioni» rappresenteranno un polo positivo all'interno del suo sistema di pensiero. Il saggio giovanile, infatti, intende raccogliere e confutare gli errori e le superstizioni degli antichi in nome della ragione, opponendo il vero all'immaginazione: «il mondo è pieno d'errori e prima cura dell'uomo deve essere quella di conoscere il vero»³⁰. L'intento leopardiano è rispecchiato dal Tardegardo di Michele Mari che si accinge alla stesura dell'opera:

In essa confidommi, avrebbe preso partitamente in esame tutte le credenze e le dicerie favolose degli antichi, confutandole ad una ad una sulla scorta della Ragione e del testimonio di quegli Scrittori che già avevano discusso di ciò³¹.

Attraverso un travagliato percorso interiore, Tardegardo si allontana progressivamente dagli ideali imposti dall'educazione familiare, appassionandosi a quelle stesse favole mitologiche che intendeva smentire, per infine approdare alla poesia. A proposito del passo di Plutarco egli confiderà infine al fratello di subirne il fascino:

Chi è che non scorge che cotesto racconto si è falso? Eppure, esso è tanto bello da essere in certo modo più vero de' ponderosi trattati del Tartarotti e del Maffei [...] Perché le favole e i miti sono sì luminosi e piacenti? A

²⁹ *Ivi*, 78.

³⁰ LEOPARDI (1969, 771).

³¹ MARI (1998, 33).

cotesta domanda io rispondo: perché havvi in loro qualcosa di vero, ma ascosamente ed in guisa non manifesta, secondo un linguaggio che non parla al nostro intelletto ma alla sostanza più sottile ed inquieta del nostro spirito³².

Lo svelamento della licanthropia del giovane, di cui anche il protagonista stesso assume coscienza con il progredire della narrazione, prosegue di pari passo al prevalere in Tardegardo della forza dell'immaginazione sulla ragione, in linea con le reali fasi di elaborazione del pensiero leopardiano. Il poeta/personaggio acquisisce coscienza della maggiore felicità degli antichi, capaci di vivere in sintonia con la natura proprio grazie alla forza delle illusioni, lasciandosi trasportare da quei terrori notturni che si apprestava a confutare, scorgendo infine proprio nell'assopimento dell'intelletto la vita autentica:

E se la nostra autentica vita fosse quella notturna, quando l'intelletto svapora e quaj cervi elefanti orsi anguille serpenti noi siamo riaccolti nel vastissimo abbraccio di Madre Natura?³³

Non a caso dunque il romanzo si conclude con il giovane che annuncia al fratello la propria conversione letteraria, rinunciando alla stesura del *Saggio* per abbandonarsi alla poesia:

Io non ho capito e forse non voglio, e in ogni caso non credo che saprò mai, ma una cosa mi è chiara: questo spasmo di vita involuta che mi preme e tumultua nel petto non alimenterà più nessun Saggio, e chissà, forse allora non ci sarà uopo d'argento, e il lupo uscirà dalla selva, e insieme correremo... La poesia, quella che salvò in gioventù l'infelice Torquato, forse salverà anche me...³⁴

Decisamente sbilanciata sul polo della finzione letteraria è, infine, la riscrittura del personaggio di Leopardi operata da Alessandro Zaccuri. Contravvenendo a uno dei precetti di Monaldo Leopardi ricordati nella postfazione al romanzo («meglio è tacere una Storia, che narrarla ingombrata di fole»), l'autore sceglie, infatti, di narrare una vicenda che di reale ha sì i personaggi e i riferimenti storici, ma la cui trama è frutto dell'originale estro creativo del suo artefice. Zaccuri immagina, infatti, che il 14 giugno 1837 Leopardi abbia inscenato la propria morte per esiliarsi a Londra, dove in completa solitudine vive in incognito, sotto le vesti

³² *Ivi*, 60.

³³ *Ivi*, 119.

³⁴ *Ivi*, 120.

dell'immaginario conte Rossi. Nella città inglese, il poeta consacrerà la propria esistenza alla realizzazione di una misteriosa «Opera» e alla macchinazione di un inganno postumo nei confronti del padre. Il motivo letterario del rapporto padre/figlio fa da *fil rouge* del romanzo, in un continuo mescolarsi di piani cronologici, che intreccia alla storia del conte Rossi quella dello scrittore Rudyard Kipling e del padre John, accomunati ai Leopardi dall'essere anch'essi un esempio di coppia genitore/figlio che vede il secondo superare il primo. Nella narrazione John Kipling è un giovane pittore che, a Londra, prende lezioni di italiano dal conte Rossi. A queste due vicende si aggiunge e si alterna anche quella di una madre, la poetessa Cecile, e di suo figlio, il compositore Olivier Messiaen, al contrario, legati da una piena sintonia.

In una struttura che sovrappone continuamente personaggi, storie e piani temporali, sono numerosissimi dunque gli spunti offerti dal romanzo di Zaccuri, tra i quali proprio la reinvenzione del personaggio di Leopardi e il suo inserimento all'interno di un originale intreccio narrativo. Costruendo la vicenda e mettendo in scena il proprio personaggio leopardiano, Zaccuri mescola invenzione e vero storico. Ciò che è cronologicamente anteriore alla morte di Giacomo è, infatti, effettivamente riscontrabile nella biografia del poeta. La sua rinascita nel Conte Rossi segna, invece, il confine tra realtà e invenzione. La pagina che narra la morte del recanatese termina con le parole che Giacomo avrebbe rivolto a Ranieri prima di morire: «Io non ti veggo più». Segue il racconto del risveglio, destato dal calore del composto di gesso postogli sul volto dallo scultore Angelici per ricavarne un ritratto. Infine la resurrezione è segnata da una frase di Ranieri che funge da cerniera tra invenzione e realtà, tra vita e morte:

«Or mi scorgi Giacomo?» gli aveva domandato, come riprendendo il colloquio che il trapasso apparente aveva interrotto.³⁵

Di lì a poco, dunque, Ranieri congederà lo scultore Angelici, imponendogli di nascondere l'accaduto, fingerà di aver consegnato il corpo dell'amico per la sepoltura nelle fosse comuni, come prevedevano le leggi napoletane durante l'epidemia di colera, e sarà complice della sua rinascita londinese. La ragione più profonda della fuga si scoprirà essere data dal rapporto contraddittorio tra Giacomo e il padre Monaldo. Fingendosi un erudito inglese, impegnato nella stesura di un trattato storico, Giacomo avvia un carteggio con il padre, conducendolo alla scoperta di alcune pietre collegabili ad antiche tradizioni

³⁵ *Ivi*, 193.

pagane, conservate in casa Leopardi, per le quali Monaldo non potrà che provare sgomento perché in contrasto con il proprio rigido credo cattolico.

Il legame tormentato con il padre, attestato dalla biografia leopardiana, funge dunque da motore dell'azione romanzesca. La rivisitazione di Zaccuri costruisce un Monaldo e un Giacomo ossessionati l'uno dall'altro, quale metafora più ampia del rapporto contraddittorio e competitivo tra padre e figlio. Monaldo è immaginato sofferente non soltanto per la perdita di Giacomo, ma anche per il tradimento praticato in vita dal figlio, ribellatosi ai precetti paterni («lui che avrebbe dovuto tradurre Platone. Lui che non avrebbe dovuto tradire il padre»)³⁶. Giacomo, invece, architetta la beffa crudele con il quale intende riscattare sé stesso dalla soggezione nutrita nei confronti di Monaldo. Se la letteratura e la storia daranno ragione al giovane Leopardi, la sfida tra i due personaggi romanzeschi si conclude però con il prevalere del primo. Nell'ultima lettera giunta al Conte Rossi, Monaldo prima di morire si congederà dal figlio, rivelandogli di averne scoperto l'identità, e lasciandolo nella frustrazione di aver fallito.

Accanto al motivo centrale della narrazione, Zaccuri elabora altri elementi che contribuiscono alla tessitura dell'originale riscrittura leopardiana. Lo scrittore si sofferma spesso, mediante lo sguardo straniato del discepolo John Kipling, sull'aspetto deforme del protagonista, gobbo, zoppo, maleodorante, con mani simili ad «artigli» e «uncini». Alla mostruosità dell'aspetto fisico e alla solitudine dell'esistenza corrisponde però, a dispetto dello stereotipo convenzionale, l'immagine di un uomo tutt'altro che rassegnato, ma caratterizzato anche in questo caso da vitalità e ironia. L'inesauribile amore per il sapere, vede il «Signor figlio» impegnato nella realizzazione di un'«Opera» multiforme, svelata sul finire del romanzo. Un macchinario costruito su un sistema di fili, che regge centinaia di pagine dedicate a ogni argomento dello scibile umano: un testo letterario che si apre alla modernità, una sorta di *Zibaldone* vivente, che collega linguaggio, meccanica e pensiero, nella ricerca metafisica dell'universale:

una costruzione del genere, non appartiene alla letteratura, né alla filosofia o a qualsiasi altra disciplina. A se stessa solamente appartiene, è il prototipo di una nuova scienza, sublime nella sua meccanica, un'arte di tecnica e memoria che ancora l'uomo non si è deciso ad inventare. Fili che sorreggano il pensiero, ingranaggi che muovano i fili e con essi i pensieri³⁷.

³⁶ ZACCURI (2007, 35).

³⁷ *Ivi*, 261.

È dunque nel segno dello *Zibaldone*, di un'opera labirintica nel suo affrontare i temi più disparati, potenzialmente inconclusa, che Zaccuri sceglie di concludere la propria riscrittura. Ai *Canti*, al contrario, *Il Signor figlio* riserva una sorte opposta. Dopo aver inventato un composto chimico capace di cancellare l'inchiostro dalla carta, il conte Rossi elimina dal proprio libro tutti i versi, lasciando sulle pagine bianche soltanto alcune parole, in un moto di distruzione che rende, come lo *Zibaldone*, anche i *Canti* frammentari e incompiuti e che chiude il nostro percorso, consegnandoci l'immagine rinnovata di un Leopardi postmoderno:

negli stessi giorni in cui a Londra il buon Giacomo aveva preso dimestichezza con le più sottili combinazioni del sodio e del potassio, che in alchemica alleanza possono sortire l'effetto non già di far apparire scritture dimenticate, ma di far dimenticare, cancellandole, scritture fin troppo evidenti e anzi intollerabili nella loro trasparenza[...] Una poesia, del resto, non è forse una pioggia scura di parole precipitata sulla pagina a guastarne l'incolpevole, immacolato candore?³⁸

³⁸ *Ivi*, 159.

Riferimenti bibliografici

ARBASINO 1979

A. Arbasino, *Sette anni di guai* in A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Garzanti, 149-58.

BINNI 1947

W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze.

BINNI 1973

W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze.

BIRAL 1974

B. Biral, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino.

BLASUCCI 1996

L. Blasucci, *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino.

BONAVITA 2012

R. Bonavita, *Leopardi, descrizione di una battaglia*, a cura di Giuliana Benvenuti con introduzione di Marco A. Bazzocchi, Torino.

CITATI 2010

P. Citati, *Leopardi*, Milano.

CORTELLESA 1998

A. Cortellessa, *Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa*, «Allegoria» X.28, 41-78.

DAMIANI 2002

R. Damiani, *All'apparir del vero*, Milano.

DOLFI 2009

A. Dolfi, *Leopardi e il novecento*, Firenze.

LEOPARDI 1969

G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Firenze.

LEOPARDI 1997

G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano.

LEOPARDI 1998

G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino.

LOMBROSO 1894

C. Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino.

LONARDI 1990

G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze.

LONGO 2006

F. Longo, «*Tutta la mia vita nella letteratura*»: un circolo di scrittori nella narrativa di Michele Mari, in *Auctor / Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di G. Corabi e B. Gizzi, Roma, 305-18.

LONGO 2006

C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in Id., *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze.

MARI 1998

M. Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Venezia.

MINORE 1997

R. Minore, *Leopardi. L'infanzia, le città, gli amori*, Milano.

PICCHI 1990

M. Picchi, *Storie di Casa Leopardi*, Milano.

PRETE 1996

A. Prete, *Il pensiero poetante*, Milano.

RIGONI 1997

M. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, Milano.

SABA 2001

U. Saba, *Le polpette al pomodoro*, in Id., *Tutte le prose*, Milano, 1095-1101.

SEVERINO 1990

E. Serverino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano.

TIMPANARO 1965

S. Timpanaro, *Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi*, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Firenze, 132-82.

ZACCURI 2007

A. Zaccuri, *Il Signor figlio*, Milano.