

La virtù, l'amore e la pietà.
In merito alle due poesie “rifiutate”
di Giacomo Leopardi
di *Marta Paris*

Non è possibile stabilire con certezza la data di composizione di *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e di *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*; le due canzoni risalgono approssimativamente al marzo-aprile del 1819, anno della “mutazione totale”, e sono notoriamente segnate da un destino avverso: escluse dai *Canti*, vengono confinate anche dal panorama critico in una posizione ingiustamente marginale.

Prima del 1906, quando vedono la luce entrambe negli *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*¹, risultano accolte solo in qualche sporadica pubblicazione, tra cui è opportuno citare la prima comparsa di *Per una donna malata di malattia lunga e mortale*², all'interno dell'opuscolo per nozze Perugia-Levi, a cura di Alessandro D'Ancona, nel 1871, e l'unica apparizione di *Nella morte di una donna* antecedente al 1906: *Per donna morta col suo portato*, a cura di Giuseppe Piergili, nel 1903³.

Nonostante l'iniziale proposito leopardiano di dare alle stampe le due canzoni insieme all'ode *Ad Angelo Mai* – intenzione testimoniata dal carteggio tra il poeta e Pietro Brighenti –, le “rifiutate” sono destinate a rimanere nell'ombra soprattutto a causa della natura scabrosa dell'evento ispiratore di *Nella morte di una donna*: la scomparsa di una

¹ G. Leopardi, *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Succ.ri Le Monnier, Firenze 1906.

² *Canzone di Giacomo Leopardi seguita da lettere di Ugo Foscolo e Pellegrino Rossi*, a cura di A. D'Ancona, Tipografia Nistri, Pisa 1871. Nel titolo compare l'aggettivo “malata” al posto di “inferma”.

³ G. Leopardi, *Per donna morta col suo portato*, a cura di G. Piergili, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1903.

giovane donna in seguito a un'operazione chirurgica per aborto. Indignato dall'argomento indecoroso, Monaldo pone un voto che provoca risentimento nel poeta, turbato successivamente anche dalla valutazione negativa di Brighenti a proposito della stessa canzone (giudizio dato dall'amico per indurre Leopardi a escludere dalla pubblicazione la poesia sul tema dell'aborto e non complicare così il rapporto tra padre e figlio).

L'irritazione induce Leopardi a delegare la decisione a Brighenti, esonerandosi da una responsabilità diretta riguardo alla sorte delle canzoni, fino alla rinuncia definitiva alla pubblicazione (con l'intenzione di non domandare nessun aiuto economico al padre e provvedere col proprio denaro a stampare unicamente l'ode *Ad Angelo Mai*⁴.)

Secondo la ricostruzione di Giovanni Mestica⁵, la protagonista di *Nella morte di una donna* sarebbe Virginia Del Mazzo, moglie di Giuseppe Del Mazzo, torinese impiegato alla dogana di Pesaro, mentre la donna cantata in *Per una donna inferma*, una giovane gravemente malata, corrisponderebbe al nome di Serafina Basvecchi, figliastra di Vito Leopardi, zio di Giacomo. L'origine cronachistica accomuna le due canzoni, ed è la principale caratteristica che agli inizi del Novecento ha interessato i critici, da Mestica a Chiarini, il quale ne parla all'interno del suo contributo *Vita di Giacomo Leopardi*⁶. Sotto il profilo della dimensione lirica, invece, gli studiosi riservano alle due poesie solo saltuari giudizi epigrafici: Carducci rintraccia ad esempio uno «sfoggio di egotismo morboso»⁷, mentre Zumbini sottolinea «un tepore di sentimenti»⁸; proprio l'elemento sentimentale prevalente in entrambe risiede all'origine di tale ostracismo da parte dell'orizzonte critico: agli occhi di molti, il forte coinvolgimento emotivo del poeta appare come un fattore che va a discapito della componente tecnica ed espressiva. Era stato d'altronde lo stesso Leopardi – sebbene avesse messo in risalto l'affetto che lo legava ai due componimenti, in particolare a *Nella morte di una donna*, definita una composizione «venuta

⁴ «V.S. farà quello che le piace del manoscrito senza rimandarmelo, tanto più che ormai comincio ad accordarmi coll'universale che mi disprezza e a credere di aver gittato il travaglio di tanti anni in questa più bella età mia, e perduto invano, benché irreparabilmente, tutti i beni di questa vita, per giungere a scrivere cose che non vagliono un fico», Lettera a Pietro Brighenti, Recanati 28 aprile 1820, G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, Bollati Boringhieri, I, Torino 1998, p. 400.

⁵ Cfr. G. Mestica, *Studi leopardiani*, Succ.ri Le Monnier, Firenze 1901.

⁶ Cfr. G. Chiarini, *Vita di Giacomo Leopardi*, G. Barbèra, Firenze 1905.

⁷ G. Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, Ediz. Nazionale, XX, s.l. 1898, p. 161.

⁸ B. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, vol. II, G. Barbèra, Firenze 1904, nota pp. 89-90.

dal cuore»⁹ –, a maturare a propria volta una consapevolezza che lo portò a reputarli imperfetti¹⁰.

Dunque, è innanzitutto la costruzione formale a essere giudicata carente sia dall'autore che dalla critica¹¹, in quanto contraddistinta da uno stile ibrido che si inquadra all'interno della “mutazione” da poeta a filosofo, nel passaggio dallo stato antico al moderno:

La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo in luogo di conoscerla; e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni¹².

Invero, malgrado nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818 sia indubitabile la volontà leopardiana di innalzare la poesia degli antichi e prendere le distanze dal “patetico” dei romantici, l'anno seguente i versi delle “rifiutate” risultano contaminati proprio dalle medesime eccezionalenze di sentimentalismo in precedenza condannate¹³. La forte componente

⁹ Lettera a Pietro Brighenti, Recanati, 26 maggio 1820, *Epistolario*, a cura di Brioschi, cit., p. 407.

¹⁰ Di conseguenza, rispetto all'irritazione temporanea causata dal voto del padre, la mancata pubblicazione assume una valenza più ampia, e si va a collocare più specificatamente nel momento di crisi generale vissuto dal poeta. Nel primo saggio rilevante dedicato alle “rifiutate”, Mario Marcazzan prende in considerazione questo aspetto, riferendosi in particolare all'esclusione delle due canzoni dall'edizione bolognese del 1824: «La definitiva esclusione dalla raccolta approvata dei *Canti* assume il chiaro significato di un rifiuto e di una condanna in cui più non pesano le lontane rimostranze di Monaldo o i dubbi dell'amico consigliere, ma il libero apprezzamento e il giudizio spassionato e sereno del poeta, pensoso soltanto del decoro suo e dei suoi versi», M. Marcazzan, *Due canzoni rifiutate di Giacomo Leopardi*, in “Humanitas”, IX, 1954, 8, pp. 785-809: 792.

¹¹ Sulla disarmonia stilistica delle “rifiutate”, il primo a sviluppare un vero e proprio discorso (seppure breve) è Manfredi Porena, che la rintraccia nell'avvicendarsi di due registri espressivi, aulico e prosastico, incapaci di raggiungere un equilibrio, cfr. *Tutte le poesie di Giacomo Leopardi dal 1816 al 1837*, a cura di M. Porena, Giuseppe Principato Editore, Messina 1916.

¹² *Zibaldone* 144, 27 giugno 1820. Cito lo Zibaldone da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 3 voll., a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991 (i numeri di pagina sono quelli dell'autografo).

¹³ Sui contrasti tra le idee espresse nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e i componimenti del 1819 si veda G. Rando, “Mutabilità” leopardiana: le canzoni censurate del 1819 (2002), in Id., *Nei pressi dell'«Infinito» e altri saggi leopardiani*, Aracne, Roma 2015, pp. 99-124.

di soggettività, che troverà ben altri esiti poetici nel capolavoro cronologicamente vicino al periodo di composizione delle “rifiutate”, *L'Infinito*, non è qui finalizzata a cantare un sublime piacere dell’immaginazione, bensì a trasmettere liricamente l’empatia avvertita nei confronti di due tragiche vicende individuali, alle quali Leopardi dovette sentirsi vicino in virtù della sua nuova predisposizione a «sentire l’infelicità certa del mondo»¹⁴. Pertanto, se nel 1818 *All’Italia e Sopra il monumento di Dante* rappresentano la risposta all’idea di Giordani di realizzare una poesia come *magistero civile* e l’espressione dell’urgenza leopardiana di nobili imprese, le due canzoni del 1819 testimoniano invece il momento di crisi interiore vissuto dal poeta, la perduta capacità di sublimare i propri tormenti attraverso la poesia immaginativa, sostituita dalla riflessione sulla sofferenza certa del mondo. Lo stesso Leopardi delinea con una lucida presa di coscienza la sua nuova inclinazione verso un genere di poesia in precedenza deprecato, una poetica dove il sentimentale è volutamente ricercato, con versi che testimoniano lo stato esistenziale dell’uomo moderno: «E s’io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata [...] ; bensì quei versi traboccavano di sentimento»¹⁵.

In questo senso le due canzoni possono essere considerate “testi cerniere” tra la fiducia nella possibilità di una riscossa civile, le ragioni storiche, patriottiche e politiche di *All’Italia e Sopra il monumento di Dante*¹⁶ e la complessità concettuale di *Ad Angelo Mai*, dove i temi civili delle “patriottiche” vengono rielaborati e intrecciati a riflessioni di natura filosofica ed esistenziale. A livello stilistico le “rifiutate” presentano qualche punto in comune con le “patriottiche”, condividendo con esse l’impostazione retorica di stampo aulico, ma al tempo stesso è innegabile la mistura di tale linguaggio con uno prosastico e quotidiano, responsabile di quella fusione imperfetta alla quale la maggior parte degli studiosi ha imputato l’inadeguatezza stilistica delle due canzoni. Non è però da trascurare il fatto che l’indubbia disomogeneità espressiva sia determinata anche dalla spiccata modernità dei soggetti trattati, specialmente nel caso di *Nella morte di una donna*, e l’effetto ibrido che ne consegue non impedisce alle due canzoni di rappresentare un’importante manifestazione del proposito leopardiano di assumere un ruolo attivo nei confronti della realtà contemporanea. E soprattutto, entrambe le canzoni, prendendo ispirazione da fatti di natura individuale, mostrano la nascita nel

¹⁴ Zib. 144.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Su *All’Italia e Sopra il monumento di Dante*, si segnala il noto contributo di L. Blasucci, *Sulle due prime canzoni leopardiane*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXXXVIII, 1961, pp. 39-99 (poi raccolto in Id., *Leopardi e i segnali dell’Infinito*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 31-80).

giovane poeta di alcune matrici concettuali che diverranno fondamentali nella sua produzione futura, risultando due documenti essenziali, e non trascurabili, per ricostruire l'intero procedimento del pensiero leopardiano.

Nucleo generatore di entrambi i componimenti è il tema della morte: in *Per una donna inferma*, che ha come destinataria una giovane donna colpita da una malattia mortale, l'evento luttuoso è legato a un'ipotesi futura entro la quale prendono forma alcuni interrogativi esistenziali. Sin dall'incipit – la canzone è composta da dodici stanze, undici di tredici versi ciascuna più il congedo di otto¹⁷ –, Leopardi presenta il motivo fondante della lirica: l'impotenza della gioventù e della bellezza poste davanti all'inesorabile potere della morte. La speranza che la malvagità del destino porti «altrove» la sua manifestazione è confinata presto a mera illusione (*Per una donna inferma* vv. 8-9: «Fin che dal mal presente è sbigottita / La misera speranza»)¹⁸, e il dolore risulta amplificato dalla consapevolezza che la morte coglierà la donna proprio nel vivo dell'età più gioiosa, quando è ancora «bella», «schietta» e «in così verde etade». De Sanctis rilevò l'assenza di dettagli che potessero restare nell'immaginazione del lettore¹⁹, e in effetti Leopardi non fornisce alcuna descrizione della giovane, elevandola a emblema stesso della gioventù; rispetto alla figura della donna, però, a ben vedere nei versi emerge una maggiore centralità riservata alla sofferenza intima del soggetto poetante, elemento ben sottolineato da Alessandra Mirra che reputa l'io lirico «protagonista sia perché si sente chiamato in causa dalla precarietà testimoniata dalla morte altrui, sia perché si sente anch'esso "parte lesa" dell'evento»²⁰. I mutevoli stati d'animo del poeta, soggetto a cadute nello sconforto o motivato da un'illusoria urgenza di azioni, pervengono nella settima strofa della canzone a una presa di coscienza della condizione di impotenza degli esseri viventi al cospetto delle forze universali, considerate in una gelida posizione di indifferenza e distacco²¹, *Per una donna inferma* vv. 79-80: «Poveri noi mortali

¹⁷ Per un efficace discorso critico sulla metrica leopardiana, inclusa quella delle due canzoni “rifiutate”, si segnala F. De Rosa, *Dalla canzone al canto: studi sulla metrica e lo stile dei «Canti» leopardiani*, Pacini Fazzi, Lucca 2001.

¹⁸ L'edizione di riferimento per i testi di *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e di *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* è G. Leopardi, *Poesie disperse*, dir. da F. Gavazzeni, con la coordinazione di P. Italia, Accademia della Crusca, Firenze 2009.

¹⁹ Cfr. F. De Sanctis, *Leopardi*, A. Morano, Napoli 1933.

²⁰ A. Mirra, *La giovinezza, l'innocenza e la morte: su una canzone “rifiutata” di Giacomo Leopardi*, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata”, XXXIX, 2006, pp. 225-52.

²¹ «Si possono individuare vari motivi leopardiani di grande importanza per il loro sviluppo futuro. Anzitutto il motivo pessimistico di base consolidato in vari punti della canzone. Così, nella strofa settima, l'affermazione della invincibilità del fato contro cui gli

/ che incontro al fato non abbiam valore». Il fato è raffigurato come uno «sconcio masso» che gli uomini tentano vanamente di “sbarbiccare”, non facendo che giungere di continuo alla conferma della loro inadeguatezza. Questa prospettiva si intensifica fino alla comparsa di un nucleo concettuale inedito in questa fase del pensiero leopardiano, destinato ad avere notoriamente sviluppi ben più articolati e di alto valore lirico in componimenti futuri. Dalla natura come madre benigna, considerata in accezione assolutamente positiva, si registra il primo segnale di passaggio dell’intera opera leopardiana, sebbene transitorio, alla natura come entità crudele e inesorabile, la quale genera le creature con l’unica finalità di condurle alla rovina (*Per una donna inferma* vv. 97-9: «[...] natura / n’ha fatti a la sciaura / Tutti quanti siam nati.») Così, in *Per una donna inferma*, l’accusa alla natura determina la coesistenza di due posizioni apparentemente in contraddizione: se nella ottava strofa il primo motivo scelto da Leopardi per consolare la fanciulla è proprio la rassegnazione derivante dalla tragica condizione che egualgia tutti i mortali – concepiti dalla natura beffarda (*Per una donna inferma* v. 117: «Nostra famiglia a la natura è gioco») solo per precipitare nella «sciaura» –, nella decima stanza il poeta accantona tale principio al fine di situare in primo piano l’altra faccia della natura, quella di datrice di purezza d’animo, secondo una visione coerente col suo sistema filosofico di questo periodo²². Ed è proprio quest’ultimo a rappresentare il più efficace motivo di conforto (*Per una donna inferma* vv. 118-9: «Ma questo ti conforti / Sopra ogni cosa, ch’innocente mori»): Leopardi stabilisce un paragone fra la giovane che morirà pura e incontaminata, così come è stata creata dalla natura, e gli uomini che, nella possibilità di una vita più longeva, conosceranno al contrario le brutture del mondo e da esse saranno irrimediabilmente contagiate. In un primo momento, il parallelismo viene tracciato attraverso un linguaggio ai limiti del triviale, allo scopo di suggerire un senso di contaminazione e deterioramento: espressioni come «Nè ’l mondo ti spirò suo puzzo in viso» e «fracidi i cori» rimandano automaticamente a un’idea di putrefazione. Dal v. 124 al v. 130 Leopardi sottolinea, invece, la medesima concezione utilizzando un lessico astratto, e convoca tre fattori ideali in antitesi – «candida gioventute», «vile senno», «nefanda vecchiezza» –, funzionali ad anticipare il concetto espressivamente più incisivo, ossia l’esplicitazione della natura in quanto soggetto benevolo e procreatore, contrapposto all’ascendente rovinoso del tempo e dell’esperienza: *Per una donna inferma* vv. 127-8: «e

uomini inutilmente lottano», W. Binni, *Lezioni leopardiane* (1994), in Id., *Leopardi*, 3 voll., Il Ponte, Firenze 2014, vol. II, p. 86.

²² «La ragione è nemica d’ogni grandezza; la ragione è nemica della natura; la natura è grande, la ragione è piccola», *Zib.* 14.

in cor gentile / Quel che natura fe' spegne l'esempio». Quindi, l'affacciarsi nella canzone di una visione funesta della natura si conferma – volendo utilizzare una definizione di Binni – solo in quanto «germe senza immediato sviluppo»²³, e la natura torna subito a ricoprire quella dimensione benefica che Leopardi le attribuisce in questa fase del suo pensiero: «Quel che natura fe'» è virtuoso e immacolato, come l'innocenza della fanciulla, e sarà solo l'«esempio» a inquinarlo, ovvero l'esperienza del mondo. La precedente connotazione negativa della natura è ancora circoscritta all'ambito di un'intuizione, e non può avere certo il potere di scardinare la concezione binaria *natura grande/ragione piccola*; al tempo stesso, la convocazione a fine canzone della natura datrice di virtù (che la giovane conserverà) potrebbe essere inoltre funzionale al desiderio leopardiano di creare un motivo consolatorio di carattere totalmente positivo, capace di rappresentare per la giovane un tratto distintivo dal resto dell'umanità (a differenza del precedente tentativo di conforto che la collocava alla stregua di tutti i mortali di fronte a una natura maligna), come lo è la tutela dell'innocenza.

Questo desiderio dell'io lirico è apertamente motivato dalla pietà, motore compositivo di entrambe le “rifiutate”, ancora di salvezza del genere umano a cui le due giovani sventurate possono aggrapparsi per trovare conforto alla peggiore delle disgrazie: la morte. Una probabile morte futura in *Per una donna inferma*; una morte già avvenuta, attraverso una modalità violenta e inammissibile, in *Nella morte di una donna*. Differenti è infatti l'angolo prospettico leopardiano nella canzone “sorella”: il tragico avvenimento è ormai accaduto, e la sua irreparabilità, unita alla dinamica atroce della sua concretizzazione, mette in moto versi di un pathos vibrante e vivace, con la frenetica alternanza dei vari stati d'animo dell'io lirico, che – immedesimandosi nella donna vittima – ora si volge a motivi accusatori, ora a toni consolatori, ora a descrizioni dettagliate che raffigurano lo strazio del corpo della giovane e declinano il tema della morte in base alla sua prerogativa di corruttibilità fisica.

Il ricorso a immagini macabre e a moduli iperrealistici, ai quali la maggior parte della critica ha imputato la disarmonia stilistica di questa poesia – composta da dieci strofe di quattordici versi ciascuna –, si verifica in particolar modo nella terza e nella quarta stanza. Nella parte iniziale, i versi delineano invece un'atmosfera di mistero e ambiguità che lascia solo presentire l'argomento della lirica: in primo piano ritroviamo di nuovo lo stato d'animo dell'io, il proprio gemere e sospirare, il sentore che la notizia ricevuta sia un «aspro gioco» della fortuna, la componente dell'inganno, l'angoscia del cuore. Fattori emotivi che in *Per una donna inferma*

²³ W. Binni, (*La presa di coscienza del '17-18*), in Id., *Leopardi*, cit., vol. III, pp. 37-47: 47.

vengono introdotti in maniera graduale e progressiva, mentre qui sono convocati tutti insieme presumibilmente al fine di evidenziare il motivo amplificatore che incendia l'animo del poeta, rappresentato dal fatto che in questo caso la morte è frutto di una colpa umana (*Nella morte di una donna* v. 14: «Peggio è la colpa assai che la sciaura».) A incarnare la colpa è in primo luogo lo «scellerato amante» – giudicato un essere infimo che prima ha sedotto la donna e poi l'ha costretta a sottoporsi a un'operazione chirurgica per aborto rivelatasi fatale – e, secondariamente, il turpe esecutore, ovvero il chirurgo. Entrambi rappresentano l'incarnazione di quella corruzione umana²⁴ che in *Per una donna inferma* viene ascritta all'età matura e considerata in antitesi all'innocuità della giovinezza. I due «codardi di ingegni», oggetto di una metafora ferina, sono pertanto paragonati a «orsì», mentre «l'orrida pena» profila il martirio che la giovane è stata costretta a subire a causa della loro meschinità. Una pena interiore, fatta di paura, disillusione e vergogna, ma prima di tutto un supplizio corporale: il racconto della violazione del corpo della donna fissato in pose dinamiche attraverso l'isolamento di singoli dettagli fisici, le braccia distese e sanguinanti sotto i ferri del chirurgo, «gli smaniosi squarci», «l'empia mano»²⁵; quella che viene messa in scena è una sequenza di elementi e situazioni di una specificità materiale dalla profonda significatività.

Nel contesto di un evento di cronaca scandaloso per la morale dell'epoca, Leopardi sceglie coraggiosamente di assumere il punto di vista della donna rendendosi partecipe di una sofferenza che agisce su più livelli: la donna, già soggetta a patire le regole sociali a un grado superiore rispetto

²⁴ In una lettera risalente al dicembre del 1819, Leopardi, ormai in preda a uno sconforto che investe la nullità di tutte le cose, racconta a Giordani l'importanza che in passato aveva attribuito all'opposizione tra innocenza e corruzione: «Era un tempo che la malvagità umana e le sciagure della virtù mi movevano a sdegno e il mio dolore nasceva dalla considerazione della scelleragine», Lettera a Pietro Giordani, Recanati, 17 dicembre 1819, *Epistolario*, cit., p. 354.

²⁵ In merito, riportiamo due considerazioni rispettivamente di Luigi Russo e Walter Binni: «Il romanticismo del Leopardi nasce coraggiosamente realistico, sebbene travestito in un linguaggio ancora petrarchesco. La dissonanza della canzone consiste appunto in questo: nel contenuto modernissimo e arditiSSIMO e la forma ancora aulica e preziosa. Ma lo stesso Manzoni, poeta realista per eccellenza, velò certi particolari nel rappresentare la morte di Ermengarda, che pure è disordinatamente violenta nel suo delirio. Qui si accenna nettamente alla donna gemente e urlante contro “gli smaniosi squarci e l'empia mano”», G. Leopardi, *I Canti*, a cura di L. Russo, Sansoni, Firenze 1945, p. 21. «[...] La violenza aggettivale che tornerà (mescolandosi con la più dura violenza altieriana, ma con maggiori vicinanze all'ascendenza varianiana) in certi passi delle canzoni rifiutate del '19 (specie in quella *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*) e sin nella seconda sepolcrale del '34 intorno alla identificazione del disfacimento corposo del cadavere (“sozzo a vedere, abominoso, abietto”, “vista vituperosa e trista”)», W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* (1962), in *Leopardi*, cit., I, pp. 311-70: 330.

all'uomo, non solo diviene vittima di un'ingiustizia efferata, ma emblema stesso dell'ulteriore fragilità del genere femminile considerato nella sua natura biologica, nella sua possibilità di generare la vita, e, per esteso, simbolo della universale condizione di fragilità che accomuna tutti gli esseri viventi; si tratta di un'interessante esegesi di Novella Bellucci che pone in rilievo uno dei risvolti fondamentali di *Nella morte di una donna*, vale a dire la portata rivoluzionaria ed estremamente moderna di una canzone che travalica le restrizioni sociali dell'epoca ed eleva la potenziale colpevole di un atto moralmente deprecabile a vittima assoluta di una duplice violenza, considerata anche in relazione a «una sua più spiccata fragilità corporea»²⁶, in quanto portatrice di un'altra vita; inoltre, mediante la rappresentazione del corpo oltraggiato, Leopardi compie un ulteriore gesto sovvertitore, superando anche i canoni della tradizione lirica tragica, basata sulla idealizzazione e la sublimazione della figura femminile.

Questa rischiosa operazione espressiva – seppur dal dubbio risultato estetico – riesce a conferire potentemente voce alla natura preziosa e fragile della donna, la quale, parallelamente alla fanciulla della canzone “sorella”, appare incolpevole e virtuosa. Al centro dei campi semantici di positività di *Per una donna inferma*, Leopardi aveva collocato infatti *la virtù*, che nello scenario di *Nella morte di una donna* risulta ingannata e deturpata dalla abiezione umana. Il mondo è strutturalmente corrotto, e il motivo consolatorio di Leopardi è dunque rappresentato dall'invito alla donna a constatare – purtroppo per esperienza diretta – la malvagità del destino e il conseguente fatto che dovrebbero essere proprio gli uomini destinati a una vita lunga a provare maggiore tristezza, poiché saranno più volte vittime della «nequitosa vita»²⁷. Se «nequitosa» è la «vita» e «nequitosa» è la «gente», per paradosso – e a conferma della impotente condizione umana, incapace di sopperire con mezzi propri a questa drammatica realtà –, il poeta rintraccia proprio nella morte uno strumento, seppure di per sé tragico, di scampo e consolazione. Nel caso di *Per una donna inferma*, l'iniziale compianto per una malattia sopraggiunta a usurpare proprio il fiore della giovinezza, nella fase conclusiva della canzone viene ribaltato addirittura in un motivo di rallegramento (*Per una donna inferma* v. 144 «Or ti rallegra o sventurata mia») per la possibilità di salvaguardia di una

²⁶ N. Bellucci, *Il “gener frale”. Altri appunti*, in Ead., *Il “gener frale”*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 147-59; 154. È interessante riportare un'ulteriore precisazione di Bellucci in merito: «fragilità di un corpo che può farsi suo malgrado portatore di un'altra vita e che da essa può liberarsi solo in maniera violenta, a costo della propria», *ibid.*

²⁷ «Nequitosa», accostato a «vita» al v. 106 di *Nella morte di una donna*, è un aggettivo utilizzato anche nell'altra “rifiutata” come attributo di «gente» (*Per una donna inferma*, v. 146), e il dato interessante è che esse risultano le uniche due occorrenze di questo lemma all'interno dell'intero *corpus* leopardiano.

natura immacolata; in *Nella morte di una donna* la dipartita conferisce al contrario l'opportunità di evitare ulteriori ripercussioni della malvagità del mondo (*Nella morte di una donna* vv. 108-9: «Però che omai convien che più si doglia / A chi più spazio resta a la partita»), rappresentando la faccia speculare del motivo consolatorio di *Per una donna inferma*. Nelle “rifiutate”, Leopardi sviluppa così la medesima ragione di conforto da due visuali simmetriche e complementari: in *Nella morte di una donna*, la prospettiva “migliore” di chi non sperimenta una vita longeva è considerata da una posizione di passività nei confronti della nequizia umana – la pena subita dalla donna ne risulta simbolica –, poiché il pericolo di diventare vittime di ulteriori eventi tragici viene eluso, mentre nell'altra “rifiutata” il rischio evitato corrisponde a quello di potersi trasformare, all'opposto, in un “ingranaggio attivo” di questo sistema, in protagonisti di azioni nefaste una volta giunti al declino morale dell'età matura.

Questa visione della morte quale estremo e drammatico mezzo capacce di neutralizzare la possibilità di fare e/o subire dolore, costituisce una sorta di anticipazione – fondata su presupposti speculativi chiaramente ancora acerbi – dell'inizio di *Amore e Morte*, nel quale la Morte, personificata in una «Bellissima fanciulla», sarà colei che estinguera ogni sofferenza della vita (*Amore e Morte* vv. 8-9: «l'altra ogni gran dolore, / ogni gran male annulla»). *Nella morte di una donna* accoglie inoltre anche l'altra figura centrale della canzone composta nel 1832, ovvero *l'amore*, al quale Leopardi assegna già nel 1819 il ruolo di indispensabile slancio vitale. A questo proposito, è interessante considerare che in *Per una donna inferma* l'autore perviene all'elemento positivo della virtù sviluppando la componente del conforto in maniera graduale e unicamente in relazione alla fanciulla cantata, mentre in *Nella morte di una donna* il nucleo semantico di positività, l'amore, sopraggiunge nella nona strofa trasferendo improvvisamente la prospettiva della lirica dal dialogo immaginario con la giovane vittima a un colloquio esclusivo tra l'io poetante e l'amore. Questo passaggio inatteso deriva da un'implicita necessità del poeta – sconfortato e smarrito di fronte all'empietà del mondo, davanti a tale «mar di colpe e di sciaure» – di ottenere una guida benefica in grado di illuminare un presente gravato da tristezza e solitudine (*Nella morte di una donna*, v. 123: «Raggio del viver mio diserto e bruno»). È perciò in questa canzone che l'elemento dell'amore inizia ad acquisire – dopo il dialogo convenzionale dalle formule petrarchesche de *Il primo amore* – una veste più definita che lo include tra i valori più nobili. Nello specifico, i tre versi finali consacrano l'amore quale esclusiva e impareggiabile propulsione vitale²⁸, accanto

²⁸ «Io non ho mai sentito tanto di vivere quanto amando, benché tutto il resto del mondo fosse per me come morto. L'amore è la vita e il principio vivificante della natura, come

alla presa di coscienza del fatto che il sentimento amoroso costituisce l'unica ragione, vissuta come un dono, grazie alla quale il poeta non è ancora «Appien di viver lasso». L'amore e la virtù rappresentano linfe di speranza all'interno di un mondo teatro di malizia e viltà, e, collocati alla fine di entrambe le canzoni, sono i due poli di positività che relegano in secondo piano l'egemonica presenza della morte, ritagliandosi uno spazio finale nella memoria del lettore.

Così, all'altezza delle “rifiutate”, laddove lo sguardo del giovane poeta conserva qualche illusione, la pietà – in questo caso il più potente animatore compositivo – funziona come una sorta di “motore empatico” che si mette innanzitutto alla ricerca di ragioni e categorie universali (la tutela della virtù in *Per una donna inferma*, quale elemento di consolazione per la fanciulla cantata; l'amore in *Nella morte di una donna*, quale spinta nobilitante e vitale per il poeta stesso e – in accezione estesa – per l'intero genere umano) capaci di costituire dei punti di riferimento di carattere benefico ai quali l'uomo ha la possibilità di anelare, mentre nella fase conclusiva della lirica leopardiana, in seguito alla straordinaria e originale evoluzione del pensiero del poeta, sarà la sfera stessa della compassione a rappresentare la ragione di sollievo per il «basso stato e frale», secondo quella logica universale di fraterno compianto che indicherà nella rinascita di una «social catena» primitiva il più alto compimento della solidarietà²⁹.

l'odio il principio distruggente e mortale. Le cose son fatte per amarsi scambievolmente, e la vita nasce da questo. Odiandosi, benché molti odi sono anche naturali, ne nasce l'effetto contrario, cioè distruzioni scambievoli, e anche rodimento e consumazione interna dell'odiatore», *Zib.* 59.

²⁹ Cfr. S. Ricca, *Compassione*, in *Per un lessico leopardiano*, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, Palombi Editori, Roma 2011, pp. 13-24: 24: «“Giustizia e pietade” nasceranno allora come reazione sociale e razionale conseguente alla presa di coscienza di un destino comune di sofferenze, stabilendo così come fattore costitutivo della società un nuovo sentimento di uguaglianza e di altruismo, questa volta privo di “fantasticherie”».

