

*Declinazioni dello spazio
nell'opera di Giacomo Leopardi*

Tra letteratura e scienza

a cura di Antonella Del Gatto e Patrizia Landi

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Mariaconcetta Costantini

COMITATO SCIENTIFICO

Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Brigitte Battel - Claudia Casadio - Mariaconcetta Costantini

Mariapia D'Angelo - Persida Lazarević - Maria Rita Leto

Lorella Martinelli - Carlo Martinez - Ugo Perolino

Marcial Rubio Árquez - Anita Trivelli

Atenei esteri

Antonio Azaustre (*Universidad de Santiago de Compostela*)

Claudia Capancioni (*Bishop Grosseteste University, Lincoln*)

Dominique Maingueneau (*Université Sorbonne*)

Snežana Milinković (*University of Belgrade*)

COMITATO EDITORIALE

Mariaconcetta Costantini - Barbara Delli Castelli

Elvira Diana - Luca Stirpe

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-971-4

Copyright © 2021

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

In copertina

Silvio Pancheri, *Viaggio nell'universo infinito a ridosso del Big-bang*
(dipinto a tecnica mista acrilico su carta, cm 50 × 70, 2008)

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Logo

SOMMARIO

Qualche parola introduttiva <i>Antonella Del Gatto - Patrizia Landi</i>	7
Nota al testo	13

PER COMINCIARE

Dedalo, maschera bifronte di Leopardi, e il suo volo sublime sopra “spettacoli fuor di natura” <i>Gaspere Polizzi</i>	19
---	----

PARTE I

LO SPAZIO DELLA LINGUA

“David prendeva dalle stelle argomento di elevarsi a Dio”: la lingua ebraica come strumento d’indagine nelle opere scientifiche giovanili di Leopardi <i>Miriam Kay</i>	37
Confini e indeterminatezza del senso: spazio semantico e facoltà immaginativa nelle concezioni linguistiche di Leopardi <i>Maria Silvia Marini</i>	51
Lo spazio naturale della <i>Ginestra</i> come nuova categoria ermeneutica: il lessico terrestre e celeste del disoccultamento <i>Laura Rosi</i>	67

PARTE II

LO SPAZIO DELLA POESIA

L’essere-spazio nei <i>Canti</i> di Leopardi <i>Martina Di Nardo</i>	93
---	----

Leopardi e lo “spazio immaginario” dell’ <i>Infinito</i> <i>Luigi Capitano</i>	119
“Natar giova tra’ nemi”: lo spazio acquatico nell’ <i>Ultimo canto di Saffo</i> <i>Melinda Palombi</i>	135

PARTE III
LO SPAZIO DELLA SOCIETÀ

Per una via di città: spazio urbano come spazio scenico in Leopardi e Manzoni <i>Andrea Malagamba</i>	157
Parodied Knowledge: Leopardi and the Athenaeum of Listening <i>Andrea Lombardinilo</i>	175

PARTE IV
LO SPAZIO DEL PENSIERO E DELLA SCIENZA

L’immagine del punto, tra geometria e poesia. Preliminari <i>Antonella Del Gatto</i>	201
Il sistema del mondo. Appunti su Leopardi e Newton <i>Patrizia Landi</i>	219

APPENDICE

Indice dei nomi	239
Indice delle opere di Leopardi	245
Gli Autori	247

“NATAR GIOVA TRA’ NEMBI”: LO SPAZIO ACQUATICO NELL’“ULTIMO CANTO DI SAFFO”

Melinda Palombi

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/971-2021-palo>

ABSTRACT

The references to the liquid element in *The Last Song of Sappho* are numerous and by no means accidental, to the extent that Leopardi seems to present the liquid dimension as an integral, and even necessary, part of the beauty of Nature from which the poetess feels excluded. A rereading of the canto under the sign of water reveals the poetic coherence of Leopardi's choice to represent his Sappho in a liquid space that refuses to accept her. Even if through a game of ambiguity based on numerous double meanings, the poet's insistence is equivalent, in our opinion, to the construction of a further level of meaning in the composition in which Sappho's desire for Nature is expressed as a desire and aspiration for the liquid dimension.

Keywords: desire; Leopardi; liquid space; poetry; Sappho.

Non c'è che una maniera di perire, cioè il disciogliersi?
Giacomo Leopardi, *Zibaldone*¹

Se la poesia di Leopardi può essere considerata come un cosmo, lo spazio acquatico gioca, a nostro avviso, un ruolo ben definito in questo ordine; e vorremmo tentare di identificare la sua funzione particolare nell'*Ultimo canto di Saffo*, composto tra il 13 e il 19 maggio 1822 e pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1824.

Desiderio e morte sono i concetti-cardine dell'*Ultimo canto di Saffo*. Vera e propria narrazione poetica degli ultimi istanti di “un animo delicato,

¹ *Zib. (1991)*, 629, 9 febbraio 1821.

tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane”², il canto leopardiano condensa in un unico personaggio le due Saffo storiche: l’una, innamorata di Faone, celebre per il suo salto dalla rupe di Leucade, e l’altra, poetessa di Mitilene, citata numerose volte nello *Zibaldone* insieme ai più noti poeti antichi da ammirare³. Leopardi sceglie pertanto di operare una vera e propria fusione mitopoietica delle due eroine, ripetendo così il procedimento poetico messo in atto da Ovidio nelle *Heroides*, testo citato peraltro come principale fonte d’ispirazione nella premessa del manoscritto dell’*Ultimo canto di Saffo*⁴.

Richissime letture sono state fatte per l’*Ultimo canto di Saffo*, tra le quali il magistrale ed essenziale ‘profilo’ del canto scritto da Luigi Blasucci⁵, eppure un dubbio permane: quale senso intravedere nella dimensione acquatica della canzone leopardiana, immaginata dal poeta come spazio di evoluzione della sua Saffo? Se, infatti, Massimo Colella evoca e documenta la “straordinaria [...] insistenza, nella canzone, sull’elemento equoreo”⁶, vorremmo mostrare la valenza strutturante di tale insistenza, la quale non consiste, a nostro avviso, in una semplice accumulazione, bensì in una vera e propria costruzione di senso. Dato il notevole livello di essenzialità nell’elaborazione del testo, ovvero dato il “disegno [...] limpido e rigoroso dell’*Ultimo canto*, privo di ridondanze o esorbitanze”⁷, la nostra ipotesi si basa sul pensare che i riferimenti acquatici che punteggiano il componimento vadano ad integrare un ulteriore livello di significanza della poesia. Cercheremo di seguirli come un filo rosso nella lettura del canto, o meglio come uno dei possibili fili rossi che sostengono la sua trama.

Le quattro strofe di diciotto versi dell’*Ultimo canto di Saffo* compongono, con evidenza, un canto lunare. Tentare di rileggerlo sotto il segno dell’acqua appare pertanto coerente con la tradizione letteraria, la quale stabilisce tra luna e acqua un nesso antico: l’essere umida e fertile sono qualità

² *AnCanz* (2007), 221-222.

³ Sono venti le occorrenze del nome di Saffo nello *Zibaldone* leopardiano.

⁴ Per ulteriori approfondimenti a questo proposito, cf. per esempio Neppi 2016.

⁵ Numerosi i testi di riferimento nello studio del componimento leopardiano. La nostra lettura ha tenuto conto delle imprescindibili letture critiche di De Sanctis (1958), di Blasucci, soprattutto del “Profilo dell’*Ultimo canto di Saffo*” (Blasucci 2011) e del suo recente commento ai *Canti* pubblicato nel 2019, di Felici (2005), nonché di Neppi (2016), Camerino (2017), e – ultimo per ordine di pubblicazione ma estremamente completo – Colella (2015). Ma forse il primo critico in questo caso è stato Leopardi stesso, che con le sue annotazioni dimostra una consapevolezza acuta dei procedimenti poetici messi in atto.

⁶ Colella 2015, 63.

⁷ Blasucci 2011, 75.

associate all’astro lunare fin dalle più antiche mitologie e religioni⁸, e tale associazione permane nell’insieme della poesia leopardiana⁹.

1. CANTARE

Il componimento è esplicitamente denominato “canto”, e incastonato nel volume dei *Canti*: questo dettaglio conferisce alla poetessa suicida una posizione di rilievo nell’intera opera di Leopardi, nel senso che le viene attribuito un livello di elocuzione significativo a diversi livelli. Come una risonanza multipla.

Se è paragonabile in queste sue modalità di elocuzione ad altri protagonisti *cantori*¹⁰ ai quali Leopardi sceglie di dar voce – da Bruto al pastore errante o ancora al passero solitario –, vi è tuttavia in Saffo un ulteriore livello di risonanza, o di *mise en abyme*.

Il componimento sarebbe stato un *canto* per il semplice fatto di appartenere al volume dei *Canti* – primo livello di *mise en abyme* –, un canto di cui il cantore sarebbe Leopardi stesso, ovvero l’autore replicato nell’io lirico. Ma, al di là del titolo che definisce il volume, il testo costituisce un canto anche nel senso che consiste effettivamente in una declamazione, un discorso diretto da parte di un personaggio locutore, così come *Bruto minore* – secondo livello di *mise en abyme*.

Il terzo livello è generato dalla denominazione del componimento, esplicitamente intitolato *canto*, esattamente come il *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*. Era peraltro stato inizialmente pubblicato, come precisato da Blasucci¹¹, col sottotitolo di “Canzone ottava” nell’edizione bolognese delle *Canzoni* (1824). Blasucci ricorda per di più lo spostamento

⁸ Cf. Nourri 1937, 80-84. Vd. anche Chevalier - Gheerbrant 1982 (1969), 590: “La luna produce la pioggia; gli animali acquatici, professa il *Huainanzi*, crescono e decrescono con essa. Passiva e produttrice dell’acqua, è fonte e simbolo di fecondità. È assimilata alle Acque primordiali [...]. È il ricettacolo dei germi della rinascita ciclica, la coppa che contiene il beveraggio d’immortalità [...]. Ibn al-Farid ne fa la coppa che contiene lo *yin* della conoscenza, e i Cinesi vi scorgono la lepre che pesta gli ingredienti necessari per preparare l’Elisir di vita; ne traggono la rugiada, che possiede le stesse virtù”.

⁹ Cf. a questo proposito il nostro volume *Perspectives lunaires dans l’œuvre de Giacomo Leopardi* (Palombi 2015), completato dal saggio *Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino. Segni, moti, oscillazioni* (Palombi 2021).

¹⁰ Sull’uso di personaggi cantori *alter ego* dell’autore in Bruto e Leopardi, cf. il nostro saggio *De l’infini, de Giordano Bruno à Giacomo Leopardi* (Palombi 2020).

¹¹ Blasucci 2011, 62.

del componimento all'interno del volume dopo la prima edizione: scritto nel maggio 1822, il testo appare, nell'edizione bolognese, tra *Alla Primavera* (gennaio 1822) e *Inno ai Patriarchi* (luglio 1822), secondo un criterio evidentemente cronologico, mentre nella prima edizione dei *Canti*, l'edizione fiorentina del 1831, come nella successiva, gli è attribuita una posizione diversa, dopo *Inno ai Patriarchi*. Con lo spostamento della canzone *Alla sua donna* (settembre 1823) dopo la serie degli idilli, l'*Ultimo canto di Saffo* diventa di fatto, in un ulteriore gioco di specchi tra livelli di elocuzione, l'*ultima* canzone del gruppo delle canzoni¹².

Ma vi è in Saffo un altro, fondamentale livello di *mise en abyme*, che fa di lei un *alter ego* dell'autore, più potente ancora rispetto a Bruto¹³, al pastore errante, e anche al passero solitario: se l'uccello va cantando tutto il giorno, la Saffo storica è, lei, poetessa. Compose versi, e non di qualsiasi tipo: versi destinati ad essere cantati. È per giunta esperta nel suonare la lira¹⁴, ovvero è, al contempo, scrittura e musica. Saffo è il personaggio antico che incarna perfettamente l'ideale di poeta cantore e musicista, i cui versi si elevano e propagano – fino ai giorni nostri – *in vibrazione*¹⁵. Lo 'incarna' per la dimensione 'carnale' della sua poesia, e per le modalità di espressione che ella sceglie. Ovvero, come mostrano i suoi versi, pur spesso frammentari, Saffo stessa è coinvolta – e sconvolta – dal fondo e dalla forma del proprio discorso poetico.

2. INTERFERIRE

Nell'ambito della poesia leopardiana, numerosi sono i riflessi tra *il Bruto* e la *Saffo*, come li chiama De Sanctis studiandoli, appunto, *a specchio*, in una similitudine peraltro spesso ricordata dalla critica¹⁶. L'*Ultimo canto di Saffo*

¹² *Ibidem*.

¹³ De Sanctis 1958, 158: "Ma in Leopardi di tutta questa orchestra solo una corda vibrava [...]. E doveva sentirsi più vivo in Saffo, che in Bruto". Non volendo dover scegliere tra Bruto e Saffo, potremmo affermare che nei due personaggi vibrano diverse *corde* leopardiane (cf. la Luna delle *Operette morali*: "Non sapevo di essere una corda").

¹⁴ Creatrice, com'è noto, della strofa saffica, Saffo avrebbe anche inventato un nuovo tipo di lira, più piccola, la *pectis* o *magadis*. Sarebbe anche all'origine dell'invenzione di una nuova forma di plectro per toccare le corde dello strumento (Battistini 2005, 11).

¹⁵ Sull'importanza dell'oscillazione e delle sue varianti – scintillare, ondeggiare, vibrare – nella poesia leopardiana, cf. Palombi 2021.

¹⁶ Cf. in particolare Blasucci 2011.

e *Bruto minore* possono infatti essere considerati come componimenti gemelli, le cui risonanze e opposizioni si arricchiscono a vicenda, e non solo nella misura in cui mettono in scena due protagonisti sul punto di togliersi la vita¹⁷. La posizione di Bruto e Saffo nei confronti del mondo è simile, ed è il primo punto sul quale vorremmo insistere: si tratta di una condizione di estraneità totale. Se entrambi possiedono una dimensione storica attraverso cui acquisiscono un rilievo e un peso concettuale molto più incisivi rispetto ad altri protagonisti leopardiani, Bruto e Saffo sono innanzitutto esseri diversi ‘per essenza’. Costituiscono un’interferenza rispetto all’ordine delle cose. Un’interferenza, peraltro, ‘reale’, nella misura in cui sono pura partecipazione del reale alla forza della poesia, del concetto, delle idee. Se in Bruto e Saffo realtà e immaginazione si confondono – e vedremo come, per quanto riguarda la poetessa – sono due protagonisti che scelgono la morte quale soluzione per tirarsi fuori da una situazione intollerabile, da una forma di vita dalla quale sono già esclusi.

La diversità di Saffo è di ordine materiale: è precisamente il “corpo brutto” di Saffo – sul quale si sofferma non a caso Leopardi nelle sue *Annotazioni*, pubblicate nell’edizione di Bologna del 1824 – che determina la sua dissonanza in rapporto al mondo. E quindi la sua disperazione. La bruttezza di Saffo non costituisce un dato intollerabile ‘in sé’, in quanto si tratta di una qualità relativa: Saffo è brutta dinanzi allo spettacolo della bellezza della natura, di cui la canzone leopardiana intona senza ritegno le lodi.

L’autore scriveva ancora nelle sue *Annotazioni*: “di dieci canzoni né pur una amorosa”¹⁸. Eppure nell’*Ultimo canto* di parole d’amore si tratta, di passione, e perfino di estasi amorosa, con espressioni inequivocabili: “oh dilette e care / [...] Sembianze agli occhi miei” (vv. 4-6), “Bello [...] bella” (v. 19), “Infinita beltà” (v. 21), “superbi regni” (v. 23), “amante” (v. 25). Infine troviamo “vezzose / Tue forme” (vv. 25-26), a cui fa seguito una descrizione diretta, con l’elenco di queste ‘forme’ variegata, incantevoli, seducenti: “l’aprico margo” (v. 28), “Il mattutino albor” (v. 29), “il canto / De’ colorati augelli” (vv. 29-30), “de’ faggi / Il murmure” (vv. 30-31), l’“ombra / Degl’inchinati salici” (vv. 31-32), “Candido rivo il puro seno” (v. 33), “le flessuose linfe” (v. 34), “l’odorate spiage” (v. 36).

Seducente è la natura e non l’io-donna; ammaliante per le sue bellezze, dalle quali la poetessa è sistematicamente distinta, esclusa, rifiutata.

¹⁷ Sul tema del suicidio nell’opera leopardiana, cf. Garaventa 1994; sull’addio nella poesia e nel pensiero di Leopardi, cf. Folin 2008.

¹⁸ *AnCanz* (2007), 221.

Vi è un crescendo nella canzone che dipinge, innanzitutto, una diversità e un'esclusione – “Ahi di cotesta / Infinita beltà parte nessuna / Alla misera Saffo i numi e l'empia / Sorte non fenno” (vv. 20-23) – per narrare, in un secondo momento, l'indifferenza, la quale diventa infine vero e proprio movimento di allontanamento dalla persona della poetessa, con una serie di negazioni ampiamente analizzate dalla critica. Galimberti, che consacra un intero capitolo alla negazione nei *Canti* nel suo saggio *Linguaggio del vero in Leopardi*, insiste, a proposito dell'*Ultimo canto di Saffo*, sulla “particolare funzione svolta dai modi negativi” in quanto “la negazione entra in diretto rapporto di contrasto col pronome di prima persona, mentre ogni attributo di bellezza e felicità è riferito alla natura, o comunque ad un ‘altro’”¹⁹.

*Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
Sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
Infinita beltà parte nessuna
Alla misera Saffo i numi e l'empia
Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
Vile, o natura, e grave ospite addetta,
E dispregiata amante, alle vezzose
Tue forme il core e le pupille invano
Supplichevole intendo. A me non ride
L'aprigo margo, e dall' eterea porta
Il mattutino albor; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi
Il murmure saluta: e dove all' ombra
Degl' inchinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose linfe
Disdegnando sottragge,
E preme in fuga l'odorate spiagge.*

[...] *Me non asperse
Del soave licor del doglio avaro
Giove [...].* (vv.19-36 e 62-64; corsivi miei)

Saffo, tra i personaggi-cantori della poesia leopardiana, è un essere ‘in azione’, dal ruolo fondamentale²⁰: come Bruto, il gallo silvestre, o il pastore

¹⁹ Galimberti 1959, 77.

²⁰ Vi è forse un nesso con l'analisi generale di Battistini 2005, 11: “Musica, canto e danza mescolati e combinati sono, per i Greci, un'esigenza superiore e necessaria, indispensabile omaggio ed ubbidienza all'*Ergatis Mousa*, la Musa in azione”.

errante, ella è *Qohélet*, ovvero *colui che prende la parola*: esseri che, con la loro esistenza stessa, esprimono un dissenso. Anche solo per i dubbi che li contraddistinguono, o per il loro non piegarsi alle forze, ai moti che li circondano. Attraverso il loro canto rinforzano e dispiegano questo dissenso, al quale conferiscono un movimento, una diffusione.

I personaggi cantori di Leopardi si esprimono tutti per un motivo ben preciso, il loro canto si eleva con uno scopo – ovvero sono mossi da una ‘forza’ evidente, decisa, irrimediabile. Per quale motivo canta allora la Saffo di Leopardi? Quale forza spinge la poetessa a turbare col suo lamento la “placida notte”?

La Saffo dell’*Ultimo canto* eleva la voce per un motivo profondamente leopardiano, spinta dall’impeto del desiderio. L’autore preciserà in una nota di star seguendo la “tradizione volgare intorno agli amori infelici di Saffo poetessa, benché il Visconti ed altri critici moderni distinguano due Saffo; l’una famosa per la sua lira, e l’altra per l’amore sfortunato di Faone”. Eppure, se la protagonista leopardiana desidera Faone, o lo ha desiderato, incontestabilmente e furiosamente – “E tu cui lungo / Amore indarno, e lunga fede, e vano / D’implacato desio furor mi strinse” (vv. 58-60) –, ci accorgiamo che il componimento, pur essendo costruito su queste premesse, esprime con molta più insistenza un desiderio altro. Il desiderio nei confronti di Faone è, quindi, secondario, mentre primeggia quello nei confronti della natura, come spiega perfettamente Blasucci paragonando la Saffo di Leopardi e quella di Verri²¹, il cui romanzo, *Le avventure di Saffo*, era presente nella biblioteca di Monaldo²²:

Nel personaggio leopardiano [...] il dato della bruttezza [...] si assolutizza nella coscienza cosmica di un’esclusione, di una corrispondenza negata tra individuo e natura. In siffatta visuale, l’infelice amore per un uomo si pone come un puro corollario sentimentale di una tragedia consumatasi ancor prima.²³

Un desiderio ‘altro’, perché l’aspirazione di Saffo ad una “corrispondenza” con la natura è espressa, nell’*Ultimo canto*, in una dimensione molto particolare, di cui cercheremo ora di indagare le modalità espressive.

²¹ Verri 1782.

²² Per l’analisi dettagliata delle possibili influenze delle *Avventure di Saffo* sul canto leopardiano, cf. Muscetta 1976.

²³ Blasucci 2011, 67.

3. UNO SPAZIO LIQUIDO

Placida notte, e verecondo raggio
Della cadente luna; e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe,
Nunzio del giorno [...]. (vv. 1-4)

Il paesaggio occupa un posto centrale nell'*Ultimo canto di Saffo*. È già immersione nella natura il suo incipit, che ci trasporta in un batter d'occhio in uno spazio diverso. In un istante si schiude un universo intorno al lettore: in un placido notturno lunare nasce l'*Ultimo canto di Saffo*, ovvero in uno spazio poetico chiaro, nitido, quasi percettibile.

Questo paesaggio sembra, sin dalla prima strofa, letteralmente trascinato nella dimensione acquatica. Un coinvolgimento inatteso, a prima vista, eppure esplicito nei versi leopardiani:

[...] già non arride
Spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
Quando per l'etra liquido si volve
E per li campi trepidanti il flutto
Polveroso de' Noti, e quando il carro,
Grave carro di Giove a noi sul capo,
Tonando, il tenebroso aere divide. (vv. 6-13)

L'aggettivo "liquido" – ovvero 'limpido' –, usato per definire il cielo, "l'etra liquido", costituisce com'è noto una reminiscenza antica, poiché compare già in Orazio e Virgilio²⁴, come ricorda per esempio Francesco Flora. Possiamo aggiungere che l'espressione *liquidum aethera* compare peraltro nel Canto Primo delle *Metamorfosi* ovidiane²⁵. Per quanto riguarda Leopardi, trovavamo già nel componimento *Alla primavera* "i liquidi fonti" (v. 25), e si trattava anche in quel caso di un'espressione virgiliana.

Eppure "liquido", pur significando qui 'limpido', ovvero chiaro, trasparente, conserva una parte del suo significato primo, e rimanda in modo più o meno diretto all'idea di scorrevolezza e allo stato fisico di liquidità. Si tratta a questo punto del testo di un semplice accenno, e di un'accezione

²⁴ Cf. le note al testo di Francesco Flora in *Canti* (1966), 155: "richiamo oraziano e virgiliano: *liquidum aethera* (Orazio, *Od.* II, 20; Virgilio, *Aen.* VII, 65)".

²⁵ Troveremo un altro cielo liquido in un notissimo componimento ottocentesco, *Le serpent qui danse*, pubblicato nel 1857 nel volume *Les fleurs du mal*: "Quand l'eau de ta bouche remonte / Au bord de tes dents, / Je crois boire un vin de Bohême, / Amer et vainqueur, / Un ciel liquide qui parsème / D'étoiles mon cœur!" (Baudelaire 1993 [1857], 72, vv. 31-36).

sulla quale non ci soffermeremmo se non vi fossero, nella stessa strofa, altri indizi affini. L’ambivalenza dell’aggettivo “liquido” è immediatamente sorretta, al verso successivo, dal riferimento al “flutto de’ Noti” (v. 10), ovvero dei venti, espressione attraverso la quale l’ambiguità persiste, poiché il termine “flutto” si riferisce nel suo senso originario ad una sostanza liquida²⁶.

L’ambiguità delle parole scelte offre la possibilità di una duplice lettura dell’*Ultimo canto di Saffo* e questa possibilità nasce in un momento ben preciso del componimento. Tornando all’inizio della frase in questione, al v. 8, “Noi l’insueto allor gaudium ravniva”, vediamo che la metafora liquida ha inizio in un momento poetico di rara intensità, introdotto dal vibrante “Noi”. Vibrante perché duplice e persino duale, ambiguo esso stesso, eppure forte, e perfino turbante, e non solo perché messo in evidenza dalla posizione anaforica, “posizione dominante”, dirà De Robertis²⁷:

Noi l’insueto allor gaudium ravniva
Quando per l’etra liquido si volve
E per li campi trepidanti il flutto
Polveroso de’ Noti, e quando il carro,
Grave carro di Giove a noi sul capo,
Tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
Natar giova tra’ nemi, e noi la vasta
Fuga de’ greggi sbigottiti, o d’alto
Fiume alla dubbia sponda
Il suono e la vittrice ira dell’onda. (vv. 8-18)

Turbante perché Leopardi riesce, con la semplice scelta di un pronome plurale, a dar fermento a molteplici supposizioni ed interpretazioni²⁸. Il *Noi* del v. 14 risulta peraltro ulteriormente destabilizzante, in quanto è un accusativo, che dipende da *giova* (che infatti può essere transitivo); “dovrebbe dir, veramente, *a noi*”, precisa De Robertis²⁹, eppure Leopardi difende quest’uso citando Petrarca³⁰. Spiegherà il poeta più avanti nelle annotazioni al componimento, a proposito dei vv. 68-70, il senso della sua

²⁶ Cf. Colella 2015, 63; e anche Giuseppe De Robertis che definisce nelle sue note al testo il “flutto” come un’“onda” (*Canti 1945, 1998*, 98).

²⁷ *Canti (1945, 1998)*, 98.

²⁸ Sui valori possibili del *Noi* nell’*Ultimo canto*, cf. soprattutto l’analisi di Luigi Blasucci, che ne declina le diverse valenze (Blasucci 2011, 79) e quella di Massimo Colella (Colella 2015, 62-64).

²⁹ *Canti (1945, 1998)*, 99.

³⁰ “Ed io son un di quei che ’l piangere giova” (*Si è debile il filo*, v. 69).

démarche poetica, in cui possiamo trovare una spiegazione delle scelte di costruzione del v. 14:

Che se la frase è ardita e rara, non per questo è oscura, ma il senso n'è scie chiarissimo. E di queste tali espressioni incerte, e più incerte ancora di questa, n'abbonda la poesia latina, Virgilio, Orazio, che sono i più perfetti; anzi questi due n'abbondano massimamente. E lo stesso incerto, e lontano, e ardito, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le conferisce quel VAGO che sarà sempre in sommo pregio appresso chiunque conosce intimamente la poesia.³¹

Il “Noi” di Saffo è coinvolgente, al contempo universale e personale, carico di emozioni eppure assoluto. Convoca l'universo e l'ordine cosmico. In esso c'è energia e azione, ovvero la potenza di colei che prende la parola. “Figlia dell'età delle favole antiche”, Saffo parla un linguaggio costantemente numinoso perché vive e sente la vita – tutta la vita, quella delle creature umane come quella delle cose – nella sfera arcana del sacro”, spiega Gilberto Lonardi³². Il suo è un “Noi” antico, orgoglioso di sé, che racchiude al contempo la forza di Saffo e la sua debolezza – ovvero le ragioni per le quali è pronta a morire e morirà. Eroina antica, non riducibile alle contingenze, Saffo riafferma col canto la propria essenza. Raccoglie in sé non solo la disperazione e la rassegnazione di colei che è pronta a morire: col “Noi”, Saffo afferma fortemente anche il suo saper godere dei piaceri del mondo, il suo saper amare, ovvero la sua ‘permeabilità’ al piacere. Concetto essenziale nel testo, lo vedremo. Il *Noi* di Saffo non coinvolge solo la sua persona, è un potenziamento dell'io lirico, ed appare nel testo precisamente insieme all'evocazione del ritorno alla vita e del piacere, il “gaudio” ‘ravvivato’ dalle evoluzioni del cielo³³.

Densissima di rimandi è tra l'altro la formulazione al v. 15 del piacere nella tempesta, poiché Leopardi stesso spiega nelle sue Annotazioni il riferimento, l'abbiamo detto, a Petrarca, ma anche a Virgilio e Orazio³⁴. E nel ricordo dei versi virgiliani si cela forse una delle cause che motivano la scelta del pronome plurale noi in sostituzione dell'io, come possiamo supporre in seguito, giungendo all'ultima strofa dell'*Ultimo canto di Saffo*, che inizia con il plurale “Morremo”, di cui il poeta esplicita nelle note la

³¹ *Canti* (1981), 246.

³² Lonardi 2005, 31.

³³ Sul piacere legato alla tempesta e il riferimento al *Werther*, si veda in particolare Camerino 2007.

³⁴ Cita infatti le *Georgiche* (“imbribus atris Georg. 1. 323”) e le *Odi* di Orazio (“Quem iuvat clamor etc. Oraz. Od. 2. 1. 1.”), nonché l'*Eneide* (“nimborum in nocte. 328. Ib. Aen. 5.”).

fonte d’ispirazione, rimandando ad un’espressione della Didone dell’*Eneide*: “Morremo. Moriemur inultae ec. Aen. 4. 659”³⁵.

Il verso precedente all’introduzione del “Noi” nella poesia, ovvero il v. 7, si distingueva già per l’insolita metafora dello “spettacol molle”, che Leopardi difese nelle sue annotazioni. L’insistenza del poeta nell’argomentare a favore della sua scelta ‘ardita’ dell’aggettivo “molle” appare a nostro avviso come un indizio a sostegno della nostra ipotesi di costruzione di una metafora filata della liquidità nel testo. Se il “molle”, tenero spettacolo, è stato talvolta inteso dalla critica in contrapposizione rispetto al cielo tempestoso dei versi seguenti, possiamo anche percepirlo come un annuncio della liquefazione prossima dei cieli – una liquefazione, a questo momento preciso della narrazione poetica, ancora altamente incerta e solo suggerita.

Se osserviamo l’insieme delle parole rilevanti direttamente o indirettamente nel lessico ‘liquido’ nel testo – “liquido” (v. 9), “flutto” (v. 10), “natar” (v. 15), “fiume” e “sponda” (v. 17), “onda” (v. 18), “rorida” (v. 20), “rivo” (v. 33), “flessuose linfe” (v. 34), “spiagge” (v. 36), “asperse” (v. 62), “licor” (v. 63) ed infine, per chiudere il componimento, “riva” (v. 72) –, possiamo verificare nel manoscritto leopardiano che, nonostante l’abbondanza di varianti proposte per numerosi versi, nessuna delle metafore liquide si trova messa in discussione nel corso della composizione della canzone³⁶. Anzi, per il verbo ‘spandere’, al v. 45 – “Incaute voci / Spande il tuo labbro” – Leopardi aveva pensato riferimenti più espliciti allo stato liquido: “schiude, sparge, spande, rompe, versa, scioglie”³⁷. Se ‘versa’ e ‘scioglie’ alludono direttamente alla liquidità, il verbo ‘spargere’ può anch’esso essere adoperato in riferimento a un liquido, significando in tal caso ‘effondere’, ‘versare’³⁸. Allo stesso modo, il verbo ‘spandere’ può significare ‘versare’, ‘diffondere’, ed è frequentemente associato a un nome indicante un liquido³⁹. Possiamo concludere che tutti i passi corrispondenti alla liquefazione dello spazio costituiscono pertanto, agli occhi del poeta, elementi indispensabili dell’*Ultimo canto di Saffo*.

L’ipotesi della trasformazione del cielo di Saffo in uno spazio liquido sembra quindi confermata dal verbo “natar”, al v. 15, che prosegue il gioco dell’ambiguità. E torna il vibrante “Noi” ad introdurre questo secondo

³⁵ *Canti* (1981), 242.

³⁶ *Canti* (1981), 228-248.

³⁷ *Canti* (1981), 240.

³⁸ Cf. per esempio “il suo fettor lo sangue sparse” (Pg XXVII, 2); “e Sisto e Pio e Calisto e Urbano / sparsers lo sangue dopo molto fletto” (Pd XXVII, 44-45).

³⁹ Cf. di nuovo l’esempio dantesco con il sintagma *lagrime spandere* in If XVIII, 84 e Pg XXX, 145.

movimento: “Noi per le balze e le profonde valli / Natar giova tra’ nemi”. Il senso figurato del latino *natar* – che ritroviamo sotto questa accezione in Orazio⁴⁰ – è essere fluttuante, esitante, incerto, ovvero oscillare, vacillare, anche se il senso principale è, ovviamente, nuotare. Si tratta peraltro di “natar tra’ nemi”, ove anche “nemi” è ambiguo, perché è spesso stato inteso nel senso di nubi, una possibilità a favore della nostra ipotesi acquatica: Saffo nuota pertanto tra le nuvole, in un cielo liquido, vacillando anche, *forse*: immagine bellissima offerta dal gioco delle ambiguità del testo, metafora ovviamente ardita che può solamente essere suggerita da una rete di parole dotate di una doppia accezione.

All’ambiguità metaforica della prima strofa della canzone si sovrappone quindi il crescendo del movimento delle onde, con l’interversione, la confusione tra onde del vento e onde acquatiche, in uno stato di agitazione degli elementi che fa la gioia, espressa con insistenza, di Saffo (“gaudio”, “ravviva”, “giova”).

La strofa successiva persiste nell’esprimere l’associazione tra cielo e terra – “Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella sei tu, rorida terra” –, mentre la bellezza della terra è sottolineata precisamente mediante la sua umidità, con l’aggettivo “rorida”, ovvero rugiadosa⁴¹, come se l’essere bagnata di rugiada costituisse una delle sue qualità essenziali. Ed interviene precisamente qui il lamento violento di Saffo, che si definisce in contrasto rispetto a tale bellezza: “Ahi di cotesta Infinita beltà parte nessuna alla misera Saffo”. Parte nessuna, ovvero nessuna forma di bellezza: a Saffo è negato l’aggettivo “rorida”, non può accedere a questa dimensione liquida. E infatti più avanti nella stessa strofa:

Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose linfe
Disdegnando sottragge [...]. (vv. 33-35)

Dove “lubrico” significa, come ricorda Leopardi nelle sue annotazioni, “vacillante”: definisce pertanto qualcosa che scivola; e a Saffo che sta per cadere – Saffo suscettibile di cadere – le acque del fiume si rifiutano: “Disdegnando sottragge, / E preme in fuga l’odorate spiagge” (vv. 35-36). “Spiagge”, annota ancora il poeta, indica il mare, o anche i fiumi: la struttura chiasmica *acque-fuga-fuga-acque* costruisce quindi una ridondanza della stessa idea, la stessa immagine delle acque che si ritirano per sottrarsi al

⁴⁰ Cf. il *Gaffiot*, dizionario latino-francese, che rimanda per il senso metaforico del verbo *nato* alle *Satire* (Hor. S. 2, 7, 6).

⁴¹ Leopardi precisa in nota “Roscida perch’era sul far del giorno”.

contatto della poetessa, ponendo drammaticamente l’accento sulle cause del tormento di Saffo, radicalmente, ripetutamente, inesorabilmente rifiutata dagli elementi acquatici ai quali con tanto fervore aspira⁴².

All’acqua aspira Saffo, in questo consiste il suo desiderio, e con l’acqua ogni contatto le sarà negato. Rimarrà asciutta, esclusa dalla bellezza grondante, fertile, della natura, non toccata dal “soave licor” di Giove (v. 63). Leopardi insiste nel significare un’esclusione assoluta di Saffo, attraverso il motivo acquatico. Egli disegna un mondo liquido in cui tutto, ogni singola cosa, si rifiuta a lei; immagina una poetessa asciutta, estromessa dalla vitalità liquida, errante tra goccioline di rugiada, inconsolabile perché definitivamente estranea: come afferma De Sanctis, la “reietta di Faone è la reietta di tutto l’universo”⁴³, e questo concetto è poeticamente rappresentato da una Saffo secca, come un ramo morto che non può ormai più sperare di ricevere la linfa vitale.

Se la poesia iniziava infatti con l’immagine incantevole di una notte lunare, si conclude, com’è noto, col suo esatto rovescio: una notte oscura, “atra notte” (v. 72), che coincide con la fine del cantare, ovvero con il silenzio e la morte (“silente riva”, v. 72).

4. UN’ESEGESI LEOPARDIANA?

“Non nella poesia di Saffo [...] ma nella sua ‘leggenda’, così come si era tramandata dall’antichità, sono da ricercare i referenti dell’*Ultimo canto*”, afferma Luigi Blasucci, osservando come non vi sia “alcuna citazione documentabile, né alcun riferimento testuale all’opera di Saffo”⁴⁴. Eppure, a partire dall’osservazione della rilevanza del motivo acquatico nella canzone leopardiana, è legittimo chiedersi se vi sia un possibile nesso non solo con la figura mitizzata della poetessa, bensì anche con i contenuti della sua poe-

⁴² Pensiamo a un passo dello *Zibaldone* che allude a un simile desiderio, in riferimento al salto di Leucade: “Io era oltremodo annoiato della vita, sull’orlo della vasca del mio giardino, e guardando l’acqua e curvandomici sopra con un certo fremito, pensava: s’io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla, mi arrampicherei sopra quest’orlo, e sforzandomi di uscir fuori dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole. La tradizione intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un’osservazione simile a questa” (*Zib. 1991*, 82).

⁴³ De Sanctis 1958, 161.

⁴⁴ Blasucci 2011, 64-65.

sia. Se concordiamo con il punto di vista di Blasucci, sostenuto peraltro anche da Lonardi che osserva che “l’*Ultimo canto di Saffo* non è una composizione ‘alla maniera di Saffo’”⁴⁵, ci poniamo una domanda diversa, supponendo che Leopardi abbia potuto ispirarsi, nella sua poesia, non al modo di scrivere di Saffo, bensì al suo modo di sentire. Ovvero possiamo cercare un nesso non di strutture sintattiche, ma di associazioni di idee.

Indiretta è stata il più delle volte la lettura dei versi di Saffo da parte di Leopardi, spesso mediata da altri autori. Se per alcuni frammenti il dubbio sussiste⁴⁶, sappiamo che Leopardi aveva a disposizione nella biblioteca paterna il primo volume delle odi di Anacreonte e Saffo nella traduzione di De Rogati, pubblicata nel 1782⁴⁷. Aveva letto il volume, poiché troviamo nello *Zibaldone* due riferimenti a De Rogati, che riguardano precisamente l’introduzione e le note alla traduzione di Anacreonte⁴⁸.

Certa invece è la sua lettura di alcuni versi di Saffo nel trattato *Del sublime* dello Pseudo-Longino, nonché nella *Suda*, letture di cui troviamo tracce nello *Zibaldone*⁴⁹. È nota anche la sua traduzione-interpretazione di un’ode di Saffo in giovane età, che consiste in un’amplificazione soggettiva dei versi saffici:

LA IMPAZIENZA

Ode di Saffo

Oscuro è il ciel: nell’*onde*
la luna già s’asconde,
e in seno al *mar* le Pleiadi
già discendendo van.
È mezzanotte, e l’ora
passa frattanto, e sola
qui sulle piume ancora
veglio ed attendo invan.⁵⁰

⁴⁵ Lonardi 2005, 100.

⁴⁶ Cf. ad esempio la spiegazione di Massimo Natale, che cita il frammento 130 Voigt: “Leopardi poteva leggerlo in *Pindari Olympya, Pythia, Nemea, Isthmia. Ceterorum octo Lyricorum carmina* [...], Olyia Pauli Stephani [senza indicazione di luogo], MDCXXVI, presente nella biblioteca di Monaldo” (Natale 2009, 112).

⁴⁷ *CatBib* 2011.

⁴⁸ *Zib. (1991)*, 3988 e 3982.

⁴⁹ *Zib. (1991)*, 4236 per i riferimenti ai versi di Saffo nella *Suda*; *Zib. (1991)*, 3443 per i versi di Saffo citati dallo Pseudo-Longino.

⁵⁰ Evidenziamo in corsivo i riferimenti ad elementi acquatici nei versi leopardiani tratti dalla poesia di Saffo, così come nelle successive citazioni di versi di Saffo (Leopardi, *TPP*, 394).

Benché abbiamo certezza di una lettura diretta da parte di Leopardi solo per alcuni versi di Saffo, e benché si tratti di una questione da approfondire con una ricerca sistematica più vasta, appare tuttavia evidente che l’essenza della poesia di Saffo fosse stata tramandata a Leopardi da alcuni tra i suoi autori più cari, come lo Pseudo-Longino, che cita per intero la celeberrima ode:

Mi sembra uguale agli dei
l’uomo che ti siede dinanzi
e vicino ti ascolta
che dolce gli parli
e desiderabile sorridi. Questo
fin dentro il petto sconvolge il mio cuore:
appena ti guardo, la voce
mi vien meno;
mi si spezza la lingua, sottile
improvviso il fuoco mi corre sotto la pelle;
con gli occhi non vedo più nulla,
gli orecchi mi rombano.
Mi *cola* il sudore, un tremito
Mi prende tutta, e sono più pallida dell’erba.
Già quasi vicino a morire,
senza respiro io sembro.
Ma tutto bisogna sopportare, perché [...].⁵¹

Le scoperte novecentesche ci consentono l’accesso a versi ignoti ai tempi di Leopardi, che confermano tuttavia la vera e propria unità di tono e di argomenti che contraddistingue la poesia di Saffo: il desiderio, l’amore, la bellezza delle donne sono preoccupazioni costanti della poetessa, in versi ricchi di espressioni di manifestazioni fisiche delle emozioni, nonché di segni della presenza di elementi della natura. La ‘rugiada’, tra l’altro, sembra investita di un valore metaforico importante per Saffo, e compare in associazioni cruciali in diversi componimenti e frammenti, come per esempio il frammento 95:

Di morire un desiderio mi tiene
e di vedere le *rugiadose ripe*
dell’*Acheronte* ornate di loto.⁵²

⁵¹ Pseudo-Longino 2016, 179-181.

⁵² Fr. 95, vv. 11-13, traduzione di Vincenzo Di Benedetto (Saffo 2020, 42).

Troviamo peraltro le “alte rive umide di rugiada” nella traduzione di Battistini⁵³ del frammento 23⁵⁴; “umida di rugiada” per Battistini⁵⁵ o “rugiadosa” nella traduzione di Ferrari⁵⁶ nel frammento 73; “La rugiada allora in gocce di bellezza” per Battistini⁵⁷ e la “bella rugiada” per Ferrari nella traduzione del frammento 96. Benché l’argomento meriti un’analisi molto più estesa e documentata, il componimento leopardiano dedicato a Saffo rispecchia, assimilandoli, i cardini della poesia di quest’ultima, nella sua delicatezza come nel suo impeto: si tratta di una poesia mossa dalla forza del desiderio, che lo associa sistematicamente al concetto di bellezza nonché spesso, l’abbiamo visto, a motivi acquei (il mare, il sudore, la rugiada).

La figura mitizzata della Saffo innamorata di Faone appare pertanto come una scelta non affatto casuale da parte di Leopardi, precisamente, a nostro avviso, per la tragica fine *acquatica* da lei indissociabile⁵⁸. La Saffo innamorata e disperata che salta dalla rupe di Leucade costituisce infatti una rappresentazione sublime e definitiva della tensione inesorabile e mai appagata della Saffo poetessa immaginata da Leopardi, verso lo spazio acquatico: Leopardi vede forse nel desiderio di acqua dell’una, nel salto nel mare dell’altra, due espressioni di un identico movimento. Non tanto di morte si tratta quindi, per l’eroina leopardiana, quanto di realizzazione della propria aspirazione ad integrare la bellezza della natura, la sua *liquidità*: solo saltando nel mare Saffo potrà accedere al contatto con le acque, ed entrare a far parte, forse, anche lei, della tanto bramata armonia liquida.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battistini 2005 Y. Battistini, “Pour louer Sapho”, in Saffo, *Odes et fragments*, traduction et présentation d’Y. Battistini, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2005, 7-20.
- Baudelaire 1993 (1857) C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Larousse, 1993 (1857).

⁵³ È nostra la traduzione italiana dei versi tradotti in francese da Yves Battistini.

⁵⁴ Saffo 2005, 37.

⁵⁵ Ivi, 53.

⁵⁶ Saffo 2020, 161.

⁵⁷ Saffo 2005, 63.

⁵⁸ Lo notava già De Sanctis. “Che la Saffo suicida, l’amante non amata di Faone, sia altra da quella, poco monta: il poeta ne ha fatto una sola. E ha potuto così cogliere una situazione estetica delle più interessanti” (De Sanctis 1958, 159).

- Blasucci 1985 L. Blasucci, “Una fonte linguistica per i *Canti*. La traduzione del secondo libro dell’*Eneide*”, in *Leopardi e i segnali dell’infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, 9-30.
- Blasucci 1994 L. Blasucci, “Lingua e stile delle canzoni”, in R. Garbuglia (a cura di), *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*. Atti dell’VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre - 5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, 1994, 141-171.
- Blasucci 2011 L. Blasucci, “Profilo dell’*Ultimo canto di Saffo*”, in Id., *I titoli dei “Canti” e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, 62-79.
- Calame 2013 C. Calame, “Les noms de la femme dans les poèmes de Sappho”, *Eugesta* 3 (2013), https://eugesta-revue.univ-lille.fr/pdf/2013/Calame-3_2013.pdf.
- Camerino 2017 G.A. Camerino, “Alle origini dell’insueto gaudio di Saffo. Leopardi e la traduzione italiana del *Werther*”, in *Atti e Memorie dell’Arcadia* 6 (2017), 241-257.
- Chevalier - Gheerbrant 1982 (1969) J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont - Jupiter, 1982 (1969).
- Colella 2015 M. Colella, “L’“infinita beltà” e il “disadorno ammanto”. Una rilettura dell’*Ultimo canto di Saffo*”, *Rivista di Letteratura Italiana* XXXIII, 2 (2015), 51-75.
- De Rogati 1783 F.S. De Rogati, *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani da Francesco Saverio de’ Rogati*, Colle, Stamp. Martini, 1783.
- De Sanctis 1958 F. De Sanctis, “Il Bruto e la Saffo”, in A. Asor Rosa (a cura di), *Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1958, 153-163.
- Di Bello - Naddei Carbonara 1985 S. Di Bello, M. Naddei Carbonara, *Il “Peri hypsous” e la poetica leopardiana*, Napoli, Loffredo, 1985.
- Felici 2005 L. Felici, “La canzone dei disperati affetti”, in Id., *L’olimpico abbandonato, Leopardi tra “favole antiche” e “disperati affetti”*, Venezia, Marsilio, 2005, 85-122.
- Folin 2008 A. Folin, *Leopardi e il canto dell’addio*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Galimberti 1959 C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959.
- Garaventa 1994 R. Garaventa, “Il suicidio in Leopardi”, in Id., *Il suicidio nell’età del nichilismo. Goethe, Leopardi, Dostoevskij*, Milano, FrancoAngeli, 1994, 127-174.

- Grag nolati 2006 M. Gragnolati, “La scrittura, l’amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese”, *Testo* 52 (2006), 59-75.
- La Penna 1982a A. La Penna, “Albe tragiche (da Virgilio a Leopardi)”, *Belfagor* XXXVIII (1982), 27-40.
- La Penna 1982b A. La Penna, “Leopardi fra Virgilio e Orazio”, in U. Bosco (a cura di), *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, 149-210.
- Lonardi 1992 G. Lonardi, “L’ultimo canto”, *Rivista di Letteratura Italiana* X, 1-2 (1992), 173-191.
- Lonardi 2005 G. Lonardi, *L’oro di Omero. L’“Illiade”, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Macchioni Jodi 1982 R. Macchioni Jodi, “Riflessi del *Peri hypsous* sulla poetica leopardiana”, in U. Bosco (a cura di), *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, 479-492.
- Most 1995 G. Most, “Reflecting Sappho”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40 (1995), 15-38.
- Muscetta 1976 C. Muscetta, “L’Ultimo canto di Saffo” (1959), in Id., *Leopardi. Schizzi studi e letture*, Roma, Bonacci, 1976, 54-63.
- Natale 2009 M. Natale, *Il canto delle idee. Leopardi fra “Pensiero dominante” e “Aspasia”*, presentazione di A. Folin, con una nota di G. Lonardi, Venezia, Marsilio, 2009.
- Neppi 2016 E. Neppi, “L’Ultimo canto di Saffo come risposta a *Heroides* 15: Sappho Phaoni”, in P. Abbrugiati (a cura di), *Le mythe repensé dans l’œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, 161-174.
- Nourri 1937 E. Nourri [Pierre Saintyves], *L’astrologie populaire étudiée spécialement dans les doctrines et les traditions relatives à l’influence de la Lune*, Paris, J. Thiébaud, 1937.
- Palombi 2015 M. Palombi, *Perspectives lunaires dans l’œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.
- Palombi 2020 M. Palombi, “De l’infini, de Giordano Bruno à Giacomo Leopardi”, *Revue K* (Université de Lille) 4 (2020): *Giordano Bruno. Politique et infini*, 219-230.

- Palombi 2021 M. Palombi, “Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino. Segni, moti, oscillazioni”, in *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 27-30 settembre 2017), Firenze, Olschki, 2021, in corso di stampa.
- Policastro 2006 G. Policastro, “... e quei di Saffo obblia’. Traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese”, in G. Corabi, B. Gizzi (a cura di), *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2006, 223-237.
- Pseudo-Longino 2016 Pseudo-Longino, *Del sublime*, a cura di F. Donadi, Milano, Rizzoli, 2016.
- Rigoni 1987 M.A. Rigoni, “Commento all’*Ultimo canto di Saffo*”, in *PoePro*, 939-942
- Saffo 2005 Saffo, *Odes et fragments*, traduction et présentation d’Y. Battistini, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2005.
- Saffo 2020 Saffo, *Poesie*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di F. Ferrari, Milano, Rizzoli (BUR), 2020.
- Sconocchia 1994 S. Sconocchia, “Tessuto linguistico e parola poetica nei *Canti*. L’incidenza dei classici”, in R. Garbuglia (a cura di), *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*. Atti dell’VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre - 5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, 1994, 541-551.
- Verri 1780 A. Verri, *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Roma, Giunchi, 1780.

