

ELENA RAMPAZZO

Tra Eva Cattermole e Paolo Buzzi: il leopardismo di Saffo

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELENA RAMPAZZO

Tra Eva Cattermole e Paolo Buzzzi: il leopardismo di Saffo

Figura vibrante dell'immaginario occidentale sin dalle Heroides, Saffo è uno dei topoi più amati dell'Ottocento europeo; senza dubbio, il leopardiano Ultimo canto di Saffo è tra le sue incarnazioni più felici.

L'intervento analizzerà la figura e il ruolo di Saffo nei Nuovi versi (1897) di Eva Cattermole (1849-1896) e nelle Rapsodie leopardiane (1898) di Paolo Buzzzi (1874-1956). Exempla lei della generazione nata col romanticismo e con le guerre d'Indipendenza, lui della disillusa generazione post-unitaria divisa tra Carducci e il tardo-romanticismo già decadente, ambedue riflettono sulla figura della poetessa greca come ci è stata tramandata dal filtro di Leopardi, ora identificandosi completamente con essa e immaginando nella sua morte la propria (Cattermole), ora avvicinandosi e distanziandosi, per chiarire a se stesso il ruolo dei poeti nell'Italia positivista di fine secolo, già percossa dai venti dell'irrazionalismo simbolista (Buzzzi).

Nella lettera indirizzata a Lidia il 28 novembre 1874,¹ pur rallegrandosi del fatto che la sua interlocutrice avesse intrapreso una lettura approfondita dei *Canti*,² Carducci la metteva in guardia circa i pericoli derivanti da una lettura simpatetica dei medesimi, specie in quell'Italia in cui molti e molte, in maniera più o meno dilettantesca, leggevano e stendevano versi *al modo* e, direi, *alla moda* di Giacomo Leopardi, seguita a quella di Byron, a inizio secolo, e più in generale del Romanticismo europeo.

L'empatia poteva manifestarsi in modo diverso in ciascuno, si trattasse di quei borghesi disposti a soffrire per un quarto d'ora per lo «scavante nullismo»³ dei *Canti* (magari a imitarlo in goffe prove di endecasillabi piene di calchi e di situazioni chiaramente allusive e subito pronti a dimenticarsene per recarsi a laute mense), sia che si trattasse di quegli animi romantici sinceramente inclini alla poesia, che ritrovavano in Leopardi un'anima sorella.

Borghesucci o poeti, nessuno si salvava, in questa lettera, dagli strali del Professore; tuttavia, mentre i primi erano presto liquidabili per la stessa inconsistenza del loro afflato elegiaco, i secondi erano ritenuti più pericolosi, perché, avvertendo una somiglianza sostanziale con l'autore dei *Canti*, lo assumevano fino in fondo a modello letterario e soprattutto esistenziale: trasferendone le istanze dalla letteratura altrui alla propria vita, chi avesse assunto sinceramente la poesia di Leopardi non avrebbe potuto non appropriarsi di quel carattere di malattia, che per Carducci era a malapena accettabile nell'originale, ma che, in quell'epoca di trionfante positivismo, era da ricusare perché non concorreva certo alla formazione dell'uomo nuovo della Terza Italia, individuo dai solari caratteri ellenici.

L'identificazione con Leopardi poteva darsi sia al livello dell'identificazione personale col poeta e con le vicende da lui narrate in prima persona, sia a quello della riflessione poetica su personaggi particolarmente vivi della sua lirica, grazie ai quali egli poteva parlare, come avrebbe detto Cristina Campo, *sotto falso nome*. Va da sé che queste due possibilità non si escludono l'una con l'altra e che, anzi, possono coesistere tranquillamente nella stessa persona.

Tra i personaggi femminili più densi dei *Canti* c'è Saffo; nonostante la conoscenza della sua opera sia stata limitata per secoli, le leggende sulla sua vita fiorirono a una data abbastanza alta, divenendo in qualche modo canoniche grazie alle *Heroides* di Ovidio, alle quali seguirono fino all'età contemporanea riflessioni liriche o drammatiche sulla sua vita e sulla sua morte, trasformandola così in un vero e proprio personaggio letterario, letto in maniera differente a seconda della sensibilità delle epoche e delle persone che la incontrarono sul loro cammino creativo, da Boccaccio (*De claris mulieribus*) e Christine de Pizan (*La cité des Dames*), a Platen (*Hero und Sappho*) e Lamartine (*Sappho: élégie antique*), passando ovviamente per Leopardi e giungendo almeno fino a Pascoli (*Solon*) e a Rilke (*Eranna an Sappho, Sappho an Eranna*), senza dimenticare le

¹ G. CARDUCCI, *A Lidia (Bologna 28 novembre 1874)*, n. 1811, in *Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci*, vol. IX, *Lettere 1874-1875*, Bologna, Zanichelli, 1942, 255-259.

² L'edizione di riferimento è: G. LEOPARDI, *Canti*, vol. I, edizione critica a cura di E. Peruzzi, Milano-Recanati, Rizzoli-Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Recanati, 2000².

³ CARDUCCI, *A Lidia...*, 257.

Saffo in versione drammatica di Maria Fortuna e di Angelica Palli, presentate insieme ad altre rivisitazioni in un convegno padovano e poi confluite nel volume *Saffo tra poesia e leggenda*,⁴ che si ferma proprio alle soglie di quell'Ottocento romantico che, sull'onda dell'ispirazione leopardiana, intendo affrontare in questo intervento, attraverso i *loci saffiani* di Eva Cattermole e di Paolo Buzzi, ambedue debitori di Leopardi e in ispecie del suo *Ultimo canto di Saffo*,⁵ nonché accomunati, seppur con tonalità diverse, dalla peste del leopardismo, ed essendo perciò, a mio avviso, due interessanti campioni di quello stuolo carduccianamente esecrando, che avrebbe infestato per buona parte del XIX secolo le Lettere italiane.

Eva Cattermole, di famiglia scoto-italiana, nacque a Firenze nel 1849 e morì a Roma nel 1896; nota troppo spesso, anche in vita, più per le sue turbolente vicende private che per la sua opera – e queste furono usate ad arte dall'editore Sommaruga per lanciarla sulla scena romana –, ella fu prosatrice e giornalista sotto lo pseudonimo di Contessa Lara, nonché autrice di quattro sillogi poetiche pubblicate dal 1867 al 1897, tutte in metri chiusi.⁶ La sua ispirazione lirica, oltre che la sua vita, nei contenuti risente complessivamente del clima romantico d'Italia, «se pure – avendo alla mente Mengaldo – un Romanticismo italiano è veramente esistito»:⁷ amore, sentimenti, passione, morte, patriottismo, grandi ideali agitano le pagine della Contessa Lara, o vi si placano.

Fra dettagli di costume ed efficaci descrizioni di ambienti fine secolo e di rapporti di coppia, appaiono frequenti i calchi più o meno scoperti da Leopardi, letto come poeta romantico, fra cui un rifacimento de *Il passero solitario*⁸ in forma di canzonetta di settenari,⁹ quello dell'*Imitazione*¹⁰ trasformata in canzone di endecasillabi e settenari,¹¹ quello di *Amore e morte*¹² con tanto di citazione in epigrafe;¹³ non manca il riecheggiamento del sintagma *di rose e di viole*¹⁴ da *Il sabato del villaggio*,¹⁵ fiori soli o spesso legati insieme in bouquet, ma anche echi delle allocuzioni alla luna o delle descrizioni delle notti plenilunari; e poi, naturalmente, c'è Saffo, che insieme alla figura sorella di Ofelia fu uno dei personaggi più amati di tutto l'Ottocento europeo, nella letteratura e nelle arti figurative. Dal punto di vista metrico, invece, la nostra poetessa indugia su modelli più tradizionali: nonostante le evidenti suggestioni leopardiane, ovviamente fatte proprie e perciò investite di significati differenti, nelle sue raccolte mancano prove di canzoni in endecasillabi sciolti. Un'imitazione, quella di Eva Cattermole, ritagliata sulle misure di una donna che fu, per citare Carlotta Moreni, «a quei tempi sinonimo di scandalo e di tragedia [...] personaggio rappresentativo della Roma bizantina. Bella, intelligente e colta, spregiudicata e dotata di un temperamento passionale, la sua esistenza appare costellata di scandali, uccisioni, molte passioni e nessun vero amore».¹⁶

La Saffo dei *Canti* è la poetessa eolica nella quale ai dati storici si mescolano elementi leggendari; il risultato è una donna che adombra chiaramente la vita e i sentimenti del giovane

⁴ A. Chemello (a cura di), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova, Il Poligrafo, 2012.

⁵ LEOPARDI, *Canti...*, 257-259.

⁶ E. CATTERMOLLE, *Canti e ghirlande*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1867; CONTESSA LARA [E. CATTERMOLLE], *Versi*, Roma, Sommaruga, 1883; EAD., *E ancora versi*, Firenze, Sersale, 1886; EAD., *Nuovi versi (edizione postuma)*, a cura di L. Donati, Milano, Galli, 1897. Da ora in poi, le opere pubblicate sotto pseudonimo, saranno indicate solo come opere di Contessa Lara.

⁷ P.V. MENGALDO, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012, 13.

⁸ LEOPARDI, *Canti...*, 299-301.

⁹ CATTERMOLLE, *Il passero solitario*, in *Canti e ghirlande...*, 83-85.

¹⁰ LEOPARDI, *Canti...*, 595.

¹¹ CATTERMOLLE, *Povera foglia!*, in *Canti e ghirlande...*, 132-133.

¹² LEOPARDI, *Canti...*, 541-544.

¹³ CATTERMOLLE, *Amore e morte*, in *Canti e ghirlande...*, 149.

¹⁴ In CONTESSA LARA, *Nuovi versi...*, 169, si legge: «Nuvole belle di viole e rose».

¹⁵ LEOPARDI, *Canti...*, 525: «un mazzolin di rose e di viole».

¹⁶ C. MORENI, *Notizie biografiche*, in CONTESSA LARA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Moreni, Roma, Bulzoni, 2002, 37.

poeta che l'ha scelta come eteronimo, di colui che il precoce leopardista Poerio definì icasticamente «intelletto e pietà d'ogni dolore».¹⁷ Ella innalza il suo ultimo canto, l'ultima elegia, contro la Natura che non le ha donato quell'avvenenza, che le avrebbe permesso di sentirsi in comunione con la bellezza del cielo e della terra e di vivere amata, felicemente inconsapevole dei grami destini umani, come Faone, il quale nella sua insipienza sembra quasi l'antenato degli *occhiazurrini* del Tonio Kröger di Thomas Mann.

A vedere i ritratti fotografici della nostra Contessa, donna di bellezza veramente sfolgorante, e a leggerne la vita nelle biografie più o meno serie (e sono di più queste ultime, che sembrano scritte dai redattori di qualche rotocalco), viene da chiedersi in cosa ella, con la sua *Saffo*, potesse sentirsi affine alla protagonista dell'*Ultimo canto* o, dietro allo specchio, a Leopardi:

Su la dormente baia le colonne
tremando si specchiavano alla luna,
e somnesso piangevano le donne
in bianca fila per la nera duna.

Su' gradini del tempio ella giacea
con grondanti i capelli e freddo il volto,
e abbandonatamente le pendea
il nudo braccio, della stola sciolto.

Pur sotto il velo aereo della morte
parean brillar le sue pupille fisse
d'una sfida suprema, ancor che assorta
nel gran sogno che mai nessun ridisse.

Da' boschetti di platani e di rose
le palombe venian battendo l'aria
con ali ratte, ma silenziose:
l'isola ardea di lumi, solitaria.¹⁸

Alla struttura metricamente più libera della canzone leopardiana, endecasillabi sciolti e rime (bacciate) solo nella coppia endecasillabo-settenario che chiude tutte le strofe (*sponda:onda*, *sottrage:spiagge*, *canto:ammanto*, *Diva:riva*) e per il resto con poche rime, distanti, e assonanze, la Contessa Lara preferisce il tipo della canzone-ode in endecasillabi a rima alternata, con perfetta coincidenza fra strofa e periodo.

Saffo appartiene a *Nuovi versi*, raccolta postrema e postuma, uscita per la curatela di Luigi Donati nel 1897; secondo la biografa Maria Borgese – il cui volume,¹⁹ malgrado lo stile datato, rimane a tutt'oggi imprescindibile –, la stesura della silloge risalirebbe al decennio 1884-1894,²⁰ ossia agli ultimi anni della scrittrice, già intorno ai quaranta e perciò in un periodo della vita nel quale si è propensi a tracciare un bilancio dell'esistenza; se tema principe ne è l'amore, va anche detto che la poetessa, in virtù di quel periodo di calma sentimentale costituita dalla quasi decennale convivenza con Cesareo, ne *I miei versi* rinnega, lo scrive apertamente, «quell'inutile caccia d'ideale»²¹ e i suoi precedenti atteggiamenti da nostrana *Sturmer* delle passioni. I versi della maturità vogliono dunque, secondo questo prologo, raccogliersi sotto il segno del sentimento, della riflessione e della misura. Di tale atteggiamento, Maria Borgese ritiene che *Saffo* sia l'esempio migliore, come del resto ella considera questa silloge la miglior prova poetica

¹⁷ *Poesie edite e postume di Alessandro Poerio per la prima volta raccolte con cenni intorno alla sua vita*, per Mariano d'Ayala, Firenze, Le Monnier, 1852, 164.

¹⁸ CONTESSA LARA, *Saffo*, in *Nuovi versi...*, 153.

¹⁹ M. BORGESE, *La contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano, con 43 illustrazioni*, Milano, Treves, 1930.

²⁰ Ivi, 192.

²¹ CONTESSA LARA, *I miei versi*, in *Nuovi versi...*, 5.

della Contessa,²² mentre per Biancamaria Frabotta i *Nuovi versi* si porrebbero in continuità con i toni della produzione precedente e il prologo stesso sarebbe in realtà da leggersi come «una specie di palinodia»²³ antifrastica; di sicuro, per la nostra autrice Saffo è un esempio di eteronimia, di specchio nel quale vedere la propria immagine e attraverso il quale fantasticare sulla propria morte.

La scena si apre sulla baia, quasi personificata, che dorme: è notte, sull'acqua si riflettono insieme, fuse, le colonne del tempio vicino al mare e la luna; sulla sabbia, nera per l'oscurità, piangono sommessamente le donne biancovestite, presumibilmente le compagne del tiaso; Saffo, *ella*, giace sui gradini del tempio, adagiata dalla pietà del mare, la stola abbandonata, sciolta dal braccio; e i suoi occhi, aperti e fissi, sembrano ancora splendere della sfida del salto dalla rupe (si credeva che se un amante infelice si fosse gettato e fosse uscito incolume dal mare, sarebbe stato riamato). Ma noi, quel salto non l'abbiamo visto: mentre Lamartine, per esempio, con un attacco a cui sembra rimandare la nostra ode («L'aurore se levait, la mer / battait la plage»),²⁴ mostra Saffo nel suo ultimo giorno insieme alle compagne, e la scena inizia all'aurora con le parole della poetessa e termina al tramonto con le ultime frasi prima del salto e con un distico che nel suo *incipit* ci mette davanti all'evento già accaduto e poi mostra le fanciulle che nell'oscurità si allontanano dalla spiaggia, senza di lei («Elle dit. Et le soir, quittant le bord des flots, / vous revîtes sans elle, ô vierges de Lesbos!»),²⁵ inserendo comunque, attraverso il silenzio dello stacco, l'idea dell'evento, Leopardi ci lascia nella visione di un estremo canto notturno all'approssimarsi dell'aurora («Placida notte, e verecondo raggio / della cadente luna; e tu che spunti / fra la tacita selva in su la rupe, / nunzio del giorno»)²⁶ e Eva Cattermole lo dà per già avvenuto. Dal punto di vista della narrazione, ella crea il seguito della sequenza leopardiana, quel che accadde dopo, riprendendo motivi classici della leggenda di Saffo, già sfruttati dalla lirica e dal teatro. Ma il tono della scena è mutuato dalla «placida notte»,²⁷ che apre l'*Ultimo canto*, e dalla «silente riva»,²⁸ che lo chiude, e che impongono silenzio e fissità: attorno a Saffo, che è al centro della scena e delle strofe e che è già morta, la baia, sinonimica della «riva»²⁹ leopardiana, è «dormente»,³⁰ come «silente»³¹ era in Leopardi; le donne piangono, ma «sommesse»,³² di un pianto sincero che non ha nulla del pianto esibito (e prezzolato) delle prefiche, e le colombe volano, sì, veloci, ma il loro movimento non produce suono: vediamo, ma non sentiamo, e così la baia, la riva, rimane immersa nel silenzio.

Quanto all'identificazione con Saffo, che si vogliono leggere i *Nuovi versi* sotto il segno della totale sincerità o del massimo artificio (come fanno rispettivamente la Borgese e la Frabotta e in definitiva anche Tiozzo, che pure la ritiene stilisticamente di buon livello),³³ da alcuni richiami testuali risulta evidente come la Contessa Lara, anche per il tramite leopardiano, avvertisse in Saffo una sorella.

La consuetudine del confronto con l'illustre poetessa ha radici profonde: già nella giovanile *Canti e ghirlande*, Eva Cattermole scrive *Saffo*,³⁴ ode-canzonetta in cinque quartine di endecasillabi piani alternati a settenari tronchi, il tutto in rima AbAb; a differenza dell'ode del 1897, dove

²² M. BORGESSE, *La contessa Lara...*, 192-193.

²³ B. FRABOTTA, *Alle soglie di una perdita femminilità poetica: la Contessa Lara e Vittoria Aganoor*, «Empoli», III serie, I, 1, 1983, 64.

²⁴ A. DE LAMARTINE, *Méditation deuxième. Sapho*, in ID., *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Canel-Audin, 1823, 7.

²⁵ Ivi, 16.

²⁶ LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti...*, 257.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, 258.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ CONTESSA LARA, *Saffo*, in *Nuovi versi...*, 153.

³¹ LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti...*, 258.

³² CONTESSA LARA, *Saffo*, in *Nuovi versi...*, 153.

³³ E. TIOZZO, *La bambola e il mostro. Un'indagine tematica sull'opera della Contessa Lara*, Roma, Aracne, 2008.

³⁴ CATTERMOLLE, *Canti e ghirlande...*, 233-234.

sobrietà e solennità si mescolano per dare una prova poetica che tutto sommato resiste al tempo, questo del 1867 è un tentativo piuttosto farraginoso, dal sapore troppo letterario, di far parlare la protagonista di fronte a Faone: se il suo canto non lo commuoverà, è meglio che egli lo dimentichi.

Decisamente più interessante è invece una strofe del secondo dei due sonetti intitolati *On ne badine pas avec l'amour*,³⁵ pubblicati nella raccolta del 1883; l'autrice tenta appassionatamente di disegnare al proprio compagno un destino di fedeltà reciproca:

Io saprò tramutarmi in che vorrai,
mentre, com'or, tra i baci il dì s'invola:
Frine, Saffo, Maria chiedi, ed avrai
quanto fibra, intelletto, alma consola. (29)

Mentre il precedente era un esercizio meramente letterario, qui, per la prima volta, la Contessa Lara sovrappone alla propria immagine quella di Saffo e, curiosamente, non della Saffo prossima al suicidio. Il trittico femminile comprende, oltre alla poetessa eolica, una celebre eterea (Frine) e la madre di Gesù (Maria); facendo prevalere di volta in volta l'una o l'altra, per il compagno Eva sarà una fonte di consolazione o della carne («fibra»),³⁶ o dell'«intelletto»,³⁷ o dell'«anima»:³⁸ Saffo è perciò la donna colta, che nell'intimità o in società, nel simposio come ora nei salotti, può stare al pari con un uomo e sostenere abilmente un confronto, come Evelina Cattermole è e sarà ammirata non solo per la sua bellezza, ma anche per la sua cultura, per il suo conversare spigliato e perché più tardi, attraverso l'attività letteraria, riuscirà a sostentarsi da sola.

Nella seconda delle due poesie dedicate alla nonna (*Per l'avola mia*),³⁹ contenuta nella successiva silloge *E ancora versi* del 1886, si legge:

[...] un grecale di primavera,
rabbrividendo l'acque appena appena,
spingerebbe il mio corpo illividito
verso la sponda, a carezze, a susurri,
come si culla un fanciullin sopito. (37-38)

L'immagine è sostanzialmente la stessa dell'ode postrema: acqua calma, che qui si increspa appena per un vento freddo di primavera (e così il grecale la fa rabbrividire), un «corpo illividito»⁴⁰ che prelude al metonimico «freddo il volto»⁴¹ della Saffo del 1897 e che è spinto «verso la sponda»,⁴² come la poetessa greca sarà adagiata dalle onde, brevi, sui gradini del tempio. Eva Cattermole aveva immaginato così la propria morte sul finire degli anni ottanta, e in immagini di pietà la sognerà ancora nei suoi ultimi anni: una pietà che lei e Saffo, dopo una vita di amore, di sofferenza, di poesia, avrebbero infine trovato nelle acque materne del mare, che le avrebbe riconsegnate alla terra e al cordoglio composto di poche, fidate persone, o forse di nessuno.

Appartenente alla generazione nata alla fine del processo risorgimentale, il milanese Paolo Buzzi (1874-1956) è noto come poeta, romanziere e critico affiliato prima alla rivista «Poesia» (1905-1909), e poi all'avanguardia futurista. Nonostante Marinetti e Benelli, in occasione della

³⁵ CONTESSA LARA, *On ne badine pas avec l'amour*, in *Versi...*, 29.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ CONTESSA LARA, *Per l'avola mia*, in *E ancora versi...*, 35-38.

⁴⁰ *Ivi*, 38.

⁴¹ CONTESSA LARA, *Saffo*, in *Nuovi versi...*, 153.

⁴² CONTESSA LARA, *Per l'avola mia*, in *E ancora versi...*, 38.

sua vittoria al primo concorso di «Poesia» (settembre 1905),⁴³ lo presentino ai lettori nelle vesti di un timido e ispirato giovane, poeta di primo pelo,⁴⁴ la bibliografia di Buzzi risale almeno al finire del secolo e, all'altezza del 1905, conta già un volume e alcuni poemi civili in metri diversi, pubblicati in fascicoli fuori commercio.⁴⁵ Sebbene nel nuovo secolo, grazie al contatto diretto con le esperienze simboliste europee, Buzzi abbia irrorato di nuova linfa la tradizione letteraria nella quale era cresciuto, il suo gusto era già ben identificabile all'altezza delle primigenie *Rapsodie leopardiane*,⁴⁶ dense di quel clima tardo-romantico e dichiaratamente decadentista d'Italia che trovò in d'Annunzio uno dei suoi campioni.

Questa prima raccolta fu pubblicata nel 1898, ossia nel primo centenario dalla nascita di Giacomo Leopardi; a lui è dedicata «con ideale di culto, / con istinto di rivelazione».⁴⁷ Parafrasando un'altra epigrafe scelta dall'autore e da lui inserita nel frontespizio, possiamo dedurre che egli intende commuovere gli animi dei lettori attraverso le immagini e le finzioni della ristoratrice bevanda della poesia (si tratta di alcuni versi dal *Prologo sul teatro del Faust* di Goethe, citati in originale).⁴⁸

Una poesia, naturalmente, ispirata da Leopardi, e costruita sui *loci* dei *Canti* come si trattasse di stazioni di una *via crucis* letteraria, come un «diario», citando Lonardi, costruito «tutto su stazioni leopardiane».⁴⁹ Tra il *Prologo*, intitolato per ossimoro *L'ultimo canto*⁵⁰ con allusione all'*Ultimo canto di Saffo*,⁵¹ e l'*Epilogo (Pensieri dominanti)*,⁵² la silloge presenta una successione di testi organizzati per macro-sezioni a base strofica (sonetti, romanze, odi, canzoni); ciascuna di queste macro-sezioni contiene più sezioni, metricamente omogenee e dai titoli o ricalcati su quelli leopardiani (*Le ricordanze*, *A Silvia*),⁵³ o costituiti da un verso leopardiano (*Da l'uno a l'altro polo* deriva da *All'Italia*, v. 131),⁵⁴ o ancora dedicati a personaggi del testo (le romanze intitolate *Ad Elvira*⁵⁵ sono ispirate dalla deuteragonista del *Consalvo*,⁵⁶ mentre *I figli di Paolina*⁵⁷ rimandano a «O miseri o codardi / figliuoli avrai» da *Nelle nozze della sorella Paolina*).⁵⁸ Da qui, poi, si discende ai singoli testi, secondo la modalità di cui diamo un esempio qui di seguito:

[1] SONETTI

Saffo
Il canto ingenuo
L'ode a Venere
Pro elegia.

[2] ROMANZE

A Nerina
La discesa
L'alta ed estrema luce
La finestra gotica

⁴³ F.T. MARINETTI - S. BENELLI - V. PONTI, Concorso di «Poesia», «Poesia», I (settembre 1905), 8, s.p. (è l'annuncio del vincitore).

⁴⁴ [F.T. MARINETTI-S. BENELLI-V. PONTI], *Il vincitore del concorso di «Poesia»*, Paolo Buzzi, «Poesia», I (ottobre 1905), 9, 1, contiene il medaglione del vincitore.

⁴⁵ P. BUZZI, *Oporto 1850*, Milano, Tipografia [?], 1891; ID., *Il carne di Napoleone Bonaparte*, Milano, coi tipi di Pietro Agnelli, 1901; ID., *Il Carne di Re Umberto*, Milano, Tipografia Fratelli Treves, 1901; ID., *La notte di Roma*, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1903.

⁴⁶ P. BUZZI, *Rapsodie leopardiane*, Milano, Galli e Raimondi, 1898.

⁴⁷ Ivi, 7.

⁴⁸ J.W. GOETHE, *Faust*, in ID., *Faust e Urfaust*, 2 voll., traduzione e cura di G.V. Amoretti, Milano, Feltrinelli, 2000, I, 11 [textus]: «In bunten Bildern wenig Klarheit, / Viel Irrtum und ein Füncken Wahrheit, / So wird der beste Trank gebraut, / Der alle Welt erquickt und auferbaut. / [...] / Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt: / Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt».

⁴⁹ G. LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, 23.

⁵⁰ BUZZI, in *Rapsodie leopardiane...*, 9-13.

⁵¹ LEOPARDI, *Canti...*, 257-259.

⁵² BUZZI, *Rapsodie leopardiane...*, 311-315.

⁵³ Ivi, 49-56; 77-88.

⁵⁴ Ivi, 141-160.

⁵⁵ Ivi, 103-119.

⁵⁶ LEOPARDI, *Canti...*, 367-371.

⁵⁷ BUZZI, *Rapsodie leopardiane...*, 29-34.

⁵⁸ LEOPARDI, *Canti...*, 131-148: 131.

	Il gran giuoco La morte.
[3] ODI	[4] CANZONI
<i>Da l'uno a l'altro polo</i>	<i>La vita solitaria</i>
A la Grecia	Il passero
A l'Italia	Albero di primavera
A Simonide	Circenses
	Il Patriarca
	L'altissima quiete

Anche Buzzi fa una dedica a Saffo – e lo si vede nell'esempio riportato sopra; il suo debito col complesso dei *Canti* è esplicito nel titolo della raccolta, nei testi e nelle epigrafi, sia in quella che prelude al libro (la dedica per il centenario), sia in parecchie di quelle che accompagnano gruppi di liriche o singoli testi; sotto traccia, infine, è leopardiano, o meglio leopardista, il modo in cui egli guarda alla Saffo dell'*Ultimo canto*.

Ci si aspetterebbe che Buzzi collocasse la poetessa greca nella galleria dei personaggi femminili delle *Romanze*;⁵⁹ le donne che suggestionano la fantasia (anche amorosa) del milanese sono, del resto, quelle stesse che, con sfumature diverse, avrebbero impressionato il cuore di Leopardi, e perciò Nerina, Silvia, Aspasia, Elvira, la Bella donna effigiata nel suo monumento sepolcrale.

La Saffo delle *Rapsodie* non è tra loro, perché il suo statuto è diverso fin da Leopardi: ella non è l'alterità assoluta, la donna in sé e per sé, che può far innamorare un poeta o può commuoverne l'animo per una morte precoce: ella è un preciso *alter ego* di Leopardi, l'unica alla quale egli presta la voce dell'*io*,⁶⁰ senza parlarne in terza persona come fa con l'Elvira del *Consalvo*,⁶¹ e senza apostrofarla col *tu*, che è invece il modo con cui si rivolge a tutte le altre donne.⁶² Ciò che unisce l'autore dell'*Ultimo canto di Saffo* alla sua protagonista, e che gli consente l'uso dell'*io*, è il fatto che ella fosse poetessa ispirata e, almeno secondo l'intreccio di storia e leggenda, di forme non avvenenti e tormentata da un amore non corrisposto: l'affinità dell'afflato poetico e delle vicende esistenziali autorizza Leopardi a incarnare in Saffo le sue interrogazioni più profonde, dandole la propria voce, la prima persona.

Attraverso la compulsazione dei *Canti*, Buzzi trova in Leopardi il perfetto antografo dell'irriducibile differenza dei poeti e degli artisti col proprio secolo, che è poi uno degli elementi caratteristici del Romanticismo; inoltre, in questi primi anni, egli legge la propria esperienza e scrive la propria poesia attuando, per dirla con Fubini, «una traduzione sul piano della vita di quel che Leopardi ha risolto, non sempre forse, nell'assolutezza della speculazione e della poesia»,⁶³ divenendo così un modello da imitare a livello esistenziale. Malgrado le *Rapsodie* testimonino tale processo in più *loci* e quindi Buzzi mostri quel tipico carattere di «malattia»⁶⁴

⁵⁹ P. BUZZI, *Romanze*, in *Rapsodie leopardiane*, 57-137.

⁶⁰ Cfr., per esempio, G. LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti*, 257-258: «mentre ignote mi fur l'erinni e il fato, / sembianze agli occhi miei»; «Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso / macchiammi anzi il natale, [...] / In che peccai bambina».

⁶¹ LEOPARDI, *Canti...*, 367-371: «Pur gli era al fianco, [...] / quella che sola e sempre eragli a mente, / per divina beltà famosa Elvira»; «Lei, già mossa a partir, / presa per mano»; «Impallidia la bella»; «Stette sospesa e penserosa in atto / la bellissima donna». I *tu* in riferimento a Elvira sono proferiti da *Consalvo*.

⁶² Ivi, 470: «O Nerina! E di te forse non odo / questi luoghi parlar?» (*Le ricordanze*); ivi, 457: «Silvia, rimembri ancora / quel tempo della tua vita mortale» (*A Silvia*); ivi, 547: «Torna dinanzi al mio pensier talora / il tuo sembiante, Aspasia» (*Aspasia*); ivi, 555: «Tal fosti: or qui sotterra / polve e scheletro sei» (*Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*).

⁶³ M. FUBINI, *Leopardi nella critica dell'Ottocento*, in *Leopardi e l'Ottocento. Atti del II Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967)*, a cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Leo S. Olschki, 1970, 352-353.

⁶⁴ Ivi, 352.

combattuto anche dal De Sanctis per cui scrive Fubini, va detto che con Saffo il suo atteggiamento è più cauto e l'identificazione non è immediata: Buzzi, infatti, usa la seconda persona.

I tre testi dedicati alla poetessa greca appartengono alla prima sezione che segue al *Prologo*,⁶⁵ quella dei sonetti, appunto; in essa, il nostro leopardista si interroga sulla propria identità, il cui tratto fondamentale è l'esercizio della poesia: cosa significhi essere poeti in quell'epoca, in quel luogo e in rapporto alla società nella quale si è cresciuti; inoltre, al livello degli universali, come si ponga la natura nei confronti dei singoli uomini dal momento della nascita, come ella apra le ostilità all'umano, secondo le interrogazioni poste a Leopardi stesso nella sequenza de *La notte del natale*.⁶⁶

Parlare di qualcuno usando la seconda persona dice della volontà di farsi ascoltare, di capire, di instaurare un dialogo; se c'è imitazione, se c'è identificazione, questa potrà forse avvenire in un secondo momento, non è già data. I tre sonetti, tutti con schemi rimici diversi,⁶⁷ scandiscono tre momenti della vita terrena e letteraria di Saffo, giunta a Buzzi sia per il filtro di Leopardi, sia per conoscenza diretta dell'edizione Teubner dei lirici greci curata da Bergk.⁶⁸ una rapsodia per nulla improvvisata, esteticamente discutibile – ché il miglior Buzzi sarà quello in versi liberi –, ma interessante manifestazione di una giovanile poesia tardo-romantica che poi si farà futurista.

Un elemento che colpisce subito l'attenzione, e che è confortato anche dalla nota di fine volume, concerne la letterarietà esibita nei sonetti: poiché Saffo non solo è la più celebre poetessa dell'antichità, ma è anche vista, in virtù dei suoi testi e delle leggende fiorite su di lei, al prisma dell'antonomasia e della personificazione della poesia stessa, Buzzi costruisce la scena e le sue domande riprendendo immagini dall'*Ultimo canto* e dalla tradizione letteraria, facendoci così entrare nella sua officina.

Diva, dinnanzi 'l mar di Lesbo aurato
da 'l sol che inonda anco il tuo crin di viola
sacro ad Alceo, tu assorbi il profumato
spiro d'oriente e sogni e canti; sola

par che t'inebri di lusinghe il fato,
o bellissima, e dolce la parola
tua ne 'l ritmo sgorga e innamorato
ride lo spirito a 'l labro e si consola.

Ma a chi sollevi la ragione e il canto,
diva, se Apollo imperator non guardi
sol per la fiamma saettante e a 'l mare

posi, che ammorza, i pudibondi sguardi?
Decima musa e suora umana a 'l santo
astro già sei, fanciulla! A che pregare?⁶⁹

Traendo lo spunto da due emistichi dei vv. 40-41 dell'*Ultimo canto* («Allor che ignara / di misfatto è la vita?»),⁷⁰ Buzzi immagina una giovanissima Saffo in riva al mare – come in riva al mare si ucciderà –, mentre innalza il suo canto ad Apollo, dio-sole e nume tutelare della poesia. Il suo sguardo è «pudibondo», ossia oltremodo pudico, e questo elemento dice del suo carattere,

⁶⁵ BUZZI, *Rapsodie leopardiane...*, 9-11.

⁶⁶ BUZZI, *Rapsodie leopardiane...*, 23-27.

⁶⁷ Ivi, 37 (*Il canto ingenuo*): ABABABAB, CDEDCE; ivi, 38 (*L'ode a Venere*): ABCDABCD, EFGEFG; ivi, 39 (*Pro elegia*): ABCDBCDA, EFE²EFE².

⁶⁸ *Anthologia lyrica continens Theognim, Babrium, Anacreontea cum ceterorum poetarum reliquiis selectis*, curavit Th. Bergk, editio altera, Lipsiae, in aedibus G.B. Teubneri, 1868.

⁶⁹ P. BUZZI, *Saffo - Il canto ingenuo*, in *Rapsodie leopardiane*, 37.

⁷⁰ G. LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti*, 258.

della sua educazione di fanciulla aristocratica ellenica, del suo modo classicissimo di intendere la poesia non come fenomeno umano, come prodotto del genio, bensì come dono del dio Apollo, che ella prega, accompagnandosi con la cetra senza avere l'ardire di guardarne direttamente il disco d'oro (il sole), e che, nel contempo, la circonfonde col proprio calore e con la propria luce, permeandola di poesia. I profumi della terra e del mare sembrano recare l'annuncio di un destino felice: il canto di Saffo, che consola e allietta lo spirito, è «ingenuo»⁷¹ perché ella non conosce ancora il dolore; la sintassi piana e agevole rispecchia la semplicità della sua anima e del suo modo di vedere il mondo. Buzzi identifica subito la sua protagonista mediante due celebri epiteti della tradizione, attraverso i quali dà un condensato di cultura classica: ella è «bellissima»⁷² come la chiamò «Saffo la bella» il Socrate del Fedro (235c);⁷³ il suo «crin di viola / sacro ad Alceo» è tale perché Alceo la cantò nel famoso epigramma riportato anche da Bergk nell'*Anthologia lyrica*⁷⁴ usata da Buzzi: il poeta melico ne canta le trecce scure come viole (Ἰόπλοκ'), rimandando così da un lato a un tipico carattere di bellezza della donna greca, dall'altro ad Afrodite, cui era sacra la viola; inoltre, per sintesi, il suo «crin», che è metonimia per tutta la persona, è «sacro ad Alceo»⁷⁵ perché egli la definì ἄγνα, ossia *pura, santa, sacra, casta*; infine, il suo canto consola lo spirito e lo fa ridere per la sua dolcezza poiché il medesimo epigramma la dice μελλιχόμειδε (al vocativo), ossia *dal dolce sorriso*. Nelle terzine si fa prepotente l'intervento dell'autore, che non si limita più a descrivere una scena: adesso, egli apostrofa direttamente la poetessa, e le chiede il senso della sua preghiera ad Apollo, se non osa fissare il suo sguardo su di lui, sulla sua forma visibile; lei potrebbe farlo, potrebbe vedere le sembianze del dio, perché – e qui c'è un altro elemento di conoscenza storiografica – ella stessa è una divinità, poiché «Decima musa», come ricorda Buzzi,⁷⁶ la si definisce in un epigramma attribuito al filosofo e, come tale, è, da umana, «suora», ossia sorella e consacrata, del «santo astro»,⁷⁷ ossia di Apollo: la preghiera non serve, non deve chiedere al dio e alla musa di possederla e di cantare con la sua voce, perché ella stessa, fin dai primi canti, è già incarnazione della poesia.

L'*Ode a Venere* costituisce la prosecuzione narrativa del primo sonetto: al canto ingenuo, fiducioso, della fanciullezza, subentra l'invocazione alla dea dell'amore:

Ne l'ode, margo a l'impeto sublime
de 'l tuo flutto canor, Saffo, tremante
per sottil base adamantina, assurge
omai lo spirto ed Afrodite implora;

ma la tristezza già ne 'l cuor t'opprime;
non sei qual fosti, giovinetta, innante
il mar di Lesbo, il sogno primo; t'urge,
diva, il conforto d'una diva suora.

È ne l'aura, ne gli astri? È ne 'l sorriso
de la vita il mister che ti confuse
con la plebe inimica a la natura?

⁷¹ P. BUZZI, *Saffo - Il canto ingenuo*, in *Rapsodie leopardiane*, 37.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ PLATO, *Phaedros*, in *Platonis Opera*, J. Burnet edidit, 5 voll., Oxonii, Clarendon, 1905-1912², vol. II, 535c. L'espressione è anche in G. PASCOLI, *Solon*, in *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, Milano, Mondadori, 1980, 82: «tutta rose rimireranno gli occhi / Saffo la bella»; benché il testo fosse uscito ne «Il Convito» nell'aprile 1895 (ivi, 79), in mancanza di fonti documentarie non possiamo affermare che Pascoli fosse stato mediatore tra Platone e Buzzi.

⁷⁴ ALCAEUS, *IV. 55*, in *Anthologia lyrica*, 383.

⁷⁵ BUZZI, *Saffo - Il canto ingenuo*, in *Rapsodie leopardiane...*, 37.

⁷⁶ Ivi, 37, 319.

⁷⁷ Ivi, 37.

A te non dunque de l'Olimpo il riso
 scevro d'onte e d'inganni si dischiuse?
 A te lacrima il ciglio, o immoritura?⁷⁸

La giovinezza porta quindi con sé la scoperta dell'amore e della melanconia amorosa; al «flutto canor» dell'infanzia, alla forza sorgiva del canto dall'«impeto sublime», si sostituisce ora la norma dell'ode, «margo»,⁷⁹ ossia confine e freno. Ma, sembra dire Buzzi, è proprio qui, nella forma dell'ode saffica che canta l'amore infelice, che si scoltiscono la poesia di Saffo e la sua memoria letteraria: senza il tormento di quello «spirito», che «Afrodite implora»,⁸⁰ non sarebbe nata l'*Ode ad Afrodite*⁸¹ e Saffo sarebbe stata un'altra cosa.

L'interrogazione del v. 9 («È ne l'aura, ne gli astri?») si riferisce solo a prima vista alla divinità e alla consolazione di cui è foriera. Il secondo emistichio, inarcandosi sul verso successivo, mostra il cuore della domanda, ossia dove si collochi «il mister» che ha mescolato Saffo, lei che è «diva», con gli esseri umani, ossia «con la plebe inimica a la natura»: era forse nel «sorriso / de la vita», nell'annuncio di un'esistenza non solo piena, ma anche felice, l'equivoco? Anche a lei è stato negato, come ai comuni mortali, «de l'Olimpo il riso»⁸² leale che non inganna, che non espone a vergogna e disonore, quello che, insomma, è il benessere a una vita di gioia?

In fondo, questi interrogativi non sono che una variante di quelli dell'*Ultimo canto*: si passa così, da immagini dichiaratamente costruite sulla tradizione classica (non per nulla Buzzi cita l'edizione Teubner), alla canzone leopardiana e più in generale ai *Canti*, ossia al nucleo dell'ispirazione buzziana. La domanda sul riso/sorriso della natura egli l'aveva rivolta anche a Leopardi, nei sonetti sulla *Notte del natale*,⁸³ in cui, a un certo punto,⁸⁴ mostrava una luna che sorride dell'ingenuità delle madri umane, che nel suo disco vogliono leggere auspici di felicità per i propri figli: segni di felicità per i neonati, forse anche per il piccolissimo Giacomo, come per la fanciulla Saffo.

Il confronto dei vv. 7-9 dell'*Ode a Venere* con almeno altri due loci delle *Rapsodie* va oltre nel processo di identificazione, mostra come Buzzi si sentisse affine ai due poeti, come fosse profonda, seppur non esibita da subito, la sua identificazione con il loro carattere e con la loro esistenza, come essi gli facessero da modello di vita – e vedremo, non solo a lui. Fra i quattro sonetti per *I figli di Paolina*, infatti, solo quello dedicato a *I miseri* è scritto alla prima persona plurale, perché «Noi siamo gli eletti»:⁸⁵ giovani malinconici, fisicamente deboli, ammalati, tutti diversamente inadatti al successo mondano – e come non vedervi Leopardi o la stessa Saffo – che però, a differenza degli *abili*, nella loro infelicità e umiltà possono temprare lo spirito, innalzarlo dalle necessità quotidiane e dare al loro tempo e ai posteri «la speme dell'età»,⁸⁶ ossia un fondamento epico, una ragione profonda. Ancora, nell'inaugurale *L'ultimo canto*,⁸⁷ che è un calco quasi perfetto del titolo leopardiano, come Saffo si rivolgeva alla natura, Buzzi interroga la propria madre sugli elementi più profondamente costitutivi del proprio carattere e, quindi, della propria vocazione poetica, nelle specifiche e profonde declinazioni leopardiane che ha manifestato da subito, ma anche nella sua irriducibilità al mondo: la scoperta precoce della vocazione elegiaca, per lo più in «canzoni chiuse»,⁸⁸ lo fa sentire estraneo al proprio tempo, perché egli, essendo poeta in un «infelice, disprezzato istante»⁸⁹ e assumendo fino in fondo il

⁷⁸ BUZZI, *Saffo-L'ode a Venere*, in *Rapsodie leopardiane...*, 38.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ SAPPHO, VI.1, in *Anthologia lyrica*, 361-362.

⁸² P. BUZZI, *Saffo-L'ode a Venere*, in *Rapsodie leopardiane...*, 38.

⁸³ P. BUZZI, *La notte del natale*, in *Rapsodie leopardiane...*, 23-27.

⁸⁴ *Ivi*, 26.

⁸⁵ *Ivi*, 29-34: 32.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, 11-13.

⁸⁸ *Ivi*, 12.

⁸⁹ *Ibidem*.

rischio della creazione letteraria, è solo e non amato; inoltre, qualcosa dentro di lui resiste alla moda della poesia sonoramente esibita di un d'Annunzio, preferendo un'osservazione dell'*io* condotta a bassa voce. Tutti elementi che lo dividono insanabilmente dal consorzio sociale, che lo rendono *sacerdote della poesia*, perché separato, almeno nella sua ottica, come lo furono già Leopardi e Saffo.

Infine, *Pro elegia*: scritto "al modo" di un'elegia, ma anche "in difesa" dell'elegia – perché nel latino ci sono entrambi i significati –, è un testo interessantissimo dal punto di vista della storia letteraria e della cultura dell'Italia di quel tempo; un'Italia, quella del 1898, in cui era vincolante il magistero di Carducci, che per Leopardi e soprattutto per i suoi epigoni non aveva certo simpatia, e non aveva timore a rampognarli anche pubblicamente – e Buzzi lo sapeva, tant'è che costruisce l'ode *A Giosuè Carducci*⁹⁰ su questi elementi e sull'invito al Professore a dare uno studio leopardiano degno della sua fama. Ma torniamo a Saffo:

Poi che il poeta de 'l dolor t'assunse
compagna e musa a 'l mesto focolare;
poi che a 'l canto final più d'una stanca
vita s'infranse e meditò la tomba

e la si aperse, amica, salutare;
credo ch'eterno come la tua bianca
beltà di larva risognata incomba
il divino furor che ti consunse

su 'l capo nostro, e a primavera, quando
fremon gli affetti, e a l'autunno, allora
che ne 'l morir de 'l breve incanto vanno

come l'aride fronti ripiegando
a l'oblio de le nevi, ultima aurora
e prima e nova i tristi carmi avranno.⁹¹

Il sonetto testimonia il carattere di malattia che, come ha ben sintetizzato Fubini, poteva assumere l'emulazione di Giacomo Leopardi, quando dal campo della letteratura si passava a quello dell'imitazione esistenziale, ossia, in un qualche modo, ci si imponeva di vivere come il poeta, e quindi di scrivere come lui. E, magari, di morire meglio di lui.

Più d'ogni altro personaggio dei *Canti*, dice Buzzi, la Saffo dell'*Ultimo canto* ha influito sugli animi sensibili di chi è venuto dopo. Lei che era poetessa, e per il *corpus* conosciuto all'epoca, poetessa d'amore; lei che non era bella, che per questo non fu riamata; lei che per mancanza d'amore si suicidò: una volta che Leopardi l'aveva trasformata, «risognata»⁹² in un *alter ego* della sua solitudine, come poteva Saffo, consunta dal divino furore amoroso, non sconvolgere con le sue domande il cuore di chi si voleva poeta, specie in quella fine di secolo in cui sembrava tolta per sempre cittadinanza all'arte per l'arte? A volte lo sconvolgimento era così radicale, l'identificazione col «canto final»⁹³ così totale, che l'unica soluzione sembrava la morte, e, davanti a queste anime incapaci di vivere, la tomba si spalancava, salvifica. Buzzi registra con una certa tenerezza quel che Carducci avrebbe esecrato: Saffo, con la sua «bianca beltà di larva» era della stessa stirpe dei *miseri*, degli *eletti*, di quelle «impallidite larve / d'una vaghezza giovenil che sparve / ne le bufere mattutine»⁹⁴ fra le quali c'era Leopardi e forse, fra loro, Buzzi si sentiva in famiglia; insomma, la genia di quelli che non potevano trovare nell'amore e nella gloria mondana la propria realizzazione. Ai poeti del dolore la Saffo di Leopardi sarebbe

⁹⁰ Ivi, 213-220.

⁹¹ BUZZI, *Saffo-Pro elegia*, in *Rapsodie leopardiane...*, 39.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, 32.

rimasta fedele compagna, sia nei fremiti della giovinezza, sia nella solitudine della vecchiaia, rinnovando ogni volta quel mesto canto, così vero.

Buzzi tornerà più volte su Leopardi e sull'influenza che i *Canti* ebbero nel suo percorso poetico, fin nella maturità. Quando, nell'ultimo quindicennio di vita, scriverà *Pane e poesia*, un'autobiografia per lo più inedita, soprattutto nel passaggio epocale al verso libero il nome di Leopardi tornerà, a emblema di una letteratura amata e penetrata a tal punto nelle sue fibre, da doverla rigettare per riuscire a voltare pagina.⁹⁵ Nel *Leopardi del Poema dei Quarantanni*,⁹⁶ raccolta uscita nel 1922, aveva scritto, però, che la maggior voluttà che gli avessero dato i *Canti* era stata il pianto; il che è ben altro dalla tentazione del suicidio. C'è sicuramente in lui un'identificazione con Leopardi; con Saffo, invece, non la compie del tutto; c'è, sì, la consapevolezza di appartenere alla categoria degli infelici che possono sondare le profondità dell'anima e farne poesia, ma c'è anche un senso del pudore che lo trattiene, un'onestà ironica che attraversa le *Rapsodie*, riconosce nei suoi modelli dei parenti, ma insieme sa di stare un gradino più in basso: una distanza che, sola, gli consente di registrare in endecasillabi gli effetti del leopardismo estremo. Senza condannarlo, ma compatendolo e forse un po' invidiandolo, lui giovanissimo che sognava l'eroismo stracchiandosi su soffici piumini.

In Eva Cattermole, invece, la presenza di Leopardi emerge in vari luoghi, rimanendo però al livello di un'esercitazione letteraria, ossia di un leopardismo *in sedicesima*. La vicinanza a Saffo, invece, mediata dall'*Ultimo canto* e probabilmente da traduzioni della sua opera e da altre rivisitazioni letterarie, non potrebbe essere maggiore: se non bastasse il fatto di essere donna e poetessa, di aver raggiunto come Saffo un crinale pericoloso nella disperata ricerca d'amore (testimoniato ampiamente nella sua lirica), basterebbero l'ode a Saffo dell'ultima raccolta, così classicamente composta nel mostrare il dolore e la morte, la fantasticheria sulla propria morte (dove ella stessa è cullata dal mare e sospinta verso riva) e, infine, quei versi in cui l'ancor giovane e ammirata Contessa Lara dichiarava al proprio uomo di potersi tramutare, fra le altre, nella poetessa più famosa della nostra tradizione, per mostrare un processo di identificazione compiutosi in più tappe.

Di fronte all'archetipo di Saffo si gioca un'importante differenza, di approccio poetico e forse anche di personalità, per come emergono dai versi: lei donna di grandi passioni e di ideali, fragile e alla ricerca di un amore totalizzante, disposta a morire, come Saffo; lui, invece, uomo disincantato di fine secolo, formato da Leopardi, che vorrebbe essere capace di soffrire come lui ma, mentre ci prova, capisce che a voler rivivere il dolore degli altri, come gli altri, si rischia il ridicolo: e perciò l'unica cosa onesta da fare è guardare a quei modelli, e viverli nel proprio tempo secondo le proprie possibilità.

⁹⁵ Quanto al radicamento dell'esempio di Leopardi e della sua lirica in Buzzi, nonché dei rischi letterari del leopardismo, il secondo tomo dell'autobiografia poetica *Pane e poesia* (Milano, Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani", Mss. Buzzi 20/2) è illuminante; per esempio, quando Buzzi avrebbe pensato di darsi al verso libero su spinta di Marinetti, un amico gli avrebbe detto: «Tu hai la tua linea. Più di quanto non possa[no] far presumere le tue tendenze leopardiane» (c. 187) – in realtà, altri manoscritti e pubblicazioni dimostrano che la sperimentazione del verso libero è precedente all'incontro con Marinetti; o ancora: «Però, da quell'intima situazione di dramma, Fosco [Buzzi] non avrebbe potuto uscire senza l'aiuto della Poesia. E di una Poesia sua, nuova, rotta ad ogni ricalco d'antico modello, avulsa da qualsiasi preoccupazione di regola o di rispetto alla tradizione. Il suo leopardismo appunto perché penetrato, ormai, quasi a legge della sua anima delusa e del suo cuore umiliato, doveva essere buttato per sempre alle ortiche» (c. 257). Il sottolineato è d'autore.

⁹⁶ P. BUZZI, *La poesia - Leopardi*, in *Poema dei Quarantanni*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1922, 155-156.

