

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

4 · 2022



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici



I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» - Mascalucia (CT)

Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne»
Università degli Studi di Messina

CONTATTI

I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi», via Case Nuove, I-95030 Mascalucia (CT)
Tel. + 39 095 7272517
e-mail: ctis02600@istruzione.it
PEC: ctis02600@pec.istruzione.it

URL: www.classicavox.it
Corrispondenza editoriale: classicavox@gmail.com

Copyright ©
2022

Quest'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons AttributionNonCommercialNoDerivatives 4.0 International il cui testo è disponibile alla pagina Internet <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0>

ISSN 2724-0169 (*online*)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

4 · 2022



CATANIA · MESSINA

2022

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

* * *

DIREZIONE

Nicola BASILE - Paola RADICI COLACE - Anna Maria URSO

COMITATO SCIENTIFICO

Sergio AUDANO (Genova); Mario BOLOGNARI (Messina); Loredana CARDULLO (Catania); Menico CAROLI (Foggia); Paolo CIPOLLA (Catania); Francesco DE MARTINO (Foggia); Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ (A Coruña); Giuseppe GIORDANO (Messina); Mario LENTANO (Siena); Brigitte MAIRE (Lausanne); Claudio MELIADÒ (Messina); Angelo MERIANI (Salerno); Philippe MUDRY (Lausanne); Michele NAPOLITANO (Cassino); Vincenzo ORTOLEVA (Catania); Nicoletta PALMIERI DARLON (Reims); Maria Rosaria PETRINGA (Catania); Rosario PINTAUDI (Firenze); Donatella PULIGA (Siena); Massimo RAFFA (Milazzo); Giovanni SALANTRO (Catania); Rosa SANTORO (Messina); Luigi SPINA (Bologna); Gennaro TEDESCHI (Trieste); Renzo TOSI (Bologna); Giuseppe UCCIARDELLO (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE

Lucia Maria SCIUTO (Coordinatore); Mimma FURNERI; Eliana GUGLIELMINO; Valeria LO BUE; Rosa Alba PAPALE; Domenico PELLEGRINO; Maria Angela ROVIDA; Maria SOTERA; Maria Rosaria STRAZZERI; Maria Grazia TOMASELLI.

REDAZIONE TECNICA & WEBMASTER

Carlo MANFREDINI

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

Classica Vox è una Rivista annuale di Studi Umanistici *on-line*, consultabile e scaricabile *open access*, che coniuga in un'unica proposta editoriale la ricerca scientifica e la sperimentazione didattica per un dialettico confronto di saperi ed esperienze tra Università e Scuola.

Nasce dalla già consolidata collaborazione tra il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina e l'I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» di Mascalucia-Catania, e si rivolge, nella declinazione delle sue Sezioni, sia agli studiosi impegnati nella ricerca scientifica sia ai docenti interessati alla proposta di nuovi modelli formativi e alla sperimentazione didattica.

Si avvale di un Comitato Scientifico internazionale e della procedura di *peer review* per la selezione e valutazione anonima dei contributi da pubblicare.

Si articola nelle seguenti Sezioni:

- Saggi e note (Filologia e linguistica, testi e contesti letterari, ricezione dell'antico)
- Sperimentazione e innovazione didattica
- Recensioni

INDICE

SAGGI E NOTE

- Barbara GIUBILO
Uno sgradevole personaggio. Appunti sul ritratto di Sanno in Hippon. fr. 129 Dg. 9
- Menico CAROLI
Per un'edizione digitale dell'Ippolito kalyptomenos di Euripide: un'ipotesi di lavoro 23
- Crescenzo FORMICOLA
Epi- (Pan-)demia tra letteratura (classica), etica e politica: pesti e la 'peste del Norico' 45
- Mario LENTANO
Divieti fondativi. Il primo libro di Livio e le origini della cultura romana 65
- Philippe MUDRY
Cendres et mystères. Encore sur la mort de Pline l'Ancien 87
- Antonio STRAMAGLIA
Libri 'a fumetti' nel mondo greco-romano 97
- Stefania SANTELLIA
Fili che non si spezzano. Da Omero alla tarda antichità 115
- Anita DI STEFANO
Aurora e notturni corippe 125
- Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ
Vino a la mandrágora: enmienda e interpretación de un pasaje de Isidoro de Sevilla (Etym. 17, 9, 30) 143
- Svetlana HAUTALA
On the Obelisk in the Poesis Osca by Jacob Balde 153
- Sergio AUDANO
Leopardi e l'ombra di Alceste. Tracce euripidee in Sopra un bassorilievo antico sepolcrale 167
- Nadia CENTORBI
La ricezione dell'Agamennone di Eschilo in Hans Erich Nossack 187
- Michele NAPOLITANO
Le Eliadi di Ovidio e il corpo rappreso di Marta. Note in margine a Corpomatto di Cristina Venneri 201

SPERIMENTAZIONE E INNOVAZIONE DIDATTICA

Rossana LEVATI

Alceste, le infinite trame del mito. Un'esperienza didattica 217

RECENSIONI

Paolo FEDELI (ed.), Properzio, *Elegie*, 2021 (Crescenzo FORMICOLA) 229

Alfredo CASAMENTO (ed.), Seneca, *Le Troiane*, 2021 (Mario LENTANO) 237

Florence GHERCHANOC, Stéphanie WYLER (edd.), *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique* (Alessandra SCIMONE) 241

AUTORI 247

SERGIO AUDANO

Leopardi e l'ombra di Alcesti.

Tracce euripidee in Sopra un basso rilievo antico sepolcrale

SOMMARIO

Questo articolo si propone di porre in luce le consonanze, finora ignorate dalla critica, tra la canzone *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* di Leopardi e il mito di Alcesti, nella versione offerta dalla tragedia di Euripide.

Parole chiave: Alcesti, Euripide, Leopardi

ABSTRACT

This article aims to highlight the consonances, hitherto ignored by criticism, between Leopardi's poem *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* and the myth of Alcestis, in the version offered by Euripides' tragedy.

Keywords: Alcestis, Euripides, Leopardi

Una densa nota di Giuseppe Serra, nella sua *Introduzione* all'edizione dell'*Edipo a Colono* curata da Andrea Rodighiero, accosta idealmente, per la prima volta, l'*Alcesti* euripidea a uno dei canti leopardiani meno frequentati, che solo in anni recenti sta riscuotendo da parte della critica l'attenzione che merita, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*¹. Alludendo al celebre *logos* di Creso nel primo libro di Erodoto (1, 31) e al ben noto episodio degli argivi Cleobi e Bitone che, nel pieno della loro giovinezza, ottennero dalla divinità la morte come ricompensa per la loro devozione, dopo aver trainato il carro della madre sacerdotessa fino al tempio dove era attesa per un rito², lo studioso scrive: «ma a quella felicità corrisponde il lutto inconsolabile di chi rimane e non sappia dire “domani ci rivedremo in Paradiso”: si rilegga l'*Alcesti* o del nostro Leopardi il canto *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*»³.

La suggestione di questo accostamento è indubbiamente molto attraente, ma chi volesse trovare qualche spunto più puntuale in uno dei tanti, anche molto

¹ Nel contributo uso per brevità questa denominazione, peraltro di uso comune, anche se notoriamente il titolo ha un andamento più articolato, che è strettamente funzionale, nella sua dimensione mimetico-figurativa, all'interpretazione complessiva del canto, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire accomiatandosi dai suoi*.

² Sulla valenza religioso-rituale dell'episodio di Cleobi e Bitone si rimanda a CHIASSON 2005. La vicenda dei due giovani, per il tramite della menzione nella *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco, dove sarà associata al ben noto monastico menandro *ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νεός* (*dis ex. fr. 4 Sandbach*), arriverà fino a Leopardi e alla ben nota traduzione di questo verso in «Muor giovane colui che al cielo è caro» posta in epigrafe ad *Amore e Morte* (si rimanda ad AUDANO 2014).

³ RODIGHIERO, SERRA 1998, 36, n. 34. Lo stesso studioso è poi tornato sul punto anche in SERRA 1999, valorizzando in particolare la densa interpretazione della tragedia euripidea da parte del suo maestro Carlo Diano.

autorevoli, commenti ai *Canti* del Recanatese resterebbe purtroppo deluso. Proviamo ora, nei limiti del possibile, a rilevare, sul piano anche più concreto del testo, qualche consonanza tra le due opere: alla conclusione di questo percorso risulterà probabile che l'ombra di Alceste volteggi, discreta e silenziosa, tra i versi leopardiani quale paradigma della tragicità indicibile della morte in giovane età, verso un destino ignoto e irreversibile, comunque segnato dal dolore di chi resta e dal senso perenne di vuoto, nello spazio e nel tempo, provocato dalla scomparsa di una persona cara, soprattutto se ancora nel fiore degli anni.

Prima di entrare nel dettaglio della canzone, è utile porsi un quesito preliminare: Leopardi conosceva l'*Alceste* di Euripide? Aveva familiarità con questo testo, o almeno col suo mito (pochi decenni prima rivitalizzato dalle omonime tragedie alfieriane, in particolare la ben nota *Alceste seconda* pubblicata postuma nel 1804)?⁴ Gli elementi in nostro possesso sono pochi: il nome dell'eroina greca non compare nel poderoso indice che accompagna lo *Zibaldone* (dove però, come vedremo, è presente una riflessione, ascrivibile al 1827, che mostra stretta affinità con i temi che stiamo affrontando).

Un primo contatto, in realtà non del tutto sicuro, è relativo a un possibile dialogo intertestuale fra la tragedia e un verso della seconda delle *Odae adespotae*, la Εἰς σελήνην, che Leopardi compose nel 1816, fingendo, come noto, di aver ricavato il testo greco da un vetusto codice medievale e attribuendo i due componimenti ad Anacreonte⁵. Il v. 23, Πάννυχον θέρους ἐν ὄρη, secondo quanto notato da Emilio Bigi, richiamerebbe *Alc.* 450-451 ἀειρομένας / παννύχου σελάνας, anche se la tragedia euripidea non è indicata tra i *fontes* greci che lo stesso poeta pose in calce all'edizione del suo falso. La *iunctura*, in ogni caso, è riscontrabile anche altrove, pur con qualche variazione che tuttavia non inficia il senso, a conferma di una sua valenza quasi formulare: si veda, ad esempio, l'*incipit* di un epigramma di Filodemo (*AP* 5, 123, 1 = 4 Kaibel = 9 Gow-Page = 14 Sider = 10 Gigante) dove Σελήνη è invocata come φιλοπάννυχε⁶. Tuttavia, come

⁴ Sul mito di Alceste, la sua genesi e la sua fortuna, la bibliografia è ovviamente immensa (un buono studio d'insieme è rappresentato da PICE 2011); si rimanda pertanto alle edizioni della tragedia che saranno qui di volta in volta citate e discusse, con la relativa documentazione bibliografica. Per un'ottima, aggiornata e convincente panoramica sulla figura di Alceste come paradigma della moglie ideale è molto utile il recente CONTI BIZZARRO 2021, che delinea l'intero percorso di questo mitologema fino alla trasformazione dell'eroina in *exemplum* di amore coniugale, come tale recepito nella letteratura greca ellenistica e tardoantica (anche cristiana e protobizantina) e ovviamente in quella latina (soprattutto in Ovidio). Sulla ricezione del mito di Alceste nella cultura letteraria e teatrale moderna, ricco di materiali e di suggestioni è indubbiamente PATTONI 2006, mentre sul piano più specifico dell'iconografia si veda PEREGO 2021.

⁵ Tutta la vicenda è ben ricostruita nella puntuale edizione dell'*Inno a Nettuno* e delle due *Odae adespotae* curata da CENTENARI 2016, in particolare a 43-65, in cui si analizzano la tecnica falsificatoria messa in atto da Leopardi e la collocazione di questi falsi nel quadro nella produzione del poeta e della sua 'conversione' letteraria, evidenziando il fatto che, come ben si precisa a 48, «la sistematica applicazione dell'*imitatio* degli antichi costituiva per il Leopardi del 1816 la chiave per vivificare le forme della poesia moderna».

⁶ Per una lettura recente di questo epigramma si rimanda a SPINASSI 2018, in particolare 137-140, dove è ben spiegato il contesto erotico e la specifica valenza che assume l'epiteto, come si precisa a 138: «la situación parece ser la del descanso de los amantes después de una fiesta. Al menos eso podría sugerir el apelativo φιλοπάννυχε ("amante de las fiestas que duran toda la

rimarcato da Margherita Centenari, Leopardi, a differenza dei suoi presunti modelli, utilizza *πάννυχον* «in funzione di avverbio»⁷, il che giustifica la resa latina, realizzata sempre dal poeta a fronte del testo greco, *totam per noctem*. Il parallelo, pertanto, laddove realmente esistente, pare più il frutto di una ricerca lessicografica specificamente indirizzata intorno all'aggettivo *πάννυχος*, ov che la traccia incontrovertibile di una lettura diretta dell'*Alceste*.

Il nome di Alceste (nella variante, come visto già alfieriana, di 'Alceste') ritorna qualche anno dopo, per la precisione nel volgarizzamento di un frammento della *Crisilla* del comico Eubulo presente nel libro XIII di Ateneo (fr. 115 K.-A.)⁸, che Leopardi realizzò, insieme col manipolo di altri brevi testi greci di analogo tenore moraleggiante, tra la fine del 1823 e l'inizio del 1824 sotto il titolo collettivo di *Versi morali dal greco*⁹. Il breve catalogo femminile alterna eroine dalla fama negativa ad altre, invece, note per le loro virtù e, in questo contesto, Alceste funge da *pendant* in positivo dell'iniqua Clitemnestra, come si legge ai vv. 6-8: «Iniqua femmina / fu Clitemnestra: a Clitemnestra oppongasi / Alceste umana e pia». Se confrontiamo il testo greco, notiamo che la coppia di aggettivi utilizzata come traducevole copre un campo semantico non perfettamente sovrapponibile con la qualifica di *χρηστή* con cui Alceste (e in generale tutte le *γυναικες* virtuose) è specificamente determinata da Eubulo. La nostra eroina acquista agli occhi del poeta una caratterizzazione più puntuale che trascende la genericità ripetitiva del modello greco, in cui il medesimo aggettivo era indiscriminatamente riferito a ogni figura femminile integerrima, e inquadra Alceste all'interno di un sistema valoriale, la sua umanità e il suo senso di devozione (una sorta di *pietas* rivolta non solo e non tanto verso la divinità, ma anche e soprattutto nei confronti del marito, come per rimarcare l'ovvio confronto con la fedifraga e 'iniqua' Clitemnestra), coerente col ritratto della donna proposto dalla tragedia euripidea. Come ha notato Simonetta Randino, che ha ispezionato l'autografo leopardiano, «umana e pia per Alceste è corretto su *buona*, sostituito probabilmente in seguito all'introduzione di *buona* e *commendevole* al v. 8»¹⁰, questi due ultimi riferiti a Fedra. La studiosa non offre, tuttavia, spiegazioni al riguardo: il volgarizzamento di Eubulo è realizzato da Leopardi in endecasillabi sdrucchioli e, di conseguenza, pure la metrica ha rivestito un ruolo non marginale nella selezione e nell'adattamento degli aggettivi attribuiti alle singole eroine del catalogo comico, anche perché, per citare nuovamente Randino, «il volgarizzamento è caratterizzato dal contrasto fra il rigido equilibrio delle parti e la varietà del

noche») aplicado a Selene, la luna», la quale riverbera attraverso le finestre la sua luce fino a illuminare l'aurea Callisto, in un'atmosfera di complicità della stessa Selene, memore del suo amore per Endimione.

⁷ CENTENARI 2016, 220.

⁸ Per un'edizione di questo libro di Ateneo è ancora utile CAVALLINI 2001.

⁹ Circa questi volgarizzamenti in versi si veda la puntuale edizione di D'INTINO 1999 (per il frammento di Eubulo 290-291). Sintetiche, ma buone osservazioni pure nei più recenti CAMAROTTO 2018, 159-161 e LA ROSA 2020 (anche se quest'ultima non menziona il nostro testo, ma offre ugualmente riflessioni utili sulla pratica traduttiva di testi greci arcaici da parte di Leopardi).

¹⁰ RANDINO 2006-2007, 240.

vocabolario, e non vi si trova nessun aggettivo ripetuto»¹¹. ‘Umana’ e ‘pia’, per quanto sicuramente efficaci per definire la personalità di Alceste e la sua scelta di morire per amore coniugale al posto del marito Admeto, non trovano tuttavia una puntuale rispondenza nel testo euripideo, dove la protagonista è costantemente indicata, sul piano morale, come ἀρίστη (ad esempio ai vv. 83, 150, 151, 235, 241, 324, 441, 742, 899)¹². In ogni caso, anche la primitiva scelta di ‘buona’, per la sua genericità, difficilmente potrebbe rappresentare il segno di una ripresa diretta dal testo euripideo, per quanto con l’attenuazione, per esigenze metrico-lessicali, di un superlativo maggiormente afferente, rispetto ai due poi adottati, al campo semantico relativo alla bontà di Alceste; a ciò si aggiunga che ‘buona’ rappresenta, con ogni verosimiglianza, un’opzione palmare in antitesi al ripetuto κακή con cui sono, al contrario, qualificate tutte le eroine in negativo. In conclusione, anche questa testimonianza non offre una prova certa della lettura leopardiana della tragedia, per quanto, come accennato, la caratterizzazione della donna appaia, in ogni caso, coerente col personaggio euripideo e forse potrebbe costituirne una rielaborazione personale, per quanto ovviamente sintetica, dello stesso poeta. Non si può, infatti, escludere che Leopardi possa aver dedotto i due aggettivi da un celebre e centrale passo della tragedia, su cui poi torneremo anche in seguito, in cui la protagonista, poco prima della morte, prima rivolge una preghiera a Estia¹³, chiedendo alla dea di allevare i figli orfani, di provvedere a un buon matrimonio per entrambi e a una vita lunga e felice, a differenza della loro madre scomparsa *ante tempus*, e poi provvede a incoronare serenamente, senza pianti o gemiti, con ramoscelli di mirto tutti gli altari della casa¹⁴. Sono i vv. 162-174, da cui emerge con evidenza il sentimento di *pietas* di Alceste, che ne caratterizza indubbiamente la figura, associato alla cura tutta umana sul destino dei figli che è destinata a lasciare per sempre:

καὶ στᾶσα πρόσθεν Ἑστίας κατηύξατο
 Δέσποινα, ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός,
 πανύστατόν σε προσπίτνουσ’ αἰτήσομαι,
 τέκν’ ὄρφανεῦσαι τὰμά· καὶ τῷ μὲν φίλην
 σύζευξον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν·
 μηδ’ ὥσπερ αὐτῶν ἢ τεκοῦσ’ ἀπόλλυμαι

¹¹ RANDINO 2006-2007, 239-240.

¹² Non mancano altre attribuzioni come εὐκλεής, ἐσθλή, ἐκπρεπεστάτη, σόφρων, γενναιοτάτη (cfr. FRANCO 1984, 132, n. 4), che in ogni caso, dal punto di vista semantico, risultano alquanto distanti dalla coppia ‘umana’ e ‘pia’.

¹³ Estia è la dea del focolare domestico, «centro simbolico della casa e della vita familiare, cui la donna viene integrata nel momento del matrimonio. Ad Estia e al focolare che essa rappresenta sono legati la stabilità e la perennità del gruppo domestico, il permanere della sua identità nel tempo» (SUSANETTI 2001, 180).

¹⁴ Nota PADUANO 1993, 68-69, n. 31, che questa scena, in particolare nell’atto di accostarsi agli altari, ha un interessante parallelo con la preparazione alla morte di Deianira nelle *Trachinie* di Sofocle (vv. 904-905), anche se, come nota lo studioso, «i temi dell’*Alceste* tornano fortemente sbiaditi e demotivati». BRAVI 2021, 104, n. 22, pone in evidenza il ruolo del mirto come pianta «utilizzata in diversi gesti rituali sia del contesto funebre che nuziale».

θανεῖν ἄωρους παῖδας, ἀλλ' εὐδαίμονας
ἐν γῆ πατρώα τερπνὸν ἐκπλήσαι βίον.
πάντας δὲ βωμούς, οἱ κατ' Ἀδμήτου δόμους,
προσηλθε κάξέστεψε καὶ προσηύζατο,
πτόρθων ἀποσχίζουσα μυρσίνης φόβην,
ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τοῦπιὸν
κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.

La terza menzione porta, a sua volta, qualche ulteriore, interessante elemento; si tratta di un riferimento ad Alceste nelle *Operette morali* e precisamente all'interno de *La scommessa di Prometeo*, databile anch'essa al 1824 e quindi di fatto coeva al volgarizzamento di Eubulo. Si tratta di un dialogo tra Prometeo e Momo, in cui si intrecciano il modello di Luciano e del *Candide* di Voltaire, volto a demistificare l'antropocentrismo, negando il mito illuministico del buon selvaggio ed eliminando ogni distinzione tra uomo naturale e sociale¹⁵. Prometeo, emblema dell'eroe civilizzatore, crede ancora nel ruolo superiore dell'uomo, ma una serie di esperienze in diverse parti del mondo lo indurrà, anche alla luce delle obiezioni sempre più stringenti di Momo (che rappresenta il punto di vista di Leopardi), a mutare parere. Nel passo che ci interessa, dopo una deludente esperienza nel continente americano, con un esempio di antropofagia a Popaian in Sud America, Prometeo si reca in India dove assiste a un macabro episodio di *sati*, la pratica per la quale una vedova, volontariamente, ma spesso anche dietro coercizione, si getta sulla pira funebre del marito:

Prometeo, malissimo soddisfatto del mondo nuovo, si volse incontanente al più vecchio, voglio dire all'Asia: e trascorso quasi in un subito l'intervallo che è tra le nuove e le antiche Indie, scesero ambedue presso ad Agra in un campo pieno d'infinito popolo, adunato intorno a una fossa colma di legne: sull'orlo della quale, da un lato, si vedevano alcuni con torchi accesi, in procinto di porle il fuoco; e da altro lato, sopra un palco, una donna giovane, coperta di vesti sontuosissime, e di ogni qualità di ornamenti barbarici, la quale danzando e vociferando, faceva segno di grandissima allegrezza. Prometeo vedendo questo, immaginava seco stesso una nuova Lucrezia o nuova Virginia, o qualche emulatrice delle figliuole di Eretteo, delle Ifigenie, de' Codri, de' Menecei, dei Curzi e dei Deci, che seguitando la fede di qualche oracolo, s'immolasse volontariamente per la sua patria. Intendendo poi che la cagione del sacrificio della donna era la morte del marito, pensò che quella, poco dissimile da Alceste, volesse col prezzo di se medesima, ricomperare lo spirito di colui. Ma saputo che ella non s'induceva

¹⁵ Per un puntuale inquadramento di questa operetta, dal punto di vista tematico e formale, e del suo denso retroterra intellettuale si rimanda a MELOSI 2008, 207-210. Una complessiva lettura di questo testo è di recente fornita da CRISTALLI 2017, che evidenzia, anche sul fondamento di ulteriori considerazioni critiche al riguardo, la dimensione parodistica di questo passo verso le forme di sacrificio tradizionali del mondo antico, classico e indiano.

ad abbruciarsi se non perché questo si usava di fare dalle donne vedove della sua setta, e che aveva sempre portato odio al marito, e che era ubbriaca, e che il morto, in cambio di risuscitare, aveva a essere arso in quel medesimo fuoco; voltato subito il dosso a quello spettacolo, prese la via dell'Europa.

Il passo è di grande interesse e meriterebbe sicuramente un'analisi dettagliata che in questa sede non è possibile; ci limitiamo a sottolineare la funzione, in un simile contesto, della citazione di Alceste che si pone come *exemplum* culturale antitetico al sacrificio della donna indiana. Quest'ultima agisce secondo parametri totalmente contrari alla mentalità greca di Prometeo: non muore per la patria, come Ifigenia e le altre, di certo non è mossa da amore nei confronti del marito, verso il quale nutre, al contrario, sentimenti di odio. Meno che mai lo scopo di una tale azione consiste nel risparmiare a quest'ultimo la morte, visto che il rogo era il medesimo. Per di più, la donna indiana è ubriaca e si muove in maniera inconsulta tra danze e urla che accentuano la sua natura barbarica. Ma, in questo quadro nettamente marcato da differenze culturali inconciliabili, c'è un punto in comune significativo: come Alceste, come Ifigenia e tutte le altre, anche questa donna è giovane, un dettaglio solo in apparenza marginale, ma in realtà indicativo di una riflessione, tutta leopardiana, sul senso profondo della morte prematura che, pochi anni dopo, come noto, porterà ai celebri versi di *A Silvia* e in seguito, con diretto riverbero nel titolo, al nostro testo¹⁶. Ma possiamo aggiungere un ulteriore elemento di riflessione: la condanna del sacrificio della donna indiana si estende, in realtà, a tutte queste forme di fanatismo e di irrazionalità. Se il gesto in sé è ascrivibile alla follia umana, possono conservare un certo valore le motivazioni iniziali, come l'amor di patria e, nel caso di Alceste, l'amore coniugale. In questa prospettiva, la nostra eroina rimane l'*exemplum* virtuoso già tratteggiato nel volgarizzamento di Eubulo, ma si proietta un'ombra che tornerà, con maggior rilevanza, in seguito (e soprattutto, con spietata coerenza, in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*). La storia della donna indiana insegna che al sacrificio non corrisponde nessuna possibilità di «recuperare lo spirito» del defunto; in altre parole, la morte è l'annullamento totale, la fine di tutto, senza possibilità di un 'ritorno', senza ovviamente nessun conforto fideistico di vita oltremondana. Il mito di Alceste viene, quindi, demistificato in radice: alla sua eroica fiducia nella salvezza del marito corrisponde la realtà di un unico rogo definitivo, che non offre in cambio nessuna prospettiva, per usare lo stesso verbo leopardiano, di «resuscitare» la persona amata. L'eroismo d'ora in poi consisterà nella capacità di affrontare la morte, sia per chi, soprattutto se giovane, è prossimo consapevolmente al passo estremo sia per quanti si vedranno privati per sempre, senza possibilità di consolazione, del loro caro.

La menzione di Alceste ne *La scommessa di Prometeo* è, per quanto accessoria, funzionale alla tesi di fondo dell'operetta ed è, in ogni caso, il segno di una

¹⁶ Si ricordi, come precisato *supra*, n. 1, che «giovane» è parte integrante, e fondamentale, del titolo completo della nostra canzone.

meditazione costante su questo mito, anche se, una volta di più, non sussistono elementi incontrovertibili per postulare una lettura diretta della tragedia euripidea. In tralice si intravede, tuttavia, un elemento centrale nella riflessione leopardiana, come quello dell'assenza di qualsiasi possibilità di «recuperare lo spirito» di chi è morto, che troverà poi più ampia e distesa riflessione in un lungo passo dello *Zibaldone* (4278-4279), datato 9 aprile 1827:

In verità se noi vorremo accuratamente esaminare quello che noi proviamo, quel che passa nell'animo nostro, in occasione della morte di qualche nostro caro; troveremo che il pensiero che principalmente ci commuove, è questo: egli è stato, egli non è più, io non lo vedrò più. E qui ricorriamo colla mente le cose, le azioni, le abitudini, che sono passate tra il morto e noi; e il dir tra noi stessi: queste cose sono passate; non saranno mai più; ci fa piangere. Nel qual pianto e nei quali pensieri, ha luogo ancora e parte non piccola, un ritorno sopra noi medesimi, e un sentimento della nostra caducità (non però egoistico), che ci attrista dolcemente e c'intenerisce. Dal qual sentimento proviene quel ch'io ho notato altrove; che il cuor ci si stringe ogni volta che, anche di cose o persone indifferentissime per noi, noi pensiamo: questa è l'ultima volta: ciò non avrà luogo mai più: io non lo vedrò più mai: o vero: questo è passato per sempre. Di modo che nel dolore che si prova per morti, il pensiero dominante e principale è, insieme colla rimembranza e su di essa fondato, il pensiero della caducità umana. Pensiero veramente non troppo simile né analogo né concorde a quello della nostra immortalità.

Alla quale noi siamo così alieni dal pensar punto in cotali occasioni, che se noi dicessimo allora a noi stessi: io rivedrò però questo tale dopo la mia morte: io non sono sicuro che tutto sia finito tra noi, e di non rivederlo mai più: e se noi non potessimo nel nostro pianto usare e tener fermo quel *mai più*; noi non piangeremmo mai per morti. Ma venga pure innanzi chi che si voglia e mi dica sinceramente se gli è mai, pur una sola volta, accaduto di sentirsi consolare da siffatto pensiero e dall'aspettativa di rivedere una volta il suo caro defunto: che pur ragionevolmente, poste le opinioni che abbiamo della immortalità dell'uomo, e dello stato suo dopo morte, sarebbe il primo pensiero che in tali casi ci si dovrebbe offrire alla mente. Ma in fatti, come dal fin qui detto apparisce, quali si sieno le nostre opinioni, la natura e il sentimento in simili occasioni ci portano senza nostro consenso o sconsenso a giudicare e tenere per dato che il morto sia spento e passato del tutto e per sempre.

Le riflessioni presenti in queste pagine non sono certamente estemporanee, ma si collocano all'interno di un coerente quadro di riflessione, antropologica e filosofica, sulla natura della morte e del pianto, anche nella sua dimensione rituale e sociale, oltre che più propriamente psicologica, che Leopardi sta elaborando,

proprio in questi anni, con piena determinazione intellettuale e letteraria¹⁷. Emergono da questo brano una serie di suggestioni che troveranno poi nella canzone *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* un seguito organico e puntuale che risulterebbe poco comprensibile senza questo significativo retroterra di pensiero. Proviamo a evidenziare le questioni più rilevanti: in primo luogo la separazione affettiva dal defunto; la consapevolezza della cessazione di un'abituale continuità di abitudini e di relazioni, realizzata nella condivisione di spazi e di tempi, che si trasforma in motivo di pianto proprio in ragione della perennità della sua fine; la naturalezza, che emerge quasi spontanea dalle reazioni e dalle manifestazioni in atto nei momenti di lutto, dell'assenza di qualsiasi forma di immortalità per l'uomo; la presa di consapevolezza dell'universalità di questa condizione che esprime, come ha icasticamente evidenziato Angiola Ferraris, «tutto l'orrore della non-esistenza come *esistenza di segno negativo*, frutto della degenerazione, ad opera della morte, dai legami affettivi in cui si riconosce l'essere stesso dell'uomo»¹⁸. Il dialogo di queste riflessioni con la canzone sepolcrale è indubbiamente intenso: come si cercherà di dimostrare, l'ombra di Alceste potrà agire in filigrana, come esempio nascosto non più di un eroismo certo generoso, ma tuttavia inutile e inconcludente, se finalizzato a una sopravvivenza dopo la morte, come nella lettura tradizionale, quanto, al contrario, della sofferenza, tutta umana e universale, per una separazione perenne e definitiva, dolorosa per chi muore così come per chi resta, nella tragica consapevolezza di un'esistenza che ormai è concepibile solo nella sua negatività di vita che è stata, e che ora non è più.

La complessità di queste tematiche ritorna qualche anno dopo, in forma poetica, in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, numerato come XXX nelle correnti edizioni dei *Canti*¹⁹. Questo componimento e il successivo, dal titolo *Sopra il ritratto di una bella donna*, costituiscono un dittico organico, dal punto di vista tematico e formale, che la critica definisce col collettivo 'sepolcrali'²⁰. Di entrambi non possediamo l'autografo; furono inseriti nell'edizione dei *Canti* del 1835, pubblicata presso l'editore napoletano Starita. La loro rilevanza all'interno della poetica leopardiana e dell'analisi della sua evoluzione è un'acquisizione degli ultimi decenni, dopo un giudizio sostanzialmente negativo da parte della critica

¹⁷ Nota CACCIAPUOTI 2014, 1176-1177, che il brano propone il tema della compassione verso i morti che, unito al dilemma se l'immortalità dell'anima possa rappresentare una forma di consolazione, alimenta la riflessione sulla morte delle persone care, con la conclusione che «da compassione [...] non riguarda solo i morti, ma anche chi si separa per sempre da uno stato ove ha 'abitato' a lungo».

¹⁸ FERRARIS 2008, 77, un lavoro di grande importanza per cogliere le dinamiche evolutive della poetica leopardiana, sul piano del pensiero e della forma in un rapporto strettamente dialettico, nell'ultima fase della sua produzione.

¹⁹ Per il testo si è seguito il recentissimo BLASUCCI 2021; sono ovviamente stati tenuti in considerazione i più autorevoli commenti leopardiani (STRACCALI 1910³; DAMIANI, RIGONI 1987; GAVAZZENI, LOMBARDI 1998; TINTI 2007; BANDINI 2012²⁵; CAMPANA 2014).

²⁰ Nel quadro di una bibliografia sempre più vivace e impegnata nell'analisi delle canzoni sepolcrali, oltre a quanto verrà citato di seguito, sono da tenere in conto alcuni lavori imprescindibili, a iniziare da VERGELLI 1977, la prima, autentica monografia critica autonoma su questi componimenti, oltre ai vari studi di Giulia Corsalini, tra cui spicca CORSALINI 2010, in cui la studiosa analizza acutamente le dinamiche consolatorie e di gestione del lutto nell'elaborazione di questa poesia.

di impianto crociano²¹, grazie alla loro lettura innovativa da parte di Walter Binni, che vide in queste poesie l'anticipazione della *Ginestra*²², all'interno di «una fase in cui il Leopardi in vari componimenti orienta le sue esperienze artistiche verso un ulteriore tentativo della nuova poetica unitaria ed eroica»²³. Le 'sepolcrali' si collocano, quindi, nella fase di transizione tra i canti del periodo fiorentino e l'ultima grande esperienza poetica di Leopardi, quella del soggiorno napoletano; il periodo di composizione è incerto e oscilla tra il 1831 e il 1834²⁴, anche se è ormai quasi concordemente riconosciuto, dopo un magistrale contributo dell'archeologo Antonio Giuliano²⁵, che Leopardi abbia tratto ispirazione per *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* da un'opera dello scultore neoclassico Pietro Tenerani, identificata col monumento funebre della diciannovenne Clelia Severini, che il poeta ebbe modo di osservare in occasione di una sua visita allo studio dell'artista durante un breve soggiorno romano del 1831. A questa opera, poi non portata a termine per la sopraggiunta morte del padre della defunta che l'aveva commissionata, lo stesso Leopardi fa riferimento in una lettera del 29

²¹ Si vedano, ad esempio, i giudizi di «stanchezza» e di «languida freddezza» di due autorevoli critici crociani come Francesco Flora e Giuseppe De Robertis, menzionati da MUÑIZ MUÑIZ 1992, 440, n. 2. Ne aveva, invece, giustamente evidenziato l'importanza per il pensiero leopardiano LEVI 1931, 379, che coglie analogie e differenze con *A Silvia* e a cui si deve il merito di aver precisato che in questo canto «la pietà di Silvia e di Nerina diventa universale».

²² BINNI 1997², 109-118, in un capitolo significativamente intitolato *La preparazione della Ginestra. Le sepolcrali*.

²³ BINNI 1997², 109.

²⁴ Senza entrare troppo nel merito di un dibattito critico alquanto complesso, e che non è significativo ai fini della nostra discussione, ci sono varie proposte in merito ai tempi di realizzazione delle 'sepolcrali' e all'esistenza di un vero e proprio dittico organico tra le due poesie. Il più deciso fautore di questa separazione, che prevede la composizione di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* nel 1831 a Firenze, subito dopo il viaggio romano, alla luce di un divario ideologico e stilistico rispetto alla seconda sepolcrale, è stato MARTI 1988 (ribadito poi da MARTI 2001); a questa tesi è stato opposta (in particolare da MUÑIZ MUÑIZ 1992 e BLASUCCI 2003, ma si veda anche BLASUCCI 1988) la diversa natura della morte nei canti fiorentini, il che rende maggiormente plausibile la datazione tradizionale al 1834, già nel pieno del soggiorno napoletano. Quanto alla difformità formale tra le due 'sepolcrali', invocata da Marti a conferma dello stacco cronologico nella composizione delle due poesie, pare condivisibile l'asseriva affermazione di BLASUCCI 2021, 238, secondo cui «la diversità dei caratteri ideologici e stilistici non è un fatto nuovo nella storia dei 'dittici' leopardiani».

²⁵ GIULIANO 1966. Non sono naturalmente mancate obiezioni alla tesi dello studioso, in modo particolare in merito alla precisa valenza dell'aggettivo «antico» che qualifica il bassorilievo, che per alcuni (ad esempio CARSANIGA 1977) non sarebbe riferibile a un'opera contemporanea; si è giustamente ribattuto che una tale determinazione non ha necessariamente valore temporale, ma si richiama allo stile neoclassico di Tenerani, che, sul modello dei maestri Canova e Thorvaldsen, si ispira dichiaratamente all'arte 'antica'. Su una linea completamente diversa si pone, invece, il commento di DAMIANI, RIGONI 1987, 978, secondo cui la raffigurazione sepolcrale che offre lo spunto per il canto può essere «reale o immaginaria». Nota, al contrario, profonda adesione tra il pensiero leopardiano e la modalità raffigurativa neoclassica (nella linea Tenerani/Thorvaldsen, ma col grande archetipo teorico di Winckelmann) FERRARIS 2008, 76, che pensa con grande finezza «ai mutamenti profondi verificatisi nel piano iconografico in seguito al processo di laicizzazione della morte promosso dall'estetica neoclassica, incline a riproporre l'antico tema figurale greco della fratellanza di Thanatos e del Sonno [...], in una visuale intesa ad affidare al sopravvivenza del defunto non all'oltretomba cristiano, ma alla memoria dei vivi».

ottobre 1831 all'amica fiorentina Carlotta Lenzone in cui allude a un «bassorilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime»²⁶.

La canzone, sul piano strettamente formale, si struttura in sette strofe, di varia misura, «di endecasillabi e settenari liberamente rimati»²⁷, fitti di «rime e assonanze in clausola e al mezzo»²⁸. Sul piano tematico prende forma, attraverso la voce dell'io poetico, l'immagine plastica di una giovane fanciulla «simbolo paradigmatico, privo di nome e di riferimenti all'autobiografia del poeta come Silvia o Nerina»²⁹, come finemente notato da Fernando Bandini, che si dirige verso gli inferi, totalmente deprivati di ogni riferimento cristiano, con atteggiamento fermo e contegnoso, che contrasta con la sofferenza inconsolabile della sua famiglia. Come detto, il nucleo concettuale del canto si pone nel solco del citato brano dello *Zibaldone*, a cui si può aggiungere, per il tema del dolore dei familiari, su cui si concentra il finale della canzone, il *Dialogo di Plotino e di Porfirio* del 1827³⁰. Le prime quattro strofe sono dominate da un profondo senso di incertezza di fronte all'ineluttabilità della morte, marcato dalla presenza costante di «forse» che segna due punti chiave, entrambi relativi al destino della giovane donna e all'estrema difficoltà di darne una qualsivoglia interpretazione, come emerge ai vv. 14-17 («né forse al mondo / s'intese ancor, se in disfavore al cielo / se cara esser nomata, / se misera tu debbi o fortunata») e, ancor più icasticamente, al v. 25 («forse beata sei»). Il dubbio che attanaglia Leopardi, per il tramite dell'io poetico, trascende, nel nome della consapevolezza della negatività della morte come 'non esistenza', il ben noto dilemma socratico per il quale, utilizzando l'efficace sintesi senecana, la morte non è affatto un male per l'uomo poiché si pone nell'alternativa, in entrambi i casi positiva rispetto ai mali dell'esistenza, di essere *aut finis aut transitus*. Leopardi si pone in una linea radicalmente diversa per la quale è coerente riaffermare, come del resto aveva già fatto qualche anno prima nella chiusa del *Canto notturno* (v. 143: «è funesto a chi nasce il dì natale»), la *sententia Sileni* secondo la quale per l'uomo è meglio non esser nato³¹, come dichiararono impietosamente i vv. 27-28 riferiti a chi riflette,

²⁶ NALDINI 2020⁵, 495. In una lettera al poeta di qualche giorno prima (14 ottobre 1831), Carlotta Lenzone, nobildonna fiorentina nota per il suo salotto letterario (era amica anche di Manzoni e della madre Giulia Beccaria, dei cui saluti per Leopardi si fa tramite proprio in questa missiva), fa allusione al viaggio romano di Leopardi e di Antonio Ranieri («Rinieri», come erroneamente scrive Lenzone) e assicura di aver avvisato della loro visita lo scultore («ho già prevenuto Tenerani che io vi scrivevo, che sareste andati a trovarlo nel suo Studio»; cfr. NALDINI 2020⁵, 491), di cui era amica e per la quale realizzò la *Psiche svenuta* (nota anche come *abbandonata o addormentata*), di cui Leopardi farà poi menzione insieme col bassorilievo nella citata risposta del 29 ottobre.

²⁷ GAVAZZENI, LOMBARDI 1998, 529.

²⁸ BANDINI 2012²⁵, 263.

²⁹ BANDINI 2012²⁵, 263.

³⁰ MUÑIZ MUÑIZ 1992, 443-444. Sul punto, in particolare, dell'attaccamento delle persone care si veda quanto scrive RUSSO 2017, 185-185 e n. 68, che evidenzia l'influsso stoico su questa operetta, in particolare da Seneca ed Epitteto, in merito alla necessità di fronteggiare il dolore della morte, in una prospettiva, come noto, in cui Leopardi si schiera apertamente contro il suicidio come strumento di liberazione dai mali dell'esistenza. L'importanza di questo dialogo sulla nostra canzone è ora ribadita anche da BLASUCCI 2021, 241.

³¹ Per un'analisi approfondita, e profonda sul piano filosofico, di questa celeberrima espressione si rimanda a CURI 2008.

osservando la figura incisa nel bassorilievo, sul destino della giovane defunta: «mai non veder la luce / era, io credo, il miglior». La poesia, quindi, alterna a una serie di interrogativi sempre più pressanti «affermazioni perentorie sulla sventura dell'esistere e sulla malvagità della natura»³².

Questi, in estrema sintesi, i principali snodi della canzone; meno, da quel che abbiamo potuto constatare, la critica ha indagato sui possibili modelli o anche sui riferimenti culturali che Leopardi può aver tenuto presenti nel concepire questo testo che, come si è visto, ben si colloca, per la sostanziale coerenza concettuale, all'interno del sistema di pensiero elaborato dal poeta. Mi chiedo, alla luce dell'intuizione di Serra, se in questa fase della sua poetica, e nella fattispecie all'interno di questa poesia, dopo aver analizzato i pochi precedenti in cui compare esplicitamente il nome dell'eroina greca, la figura di Alceste, che si configura in realtà come un grande archetipo culturale ed esistenziale, possa aver rivestito un ruolo in qualche modo 'ispiratore' o, se non altro, di riferimento, anche per il tramite della tragedia di Euripide.

In modo particolare, non possono non sorprendere significative analogie a livello strutturale, che si giustificano non tanto e non solo per la loro ampia diffusione, ma soprattutto per il fatto che, come è stato giustamente notato, assai di frequente «i *Canti* si affidano alla riscrittura di un *topos* arcaico. Il libro leopardiano è, anzi, anche una lunga galleria di “scene antiche” in cui l'io si specchia, riformulandole»³³. La più evidente è la mediazione affidata a una statua che si pone come una sorta di confine tra vita e morte, fredda e inanimata proiezione del corpo della defunta ormai chiusa definitivamente nella sua perenne condizione di 'non esistente'. Come noto, nell'*Alceste*, quando si sta per avvicinare il momento della separazione della donna da Admeto, quest'ultimo promette alla moglie, che gli aveva chiesto la promessa di non risposarsi per evitare la presenza di un'odiosa matrigna per i loro figli, di far realizzare dalla mano di un artista un simulacro con l'effigie di Alceste che avrebbe collocato nel letto nuziale e che avrebbe abbracciato, invocando il nome della compagna scomparsa, con l'illusione fallace di poterla tenere tra le braccia. E la stessa Alceste sarebbe apparsa in sogno per consolare il marito, offrendogli in tal modo, con questa fugace visione, un breve spazio di ritrovata felicità coniugale. Si tratta dei vv. 347-356:

[...] σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξεΐλου βίου.
σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,
ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσω χέρας
ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις
δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν
ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος

³² Così CAMPANA 2014, 422, che subito dopo nota come Leopardi assegni alla poesia «una funzione di inquieta auto indagine, di inesausto chiarimento sulla vita».

³³ NATALE 2018, 52.

ψυχῆς ἀπαντλοῖν ἄν. ἐν δ' ὀνειράσιν
 φοιτῶσά μ' εὐφραίνουσιν ἄν· ἥδὺ γὰρ φίλου
 κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον.

La morte della donna sottrae ad Admeto ogni gioia esistenziale: nei versi precedenti aveva affermato di voler cessare i banchetti, le compagnie di bevitori e i canti che allietavano la sua casa. Lo spazio della vita domestica diventa, di conseguenza, muto e tristemente doloroso per l'assenza della donna. La statua come surrogato del defunto e 'doppio' della sua ψυχή, per ricorrere alla ben nota definizione di Jean-Pierre Vernant³⁴, è un antico motivo tradizionale³⁵, già presente nel teatro attico, anche quando l'immagine non necessariamente rappresentava una persona morta: è il caso, ad esempio, nell'*Agamennone* eschileo (vv. 414-422), delle statue di Elena che non riescono a confortare Menelao dopo l'allontanamento della donna, un passo che ogni probabilità Euripide ha tenuto presente, visto che si fa pure qui allusione al sogno apportatore di una χάρις ματαία (v. 422); oppure, l'esempio, forse strutturalmente più vicino all'*Alceste* da quel che si può dedurre dai frammenti superstiti (anche per il prezioso tramite informativo delle *fabulae* 103-104 di Igino), del *Protesilao* di Euripide, anch'esso, come la nostra tragedia, di area tebana. Come ha acutamente evidenziato Carlo Franco, a cui si deve un'importante lettura di questi versi, «il simulacro del defunto non ha semplice valore funebre-celebrativo, ma funge da sostituto, da 'doppio', anche nel contatto fisico, dell'amante perduto»³⁶. L'illusione consolatoria di un simile ritrovato è smentita dall'effetto di ψυχρὰ τέρψις (v. 453) ricavato da questa vicinanza innaturale: la dimensione del 'freddo' allude ovviamente al senso di morte indotto dalla brutta materialità della statua. La medesima gioia ingannevole è provocata anche dal sogno che frustra ogni conforto³⁷, circoscritto alla 'visione' notturna, ma che disvela la verità drammatica dell'assenza fisica della donna dagli spazi domestici, a iniziare da quel talamo nuziale³⁸, segno dell'amore coniugale per il quale Alceste si sacrifica e sul quale, non a caso, prima dell'estremo momento, si china in lacrime per salutarlo per sempre e baciarlo, memore della verginità proprio lì perduta e col timore che possa diventare di proprietà di una nuova moglie di Admeto, forse non più virtuosa di lei, ma di certo più fortunata (vv. 177-182). È una scena di grande impatto emotivo che segue immediatamente la già menzionata preghiera della

³⁴ VERNANT 1978, 348-352.

³⁵ Come nota SUSANETTI 2001, 203, «sullo sfondo del progetto di Admeto vi è l'antica credenza nel potere magico dei simulacri cui vengono riconosciute appunto la funzione e la capacità di stabilire un contatto con l'oltretomba, di superare il confine posto tra la vita e la morte, consentendo al defunto di rendersi presente e visibile ai vivi».

³⁶ FRANCO 1984, 135.

³⁷ Sul sogno come strumento di comunicazione oltremondana, a partire dal dialogo tra Achille e Patroclo nel canto XXIII dell'*Iliade*, insiste opportunamente PADUANO 1993, 20.

³⁸ Nota molto finemente SUSANETTI 2001, 180, che «il letto non è solo simbolo del rapporto matrimoniale, ma ne testimonia anche la durata e lo sviluppo nel tempo. Negli istanti che precedono la fine Alceste torna all'inizio, si volge retrospettivamente al momento inaugurale della sua vita di donna e di moglie».

donna a Estia e l'addobramento con mirto degli altari domestici col fine di porre in rilievo il nesso tra la *pietas* di Alceste, l'accettazione del suo destino e il suo amore coniugale.

Nella canzone leopardiana, invece, il bassorilievo conferisce, come visto, plastica evidenza alla condizione della giovane fanciulla, che è chiamata alla Morte, pur nell'esitazione del passo estremo e nella difficile valutazione di quel che ne può conseguire, per essere consegnata al nulla eterno, in una drammatica e definitiva lacerazione degli affetti. Alceste si sacrifica per amore coniugale e, come visto, Leopardi ha avuto modo di apprezzare il suo esempio virtuoso di donna «umana e pia», ma ora la riflessione indotta dall'immagine della fanciulla sul bassorilievo assume una valenza universale, che il poeta, vero ermeneuta della figura scolpita, traduce nei versi del canto per trarne considerazioni di amara verità, sublimando la descrittività dell'ἔκφρασις in vero e proprio discorso filosofico, pienamente coerente col suo sistema di pensiero. La morte separa per sempre ogni tipologia di relazione affettiva, non solo quella amorosa, come emerge dal catalogo dei vv. 98-104, reso ancor più martellante e ossessivo dal gioco retorico delle ripetizioni e dei poliptoti:

Come, ah, come, o natura, il cor ti soffre
di strappar dalle braccia
all'amico l'amico,
al fratello il fratello,
la prole al genitore,
all'amante l'amore: e, l'uno estinto,
l'altro in vita serbar?

Per Euripide le forme di consolazione immaginate da Admeto, come detto, sono dei palliativi, facilmente smentibili dalla realtà; per Leopardi, col crudo realismo dovuto all'«apparir del vero», la morte è per chi resta totalmente «inconsolabile», nella convinzione, già espressa nel brano dello *Zibaldone* prima riportato, che tale separazione è eterna, definitiva, «senza Paradiso», per ricorrere all'efficace formula di Giuseppe Serra; si vedano i vv. 51-54:

[...] perché funesta,
perché sopra ogni male,
a chi si parte, a chi rimane in vita,
inconsolabil fai tal dipartita?

E non esiste neppure il conforto fuggevole del sogno, unico spazio, peraltro inconsistente, in cui si concretizza l'illusione di 'vedere' il defunto e di goderne la presenza; nella realtà, non ci sarà mai più né la possibilità né tanto meno la speranza di rincontrarlo ancora nel mondo, negli spazi e nei tempi della vita lungamente condivisa (vv. 89-97):

veder d'in su la soglia levar via

la diletta persona
 con chi passato avrà molt'anni insieme,
 e dire a quella addio, senz'altra speme
 di riscontrarla ancora
 per la mondana via;
 poi solitario, abbandonato in terra,
 guardando attorno, all'ore, ai lochi usati,
 rimemorar la scorsa compagnia?

Il dolore del sopravvissuto, del «solitario», si alimenta della memoria, alla luce della frattura che separa per sempre i vivi dai morti; un motivo peraltro non estraneo all'*Alceste*, come emerge dai vv. 197-198: καὶ καθανόν τᾶν ὄχετ', ἐκφυγὼν δ' ἔχει / τοσοῦτον ἄλγος, οὐποθ' οὐ λελήσεται. Se Admeto fosse morto, tutto sarebbe finito per lui, ma, dal momento che è scampato ed è quindi un 'sopravvissuto', porta con sé un dolore che non potrà dimenticare, stretto nella morsa di un ricordo che non avrà mai fine³⁹. E in particolare non manca, nella tragedia, il riferimento agli spazi condivisi, dei «lochi usati», di cui Admeto fa menzione verso il finale della tragedia, quando gli risulterà difficile restare nella casa coniugale, vedere il letto vuoto e la sedia dove Alceste era solita sedersi (vv. 944-946: ἡ μὲν γὰρ ἔνδον ἐξελαῖ μ' ἐρημία, / γυναικὸς εὐνὰς εὖτ' ἂν εἰσίδω κενὰς / θρόνους τ' ἐν οἴσιν ἴζε). Si noti la comune sottolineatura, assai forte sul piano psicologico, della solitudine in cui si trova chi resta (Euripide: ἐρημία; εὐνὰς... κενὰ; Leopardi: «poi solitario, abbandonato in terra»).

Nell'economia dei testi, inoltre, il monumento, come detto liminare tra vita e morte, marca la diversa, se pur paradossalmente analoga, funzione delle due donne. Alceste e la fanciulla leopardiana sono, per così dire, i lati opposti della stessa medaglia: l'eroina greca vive gli ultimi istanti della vita proiettandosi già nella nuova dimensione della morte. Lo dice con evidenza nei già citati versi iniziali della preghiera a Estia (vv. 163-164: ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός, / πανύστατον σε προσπίτνουσ' αἰτήσομαι): con la consapevolezza di chi è ancora in vita, sta per andare sotto terra e per l'ultima volta si rivolge alla dea per domandarle la tutela dei figli. E questa idea del passo estremo e definitivo che sta per compiersi ritorna pochi versi dopo quando, nelle parole dell'ancella, Admeto sorregge la moglie morente che, per l'ultima volta (e si noti anche qui la comune presenza di πανύστατον), vuole vedere il sole (vv. 205-207: ὄμωσ δέ, καίπερ σμικρὸν ἐμπνέουσ' ἔτι, / βλέψαι πρὸς αὐγὰς βούλεται τὰς ἡλίου / ὥς οὔποτ' αὖθις, ἀλλὰ νῦν πανύστατον), compiendo un atto dal grande impatto emotivo e simbolico che non a caso avrà poi grande fortuna⁴⁰. Non le resta, quindi, che

³⁹ Commenta SUSANETTI 2001, 189: «il tempo a venire che Admeto si è assicurato, sfuggendo all'Ade, è in realtà [...] un tempo 'invivibile' e insopportabile, poiché rinvia continuamente all'assenza e al sacrificio della moglie».

⁴⁰ PADUANO 1993, 70-71, menziona il parallelo con i celebri vv. 121-123 dei *Sepolcri* foscoliani: «perché gli occhi dell'uom cercan morendo / il Sole, e tutti l'ultimo sospiro / mandano i petti alla fuggente luce». Sul v. 207, come sul successivo v. 208, grava un problema testuale, poiché ricorrono in forma simile anche ai vv. 411-412 dell'*Ecuba*. Alcuni editori espungono entrambi i versi, altri solo il v. 208; per lo *status quaestionis* si veda SUSANETTI 2001, 185, secondo cui «da

intraprendere il viaggio verso gli inferi, un'immagine topica, che tuttavia ritorna quasi ossessivamente nella narrazione degli estremi momenti di Alceste, ad esempio quando quest'ultima, nel serrato dialogo col marito, sente le aspre parole di Caronte che la esorta ad affrettarsi poiché sta ritardando (vv. 255-256: [Χάρων] μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις; / ἐπείγου· σὺ κατείργεις). Oppure nella successiva battuta di Alceste che, in preda a delirio onirico premorte, cerca di sfuggire alla presa di Ade; quest'ultimo, nelle forme immaginarie di un essere alato, la trascina verso la casa dei morti, provocando, nel pieno dell'infelicità, il lamento della donna per la strada che sta percorrendo (vv. 262-263: οἶαν ὁδὸν ἄ / δειλαισιτάτα προβαίνω). Le amare parole del figlio indicano il punto di arrivo del percorso intrapreso dalla madre, ormai morta e scesa sotterra (vv. 393-394: μαῖα δὴ κάτω / βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν). Alceste quindi non c'è più: ha visto gradualmente compiersi il suo percorso, scandito da verbi come ἔρχομαι o βαίνω, dalla metafora dell'ὁδός e dall'amara ripetizione, presa d'atto dell'esaurirsi del tragitto, dell'avverbio πανύστατον. A differenza dei suoi cari che sopravvivono nel dolore, la sua vita si è trasformata in un'eterna 'non esistenza' di cui lei stessa è consapevole, come emerge dalla drammatica battuta al v. 381 per cui chi è morto non è più niente (οὐδέν ἐσθ' ὁ καθανών). Un'espressione, quest'ultima, che Leopardi avrebbe di certo sottoscritto e che trova un'evidente analogia con la conclusione del citato brano dello *Zibaldone* in cui si afferma come sia un dato di fatto quasi naturale, accettato anche da parte dei familiari, «che il morto sia spento e passato del tutto e per sempre».

Alceste rappresenta l'al di qua' del monumento, poiché ancora in vita, seppur per poco, guarda in direzione della morte di cui ancora non ha esperienza: metaforizza, attraverso il viaggio e la catabasi agli inferi, il suo inesorabile e consapevole annullamento esistenziale, poi frustrato dall'intervento salvifico di Eracle che riporta in vita la donna restituendola al marito e agli affetti familiari. La fanciulla leopardiana incarna, invece, l'al di là' del bassorilievo, ovvero il passaggio al nulla eterno che l'eroina greca si prefigura con lucida spietatezza, ma non sperimenta compiutamente. La giovane supera quella soglia invisibile come una nuova Alceste, non toccata però dalla 'resurrezione' e quindi costretta al passo estremo. Dell'eroina greca conserva la postura e l'atteggiamento fermo e contegnoso, per quanto si proietta, a differenza della moglie di Admeto, in una dimensione 'retrospettiva' rispetto alla vita ormai cessata, nella mesta consapevolezza della condizione irrevocabile di 'non esistenza' e, insieme, dello sconfortato dolore dei familiari.

Anche in questa particolare 'proiezione' della fanciulla defunta sussistono interessanti punti di contatto con la tragedia euripidea, finora non segnalati. Cominciamo dalla prima strofa della canzone (vv. 1-7):

Dove vai? chi ti chiama

ricorsività dei versi in due contesti diversi non implica di necessità l'espunzione, tanto più se si armonizzano con il contesto (può trattarsi invece di una sorta di formularità legata a scene tipiche, come è quella della morte imminente)».

lunge dai cari tuoi,
 bellissima donzella?
 Sola, peregrinando, il patrio tetto
 sí per tempo abbandoni? a queste soglie
 tornerai tu? farai tu lieti un giorno
 questi ch'oggi ti son piangendo intorno?

Si noti già l'incipit, con quella domanda dalla risposta impossibile «Dove vai?», secondo un modulo già sperimentato nel *Canto notturno*, come notato da Bandini⁴¹, con il dilemmatico interrogativo posto alla luna. Anche per la fanciulla l'esperienza della morte assume le forme di un viaggio: non pare casuale, per quanto di uso comune, l'esordio col verbo 'andare' che dialoga perfettamente, come in una sorta di ideale staffetta, con quelli di analogo tenore, come visto, ampiamente utilizzati nell'*Alceste*. La donna se ne va nel fiore degli anni, come traspare dall'epiteto «donzella» con cui viene qualificata; la medesima associazione, tra l'idea di andar via per sempre lontano da un proprio caro e la giovinezza immatura, torna anche nella tragedia, in particolare nelle parole del coro che sono dirette, pure qui in *Du-Stil*, direttamente ad Alceste (vv. 471-472: σὺ δ' ἐν ἡβᾷ νέα νέου / προθανούσα φωτὸς οὔχην) che se ne va giovane al posto del giovane sposo (e la marca della *mors immatura*, tipico *topos* consolatorio, è evidenziata dal poliptoto νέα νέου).

Per quel che riguarda i vv. 5-7, i commentatori evidenziano il tono retorico della domanda sull'impossibile ritorno della defunta per riportare gioia tra i familiari in lacrime. Alcuni, come nel caso di Lorenzo Tinti⁴², hanno invocato una serie di plausibili confronti, come il biblico *Libro di Giobbe* (7, 10: *nec revertetur ultra in domum suam, neque cognoscet eum amplius locus eius*) o i celebri versi di Catullo relativi al passerotto di Lesbia destinato, una volta morto, a non tornare più indietro ad allietare la sua padrona (3, 12-13: *qui nunc it per iter tenebricosum / illuc, unde negant redire quemquam*). A mio avviso, tuttavia, non è da escludere che Leopardi abbia potuto tenere in mente, proprio per l'associazione tra il ritorno impossibile dal regno dei morti e le lacrime dei familiari (elemento non presente nei paralleli sopra indicati, limitati alla sola irrealizzabilità del ritorno), anche un verso dell'*Alceste* in cui il coro esorta Admeto ad avere coraggio, rimarcando l'inutilità del pianto che a nulla servirà per far tornare indietro la defunta (vv. 985-986: τόλμα δ' οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν / κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω).

Pure nei versi seguenti sono ugualmente rintracciabili possibili paralleli, a iniziare dal v. 8, di esordio della seconda strofa (vv. 8-17), in cui la defunta, come segno non verbale della composta accettazione del suo destino, procede «asciutto il ciglio ed animosa in atto», un atteggiamento, come visto, condiviso in parte anche da Alceste, la quale procede nel rito di incoronare di mirto gli altari domestici ἄκλαυτος ἀστένακτος (v. 173), per quanto poi cederà al pianto poco dopo di fronte al talamo nuziale.

⁴¹ BANDINI 2012²⁵, 265.

⁴² Si veda, ad esempio, TINTI 2007, 321.

Quanto alla terza strofa, i motivi topici sono molti e ovviamente anche qui non mancano interessanti spunti di confronto con l'*Alceste*; vv. 18-26:

Morte ti chiama; al cominciar del giorno
l'ultimo istante. Al nido onde ti parti,
non tornerai. L'aspetto
de' tuoi dolci parenti
lasci per sempre. Il loco
a cui movi, è sotterra:
ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno.
Forse beata sei; ma pur chi mira,
seco pensando, al tuo destin, sospira.

I verbi alludono in maniera più esasperata al motivo della separazione definitiva dai genitori, se interpretiamo «parenti» come latinismo; la dolcezza dei sentimenti perduti è contrapposta all'eternità della morte, mentre i versi finali espongono, come detto, il dubbio del poeta sulla reale condizione di felicità che abitualmente si associa ai morti. Per quanto risulti arbitrario far dipendere questi temi, per la loro evidente topicità, in via esclusiva dalla tragedia euripidea, tuttavia è innegabile che sussistano punti di contatto significativi, a mio avviso identificabili nella disperata battuta del piccolo Eumelo nel momento della morte della madre. Se questa ipotesi può avere un fondamento, Leopardi potrebbe aver rovesciato il punto di vista del bambino che si vede abbandonato per sempre dalla madre, la quale, come visto, scende sotterra (vv. 393-394: *μαῖα δὴ κάτω / βέβακεν*), in dialogo con «il loco / a cui movi, è sotterra»; la metafora del «nido» abbandonato, per quanto non estranea al lessico leopardiano⁴³, potrebbe forse trovare ispirazione anche dal fatto che il bambino si qualifica come 'passerotto' (v. 402: *νεοσσός*). E può essere segnalata, come eventuale ulteriore parallelo, la menzione dell'«ultimo istante», motivo che nell'*Alceste* torna col ripetuto ricorso a *πανύστατον*, anche se per questa *iunctura* solitamente vengono invocati precedenti di Metastasio o di Alfieri⁴⁴, che tuttavia incidono, a mio avviso, più sul piano della costruzione lessicale e stilistica che della ripresa concettuale in un quadro di riferimento strutturalmente organizzato.

A conclusione di questo percorso, risulta poco agevole arrivare a una conclusione netta: molti dei punti in comune tra i due testi sono indubbiamente di repertorio e Leopardi potrebbe averli attinti agevolmente anche da altre fonti, soprattutto in funzione dell'elaborazione formale in cui era più intenso il confronto con la lingua letteraria del tempo (come nel caso, sopra citato, di Metastasio e Alfieri). Tuttavia, non mancano casi che incidono con maggior evidenza sul piano più propriamente strutturale tanto in Euripide quanto in Leopardi, quindi non confinabili nel recinto della mera dimensione formale o stilistica, quali il comune utilizzo della statua come *medium* tra vita e morte, oltre

⁴³ I commentatori (ad esempio GAVAZZENI, LOMBARDI 1998, 532, o BLASUCCI 2021, 244) segnalano la ripresa dal v. 1 de *Nelle nozze della sorella Paolina*, «del patrio nido».

⁴⁴ Cfr. ancora GAVAZZENI, LOMBARDI 1998, 532.

che strumento di conservazione del ricordo nel tempo; l'insistenza patetica sulla giovane età della fanciulla e sul suo doloroso distacco dai parenti (attraverso il 'punto di vista' delle due donne, consapevoli entrambe della loro morte); la memoria degli spazi familiari e domestici condivisi tra i vivi e la defunta, con l'epilogo del senso di dolorosa solitudine che si avverte dopo il distacco definitivo.

In questa prospettiva, pertanto, pare lecito, con la pur sempre necessaria prudenza critica, annoverare, tra i modelli possibili, la conoscenza anche parziale della tragedia euripidea oltre che quella, come visto ampiamente assodata dai riferimenti diretti, del mito di Alceste. Ma, a differenza della tradizione classica, manca in Leopardi ogni ipotesi di ritorno, di restituzione agli affetti, poiché appunto «sotterra» è il luogo dell'eterno soggiorno⁴⁵: l'ombra di Alceste è ora destinata a non tornare mai più.

Bibliografia

AUDANO 2014 = S. AUDANO, *Menandro consolatore tra Plutarco e Leopardi*, in A. CASANOVA (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze, Firenze University Press, 2014, 211-245.

BANDINI 2012²⁵ = F. BANDINI (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano, Garzanti, 2012²⁵.

BINNI 1997² = W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1997² (ed. or. 1947).

BLASUCCI 1988 = L. BLASUCCI, *Breve introduzione a* *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, «Tempo nuovo» 43-44, 1988, 57-63.

BLASUCCI 2003 = L. BLASUCCI, *Precisazioni sulla prima «sepolcrale»*, in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, 183-196.

BLASUCCI 2021 = L. BLASUCCI (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, vol. II, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2021.

BRAVI 2021 = L. BRAVI (ed.), *Euripide. Alceste*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2021.

CACCIAPUOTI 2014 = F. CACCIAPUOTI (ed.), *Giacomo Leopardi. Zibaldone di pensieri*, Roma, Donzelli, 2014.

CAMAROTTO 2018 = V. CAMAROTTO, *Le traduzioni e gli scritti filologici*, in D'INTINO, NATALE 2018, 145-165.

CAMPANA 2014 = A. CAMPANA (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Roma, Carocci, 2014.

CARSANIGA 1977 = G. CARSANIGA, *Su una probabile fonte iconografica di Leopardi: «Amore e Morte» e le due canzoni sepolcrali*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di Lettere» 7/3, 1977, 1183-1200.

CAVALLINI 2001 = E. CAVALLINI (ed.), *Ateneo di Naucrati. Il banchetto dei sapienti, libro XIII, Sulle donne*, Bologna, Dupress, 2001.

⁴⁵ Come nota acutamente CAMPANA 2014, 424, «la spoglia corporea della fanciulla rimarrà per sempre sotto terra, nella tomba. Questo è un dato certo dell'esperienza: i morti non resuscitano».

CHIASSON 2005 = C.C. CHIASSON, *Myth, Ritual, and Authorial Control in Herodotus' Story of Cleobis and Biton* (Hist. 1.31), «American Journal of Philology» 126, 2005, 41-64.

CONTI BIZZARRO 2021 = F. CONTI BIZZARRO, *Alceste 'la moglie perfetta'*, in M. PALADINI (ed.), *Templa serena. Studi in onore di Enrico Flores*, Napoli, Federico II University Press, 23-33.

CORSALINI 2010 = G. CORSALINI, *Pianto e consolazione nella genesi della prima sepolcrale*, in C. GAIARDONI (ed.), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 2010, 275-288.

CRISTALLI 2017 = B. CRISTALLI, *L'Eden non esiste: il fallimento di Prometeo e l'antropologia negativa leopardiana*, «Enthymema» 16, 2017, 213-224.

CURI 2008 = U. CURI, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

DAMIANI, RIGONI 1987 = R. DAMIANI, M.A. RIGONI (edd.), *Giacomo Leopardi. Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1987.

D'INTINO 1999 = F. D'INTINO (ed.), *Giacomo Leopardi. Poeti greci e latini*, Roma, Salerno editrice, 1999.

D'INTINO, NATALE 2018 = F. D'INTINO, M. NATALE (edd.), *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018.

FERRARIS 2008 = A. FERRARIS, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

FRANCO 1984 = C. FRANCO, *Una statua per Admeto (a proposito di Eur. Alc. 348-54)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 13, 1984, 131-136.

GAVAZZENI, LOMBARDI 1998 = F. GAVAZZENI, M.M. LOMBARDI (edd.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano, Rizzoli, 1998.

GIULIANO 1966 = A. GIULIANO, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzi, Pietro Tenerani*, «Paragone-Arte» 17, 1966, 87-94.

LA ROSA 2020 = M. LA ROSA, «Una impressione tutta nuova»: *Leopardi traduttore della poesia greca arcaica*, «Italiano. LinguaDue» 1, 2020, 563-575.

LEVI 1931 = G.A. LEVI, *Giacomo Leopardi*, Messina, Principato, 1931.

MARTI 1988 = M. MARTI, *Leopardi, due sepolcri e un passero*, in ID., *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Galatina, Congedo, 1988, 47-79.

MARTI 2001 = M. MARTI, *Sulla datazione della prima sepolcrale leopardiana (Canti XXX)*, «Giornale storico della letteratura italiana» 178, 2001, 108-113.

MELOSI 2008 = L. MELOSI, *Giacomo Leopardi. Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008.

MUÑIZ MUÑIZ 1992 = M. MUÑIZ MUÑIZ, *Giacomo Leopardi: la logica della prima «sepolcrale»*, «Lettere italiane» 44, 1992, 441-450.

NALDINI 2020⁵ = N. NALDINI (ed.), *Leopardi. La vita e le lettere*, Milano, Garzanti, 2020⁵.

NATALE 2018 = M. NATALE, *La poesia*, in D'INTINO, NATALE 2018, 21-61.

PADUANO 1993 = G. PADUANO (ed.), *Euripide. Alceste*, Milano, Rizzoli, 1993.

PATTONI 2006 = M.P. PATTONI (ed.), *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alceste. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2006.

PEREGO 2021 = D. PEREGO, *Alceste tra virilità tragica e femminilità iconografica da Euripide alla grafica del XVII-XIX sec.*, in C. PACE, E. PORCIANI (edd.), *Sconfinamenti di genere: donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, Santa Maria Capua Vetere, DiLBeC Books, 2021, 45-58.

PICE 2011 = N. PICE, *Alceste e le Alceste. Storia, forme, fortuna di un mito*, Foggia, Il Castello, 2011.

RANDINO 2006-2007 = S. RANDINO, *La piena e perfetta imitazione*, «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006-2007, 211-245.

RODIGHERO, SERRA 1998 = A. RODIGHIERO, G. SERRA (edd.), *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia, Marsilio, 1998.

RUSSO 2017 = E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2017.

SERRA 1999 = G. SERRA, *Leggere i Greci con Leopardi*, in M.A. RIGONI (ed.), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia, Marsilio, 1999, 149-158.

SPINASSI 2018 = M.Á. SPINASSI, *Filodemo de Gádara, dos epigramma: traducción y comentario (AP 5.131, 5.123 = 1, 14 Sider)*, «Prometheus» 44, 2018, 135-140.

STRACCALI 1910³ = R. STRACCALI (ed.), *I canti di Giacomo Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1910³.

SUSANETTI 2001 = D. SUSANETTI (ed.), *Euripide. Alceste*, Venezia, Marsilio, 2001.

TINTI 2007 = L. TINTI (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Siena, Barbera, 2007.

VERGELLI 1977 = A. VERGELLI, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Roma, Bulzoni, 1977.

VERNANT 1978 = J.-P. VERNANT, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del 'doppio': il kolossos*, in ID., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978, 343-358.