

N. xx

Collana diretta da Gaspare Polizzi

COMITATO SCIENTIFICO

Perle Abbrugiati, Marco Balzano, Massimiliano Biscuso, Luigi Blasucci, Tatiana Crivelli, Adriano Fabris, Christian Genetelli, Patrizia Landi, Roberto Lauro, Giuseppe Mussardo, Pantaleo Palmieri, Pierluigi Panza, Antonio Prete, Carlo Rovelli, Silvano Tagliagambe, Paolo Zellini

La collana «Leopardiana» intende pubblicare testi che, nella vastità della letteratura incentrata sulla figura e l'opera di Giacomo Leopardi e sul suo contesto culturale, amicale e familiare, si distinguano sul piano metodologico e su quello della fruizione.

Per gli aspetti di metodo si privilegerà l'apertura a strumenti d'indagine multidisciplinari, connessi all'italianistica, alla filosofia e alla sua storia, alla scienza e alla sua storia, alla storia delle idee, alla storia e alla critica delle arti.

Sul versante della fruizione saranno proposti libri di alta divulgazione, ricchi di pensiero e di sollecitazioni nei più diversi contesti disciplinari, «benché scritti con leggerezza apparente». A tal fine non si esclude l'uso attento di apparati iconografici.

CONTAMINAZIONI LEOPARDIANE

A cura di

Olmo Andrea Calzolari
Alessandra Aloisi
Emanuela Tandello

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Leopardiana*, n. xx
Isbn: 979122230xxxx

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

RINGRAZIAMENTI

- INTRODUZIONE. NOTE (IN)FEDELI SULLA
CONTAMINAZIONE LEOPARDIANA
di Olmo Andrea Calzolari 11
- ROMPERE IL SILENZIO. LEOPARDI E IL LESSICO DEL
ROMANTICISMO FRANCESE
di Francesca Cupelloni 17
- “IL MISTERIOSO VELO”. PER UN’ANALISI LESSICALE
DI UN TOPOS (ANCHE) LEOPARDIANO
di Vincenzo Allegrini 33
- I PIACERI DELL’IMMAGINAZIONE. LEOPARDI E ADDISON
di Nicola Feo 49
- LA STATUA E L’AUTOMA. TRADUZIONE E IMITAZIONE IN
LEOPARDI TRA CLASSICISMO E ROMANTICISMO
di Ida Duretto 85
- IL SISTEMA DELL’ASSUEFAZIONE. L’ANTROPOLOGIA DI
LEOPARDI E IL *TOURNANT DES LUMIÈRES*
di Dino Pavlovic 101
- DA EGESIA “PERSUASORE DI MORTE” A PORFIRIO
PERSUASOSI A MORIRE. SULLA GENESI DI UNA
CONTROFIGURA LEOPARDIANA
di Aretina Bellizzi 117

GIACOMO LEOPARDI'S PROMETHEAN <i>WELTANSCHAUUNG</i> di <i>Francesco Marchionni</i>	133
"ULTRAFILOSOFIA" AND REBIRTH. LEOPARDI, SPENGLER, AND THE IMAGINATIVE SPUR di <i>Simone Turco</i>	147
LA FIGURA DI PROMETEO NELLE RISCITTURE DI LEOPARDI E PAVESE di <i>Luca Costa</i>	167
LA MODERNITÀ DI LEOPARDI E BAUDELAIRE di <i>Giulia Abbadessa</i>	183
L'IO COME STRUMENTO DI CONOSCENZA DELLA POESIA ELEMENTI E PISTE DI CONFRONTO TRA GIACOMO LEOPARDI E PAUL VALÉRY di <i>Silvia Giudice</i>	203
LEGGERE I CANTI ATTRAVERSO BAUDELAIRE. UN PERCORSO DA CROCE A DE ROBERTO, DA TARCHETTI A SBARBARO di <i>Federica Barboni</i>	217
DALLA PARTE DELL'OMBRA. SUL LEOPARDI "DEBOLE" DI MICHELSTAEDTER di <i>Valerio Camarotto</i>	235
LEOPARDI "LARMOYANT" E MERIDIONALE. SUL LEOPARDISMO NELL'OPERA DI MATILDE SERAO di <i>Frances Clemente</i>	251
FRAMMENTI DELL'UMANA GENTE. <i>LA GINESTRA</i> DI LEOPARDI E <i>THE WASTE LAND</i> DI T. S. ELIOT di <i>Luca Tognocchi</i>	271
"IL DRAMMA DELLA MODERNITÀ OVVERO LA MODERNITÀ COME DRAMMA". LEOPARDI E IL SOGGETTO POETANTE DI MARIO LUZI di <i>Antonio Saccone</i>	287

LA FUNZIONE LEOPARDI NELLA POESIA ITALIANA
CONTEMPORANEA. DAL *CASE STUDY* DI FRANCO BUFFONI
AGLI ALTRI POSIZIONAMENTI DEI POETI TRA
NOVECENTO E DUEMILA
di *Francesco Ottonello*

293

RINGRAZIAMENTI

I ringraziamenti di questo volume vanno in primo luogo alla collana Leopardiana di Mimesis e a Gaspare Polizzi, che ha immediatamente intuito il potenziale del progetto.

Gli editori vogliono ringraziare le istituzioni che hanno reso possibile la conferenza *Contaminations – Leopardi and the Modern Self from Romanticism to Modernism: Leopardi studies at Oxford*, il Laboratorio Leopardi dell'Università Sapienza di Roma, il Leopardi Centre di Birmingham, il progetto 'L'eredità di Leopardi' del Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona e il Centro Nazionale di Studi Leopardiani.

Questo progetto deve la sua esistenza a preziosi collaboratori: Fabio Camilletti, Paola Cori, Martina Piperno, Franco D'Intino, Massimo Natale, Simon Gilson, Francesco Giusti e Matilde Manara.

Questo volume vuole, infine, essere uno speciale ringraziamento per Michael Caesar, scomparso nel 2022, il cui lavoro ha contribuito in maniera decisiva alla valorizzazione di Leopardi, di questo Leopardi, nel mondo anglofono e oltre.

OLMO ANDREA CALZOLARI

INTRODUZIONE

Note (in)fedeli sulla contaminazione leopardiana

Questo volume è, esso stesso, frutto di una contaminazione. È il prodotto di un processo attivo da decenni, sotto l'egida leopardiana, a cavallo tra istituzioni, lingue, approcci diversi. Come semi lanciati in terre dove non avrebbero potuto allignare o prosperare, il germe leopardiano si è invece espanso lontano dall'origine, apparentemente in cerca di pace, di conservazione, e trovando piuttosto la cifra più costitutiva della propria natura: plasticità, conformabilità, moltiplicazione accelerata. Viralità e vitalità.

Prosa, poesia, diario, filosofia, abbozzi: non importa. Il lascito leopardiano ha avuto l'abilità di immettersi nei discorsi dell'italianistica, e non solo – negli studi sull'Illuminismo e Romanticismo europeo, sulla storia del pensiero, sul soggetto autobiografico moderno, sulla poesia dal Modernismo fino all'Ipertemporaneo. Ha fatto ciò nutrendosi di nuovi apporti, integrandoli nel proprio ripensarsi, e restituendo in cambio nuove prospettive, nuovi centri di ricerca, nuovi gruppi di studio. Gli ultimi dieci anni hanno visto svilupparsi forme di leopardismo (per usare la formula di Lonardi) sempre più originali: potremmo dire studi eretici, convintamente interdisciplinari, contaminati da una comparatistica spericolata, meno legata alla filologia stretta. Una nuova scuola, insomma, dotata di nuovi strumenti critici e filosofici. Tra questi, la traduzione dello *Zibaldone* del 2013 a cura di Michael Caesar e Franco D'Intino, il *Laboratorio Leopardi* dell'Università Sapienza di Roma e il suo lavoro sul *Lessico Leopardiano*, il progetto 'L'eredità di Leopardi' del Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona, il *Leopardi Centre* di Birmingham, gli approcci dell'Università di Warwick, il recente centro di studi *Leopardi Studies at Oxford*, divenuto catalizzatore di queste direzioni centrifughe. Studiosi dagli in-

teressi più disparati – dal Romanticismo alla storia culturale, dalla psicanalisi alla filosofia, dalla poesia contemporanea alla medicina ottocentesca –, che hanno prodotto un (dis)unitario modo di approcciare l'*affaire Leopardi* tramite pubblicazioni in lingua inglese e italiana ormai divenute imprescindibili. Studiosi dagli interessi disparati, dicevamo, che talora si sono allontanati dalla leopardistica, senza che questa tuttavia abbandonasse loro. Le categorie, le ossessioni del discorso leopardiano hanno continuato a lavorare sordamente, come un fuoco elettrico, in altri autori, campi e approcci, spesso riportando chi fuggiva direttamente nelle fauci del serpente a sonagli.

Si è parlato di molti Leopardi, di un autore molteplice quanto le mire di chi legge. Leopardi è classicista, illuminista, pessimista storico e/o cosmico, ottimista, progressivo, tragico, conservatore, fascista, marxista, platonico, aristotelico, empirico-scientifico, gotico e irrazionale, perseguitato, mefistofelico, auto-fagocitante, etc., fino a contraddizioni tali, tali aperture di pagina una sopra all'altra, che il cortocircuito (la pagina 404 non trovata, per usare una bella immagine di Paola Cori) è sempre una possibilità fin troppo concreta¹. Tanto più che queste categorie, quasi tutte, sono in qualche modo giustificabili. Tanti sono i *dopplegängers* (posizioni, lingue, idee, ripensamenti, discipline, personaggi) che infestano la casa della scrittura leopardiana, che la critica ha necessariamente visto la necessità di esorcizzare, delimitare, rendere accessibile un edificio contaminato.

Questo volume prende in considerazione proprio questo aspetto. Il testo leopardiano è, vorremmo dire, portatore sano di un'infe(sta)zione. L'autore è conscio della propria molteplicità, delle tante infiltrazioni che emergono dal proprio dettato. Ma questo, invece di essere un limite, è il trampolino di lancio: è un pendolo di oscillazione, di apertura all'altro polo, una scrittura che ha in sé i germi di un continuo *preludere* ad altri tracciati di discorso. Basterebbe prendere, infedelmente, qualche nota leopardiana per apprezzare questa poetica d'autore sull'essenza *contaminata* del proprio fare:

¹ P. Cori, *Forms of Thinking in Leopardi's Zibaldone: Religion, Science and Everyday Life in an Age of Disenchantment*, Legenda, Cambridge 2019, p. 17.

E se il sistema non annullasse gli assoluti, ma li moltiplicasse? Se esistessero infiniti mondi-Leopardi (connessi e modificati continuamente da forze sotterranee, mondi la cui forma finale non si può nemmeno congetturare); e se fossero proprio quei legami, in realtà, il principio attivo dell'organismo? Quei *rapporti* tra le cose le più disparate, senza il quale nessuna di esse si può capire perfettamente?

Il pensiero leopardiano, a prima vista, è un sistema fondato su delle polarità fondamentali. Nella *Guida allo Zibaldone*, D'Intino e Maccioni spiegano tuttavia che tali opposizioni – dall'archetipo *natura vs ragione*, da cui discendono a cascata *poesia vs filosofia*, *antichi vs moderni*, *classici vs romantici*, *meridione vs settentrione*, *oralità vs scrittura*, *fanciullezza vs vecchiezza*, *corpo vs mente* – vanno trattate come forze *entro le quali* si giocano le composizioni del discorso². Come punti cardinali, latitudine e longitudine, che vanno sempre incrociati e calibrati in relazione al luogo individuato, per coglierne le strutture essenziali e apprezzarne la specificità. Così lo studioso leopardiano – e forse questo è il vero lascito di chi ha lavorato su questo autore – deve imparare a muoversi per *doppia visione*, in maniera psicologicamente anfibia, pensando (almeno) in due spazi mentali contemporaneamente. Si deve, in altre parole, ragionare per contaminazione. Non è casuale che i modelli usati con maggior profitto negli ultimi anni derivino proprio da formule ibride: basti pensare a *pensiero poetante*, *oralità scritturale*, *filologia fantastica*, *moderno tramite l'antico*, *classicista più romantico dei romantici*, *falsario e originale*, *sé antico in dialogo col sé moderno*, *puer-senex*, *ultrafilosofia*, ma i casi si moltiplicano. Già nel 1821, Leopardi appuntava l'importanza, come sottolinea ancora la *Guida*, della 'mescolanza [...] di qualità contrarissime, immaginazione, sentimento e ragione, calore e freddezza, vita e morte, carattere vivo e morto, gagliardo e languido' nella propria scrittura³. Tale intreccio, tale patchwork di qualità, linguaggi, campi di studio, di abiure e riaggiustamenti, si trova pressoché in ogni luogo del laboratorio leopardiano: dagli slittamenti dello *Zibaldone* alla fantasmagoria delle *Operette*, dai personaggi dei *Canti* alle caricature zoomorfe dei *Paralipomeni*.

2 F. D'Intino, L. Maccioni, *Una scrittura reticolare*, in Id., *Guida allo Zibaldone*, Carocci, Roma 2016, pp. 40-43.

3 *Ibidem*. L'originale è in *Zib.* 1962.

Nello slacciare e riconfigurare le discipline (Newton avrebbe potuto un grande poeta come Omero, o Shakespeare, e viceversa), in una continua contaminazione discorsiva, come spiega Campana, sempre ‘al limite dell’ambiguità semantica’ nella rete delle analogie, degli sdoppiamenti, nel gioco di specchi dei tanti sé che affrontano il discorso⁴.

Quali sono, dunque, le componenti di questa contaminazione? E quale il risultato, il *tertium quid*, di questi incontri discorsivi? Quale nuovo colore emerge dai pigmenti che si incontrano e si liberano dai loro confini? Dinamiche creative, queste, come chiarito da Novella Bellucci sulle *Operette* nel Novecento Italiano, che sono state più subitaneamente colte da coloro che della scrittura hanno fatto vita e ne apprezzano i colori più spuri⁵. Autori come Michelstaedter, Levi, Svevo, Calvino, Savinio, Montale, Saba e molti altri, sul cui leopardismo mancano talora studi di ampia portata. Coloro che dal Leopardi più ricco, più contaminato, tra poesia e filosofia, tra medicina e visione cosmica, hanno trovato materiale per la loro scrittura al limite di generi prestabiliti.

Simili considerazioni e domande, presentate qui a volo d’uccello, fanno nascere questo nuovo volume sulle *Contaminazioni leopardiane*, filiazione del convegno oxoniense del 2021 *Contaminations – Leopardi and the Modern Self from Romanticism to Modernism*. Un volume di diciassette saggi che non vuole – né può – essere esaustivo, ma che segue fedelmente il suo autore nella scelta di un approccio *contaminato* alla ricerca delle verità umane: più lingue, più registri, più pensieri, più autori, più discipline, più personaggi, sulla cresta continua dell’*à l’hasard* che porta talora alla consunzione del linguaggio, talora alla fioritura del significato.

Il lettore troverà, lo speriamo, qui un qualcosa di incontrollabile e centrifugo, eppure di interconnesso. Troverà contaminazioni linguistiche (quelle padroneggiate da Leopardi, così come quelle degli autori che contribuiscono al volume, principalmente l’italiano e l’inglese), troverà i dibattiti interni al pensare leopardiano, così come incontri con autori terzi che di Leopardi hanno

4 A. Campana, *Introduzione*, in *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bononia University Press, Bologna 2008, p. 13.

5 N. Bellucci, *Le Operette morali: un libro per il ventesimo secolo*, in N. Bellucci, A. Cortellessa, *“Quel libro senza uguali”. Le “Operette morali” e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 13-25.

fatto inaspettato reagente. O verso altri, che di Leopardi non ebbero conoscenza, ma le cui opere trovano tale interferenza col discorso leopardiano da generare nuovi risultati.

In altre parole, si troveranno qui i metodi del *Laboratorio Leopardi* (nei saggi di Cupelloni; Allegrini), passando per contaminazioni multilinguistiche e Classico-Romantiche (Duretto), fino a infiltrazioni di estetica europea nelle teorie leopardiane sull'immaginazione (Feo). Ampio spazio è dedicato alla capacità leopardiana di contaminazione tra antico e moderno, commercio coi sensi e sottigliezze della ragione, fisiologia e sociologia. Si troveranno, in questo senso, problemi di antropologia illuministica (Pavlovic), di etica antica e riscritture moderne (Bellizzi), declinazioni di prometeismo Romantico (Marchionni). Squisitamente filosofico, e di estensione necessariamente maggiore, è la discussione dell'ultrafilosofia leopardiana vis-à-vis un testo lontano, eppure così risonante con lo *Zibaldone*, come *Il tramonto dell'Occidente* (1918-1922) di Oswald Spengler (Turco). La scrittura leopardiana viene così lanciata nel moderno e contemporaneo, dal tardo Ottocento ad oggi. Sono nuovamente le forme prometeiche che portano Leopardi a toccare la riflessione di scrittori moderni ispirati agli archetipi del mito (Costa). Leopardi diventa in questa sezione una inaspettata "funzione Leopardi" in protagonisti della soggettività moderna, come Baudelaire (Abbadessa; Barboni) e Valéry (Giudice). Nuovi sguardi su Leopardi appaiono – su un autore che può essere "debole" (Camarotto), meridionalista (Clemente), capace di infiltrarsi nella *Waste Land* del Modernismo (Tognocchi) e nella riflessione della poesia italiana novecentesca (Saccone) fino all'Iper-contemporaneo (Ottonello) – in chiusura del volume. Ma si tratta nuovamente di un lancio nel futuro: una prova, a conclusione di questa serie di contaminazioni e incroci, che lo spettro della contaminazione Leopardiana tiene insieme le nozioni e i mondi più diversi. E che c'è ancora del lavoro da fare, in un sistema che non ammette conclusioni del discorso: né poetiche, né filosofiche, ma un continuo farsi e disfarsi delle associazioni, della materia Leopardiana. Oggi più contaminata che mai.

FRANCESCA CUPELLONI

ROMPERE IL SILENZIO

Leopardi e il lessico del Romanticismo francese

Da qualche anno si è fatto sempre più vivo l'interesse per i temi del silenzio, del non detto, dell'implicito¹. Fra gli autori indagati, Giacomo Leopardi compare solo di scorcio; eppure, sul silenzio leopardiano già alle soglie del Duemila Franco D'Intino invitava a riflettere con il saggio *Silenzio, gioco, caos: la romanticizzazione dell'autobiografia (Leopardi, Novalis e Friedrich Schlegel)*, focalizzato sul primo tentativo autobiografico leopardiano, le cosiddette *Memorie del primo amore*, non finite, né alluse, né commentate o pubblicate². Leopardi cerca di “trasfondere la vita nella carta”³: operazione impossibile senza un elemento dinamico come il silenzio, segno di

-
- 1 Tra i volumi più recenti e significativi sul tema, seppur da angolazioni diverse: D. Cofano, *La retorica del silenzio nella “Divina Commedia”*, Palomar, Bari 2003; N. Gardini, *Lacuna*, Einaudi, Torino 2014; B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Bari 2015; P. Citati, *Il silenzio e l'abisso*, Mondadori, Milano 2018.
 - 2 F. D'Intino, *Silenzio, gioco, caos: la romanticizzazione dell'autobiografia (Leopardi, Novalis e Friedrich Schlegel)*, in *Silenzio cantatore. Forme e generi letterari*, a c. di V.M. De Angelis, A. Goldoni, La Goliardica, Roma 1996, pp. 173-190. L'autore è tornato nuovamente sul tema in convegni e seminari come i seguenti: *Variants on Loss and Silence in Leopardi* (a cura di F. D'Intino, Birmingham, *Leopardi Centre*, 15 febbraio 2011); *Parole dell'Io* (a cura di Tito Baldini e Laura Di Nicola, Sapienza, Università di Roma, Laboratorio Leopardi, 16 novembre 2017). Per l'originale rapporto di Leopardi col genere autobiografico, analizzato nei suoi risvolti psicanalitici, cfr. anche F. Camilletti, *Leopardi's nymphs: grace, melancholy, and the uncanny*, Legenda, Leeds 2013, pp. 73-77.
 - 3 F. D'Intino, *Il poeta e la tecnica. Le immagini della cera e del reliquiario in Leopardi e Wordsworth*, in *Romanticismo europeo e traduzione*. Atti del Seminario Internazionale (Ischia, 10-11 aprile 1992), a cura di L.M. Crisafulli Jones, A. Goldoni, R. Runcini, Valentino, Ischia 1995, pp. 269-282, a p. 278.

una “progettualità *in fieri*” che “non si definisce ma vive nel suo movimento”⁴:

[le Memorie] partono dalla Vita di Alfieri, ma subito ne scardinano l'impianto passando a un registro metapoetico: dalla narrazione della vita alla narrazione dell'impossibilità di narrare la vita. Benché si tratti di un frammento diaristico riguardante un solo episodio, l'esperienza ha un valore più generale. Siamo nel dicembre del 1817. Leopardi vuole raccontare il suo innamoramento per la cugina Gertrude Cassi, giunta in visita a Recanati. Ma all'evento vero e proprio dedica solo il primo spezzone di diario, che si conclude con un evento di secondo grado: l'incapacità di dare espressione lirica a ciò che è avvenuto [...]. L'esperienza d'amore, da Virgilio a Orazio, dal Castiglione allo stesso Alfieri [...] è da sempre inesprimibile. Ma nelle Memorie il rifiuto della parola diventa una condizione più generale. L'io vive nell'Assoluto del silenzio: “io taciturno al mio solito”, “inclinato alla malinconia, amico del silenzio e della meditazione”; e di silenzio sono intessuti i rapporti con la donna.⁵

Nelle *Memorie*, frutto originale della scoperta della *Vita* alfieriana⁶, la dimensione del sé diventa dunque dimensione del silenzio. Ciò si traduce a livello narrativo in una implosione della linearità logico-temporale del testo, che da racconto diviene moderna autobiografia romantica:

La dimensione autobiografica delle *Memorie* non è allora quella del racconto, ma quella di una *rêverie* interiore (si pensi al passaggio in Rousseau dalle *Confessions* alle *Rêveries du promeneur solitaire*) che rifugge dalla parola. In questo senso, esse sanciscono in modo definitivo il passaggio dalle forme autobiografiche pubbliche dell'uomo “esteriorizzato” alla moderna “autocoscienza solitaria”, che non va più declamata ad alta voce, come richiedevano persino le *Confessions* di Sant'Agostino, ma presuppone un linguaggio interiore, quello che Bachtin chiama “registro muto” [...]. La tematizzazione del silenzio è insomma l'indizio di una trasformazione formale che, facendo perno sul rifiuto di definire e di finire, segna una profonda romanticizzazio-

4 C. Cieri Via, *L'immagine e la soglia del silenzio. Dall'opera d'arte alla processualità formativa*, in “Leitmotiv”, V, 2006, pp. 135-152, a p. 140.

5 F. D'Intino, *Silenzio, gioco, caos*, cit., pp. 174-175.

6 La lettura della *Vita* di Alfieri, in un'impresicata edizione del 1806 (V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Londra (Firenze) 1806, tom. 1, vol. II, in-8), è, infatti, più innovativa, che non derivativa, tanto da spingerlo verso la scrittura della soggettività. Non a caso sia le *Memorie* che le primissime pagine dello *Zibaldone*, nonché un sonetto esplicitamente dedicato all'opera (*Letta la Vita dell'Alfieri*), risalgono proprio a questo periodo.

ne del testo-modello: la revisione dell'estetica alfieriana [...] comporta una dissoluzione dell'opera chiusa.⁷

Le riflessioni di D'Intino intorno al concetto di "silenzio" e alle sue implicazioni strutturali (silenzio come autobiografia aperta) e linguistiche (silenzio come reticenza) stimolano a nuove ricerche che prendano in esame l'intero *corpus* autoriale. Per questo motivo, mediante gli strumenti del *Lessico leopardiano*, giunto ormai alla sua quarta edizione, si è tentato di ricostruire la semantica del lemma e il suo sviluppo diacronico, con una specifica attenzione agli scritti in prosa e ai rapporti con la letteratura europea⁸. Si offrono qui alcuni stralci dell'analisi compiuta, con particolare attenzione alle intersezioni col lessico del Romanticismo "francese"⁹; l'indagine sarà infatti estesa al *René* di Chateaubriand e alla *Corinne* di Madame de Staël con l'intento primario di stabilire una comparazione fra i romanzi selezionati e l'opera leopardiana. L'approccio adottato si pone nel solco del *Lessico europeo*, il recente volume dedicato alla costruzione di reticoli lemmatici e semantici dentro e fra le lingue e le letterature d'Europa: "La questione, per noi, non è cercare influenze e genealogie, ma rilevare, anche in porzioni limitate, la circolazione dell'energia semantica di certe parole"¹⁰.

I

"Ruppe il silenzio ne' concordi numi / poscia la luce in che mirabil vita / del poverel di Dio narrata fumi" (*Par.* XIII 31-33): è dantesca la prima attestazione della locuzione verbale *rompere*

7 F. D'Intino, *Silenzio, gioco, caos*, cit., pp. 176-179.

8 F. Cupelloni, *silenzio*, in *Lessico leopardiano*, a cura di N. Bellucci, V. Camarotto, Roma, Sapienza Università Editrice, in revisione. Sui rapporti con la letteratura romantica europea, e segnatamente francese, mi permetto di rinviare a Ead., *Leopardi, Madame de Staël, Chateaubriand: studio lessicale sul termine 'silenzio'*, in "Studi Francesi", LXV, n. 1, 2021, pp. 57-69.

9 Le virgolette sono dovute alla difficoltà di collocare Germaine de Staël in questa tradizione, a dispetto della percezione che poteva averne Heine. Ringrazio il revisore anonimo per il suggerimento.

10 C. Miglio, *Nodi lessicali tedeschi e reti semantiche europee*, in *Lessico europeo. Sezione europea: il movimento. Introduzione*, a cura di F. Di Battista, T. Gennaro, M. Iacovella, C. Miglio, G. Puzzo, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 1-3, a p. 1.

il silenzio ‘incominciare o ricominciare a parlare’ (GDLI §11)¹¹. Nel silenzio si leva infatti la voce (*luce*) di san Tommaso, che si appresta a sciogliere il secondo dubbio di Dante interrompendo la perfetta quiete dei *concordi numi*, i beati animati da un medesimo volere. Proprio l’Aquinata è fra i teologi del tempo di Dante a offrire, fra l’altro, una delle più note interpretazioni dell’asina di Balaam (*Sum.theol.* II II 165 2), mago e profeta biblico protagonista del giovanile ed eponimo *Balaamo* di Leopardi (1810), dove l’espressione significativamente compare per la prima volta nella produzione dell’autore: “Rompe il silenzio alfin supplice voce” (I 75)¹². Al di là della suggestione che assonanze come questa possono esercitare, sta di fatto che la locuzione in entrambi i casi si richiama (e non può che richiamarsi) alla complessa dialettica *silenzio-voce*, fra le più distintive della poetica leopardiana¹³.

La dialettica entra precocemente nel vocabolario di Giacomo, con particolare concentrazione nella zona esordiale (1807-1819), quasi a riempire un tormentoso vuoto gnoseologico. Già nei notturni tratteggiati nelle prime prose, *silenzio* si carica infatti di una sintomatica connotazione negativa, in significativa co-occorrenza con *orrore*: “tramonta il sole, ed ecco spandersi le oscure tenebre. Tutto il bello sparisce, e mesto silenzio, e tetro orrore regna per tutto” (*Descrizione del sole e dei suoi effetti*). Lo stesso binomio *silenzio-orrore* si ripete insistentemente anche nei versi puerili, dove il secondo termine appare ancora in relazione con oscurità (“i mortali prendean dolce riposo, / e regnava il silenzio infra l’oscuro / tacito orrore”, *I Rè Magi*, vv. 63-4; “al tacito silenzio [...] / n’andrem, se il brami, al campo, ivi tra il cupo / sopor tranquillo, e tra l’opaco orrore ogni difesa inutil sia”, *La virtù indiana*,

11 Il testo rielabora l’intervento tenuto in occasione del convegno *Contaminations. Leopardi and the Modern Self from Romanticism to Modernism* (Oxford, 9-11 settembre 2021).

12 B. Foresti, *Leopardi e la magia: tra erudizione e creazione leopardiana*, in “La Rassegna della Letteratura italiana”, CXVI, n. 1, 2021, pp. 23-36.

13 Alcuni spunti interessanti per la polarità *voce-parola*, dove la prima è “scelta lessicale molto più intensa”, provengono da L. Felici, *I suoni e le voci*, in *La luna nel cortile: capitoli leopardiani*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 33-35. Tutte le citazioni leopardiane, da qui in avanti, sono tratte dall’edizione in CD-ROM G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di Id., Lexis progetti editoriali, Roma 1998.

I 6), mentre *silenzio* si rivela sinonimo illusorio di *pace* e *riposo* e causa di *noia* (si noti, qui e nella citazione precedente, il co-occorrere del termine col sintagma “sopor tranquillo”):

Notte già regna, in un sopor tranquillo
giaccion le genti, e non avvien, che rompa
il tacito silenzio aura fischiante,
[...];
tutto riposa; ma riposo o tregua
Tirsi non trova in sul notturno letto
volgesi irrequieto [...]
[...] ed il turbato spirito
pace trovar non sa; sorge, e dolente
così la noia in meste voci esprime
(*La Spelonca*).

Oltre che in poesia, la locuzione da cui siamo partiti, *rompere il silenzio*, occorre in prosa in testi come il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818 (“il rompere quel silenzio disdegnoso potrebbe nuocere”) e lo *Zibaldone*, nella pagina data 26-27 settembre 1823:

divenir loquace essendo taciturno di natura, o rompere il silenzio fino allora per qualunque ragione tenuto; scherzare, saltare, cantare, e simili cose, non sono già segni di coraggio, come si stimano, ma per lo contrario son segni di timore. Perciocché dimostrano che l'uomo ha bisogno di distrarsi dall'idea del pericolo e particolarmente di scacciarla col darsi ad intendere ch'è non sia pericolo, o non sia grave¹⁴.

Ma a *rompere il silenzio* è anche, di notte, la novella udita dalla nutrice, che accresce il timore dei fanciulli anziché cercare di distrarlo:

Opportunissimo veramente per intimorire i fanciulli era il momento in cui questi già coricati si preparavano a dormire, affinché la impressione che avrebbe fatta sui loro animi la novella udita dalla nutrice, col favor

14 *Rompere il silenzio* compare anche altrove a significare la ripresa della corrispondenza epistolare: “Cara Paolina, scusate la tardanza della risposta alla vostra graziosissima del 3, la quale ruppe il silenzio che tutti mi avevate tenuto per cinque ordinarii, o piuttosto la negligenza de’ postieri lo aveva fatto parere” (lettera alla sorella Paolina del 19 marzo 1823).

delle tenebre, del silenzio e dei sogni venisse ad accrescersi, a ingigantirsi e a divenir quasi indelebile.¹⁵

Il silenzio si configura dunque come elemento chiave del regime notturno che popola molti testi del primo Leopardi e si connette direttamente alla sfera delle illusioni infantili, in un rapporto di implicazione reciproca; lo stesso accade, qualche anno dopo e in sede lirica, nelle *Nozze della sorella Paolina* (vv. 1-3), dove *silenzio* è in rapporto di forte solidarietà semantica con le *larve-illusioni* della fanciullezza, l'età più vicina agli antichi per vivezza d'immaginazione: "Poi che, del patrio nido / i silenzi lasciando e le beate / larve e l'antico error...".

II

Dagli scandagli semantici compiuti attraverso gli strumenti forgiati nell'officina del *Lessico leopardiano* è emersa la natura mutevole, complessa e a tratti contraddittoria del lemma; tra i risvolti più interessanti, per sintetizzare: la sua ambigua collocazione sul crinale *vita-morte*, l'antonimia con *parola* ma la reciproca implicazione con *voce* (cfr. *supra*), il suo avvicinarsi, per sotto-ordinamento semantico, al "principio del mondo" (*Vita abbozzata di Silvio Sarno*). Più in generale, le varie accezioni di *silenzio* appaiono raggruppabili in due macro-aree semantiche, di segno opposto: la sfera del sublime o dell'"infinito silenzio" (*L'infinito*, vv. 8-13) e quella del nulla dell'esistenza o del "silenzio nudo" (*Cantico del gallo silvestre*)¹⁶. In virtù della sua polivalenza semantica, a seconda di come viene declinato, il silenzio svolge infatti funzioni differenti, talvolta addirittura antitetice tra loro: se è vero che esso può qualificarsi come piacevole sospensione

15 *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, cap. 8: *Dei terrori notturni*.

16 Sul sublime leopardiano, fra fascinazione e mislettura dello pseudo-Longino, ci si limita a rinviare a G. Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, n. 2, 1999, pp. 409-437; A. Aloisi, *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, a cura di C. Gaiardoni, Olschki, Firenze 2010, pp. 243-258.

dell'infelicità strutturale dell'uomo, al tempo stesso può diventare rappresentazione plastica di quel vuoto in cui prende corpo "la mancanza o quel senso di insufficienza di cui la noia è il sentimento più compiuto"¹⁷. A rivelarlo è l'aggettivazione pregnante che accompagna il termine, raccolta di seguito:

Tab. 1

<i>Euforia</i>	<i>Disforia</i>
Altissimo	Brutto
Amico	Impotente
Infinito	Lugubre
Magnanimo	Mesto
Quieto	Nudo
Sovrumani	Oscuri

La breve galleria di attributi fa emergere la spiccata polarità positivo/negativa legata ai confini semantici porosi e malleabili di un lemma per definizione vago e indefinito e che dunque, in quanto tale, ben si presta ad acquistare risonanze ambivalenti, assumendo da un lato una valenza euforica, con aggettivi che rinnovano positivamente il senso degli oggetti del discorso e la loro percezione, e dall'altro disforica, quando il potere evocativo di infinità diviene cassa di risonanza della nullità del tutto. Più che a una polarità intrinseca della scrittura leopardiana, si potrebbe, certo, pensare a una normale e intrinseca fluttuazione del linguaggio; tuttavia, ciò che è interessante è che questi valori compaiono in posizione contestuale fortemente affine in alcuni testi presenti sullo scrittoio dell'autore, secondo un meccanismo a geometria variabile di sovrapposizioni, convergenze ma anche scarti significativi. L'oscillazione semantica della voce si è rivelata infatti in buona parte sovrapponibile a quella riscontrata in alcuni autori appartenenti alla *Stimmung* romantica europea; in questa sede mi concentrerò soltanto su due romanzi, *Corinne* e *René*, tra i più segnati dalla dimensione del silenzio e di sicura let-

17 A. Aloisi, *Fisica e metafisica della noia nelle "Operette morali"*, in "Rivista Internazionale di Studi Leopardiani", VI, 2010, pp. 61-78, a p. 65.

tura leopardiana, come si evince dalle citazioni nello *Zibaldone* e dal catalogo della biblioteca di Monaldo. Romanzi, si badi bene: genere per eccellenza del secolo ma che Leopardi stesso dichiara di non amare¹⁸. Testi che costituiscono delle eccezioni all'abito di lettura leopardiano anche per un'altra ragione: si tratta di romantici "moderni" in una biblioteca che è per antonomasia "luogo riparato dalla modernità, deposito di un sapere inattuale"¹⁹.

Fra i libri-contenitore costantemente aperti sul suo scrittoio figurano, com'è noto, opere di carattere miscelaneo, vere e proprie banche dati che raccolgono al loro interno frammenti di autori vari, spogli, raccolte di citazioni; tra queste, le *Leçons de littérature et de morale* di Noël e De la Place, dove Leopardi poteva leggere, ad esempio, vari estratti della celebre opera apologetica di François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*²⁰. Dello stesso autore manca invece nell'antologia francese quel "romanzo di carattere essenzialmente moderno" (*Zib.* 2738) che pare rifluire a più riprese nel Leopardi lirico, *René*, incluso, fra l'altro, nella prima edizione del *Génie* (1802). Il testo fu probabilmente letto da Leopardi durante il soggiorno romano del 1823, come attesta il secondo Elenco di letture. Centrale, ai fini del nostro interesse, il passo seguente, da confrontare con i versi leopardiani che si riportano di seguito; in casi come questi, sarà opportuno parlare "piuttostochè di certa derivazione, d'incontro fortuito"²¹:

18 Cfr. almeno *Zib.* 64: "Molti sono che dalla lettura de' romanzi, libri sentimentali ec., o acquistano una falsa sensibilità non avendone, o corrompono quella vera che avevano. Io sempre nemico mortalissimo dell'affettazione, massimamente in tutto quello che spetta agli affetti dell'animo e del cuore, mi sono ben guardato dal contrarre questa sorta d'infermità".

19 E. Brozzi, *La biblioteca*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino, M. Natale, Carocci, Roma 2018, pp. 243-255, a p. 246.

20 G.F.M.J. Noël, F. De La Place, *Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue, dans la littérature des deux derniers siècles*, Le Normant, Paris 1816 (questa l'edizione riportata nel IV Elenco di letture dell'aprile 1827 al n. 401). Per i rapporti con Chateaubriand ci si limita a rinviare a L. Cellerino, *Da Roma al Vesuvio: evoluzione del tema rovinistico in Leopardi e Roma*. Atti del Convegno (7-9 novembre 1988), a cura di L. Trenti, F. Roscetti, Colombo, Roma 1991, pp. 255-282; G. Polizzi, "...per le forze eterne della materia". *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, FrancoAngeli, Milano, 2008, pp. 50-7; 214-7; T. Tarani, *Il velo e la morte. Saggio su Leopardi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2011.

21 M. Losacco, *Indagini leopardiane*, Carabba, Lanciano 1937, p. 88.

Je fus frappé du *silence* de ces lieux; le vent seul gémissait autour du marbre tragique. Des manouvriers étaient couchés avec indifférence au pied de la statue, ou taillaient des pierres en sifflant. Je leur demandai ce que signifiait ce monument: les uns purent à peine me le dire, les autres ignoraient la catastrophe qu'il retraçait. Rien ne m'a plus donné la juste mesure des événements de la vie, et du peu que nous sommes.²²

[...] E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei.
 (*L'infinito*, vv. 8-13)

[...] Ahi, per la via
 Odo non lunge il solitario canto
 Dell'artigian, che riede a tarda notte,
 Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
 E fieramente mi si stringe il core,
 A pensar come tutto al mondo passa,
 E quasi orma non lascia.
 (*La sera del dì di festa*, vv. 24-30)

Secondo una dinamica già rousseauiana, l'effetto di alcuni suoni naturali, come il soffio del vento, non è di rompere ma di enfatizzare la forza evocativa del silenzio, permettendo di cogliere e stabilire una verità nascosta ("peu que nous sommes"; "tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia"). Lo stesso accade grazie a suoni umani come il fischiare indifferente dei manovali in *René* e il canto insignificante dell'artigiano nella *Sera del dì di festa*: la voce, umana o naturale, che apparentemente rompe il silenzio fa dunque emergere le tracce dell'eternità. Ma come fissare l'impermanenza?²³ Come esprimere la realtà utilizzando esclusivamente concetti 'in negativo'?²⁴ Il problema dell'impotenza

22 F.-A.-R. de Chateaubriand, *René*, in *Œuvres complètes*, XVI, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, sous la direction de B. Didier, Honoré Champion, Paris 2008, pp. 207-209.

23 "figer le temps" (S. Baudoin, *La poétique du paysage dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Classiques Garnier, Paris 2011, p. 167).

24 "E perciò sovrastavano le tenebre, poiché sopra non c'era la luce, come dove non c'è il suono c'è il silenzio. E che cosa vuol dire che là c'è il silenzio,

rappresentativa è affrontato esplicitamente da Chateaubriand, che dichiara la resa di fronte a una sfida apparentemente insormontabile:

Mais comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades? Les sons que rendent les passions dans le vide d'un coeur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert: on en jouit, mais on ne peut les peindre.²⁵

Come ho avuto modo di osservare altrove²⁶, è grazie al suo carattere sostanzialmente negativo che il silenzio è annoverato fra le immagini predilette dei poeti inclini alla *rêverie*, termine che compare nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* proprio attraverso la mediazione del *René*²⁷:

Enfin, les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toutes empruntées d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes, et des inquiétudes de la vie.²⁸

Mie reverie sopra una giovine di piccola condizione bella ma molto allegra veduta da me spesso ec. poi sognata interessantemente ec. solita a salutarmi ec. mie apostrofi fra me e lei dopo il sogno, vedutala il giorno e non salutata quindi molestia, (eh pazzo, ell'aveva altri pensieri ec. e se non ti piace, se non l'ho detto nè le dirò mai una sola parola. Eppure avrei voluto che mi salutasse), primo tocco di musica al teatro e mio buttarmi ec.²⁹

se non che là non c'è il suono?" (Sant'Agostino, *Confessiones*; intr. di C. Mohrmann, tr. it. di C. Vitali, *Le confessioni*, Rizzoli, Milano 1985, p. 340).

25 F.-A.-R. de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 129-130.

26 F. Cupelloni, *Leopardi, Madame de Staël*, cit., p. 56.

27 Cfr. V. Allegrini, "Figurarsi nella fantasia": sulle fonti e sull'ispirazione viva della "Vita abbozzata" di Silvio Sarno, in *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale*, a cura di D. Agrillo, E. Amideo, A. Di Nobile, C. Tarallo, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2016, pp. 43-55. L'identificazione del *René* come tramite si deve a F. D'Intino, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Salerno, Roma 1995, n. 98, pp. 79-80.

28 F.-A.-R. de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 102.

29 *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, par. 41.

III

Come hanno sottolineato a più riprese gli studiosi di Leopardi, il materiale della *Vita abbozzata* sarebbe dovuto servire da traccia per la scrittura di un romanzo autobiografico in forma epistolare, sul modello del *Werther* e dell'*Ortis*³⁰. Ma c'è anche un altro romanzo da aggiungere alla serie, dovuto a penna femminile: *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël³¹. Il testo è fittamente citato a partire dalla pagina 73 dello *Zibaldone*, sulla scorta dell'edizione in tre volumi stampata a Parigi nel 1812 e posseduta dalla biblioteca del conte Monaldo in un'elegante rilegatura di pergamena bianca. L'indugio sull'opera si protrae per qualche settimana, sino al gennaio 1820; l'ultimo cenno di quel periodo è attestato alla pagina 101, incentrata sulla caratterizzazione antitetica dei protagonisti Corinne e Lord Nelvil. Nel romanzo Leopardi, oltre a "una Roma eroica e maestosa ben diversa dalla sonnacchiosa città papalina con la quale venne in contatto"³², vede il corrispettivo stesso della propria vicenda umana:

La cagione per cui trovo nelle osservazioni di Mad. di Staël del libro 14 della Corinna, anche più intima e singolare e tutta nuova naturalezza e verità, è, oltre al trovarmi io presentemente nello stessissimo stato ch'ella describe, il rappresentare ella quivi il genio considerante se stesso, e non le cose estrinseche né sublimi, ma le piccolezze stesse e le qualità che il genio poche volte ravvisa in se, e forse anche se ne vergogna e non se le confessa, o le crede aliene da se e provenienti da altre qualità più basse, e perciò se n'affligge; onde, con minore sublime ed astratto, ha

30 V. Allegrini, *op. cit.*, p. 43.

31 "Almeno tre romanzi, il *Werther* di Goethe, l'*Ortis* di Foscolo e *Corinne* di Madame de Staël, sono stati, per motivi diversi, cruciali nella formazione di Leopardi" (F. D'Intino, *La prosa*, in *Leopardi*, cit., pp. 63-100, a p. 65). Sul tema del silenzio in *Corinne* cfr. M. Gutwirth, *Du silence de Corinne et de sa parole*, in *Madame de Staël et le groupe de Coppet*, The Voltaire Foundation-Institut Benjamin Constant, Oxford-Lausanne 1982, pp. 427-34. Più in generale, per i rapporti fra Leopardi e la Staël rinvio, senza pretese di esaustività, a M. Fubini, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", I, 1953, pp. 20-31; L. Trenti, *Leopardi e Roma*, Colombo, Roma 1991, pp. 179-190; R. Damiani, *All'ombra di Madame de Staël*, in Id., *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994, pp. 149-171.

32 C. Geddes da Filicaia, *Fuori di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 65.

maggior verità e profondità familiare in tutto quello che dice Corinna di se giovanetta (*Zib.* 83).

La predilezione per *Corinne* si inquadra all'interno di un discorso che potremmo definire "irrazionale"³³; si ricorderà che la Staël è per Leopardi anche la mediatrice della Germania e della sua temperie culturale, la "sentimentalpassionirte Französin"³⁴ alla quale attribuisce svolte decisive del suo pensiero. Non stupirà quindi che un esatto rinvio al romanzo si legga anche nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*:

e andava sempre *au devant* de' suoi progressi, e secondo queste cognizioni regolava anche le sue azioni e il suo contegno nella conversazione dov'era *sempre taciturno*, e noncurante di far mostra di sé, cosa straniss. ne' giovani istruiti sopra l'età e vivaci (v. *l'istoria di Corinna nel romanzo di questo nome*) e tutta propria degli uomini di molto senno e maturi.³⁵

Si noterà che il richiamo a *Corinna* si trova in prossimità dell'aggettivo cardine *taciturno*, il cui equivalente semantico, *silencieuse*, più volte qualifica la protagonista nel romanzo, specie come conseguenza del dolore provato dopo il ritorno di Oswald in Inghilterra, quando la distintiva eloquenza della protagonista si trasforma in un silenzio inframezzato da parole sconnesse e impotenti: "Elle était distraite et *silencieuse*; [...] souvent elle prenait un mot pour l'autre, ou disait le contraire de ce qu'elle venait de dire"³⁶.

L'incapacità di esprimere il proprio sentimento ("prenait un mot pour l'autre, ou disait le contraire de ce qu'elle venait de dire") chiama in causa uno dei più importanti rapporti semantici della voce *silenzio* in Leopardi, il legame con *passione* – nelle sue

33 Che Leopardi veda l'Europa ultramontana come territorio dell'irrazionale è ormai passato in giudicato; il fronte più avanzato della ricerca sul tema si è riunito qualche anno fa al convegno *Leopardi occulto, gotico, irrazionale* (Birmingham, 16 giugno 2018), promosso dalla University of Birmingham e dal Laboratorio Leopardi della Sapienza.

34 H. Heine, *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, a cura di M. Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973-1997, XV, p. 166.

35 Mio il corsivo.

36 A.-L.-G. de Staël-Holstein, *Corinne ou l'Italie*, édition présentée, établie et annotée par S. Balayé, Gallimard, Paris 1985, rééd. Folio classique (dépôt légal 2018), Préface de S. Balayé, pp. 526-527.

varie declinazioni –, su cui è imperniata l'unica definizione esplicita che Leopardi dà del lemma, datata 1820:

La parola è un'arte imparata dagli uomini [...]. Il gesto è cosa naturale e insegnata dalla natura [...]. Perciò negli accessi delle grandi passioni, 1. come la forza della natura è straordinaria, quella della parola non arriva ad esprimerla, 2. l'uomo è così occupato, che l'uso di un'arte [...] gli è impossibile. Ma il gesto essendo naturale, lo vedrete facilmente dar segno di quello che prova con gesti e moti spesso vivissimi, o con grida inarticolate, fremiti, muggiti ec. [...]. Del resto lo vedrete sempre in silenzio. Il silenzio è il linguaggio di tutte le forti passioni, dell'amore (anche nei momenti dolci), dell'ira, della meraviglia, del timore, ec. (*Zib.* 141-2, 27 giugno 1820)

Il silenzio si configura come l'estrema risorsa del linguaggio – suo iperonimo – atta ad esprimere quelle forti passioni che l'antonomo *parola-arte* non riesce a comunicare. La polarità oppositiva tra *silenzio-voce* e *parola-arte*, adombrata nelle occorrenze già citate, viene dunque esplicitata: la *voce*, non “arte” ma “natura”, concorre insieme a *silenzio* all'espressione dell'indicibile quale “meta estrema (l'essenza) ma anche quale limite estremo (l'irrapresentabile) del dire poetico”³⁷, recuperando il carico evocativo perduto dalla *parola-arte* (“le parole si trascinano appresso le impressioni primitive, come se traducessero in prosa i versi dei poeti”)³⁸. A riprova, allego alcuni ulteriori esempi tratti da *Corinne*:

Le véritable caractère de la nature italienne, c'est une impression rapide et profonde, qui s'exprimerait bien plutôt par des actions silencieuses et passionnées que par un ingénieux langage.

Mais quand les passions arrivent à un certain degré de violence, elles [...] se voilent presque toujours par le silence.

Le silence est profond; la parole feroit un mal insupportable dans cet état de l'âme où tout est intime et intérieur.³⁹

Lungi dall'essere un mero motivo letterario, la dimensione del silenzio si collega così a una precisa volontà di trasformazione

37 C. Magris, *Narrativa*, in *Enciclopedia del Novecento*, www.treccani.it.

38 A.-L.-G. de Staël-Holstein, *op. cit.*, p. 76.

39 Per i passi citati cfr. rispettivamente *ivi*, pp. 124, 151, 264.

strutturale, nella misura in cui “il rifiuto della parola implica il rifiuto del racconto come gesto linguistico”⁴⁰; soltanto in tale maniera, come osserva Gardini, la letteratura riesce ad “avvenire, non semplicemente parlare di avvenimenti”⁴¹. Uno dei nodi concettuali più interessanti che unisce Leopardi agli autori qui considerati consiste infatti nel rapporto fra il silenzio e l’impotenza rappresentativa, ovvero l’incapacità di dare forma logico-discorsiva al sentimento. Si aggiunga, oltre ai passi fin qui citati, l’occorrenza del lemma in un testo significativamente incompiuto, *Maria Antonietta* (a. V, s. 3), dove l’intonazione sospensiva, resa graficamente con i puntini, sottolinea il valore indefinito del lemma, trascelto per indicare il momento culminante del resoconto di Carlotta: “Tutto è finito, non c’è più speranza [...] tutto s’allontana appoco appoco...silenzio...”.

Oltre ad occorrere come parola di chiusura, il silenzio appare qui come l’unica modalità formale e diegetica per esprimere l’inesprimibile, l’abisso anche linguistico che è al cuore del progetto autobiografico leopardiano. Non sarà quindi un caso che, nel commentare la *Maria Antonietta* nella *Vita abbozzata* (par. 30), l’espressione degli affetti più profondi sia affidata proprio a una “musica senza parole”: “vaghissimi concetti come quando sognai di Maria Antonietta e di una canzone da mettergli in bocca nella tragedia che allora ne concepì la qual canzone per esprimere quegli affetti ch’io aveva sentiti non si sarebbe potuto fare se non in musica senza parole”.

Bibliografia

- Agostino santo, *Confessiones*; intr. di C. Mohrmann, tr. it. di C. Vitali, *Le confessioni*, Rizzoli, Milano 1985.
- Alfieri V., *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Londra (Firenze) 1806, tom. 1, vol. II, in-8, 1806.
- Allegrini V., *Figurarsi nella fantasia: sulle fonti e sull’ispirazione viva della Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in *L’immagine nel mon-*

⁴⁰ Cfr. F. D’Intino, *Silenzio*, cit., p. 176.

⁴¹ N. Gardini, *op. cit.*, p. 85.

- do, *il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale*, a cura di D. Agrillo, E. Amideo, A. Di Nobile, C. Tarallo, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2016, pp. 43-55.
- Aloisi A., *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, a cura di C. Gaiardoni, Olschki, Firenze 2010, pp. 243-258.
- Ead., *Fisica e metafisica della noia nelle Operette morali*, in "Rivista Internazionale di Studi Leopardiani", VI, 2010, pp. 61-78.
- Baudoin S., *La poétique du paysage dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Classiques Garnier, Paris 2011.
- Brozzi E., *La biblioteca*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino, M. Natale, Carocci, Roma 2018, pp. 243-255.
- Camilletti F., *Leopardi's nymphs: grace, melancholy, and the uncanny*, Legenda, Leeds 2013.
- Cellerino L., *Da Roma al Vesuvio: evoluzione del tema rovinistico in Leopardi e Roma*. Atti del Convegno (7-9 novembre 1988), a cura di L. Trenti, F. Roscetti, Colombo, Roma 1991, pp. 255-282.
- Chateaubriand F.-A.-R. de, René, in *Œuvres complètes, XVI, Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, sous la direction de B. Didier, Honoré Champion, Paris 2008, pp. 207-209.
- Cieri Via C., *L'immagine e la soglia del silenzio. Dall'opera d'arte alla processualità formativa*, in "Leitmotiv", V, 2006, pp. 135-152.
- Citati P., *Il silenzio e l'abisso*, Mondadori, Milano 2018.
- Cofano D., *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, Palomar, Bari 2003.
- Cupelloni F., *Leopardi, Madame de Staël, Chateaubriand: studio lessicale sul termine 'silenzio'*, in "Studi Francesi", LXV, n. 1, 2021, pp. 57-69.
- Damiani R., *All'ombra di Madame de Staël*, in Id., *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994, pp. 149-171.
- D'Intino F., *Il poeta e la tecnica. Le immagini della cera e del reliquiario in Leopardi e Wordsworth*, in *Romanticismo europeo e traduzione*. Atti del Seminario Internazionale (Ischia, 10-11 aprile 1992), a cura di L. M. Crisafulli Jones, A. Goldoni, R. Runcini, Valentino, Ischia 1995, pp. 269-282.
- Id., *Silenzio, gioco, caos: la romanticizzazione dell'autobiografia (Leopardi, Novalis e Friedrich Schlegel)*, in *Silenzio cantatore. Forme e generi letterari*, a c. di V. M. De Angelis, A. Goldoni, La Goliardica, Roma 1996, pp. 173-190.

- Id., *La prosa, in Leopardi*, cit., pp. 63-100.
- Felici L., *La luna nel cortile: capitoli leopardiani*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.
- Foresti B., *Leopardi e la magia: tra erudizione e creazione leopardiana*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", CXVI, n. 1, 2021, pp. 23-36.
- Fubini M., *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", I, 1953, pp. 20-31.
- Gardini N., *Lacuna*, Einaudi, Torino 2014.
- Geddes da Filicaia C., *Fuori di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*, Le Lettere, Firenze 2006.
- Gutwirth M., *Du silence de Corinne et de sa parole*, in *Madame de Staël et le groupe de Coppet*, The Voltaire Foundation-Institut Benjamin Constant, Oxford-Lausanne 1982, pp. 427-34.
- Heine H., *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, a cura di M. Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973-1997.
- Leopardi G., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1995.
- Id., *Tutte le opere*, a cura di L. Felici, Lexis progetti editoriali, Roma 1998.
- Lonardi G., *Leopardi, Saffo, il sublime*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, n. 2, 1999, pp. 409-437.
- Losacco M., *Indagini leopardiane*, Carabba, Lanciano 1937.
- Magris C., *Narrativa*, in *Enciclopedia del Novecento*, www.treccani.it.
- Miglio C., *Nodi lessicali tedeschi e reti semantiche europee*, in *Lessico europeo. Sezione europea: il movimento. Introduzione*, a cura di F. Di Battista, T. Gennaro, M. Iacovella, C. Miglio, G. Puzzo, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 1-3.
- Mortara Garavelli B., *Silenzi d'autore*, Laterza, Bari 2015.
- Noël F.-J.-M., *De la Place F., Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue, dans la littérature des deux derniers siècles*, Le Normant, Paris 1816.
- Polizzi G., *...per le forze eterne della materia. Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, FrancoAngeli, Milano 2008.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. de, *Corinne ou l'Italie*, édition présentée, établie et annotée par S. Balayé, Gallimard, Paris 1985, rééd. Folio classique (dépôt légal 2018), Préface de S. Balayé.
- Tarani T., *Il velo e la morte. Saggio su Leopardi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2011.

VINCENZO ALLEGRINI
“IL MISTERIOSO VELO”
Per un’analisi lessicale di un *topos* (anche)
leopardiano

I

Nella sezione *Filosofia* del n. LXVI del “Ricoglitore” (1822) Leopardi si sarebbe potuto imbattere nella traduzione “dal tedesco” di una prosa anonima e suggestiva:

Un giovane che dall’ardente sete del sapere era stato condotto nella città di Sais in Egitto per farsi iniziare ne’ misterj d’Iside, aveva in poco tempo passato varj gradi, e sostenuto più prove. Ma la sua curiosità non era mai paga, ed il gerofante mal sapea calmare la vivace impazienza. ‘È forse un conoscere qualche cosa’, dicea il giovane, ‘il non conoscere tutto? [...] La verità non è forse una ed indivisibile? Togliete un suono da un accordo, cancellate un colore dall’arcobaleno; l’armonia de’ suoni, l’armonia de’ colori è distrutta [...]’. Mentre in tal guisa essi andavano ragionando nel solitario recinto del tempio, una statua velata, di gigantesca grandezza, ferì gli sguardi del giovane, e l’attenzione ne trasse. ‘Che mi nasconde quel velo?’, alla sua guida egli disse. – ‘La verità...’ Tal fu la risposta che n’ebbe’.

Si tratta di *Das verschleierte Bild zu Sais*, celebre lirica schilleriana pubblicata nel 1795 su “Die Horen” e qui resa in prosa italiana con il titolo *La statua velata*. Vale la pena ripercorrerne brevemente la trama, incentrata com’è su quella dialettica tra mistero e svelamento così cara ai romantici europei e nient’affatto estranea al poeta dei *Canti* (lo vedremo meglio nel corso di questo saggio, dedicato al lemma “mistero” e alla metafora del velo nelle opere leopardiane)².

1 “Il Ricoglitore”, tomo XVII, n. LXVI, Dalla Società Tipografica de’ Classici Italiani, Milano 1822, p. 79.

2 A riguardo, si veda A. Folin, *La verità come svelamento, come rivelazione e come destino*, in Id., *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Marsilio, Venezia 2001,

Siamo in Egitto, terra di sacerdoti e di misteri (dalla quale prenderà le mosse anche Leopardi); un giovane iniziato ai misteri di Iside³ va “cercando la verità”⁴, quando, giunto in un tempio, se la ritrova improvvisamente davanti agli occhi sotto forma di immagine o statua velata. Un decreto divino vieta però di sollevare quel velo tenue e sottile solo all'apparenza (“leggiero è desso per la tua mano, ma quanto esser dee grave per la tua coscienza?”)⁵. Pensoso (*gedankenvoll*), il giovane lascia il tempio e la sua guida per fare ritorno alla propria dimora. Ma sopraggiunta la notte, in preda all'insonnia e quasi fuori di sé, egli cede allo *Streben* (“Nach Wahrheit *streb'ich ja allein*”)⁶ e al “desiderio di conoscere”: “i suoi piedi lo portano” indietro, “suo malgrado”, verso il silenzioso tempio, illuminato dal “pallido chiaror della luna”⁷. Inutile è l'ultimo avvertimento che gli risuona nel “cuore” (“nessun mortale, ha detto l'oracolo, dee toccar questo velo”)⁸. “Voglio la verità” – grida – e rimuove perciò il velo:

il dì seguente, i sacerdoti lo trovarono disteso, senza conoscimento, al piè dell'altare. Un tremendo pallore copriva il suo volto. Ma la sua lingua non ha potuto raccontare ciò ch'egli avea veduto, né ridire ciò ch'egli avea udito. La gajezza della gioventù gli fu rapita per sempre; un profondo cordoglio gli scavò immatura la tomba, e quando taluno con indiscrete domande lo stringeva a svelare l'avvenimento fatale, ‘Guai’, ei rispon-

pp. 29-45. Su Leopardi e Schiller, cfr. almeno A. Costazza, *L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, in “*Studia theodisca*”, VII, 2000, pp. 35-79. Più in generale, per una lettura di Leopardi alla luce del romanticismo europeo si rinvia alle pagine fondamentali di F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019 e a M.A. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, Aragno, Torino 2015, pp. 143-173.

3 Su Iside e i misteri eleusini in Leopardi, cfr. invece F. D'Intino, *La strada di Eleusi*, in Id., *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 95-195.

4 “Il Ricoglitore”, cit., p. 80.

5 *Ibid.* “Ist dieser dünne Flor – für deine Hand / Zwar leicht, doch Zentner schwer für dein Gewissen” (F. Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di G. Pinna, Feltrinelli, Milano 2019, p. 54).

6 *Ibid.* “Solo la verità io cerco”. Corsivi miei.

7 “Il Ricoglitore”, cit., p. 80.

8 *Ivi*, pp. 80-81.

deva, 'a colui che cerca la verità sulla via della colpa; essa diverrà per lui sorgente di tutti gli affanni'⁹.

Non abbiamo elementi per dire con certezza che Leopardi abbia letto questa "allegoria"¹⁰ del giovane schilleriano, il quale era giunto attraverso la "colpa" ("durch Schuld") alla "sorgente di tutti gli affanni", a una verità, cioè, che non sarà mai più piacevole: "nimmermehr erfreulich", nel verso che chiude la lirica originale¹¹. Resta il fatto, in ogni caso, che *La statua velata* è un testo che implica una costellazione di lemmi, immagini e temi (il *topos* del velo e del mistero, l'impazienza, la verità, la colpa, la gioventù "rapita per sempre", il mutismo) profondamente radicati nell'immaginario leopardiano, nonché assai ricorrenti nelle riflessioni del poeta sul misterioso. È per questa ragione che vi abbiamo insistito in sede preliminare e vi torneremo a insistere nei paragrafi seguenti, che prendono le mosse dalla prima occorrenza di "mistero" in Leopardi: un lemma che, guarda caso, è inaugurato da un "misterioso velo"¹².

II

Così esordisce infatti il fanciullo Leopardi nella canzonetta *Per il Santo Natale*, datata 1809:

Tacciano i venti tutti,
del mar si arrestin l'acque,
Gesù, Gesù già nacque,
già nacque il Redentor.
Il Sommo Nume eterno
scese dall'alto cielo,
il misterioso velo

9 Ivi, p. 81.

10 Riprendo il termine da G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2015, vol. I, p. 503 (d'ora in poi = Z + p. ms. e data).

11 "Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld, / Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein" (F. Schiller, *Poesie filosofiche*, cit., p. 56).

12 Per un approccio lessicale all'opera leopardiana, si rimanda ai volumi *Lessico Leopardiano 2014, 2016, 2020* editi da Sapienza Editrice (2014 e 2016 a cura di N. Bellucci, S. Gensini, F. D'Intino; 2020 a cura di V. Camarotto, N. Bellucci; 2022 a cura di V. Camarotto).

già ruppe il Salvator
(vv. 1-8)¹³.

Nell'ottica di questi versi infantili e occasionali, la rivelazione e la rottura del "misterioso velo" non possono che avere ancora un significato positivo. Cristo, continua poco sotto Giacomo, è colui il quale ha portato nel mondo la "felicità" e ha redento l'"empia, funesta colpa" (vv. 12-13)¹⁴. È da segnalare, tuttavia, che già nella canzonetta del 1809 compaiono quei tratti – gli stessi presenti in Schiller (il velo, la colpa, la felicità) – sui quali farà ritorno il poeta e il pensatore maturo, finendo inevitabilmente, ma lo vedremo meglio, per capovolgerli di segno. Restiamo però ancora un poco sulle opere giovanili, spostando lo sguardo sui saggi in prosa, ad esempio sulla *Storia dell'astronomia* (1813). Notiamo anzitutto che se lì cambia la prospettiva (non più quella cristiana della redenzione, ma quella razionale della storia della scienza), immutato resta lo scenario complessivo. Continua difatti a prevalere la pulsione disvelatrice, nel nome della quale Leopardi celebra altri trionfanti disvelatori. Il primo di essi è Copernico, "ardimentoso Prussiano" e "uomo immortale" ritratto all'inizio del capo IV:

Il famoso Copernico fu quello, che pose in chiaro la ipotesi di Pitagora, di Aristarco di Samo e del Cardinale di Cusa, e rese finalmente manifesta la verità [...]. Ad onta della persuasione quasi di tutto il mondo, Copernico si accinse all'impresa, e le difficoltà istesse accrebbero il suo coraggio. Conveniva convincere di errore tutti gli uomini [...]. Copernico dispregiò tutti questi ostacoli, e ne trionfò. Egli fu un fortunato conquistatore, che fondò il suo trono sulle ruine di quello di Ptolomeo¹⁵.

Ritroveremo il Copernico scopritore di "nuovi misteri" non solo nell'operetta del 1827 (dove, meno trionfalmente, è intento a guardare il cielo con un "cannoncello di carta": non più da un "trono", bensì dal "terrazzo di casa sua")¹⁶, ma anche a p. 84 dello

13 G. Leopardi, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972, p. 71.

14 *Ibid.*

15 G. Leopardi, *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, con uno scritto di A. Massarenti e un'appendice di L. Zampieri, La coda di paglia, Milano 2014, p. 241. Corsivi miei.

16 G. Leopardi, *Il Copernico*, in *Id., Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2016, vol. II, p. 187.

Zibaldone, vale a dire nella prima nota del diario nella quale è attestato il lemma "mistero":

Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi puram. fisici sugl'intelletuali e metafisici, è quello di Copernico che al pensatore rinnova interam. l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema tolemaico, rivela una pluralità di mondi mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la collocaz. il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni [...] abbassa l'idea dell'uomo, e la sublima, *scuopre nuovi misteri* della creazione, del destino della natura, della essenza delle cose, dell'esser nostro, dell'onnipotenza del creatore, dei fini del creato ec. ec.¹⁷.

Come prevedibile, nell'appunto zibaldoniano la "verità" resa "finalmente manifesta" da Copernico ha conseguenze ben più profonde sull'umanità. Nello scoprire i "nuovi misteri della creazione" e nel persuadere gli uomini dei loro "errori", l'astronomo ha sublimato, ma anche e soprattutto "abbassato l'idea dell'uomo", l'ha reso cioè "un essere non unico" tra i tanti che potrebbero popolare la "pluralità di mondi"¹⁸. Niente di tutto ciò, va da sé, nella *Storia dell'astronomia*, che anzi al capo IV esalta un secondo disvelatore "immortale". Si tratta di Galileo, "filosofo" e "matematico":

L'anno 1564 sarà sempre memorabile presso gli astronomi per la nascita accaduta in esso dell'immortale Galileo Galilei [...]. Egli fu che pose i fondamenti della scienza del moto: scienza i di cui *misteri* ci son sempre presenti, senza che destino in noi alcuna meraviglia. Noi nasciamo e viviamo col moto, i suoi fenomeni si cangiano, si succedono, si moltiplicano di continuo intorno a noi; ma l'abitudine di vederli fa sì che da noi non vengano apprezzati. Il filosofo però, *sempre intento a considerare gli arcani della natura*, nei *meravigliosi fenomeni* del moto ravvisa i *profondi misteri* di essa, e si applica ad indagare le cause e a rintracciare le leggi. Galilei era filosofo, era matematico; due prerogative, che lo resero abilissimo a porre i fondamenti della scienza del moto¹⁹.

Galileo, da buon "filosofo" e "matematico", non si arresta dunque alla superficie e guarda nel profondo: legge l'arcano, i "profondi misteri" e il meraviglioso dei fenomeni naturali mediante il

17 Z 84. Corsivi miei.

18 Invece, per un ridimensionamento in tal senso della scoperta di Copernico nello *Zibaldone* del 1821, cfr. la nota 33.

19 G. Leopardi, *Storia dell'astronomia*, cit., p. 259.

“raziocinio” della scienza moderna, ne osserva quindi le “cause” e ne rintraccia le “leggi”. Ebbene, anche stavolta ci troviamo di fronte a una posizione che, esattamente dieci anni dopo, sarà rovesciata nello *Zibaldone*. In un celebre pensiero del 1823 leggiamo infatti che la filosofia moderna, mossa dall’“esperienza” e dalla “nuda osservazione delle cose”, pur svelando sempre nuovi errori si rivela meno efficace, utile e naturale dell’irriflessione tipica del “fanciullo” o del “selvaggio della California, che non conosce *il pensare*”²⁰. “La natura”, d’altra parte,

ci sta tutta spiegata davanti, nuda ed aperta. Per ben conoscerla *non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra*: è bisogno rimuovere gl’impedimenti e le alterazioni che sono *nei nostri occhi e nel nostro intelletto*; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio. Quindi è che i più semplici più sanno: [...] che i fanciulli e i selvaggi più vergini vincono di sapienza le persone più addottrinate²¹.

A ogni modo, se non stupiscono tali scarti (tanto più che nel capo IV della *Storia dell’astronomia* si torna a ripetere con fermezza che “il mistero è uno degli appannaggi della barbarie”)²², allo stesso tempo non andrà lasciato sottotraccia che in altri scritti giovanili – su tutti, il *Saggio sopra gli errori popolari* (1815) – l’atteggiamento di Leopardi verso gli errori e verso il mistero è ben più ambiguo²³. Così, anche lasciando da parte il *Saggio* sul quale ha ampiamente scritto D’Intino²⁴, si potrà intanto osservare che già nel 1812, nella *Dissertazione sopra la virtù morale* (che si apre proprio con la parola “verità”), Giacomo non manca di registrare un precetto fondamentale delle “Leggi egiziane”: quello, appunto, di “Non palesare i misterj”²⁵. È lo stesso precetto che forse avreb-

20 Z 2712, 21 mag. 1823.

21 Z 2710, 21 mag. 1823. Corsivi miei.

22 G. Leopardi, *Storia dell’astronomia*, cit., p. 291.

23 Cfr. ad esempio G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Id., *Poesie e prose*, cit., vol. II, p. 659: “Ogni arcano è una sorgente d’illusioni, e un effetto meraviglioso ne fa immaginare mille altri assai più sorprendenti”.

24 F. D’Intino, *Il rifugio dell’apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi*, in *Il paganesimo nella letteratura dell’Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Bulzoni, Roma 2009, pp. 114-166.

25 G. Leopardi, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Antenore, Roma-Padova 1995, p. 254.

be potuto trovare violato nella versione schilleriana contenuta nel "Ricoglitore" del 1822, e che senz'altro deve aver tenuto a mente in alcune importanti pagine dello *Zibaldone* del '21 e del '23.

III

Tra il 1821 e il 1823, infatti, si intensificano le note sulla corruzione e sull'infelicità dell'uomo generate dal troppo conoscere. Si tratta, è chiaro, di una trama non certo esclusiva dell'"allegoria" di Sais, che Leopardi rintracciava per esempio nel racconto della Genesi e, soprattutto, nella "favola" di Amore e Psiche, la storia di uno *svelamento*²⁶. Ad essa è dedicato un breve ma illuminante pensiero del febbraio 1821, che si apre con una precisazione. "Io non soglio credere alle allegorie", avverte il poeta mettendo le mani avanti,

nè cercarle nella mitologia, o nelle invenzioni dei poeti, o credenze del volgo. Tuttavia la favola di Psiche, cioè dell'Anima, che era felicissima senza conoscere, e contentandosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere, mi pare un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, [...] del danno del sapere, della felicità che ci conveniva, che unendo questa considerazione, al manifesto significato del nome di Psiche, appena posso discredere che quella favola non sia un parto della più profonda sapienza, e cognizione della natura dell'uomo e di questo mondo²⁷.

Dalla "favola di Psiche", perciò, Leopardi deduce che la massima secondo la quale "l'uomo non è fatto per sapere" fosse non solo nota ma "quasi fondamentale dell'antichissima sapienza", o più precisamente dell'antichissima sapienza "arcana e misteriosa, come l'orientale, e come l'egiziana, dalla quale è chi pretende derivata, almeno in parte, la mitologia e la sapienza greca"²⁸. Proprio in virtù della consapevolezza del "danno del conoscere", riservata ancora a pochi eletti, gli "antichissimi sapienti" avevano dunque stabilito quella legge egiziana trascrit-

26 Sulle favole antiche, si veda almeno L. Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Marsilio, Venezia 2006.

27 Z 637, 10 feb. 1821.

28 Z 638, 10 feb. 1821. Corsivi miei.

ta nell'ormai lontana *Dissertazione sopra la virtù morale*: “Non palesare i misterj”. È così che, una volta scoperta la verità più terribile (“l'uomo non è fatto per sapere, la cognizione del vero è nemica della felicità, la ragione è nemica della natura”)²⁹ i “più antichi sapienti” l'annunciavano, sì, ma “sotto il velo dell'allegoria”, *coprendola* di mistero e *vestendola* di finzione, favoriti in ciò dall'ancor vivida facoltà immaginativa:

E pare che questa verità fosse nota ai più antichi sapienti, e una delle principali e capitali fra quelle che essi, forse come pericolosa a sapersi, enunziavano sotto il velo dell'allegoria e coprivano di mistero e vestivano di finzioni [...] onde nasceva l'arcano in cui dovevano restare quei dogmi ch'essendo sempre proprii de' soli sapienti, non erano allora quasi per niun modo communciati al popolo, separato affatto dai saggi³⁰.

È questa una riflessione che prevede un secondo polo negativo. Agli antipodi rispetto ai “saggi” antichi, infatti, si collocano i sapienti e scopritori moderni – come il Copernico e il Galileo della *Storia dell'astronomia* – i quali non a caso hanno dovuto persuadere *razionalmente* e convincere di errore “tutto il mondo”³¹, colmando di fatto la distanza tra il “popolo” e i “saggi”. Ecco allora che non solo Leopardi ma nessuno più è solito “credere alle allegorie” e alle “invenzioni dei poeti”.

Che resta da fare, quindi, nella modernità? Il mistero e l'arcano sono scomparsi definitivamente dalla faccia della terra, oppure si conservano in una qualche forma, corrotta che sia? E se sì, quale rapporto può essa avere con la “manifesta” verità? Cerchiamo di rispondere con ordine, per quanto il percorso da seguire non sia rettilineo, ma fatto di ritorni e ripensamenti che solo in parte potremo illustrare. Per esempio, una nota dello *Zibaldone* del 1821 descrive il *modus operandi* dei metafisici tedeschi, i quali, come sosteneva Madame de Staël nel *De l'Allemagne*³², non sanno in alcun modo restare in superficie: hanno costantemente bisogno di andare in profondità, di scomporre e analizzare mi-

29 *Ibid.*

30 Z 2940, 11 lug. 1823.

31 Cfr. la nota 15.

32 Cfr. Z 1850-1851, 5-6 ott. 1821: “questi tedeschi il cui spirito come dice la Staël [...] est presque nul à la superficie, a besoin d'approfondir pour comprendre, ne saisit rien au vol”.

nuziosamente la natura sottoponendola al "coltello anatomico". Epperò, "questi tedeschi" – continua Leopardi – sono privi del colpo d'occhio", ossia di quell'"occhiata onnipotente" (una visione dall'alto quasi divina) che sola permette di scoprire nuove grandi verità³³. Ne consegue che ai fisici e metafisici tedeschi è preclusa la "chiave" che dischiude, nella sua interezza, la "gran macchina" della natura: "si strisciano sempre intorno e appiedi alla verità" senza mai riuscire ad afferrarla o a svelarla del tutto (come d'altra parte lamentava il giovane schilleriano tradotto "dal tedesco": "è forse un conoscere qualcosa [...] il non conoscere tutto?)"³⁴. In questo snodo dello *Zibaldone*, pertanto, lo svelamento dei misteri naturali, negato al "notomista" come pure al filosofo esatto e geometrico, sembra configurarsi come un tratto positivo. A una condizione, però: esso non dovrà né potrà avvenire per mezzo della ragione, bensì per mezzo dell'"entusiasmo", del "sentimento", della "fantasia" e persino delle "grandi illusioni". Dovrà avvenire, cioè, alla maniera degli antichi (e dei poeti), il cui sguardo incantato può essere momentaneamente ("in un momento") replicato dall'uomo (e dal poeta) moderno e sentimentale, che diviene capace di cogliere le "grandissime verità" sotto l'"aspetto", o il velo, delle "illusioni":

Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza delle illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più sublimi verità [...] e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni più sublimi³⁵.

33 Cfr. Z 1851-1852, 5-6 ott. 1821. Si noti che nello stesso pensiero Leopardi ridimensiona anche il giudizio dato nella *Storia dell'astronomia* su Copernico: "Il sistema detto di Copernico, potrebbe riguardarsi come una grande scoperta e innovazione [...] ma è noto che quel tedesco non fece altro che colle sue meditazioni lunghe e profonde, coltivare e stabilire ec. una verità già saputa o immaginata da' Pittag. da Aristarco di Samo, dal Card. di Cusa ec." (Z 1858).

34 "Was habe ich, / Wenn ich nicht Alles habe?" (F. Schiller, *Poesie filosofiche*, cit., p. 52).

35 Z 1857, 5-6 ott. 1821. Del resto, ribadirà Leopardi in Z 3241-3243 (22 ag. 1823), spetta "alla sola immaginazione ed al cuore [...] l'entrare e il pene-

Il “lampo improvviso” e gli “abissi più cupi della natura” ci riconducono all'estetica e alla teoria del sublime (“le più sublimi verità”, “le astrazioni più sublimi”), che tornano a farsi strada in un pensiero del 1823, laddove pur di fronte alla più terribile verità (forse la stessa di Sais: l'esistenza e la vita non giovano agli uomini, “non valendoci punto ad *esser felici*”) si conserva – momentaneamente e irrazionalmente – un fondo misterioso, inconoscibile e sublime nell'arcano spettacolo dell'esistenza universale:

Chi potrebbe disprezzare l'immensurabile e *arcano* spettacolo dell'esistenza, di quell'esistenza di cui non possiamo nemmeno stabilire nè conoscere o sufficientemente immaginare nè i limiti, nè le ragioni, nè le origini; qual uomo potrebbe, dico, disprezzare questo per la umana cognizione infinito e *misterioso* spettacolo dell'esistenza e della vita delle cose, benchè nè l'esistenza e vita nostra, nè quella degli altri esseri giovi veramente nulla a noi, non valendoci punto ad *esser felici*?³⁶

La verità che sarebbe stato meglio non conoscere resta qui, per un momento, in secondo piano, appunto *velata* dall'“immensurabile”, “infinito”, “arcano” e “misterioso spettacolo” della “vita e delle cose”. Assai significativa, allora, è la datazione del pensiero: 10 luglio 1823, ossia appena un giorno prima della già citata nota sul “velo dell'allegoria” con il quale gli antichissimi coprivano e vestivano la verità, quasi che Leopardi non volesse ancora rinunciare del tutto a un velo inconoscibile di mistero. Certo è, però, che di qui a un anno, passando attraverso l'esperienza filosofica delle *Operette morali*, egli sarà pronto a farlo. Emblematica, in tal senso, è già la *Storia del genere umano*, dove la fine dello “stato che oggi siamo soliti chiamare antico” coincide con la discesa sulla terra della “Sapienza”: la larva che “aveva promesso e giurato ai seguaci suoi di voler loro *mostrare la Verità*”, e che di fatto li renderà “istruiti e chiariti degli *arcani* della natura”, ponendo di “continuo dinanzi” agli “occhi” loro l'“infelicità”³⁷. È questa la punizione di Zeus per la colpa (*die Schuld*) di un'umanità giovane eppure vinta già da quell'“inquieta, insaziabile,

trare addentro ne' grandi misteri della vita” e della “natura” (di una natura “ordinata” – si ricorderà – “ad un effetto poetico”).

36 Z 2937, 10 lug. 1823. Ad eccezione dell'ultimo, i corsivi sono miei.

37 G. Leopardi, *Storia del genere umano*, in Id., *Poesie e prose*, cit., vol. II, pp. 12, 14-15. Corsivi miei.

immoderata"³⁸ brama di conoscere che rivela non più l'immen-
surabile sublime, ma l'angustia del mondo, il nulla e la miseria
dell'esistenza (è anche questo, per inciso, un motivo di altre tra-
duzioni schilleriane comparse nel "Ricoglitore" del 1822 e nel-
lo "Spettatore" del 1816: *Il bambino in culla*³⁹, *La grandezza del
mondo*⁴⁰ e *l'Aprirsi del secolo decimonono*)⁴¹. Fatto sta che nelle
Operette morali l'umanità non può più tornare indietro; occor-
re perciò accettare la "verità", come insegna Tristano, *alter ego*
di Leopardi e protagonista dell'ultima operetta. Con una chiusa
circolare, la sua "filosofia" "procura" infatti "agli uomini forti la
fiera compiacenza di vedere strappato ogni *manto alla coperta e
misteriosa crudeltà del destino umano*"⁴². Non a caso, dal 1824 in
poi il lemma mistero perderà la sua connotazione e aggettivazio-
ne positiva⁴³: "il mistero delle cose", leggiamo per esempio nelle

38 Ivi, p. 13.

39 "Fortunato fanciullino, la tua cuna è ancor per te uno spazio che non ha
limiti. Divieni uomo, ed il mondo intero ti sembrerà piccolo" ("Il Ricoglitore",
cit., p. 83).

40 "Io voglio, sulle ale de' venti, scorrere il mondo cui l'Eterno ha tratto dal
seno del Caos, insino a che io raggiunga il lido di quel mare infinito;
insino a che io getti l'ancora la dove cessa la respirazione, là dove i con-
fini della creazione furono piantati dalla mano divina. [...] Io raddoppio
di ardire, e dirizzo il mio volo verso il reame del nulla; io veggio un ciel
nebuloso apparire; globi immensi, impetuosi fiumi a' miei sguardi suc-
cedonsi. All'improvviso in quel solitario sentiero io scorgo un pellegrino
che gettasi incontro a me. 'Ferma', egli dicemi, 'o viaggiatore, ove vai?'
'Io cammino verso il lido di quel mare infinito [...] dove son piantati gli
estremi confini del mondo'. 'Indarno questo disegno hai tu fatto; l'infinito
giace dinanzi a te'" (ivi, p. 83).

41 Si segnala soprattutto, nel finale della lirica, il contrasto tra "l'immensità del
mondo" che si estende dinanzi agli "sguardi", gli "incommensurabili spazi" e
le "sconsolate arene della realtà" da un lato, e la "felicità" che "sen fugge verso
le incerte e fortunate valli dell'immaginazione" dall'altro lato ("Lo Spettatore
Italiano", tomo VI, Presso Antonio Fortunato Stella, Milano 1816, p. 59).

42 G. Leopardi, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in Id., *Poesie e prose*, cit.,
vol. II, p. 214.

43 Il che non significa che anche in precedenza la parola 'mistero' talvolta non
si colorasse di tinte oscure. Si tratta però sempre di luoghi che descrivono
forme moderne e corrotte del "misterioso", come quello "sombre", "lugu-
bre" e "spaventoso" della religione cristiana dei "tempi bassi" (Z 133, 23 giu.
1820) che ha un controcanto positivo nei "salutiferi misteri" del Cristiane-
simo delle origini, descritti nel *Martirio de' Santi Padri* (cfr. G. Leopardi,
Volgarizzamenti in prosa 1822-1827, ed. critica a cura di F. D'Intino, Marsi-
lio, Venezia 2012, p. 187).

Ricordanze e nello *Zibaldone*, non è più “pien di dolcezza” (“nimmermehr erfreulich”, schillerianamente), ma soltanto “acerbo, indegno”⁴⁴, “orribile”⁴⁵, contraddittorio e spaventevole. Di fronte ad esso la ragione arretra e ripiega su sé stessa:

Dunque la natura, la esistenza non ha in niun modo per fine il piacere né la felicità degli animali; [...] ma ciò non toglie che ogni animale abbia *di sua natura* p. necessario, perpetuo il suo piacere, e la sua felicità [...]. Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo della esistenza, contraddizione spaventevole; ma non perciò men vera: *misterio grande*, da non potersi mai spiegare, se non [...] rinunciando in certo modo anche al principio di cognizione, *non potest idem simul esse et non esse*⁴⁶.

IV

Siamo dunque giunti a un punto di non ritorno, se sia la ragione sia la fantasia falliscono di fronte all'orribile mistero? Oppure i misteri antichi dell'immaginazione possono trovare ancora, nella modernità, un rifugio postumo? La risposta va ricercata nel finale della *Storia del genere umano* e, più distesamente, nello *Zibaldone*, dove a ben vedere è proposto un ultimo rimedio. Si tratta dell'amore sentimentale, l'unico prodotto felice della “spiritualizzazione”, che riscatta il concetto di mistero ricollegandolo all'immaginazione, al vago, all'indefinito. Ma in che modo? Attraverso l'introduzione di un velo non più metaforico, ossia attraverso l'“uso dei vestimenti”:

Ma introdotto l'uso dei vestimenti [...] la donna all'uomo (massime al giovane inesperto) e l'uomo alla donna sono divenuti esseri quasi *misteriosi*. Le loro forme nascoste hanno lasciato luogo all'immaginazione di chi le mira così *vestite* [...]. Si è veduto sommamente e sopra tutte le cose trasportato, com'ei fu sempre, verso un essere il quale non più, come prima, se gli rappresentava e se gli era sempre rappresentato

44 G. Leopardi, *Le ricordanze*, vv. 71-72, in *Id.*, *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 81.

45 Cfr. Z 4099, 3 giu. 1824: “Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale [...] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi [...] i principii stessi fondamentali della nostra ragione”.

46 Z 4129, 5-6 apr. 1825. “Misterio grande” è corsivi mio, gli altri sono dell'autore.

dinanzi tutto aperto e *palese*, e tale e tanto, quale e quanto esso è; ma verso un essere quasi tutto a lui nascosto, un essere che sin dalla sua nascita non se gli è rappresentato nè agli occhi nè al pensiero, o non suole rappresentargli, che *velato* tutto e quasi *arcano* [...]. Ora essa inclinazione, esso amore ingenito e naturalmente fortissimo e ardentissimo, trovando il *mistero* e i loro effetti congiungendosi nell'animo umano colla idea del *mistero*, o [...] con un'idea oscura e confusa, oscurissimi e confusissimi, ondeggianti, vaghi, indefiniti [...] e finalmente quasi mistici debbono essere i pensieri e gli affetti che risultano da questa mescolanza la donna in genere, e in ispecie quella ch'egli ama, come cosa divina, come un ente di stirpe diversa⁴⁷.

Anche altrove, sempre nello *Zibaldone*, Leopardi nel descrivere simili effetti parla di "concetti vaghi e indeterminati", di "infinito risalto", di "idee misteriose e naturalmente indeterminate", "infinitamente più belle" e "mistiche"⁴⁸: non serve certo ricordare la centralità di tali concetti nel sistema leopardiano. Si badi però che anche quest'ultimo velo è destinato a cadere di fronte al vero, ad apparire cioè, per dirla con *A se stesso*, un "inganno estremo"⁴⁹. D'altronde, proprio nel Ciclo fiorentino fa ritorno – ancora una volta per "un momento" – il lessico del *mistero* e della *rivelazione*. Si veda anzitutto la lirica rivolta ad *Aspasia*, la donna "del color vestita / della bruna viola"⁵⁰:

Raggio divino al mio pensiero apparve,
 donna, la tua beltà. Simile effetto
 fan la bellezza e i musicali accordi,
 ch'alto *mistero* d'ignorati Elisi
 Paion sovente *rivelar*⁵¹.

Tuttavia, subito dopo il poeta svela e riconosce il suo – pur sempre necessario⁵² – "errore": ha contemplato "scambiati oggetti"⁵³, illusioni e false immagini della sua mente. Ebbene, se della "na-

47 Z 3305-3310, 29-30 ag. 1823. Corsivi miei.

48 Z 3910-3913, 26 nov. 1823.

49 G. Leopardi, *A se stesso*, v. II, in Id., *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 102.

50 Id., *Aspasia*, vv. 16-17, in ivi, p. 103.

51 Ivi, p. 104, vv. 33-37.

52 Sulla persistenza e sulla necessità dell'illusione erotica, cfr. M. Natale, *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio, Venezia 2009.

53 *Ibid.*, v. 46.

tura” universalmente “arcana”⁵⁴ di Amore dice pure *Il pensiero dominante*, l’ultimo mistero – anzi, “misterio” – dei *Canti* è quello evocato nella seconda Sepolcrale, che descrive l’immagine (*das Bild*) di un ritratto scolpito, dove però la “beltà” stessa è divenuta un “simulacro”. Il corpo della figura femminile, il suo “dolce sguardo”, la sua “amorosa mano” sono ormai “fango ed ossa”, la cui vista *vela e nasconde* un “sasso”⁵⁵:

Così riduce il fato
qual sembianza fra noi parve più viva
immagine del ciel. *Misterio* eterno
dell’esser nostro⁵⁶.

Bibliografia

- Costazza, A., *L’entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, in “*Studia theodisca*”, VII, 2000, pp. 35-79.
- D’Intino, F., *L’amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021.
- Id., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell’immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Id., *Il rifugio dell’apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi*, in *Il paganesimo nella letteratura dell’Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Bulzoni, Roma 2009, pp. 114-166.
- Felici, L., *L’Olimpo abbandonato. Leopardi tra “favole antiche” e “disperati affetti”*, Marsilio, Venezia 2006.
- Folin, A., *La verità come svelamento, come rivelazione e come destino*, in Id., *Leopardi e l’imperfetto nulla*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 29-45.
- “Il Ricoglitore”, tomo XVII, n. LXVI, Dalla Società Tipografica de’ Classici Italiani, Milano 1822.
- Leopardi, G., *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Antenore, Roma-Padova 1995.
- Id., *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972

54 Cfr. G. Leopardi, *Il pensiero dominante*, vv. 7-8, in Id. *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 93: “Di tua natura arcana / chi non favella?”

55 Id., *Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 6-7, 12, 17-19, in *ivi*, p. 111.

56 *Ibid.*, vv. 20-23. Corsivi miei.

- Id., *Poesie e prose*, voll. II, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2016.
- Id., *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, con uno scritto di A. Massarenti e un'appendice di L. Zampieri, La coda di paglia, Milano 2014.
- Id., *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, ed. critica a cura di F. D'Intino, Marsilio, Venezia 2012
- Id., *Zibaldone*, voll. III, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2015.
- "Lo Spettatore Italiano", tomo VI, Presso Antonio Fortunato Stella, Milano 1816.
- Natale, M., *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio, Venezia 2009.
- Rigoni, M. A., *Il pensiero di Leopardi*, Aragno, Torino 2015.
- Schiller, F., *Poesie filosofiche*, a cura di G. Pinna, Feltrinelli, Milano 2019.

NICOLA FEO
I PIACERI DELL'IMMAGINAZIONE
Leopardi e Addison

Nell'uomo noi non siamo soliti
a ben considerare, quanto sia meravigliosa
l'architettura della sua fantasia

(L. A. Muratori)

Da alcuni anni la critica ormai tende ad accreditare e a valorizzare l'ipotesi di una conoscenza abbastanza meditata dei saggi sui *Piaceri dell'Immaginazione* di Addison da parte di Leopardi¹; del resto quello di Addison non era certo un nome ignoto, dato che ricorre per tre volte nello *Zibaldone*², anche se a proposito di argomenti per così dire laterali, secondari rispetto agli argomenti che intendo sviluppare in questo saggio.

Al di là della semplice consultazione dei *Papers* addisoniani, per giustificare l'opportunità di scandagliare i rapporti tra i due autori si può ricordare la circostanza per cui Leopardi nello *Zibaldone* del 1828 ricorre proprio all'intestazione dei "piaceri dell'immaginazione", che secondo il parere di Luigi Blasucci è recupera-

-
- 1 Con sfumature diverse, espongono argomenti a favore di questa congettura N. J. Perella, *Night and the Sublime in Leopardi*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1970, pp. 99-100; P. Landi, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, CLUEB, Bologna 2017, p. 19n; M. S. Marini, *L'immaginazione in Leopardi e in Joseph Addison*, in "Areté. International Journal of Philosophy, Human and Social Sciences", a. IV, n. 4, 2019, pp. 405-408. Constatando l'indisponibilità dei numeri dello *Spectator* intitolati ai *Piaceri dell'Immaginazione* nella biblioteca familiare, propende per l'ipotesi di una conoscenza indiretta, anche alla luce della popolarità della rivista, R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 257-259.
- 2 Cfr. *Zib.* 1410, 3816, 4452.

bile in sede critica come formula in cui raccogliere quella sorta di catalogo di gratificazioni interiori evocate all'interno della serie degli idilli: l'illusione dell'infinito, il ricordo di *Alla luna*, la solitudine campestre della *Vita solitaria* eccetera³.

Questa forma di "omaggio", se non si vuole liquidare come una coincidenza del tutto casuale, richiede un approfondimento e una spiegazione. A mio avviso, accanto a personalità come Madame de Staël, tra le figure che hanno svolto un ruolo importante di mediazione tra l'eredità illuministica e la nuova sensibilità romantica, a suo modo merita di essere annoverato anche Addison, che secondo il parere di alcuni studiosi ha avuto un impatto significativo proprio sulle idee estetiche elaborate dalle prime generazioni romantiche⁴.

Evidentemente, uno dei motivi di questo tipo di incidenza è legato all'impegno profuso da Addison nell'avviare una significativa rivalutazione della facoltà immaginativa, che dopo aver attraversato l'intero Settecento per l'appunto culminerà nella cultura del Romanticismo. Di tale facoltà, egli apprezza il valore attivo e creativo e quindi non meramente rappresentativo e mimetico; in altri termini, Addison ne valorizza non solo la capacità di riprodurre le immagini degli oggetti percepiti in assenza di essi, ma anche di alterarne la fisionomia, formandone altre che non hanno corrispettivo nella realtà⁵. Appena c'è bisogno di citare Le-

3 Cfr. L. Blasucci, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 39 e 86.

4 Cfr. C. De Witt Thorpe, *Addison's Contribution to Criticism*, in R. F. Jones (a cura di), *The Seventeenth Century. Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope*, Stanford University Press, Stanford 1951, pp. 327-329 e E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 77-78. Vorrei precisare che il mio intervento non si propone di trattare Addison soltanto o principalmente come fonte delle idee di Leopardi, col fine di restituire una documentazione puntuale dei debiti dimostrabili contratti dal secondo nei confronti del primo, ma piuttosto privilegiare una ricerca di taglio più propriamente comparatistico, entro cui evidenziare i punti di contatto tra i due autori e al contempo segnalare le differenze che li separano, in un continuo rimando da uno all'altro.

5 Questa la posizione di G. Sertoli, *Presentazione*, in J. Addison, *I piaceri dell'Immaginazione*, a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 2002, p. 8. Nega invece che Addison possa essere interpretato come un fautore dell'immaginazione produttiva M. Ferraris, *L'immaginazione*, il Mulino, Bologna 1996, p. 93.

opardi, quando nello *Zibaldone* del 1820 gli fa eco affermando che l'immaginazione “può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono”⁶.

Nello specifico, il campo d'elezione in cui è possibile apprezzare questa virtualità dell'immaginazione è naturalmente l'ambito estetico (terreno più di competenza di Addison) e letterario (più congeniale a Leopardi): in questi settori, la funzione immaginativa si impone come l'elemento imprescindibile intorno a cui ruotano tutti i momenti fondamentali concernenti l'esperienza artistica: la produzione, la fruizione e il giudizio. Entrambi gli autori sono convinti che la forza immaginativa sia il primo indispensabile requisito che deve essere posseduto in un grado non comune da uno scrittore degno di questo nome in vista dell'atto creativo. Afferma Addison:

Sarebbe vano indagare se il potere di immaginare con intensità derivi da una qualche perfezione dell'anima o da qualche più fine trama del cervello di un uomo piuttosto che di un altro. Ma una cosa è certa: uno scrittore eletto deve nascere con questa facoltà nella sua massima intensità e vigore.⁷

In Leopardi la definizione stessa del poeta come “padrone delle fantasie” consegnata al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* è sintomatica della persuasione per cui le forme più alte della creazione letteraria siano la diretta espressione del potenziale inventivo proprio dell'immaginazione: “L'immaginazione [...] è la base della letteratura strettamente considerata, sì poetica come prosaica”⁸.

Nei due scrittori, le prerogative della fantasia entrano in gioco non solo dal lato della produzione di immagini, ma anche da quello della loro ricezione, se è vero che a quella precisa capacità

6 *Zib.*, 167.

7 J. Addison, *op. cit.*, p. 52.

8 *Zib.*, 1174-1175. Cfr. anche *Zib.* 2468, in cui la “facoltà inventrice e creatrice” è presentata come il necessario requisito del poeta, e *Zib.* 3344, dove lo “spirito poetico” è assimilato di fatto a un aspetto dell'immaginazione. Si può notare che, nonostante la sua formazione empirista, Addison considera le risorse immaginative della persona alla stregua di un talento innato, mentre Leopardi tende a ricondurle all'opera delle circostanze e dell'assuefazione, anche se con atteggiamento ambivalente in *Zib.* 1527-1528 si rammarica per il risvolto spoetizzante di una simile opinione.

mentale l'opera artistica specificamente si rivolge. Se Addison è considerato come il primo a spostare il discorso estetico soprattutto al versante del fruitore⁹, e sostiene precisamente che i poeti "sempre si rivolgono all'immaginazione"¹⁰, Leopardi da parte sua dimostra di aver assimilato la lezione e di assumere in proprio l'angolatura nuova promossa dal saggista inglese: a questo proposito, basti quantificare la frequenza dei riferimenti alla figura del lettore in relazione alle modalità attraverso cui gratificare efficacemente la sua attitudine immaginativa in uno scritto come il succitato *Discorso di un italiano*.

Sempre riguardo al profilo della ricezione, un altro tratto comune è il riconoscimento dell'apporto recato dall'immaginazione al momento della valutazione inerente al prodotto artistico. Da parte di Addison, essa è identificata come la facoltà delegata ad apprezzare la bellezza, che sia pure non in via esclusiva ma insieme alla componente di carattere più intellettuale costituita dal giudizio concorre a formare il gusto; così, anche nello *Zibaldone* la capacità immaginativa è indicata come condizione necessaria per esprimere un giudizio attendibile sulla qualità di un testo letterario:

le persone di poca immaginazione e sentimento non sono atte a giudicare di poesia o scritture di tal genere, e leggendole e sapendo che sono famose, non capiscono il perché, a motivo che non si sentono trasportare e non s'immedesimano in verun modo collo scrittore, e questo quando anche siano di buon gusto e giudizio [...].¹¹

Naturalmente occorre tener presente che in Addison il tentativo di sottrarre il campo dell'estetica dalla competenza della ragione si situa in una fase ancora iniziale, mentre all'altezza cronologica di

9 Cfr. G. Sertoli, *Presentazione*, in J. Addison, *op. cit.*, p. 8.

10 J. Addison, *op. cit.*, p. 33.

11 *Zib.*, 227. Cfr. anche *Zib.*, 347-349. Si è detto che Addison tempera il contributo accordato all'immaginazione con la mediazione intellettuale garantita dal concorso del *judgement*, laddove nella prospettiva di Leopardi, in cui è richiesta la disponibilità a immedesimarsi con la personalità dello scrittore a cui ci si applica, la situazione emotiva contingente e mutevole in cui viene a trovarsi il lettore prevale sull'educazione e sulla raffinatezza del gusto e finisce per influenzare sensibilmente il tipo di sensazioni suscitate di volta in volta dalle opere letterarie, secondo una problematica approfondita nel capitolo III dell'operetta *Il Parini, ovvero della gloria*.

Leopardi sembra ormai consolidata la rivendicazione della centralità della fantasia nei domini della repubblica letteraria.

Nell'indagare il tenore dei rapporti tra i due scrittori, sullo sfondo non bisogna dimenticare la cornice epistemologica condivisa, quella dell'empirismo lockiano, anche se Leopardi tende a rivisitarlo in maniera fortemente personale, dal momento in cui da un lato imprime ad esso una torsione in senso materialistico e dall'altro interpreta la confutazione delle idee innate in una direzione relativistica, non priva di qualche venatura scettica¹². Ma in ottemperanza al lascito filosofico lockiano, nessuno dei due metterà in dubbio il postulato che individua l'esperienza sensoriale come la base di ogni attività dell'immaginazione.

Insomma, per le ragioni addotte non mi pare peregrino sostenere che la concezione leopardiana presuppone il discorso elaborato da Addison e si nutre degli stimoli che esso verosimilmente poteva procurargli; ma al contempo la mia tesi è che Leopardi supera l'orizzonte culturale settecentesco proprio di Addison, su molti temi ancora dominato da un'ipoteca classicistica, e trasporta queste suggestioni in un contesto culturale nuovo. Del resto, tale considerazione non vale solo per Leopardi, dato che come si è accennato questo appartiene al destino dell'opera di Addison, paragonabile a una miniera di spunti e suggerimenti che si svilupperanno all'interno della riflessione estetica successiva, spesso al di là delle sue intenzioni¹³.

Muovendo dall'ipotesi di lavoro abbozzata in queste considerazioni introduttive, converrà porre a raffronto in via preliminare le rispettive definizioni del significato attribuito ai piaceri dell'immaginazione:

-
- 12 Su questa curvatura assunta dalla meditazione leopardiana a suo tempo aveva dedicato spazio G. Rensi, *Lo scetticismo estetico del Leopardi* [1919], a cura di B. Maj, Gallio, Ferrara 1990. Ad ogni modo quello di Leopardi non è uno scetticismo assoluto, nella misura in cui il criterio della convenienza e della conformità alla natura è indicato come un parametro universale, che delimita la mutevolezza delle opinioni sul bello: lo conferma il riconoscimento di un valore supremo e tendenzialmente non superabile concesso alla poesia antica.
- 13 Cfr. G. Sertoli, *Presentazione*, in J. Addison, *op. cit.*, p. 14: "al di là del loro impianto sistematico, quei saggi costituirono una miniera da cui per decenni si sarebbe continuato ad attingere materiali. [...] non ultimo merito dei *Pleasures* [...] è di non chiudersi in formule concettuali rigide [...], bensì di aprirsi in una pluralità di direzioni suscettibili di essere percorse anche da chi eccpiva alle tesi di fondo di quei saggi".

per piaceri dell'immaginazione o della fantasia (termini che uso indiscriminatamente) io qui intendo quelli che son generati da oggetti visibili, sia quando essi cadano effettivamente sotto la nostra vista, sia quando ne richiamino alla mente le idee per mezzo di quadri, statue, descrizioni o altro.¹⁴

Perchè il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilmente romantico; e l'antico, il vecchio, al contrario? Perchè quasi tutti i piaceri dell'immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente.¹⁵

Ora, se ci fermassimo alla lettura di queste enunciazioni, sarebbe comprensibile l'impressione che si tratti di una coincidenza puramente lessicale, al netto della quale non vi siano molti tratti in comune dal punto di vista del contenuto effettivo. Al di là dell'opportunità di tener presente una gamma più estesa dei piaceri dell'immaginazione rispetto a quella trasmessa in *Zib.* 4415, che comprenda non solo il ricordo, ma tutto il catalogo delle gratificazioni interiori rappresentata negli idilli, secondo quanto è stato suggerito da Blasucci, una simile conclusione sarebbe a mio avviso affrettata ed eccessiva, per le ragioni che si cercheranno di esporre nel corso dell'argomentazione.

Al tempo stesso, bisogna ammettere che il sentore di una distanza tra le due concezioni derivante dalla lettura dei due passi in questione non è del tutto arbitrario, ma almeno in parte dipende dai modi diversi di intendere il concetto chiave di immaginazione, di cui val la pena dar conto. Nell'ottica di Addison, che pure lamenta la vaghezza e l'imprecisione del termine, l'immaginazione è intesa sostanzialmente come la facoltà deputata all'esperienza estetica del bello, sia esso naturale o artistico, sganciata da interessi di carattere utilitaristico, ed è collocata in una posizione intermedia tra la ragione e i sensi. Se l'idea di immaginazione in Addison rimane circoscritta in un ambito di ordine essenzialmente estetico ed edonistico, Leopardi ricomprende e assorbe tale significato all'interno di una concezione caratterizzata da una portata ben più ampia, che assume un contenuto esistenziale e antropologico, a cui si associa una radicalità di accenti – oltre che

14 J. Addison, *op. cit.*, p. 27.

15 *Zib.*, 4415.

un'implicazione critica nei confronti della civiltà moderna – sconosciuta alla misura propria del condirettore dello *Spectator*. In sintesi, Leopardi è un assertore dell'immaginazione come “facoltà ingannatrice”¹⁶, la cui fisionomia specifica si può definire enucleando almeno tre elementi distintivi attribuiti ad essa:

a) la sua funzione di provvidenziale occultamento della coscienza dell'arido vero e di compensazione per la limitatezza dei beni reali, inadeguati a soddisfare il desiderio di un piacere infinito innato nell'uomo;

b) l'idea che, più che essere appannaggio di un'élite di persone colte, provviste più di altre della qualità del *fine taste*, sia patrimonio degli antichi e dei fanciulli, rimasti più vicini alla condizione di ignoranza originaria;

c) la tendenza a deteriorarsi nel corso dell'evoluzione storica in proporzione all'accumulo di esperienza e al progredire della conoscenza razionale.

Come si può facilmente intuire, nessuno degli aspetti richiamati – del resto strettamente intrecciati tra loro – è contemplato nella visione addisoniana. Pur nella comune difesa dell'autonomia e dei diritti spettanti alla fantasia, per secoli rimasta in ombra nelle correnti dominanti della cultura occidentale, se non vista come responsabile di distorsioni e di errori rispetto alla parte più consapevole e razionale dell'essere umano, Addison si situa all'avvio di un processo intellettuale, mentre Leopardi appare come il terminale di un discorso giunto a uno stadio ormai maturo, di cui probabilmente costituisce una delle punte più avanzate nel panorama europeo, dato che arriva a celebrare l'immaginazione come “il primo fonte della felicità umana”¹⁷.

Con questo avvertimento, si tratterà di esaminare una serie di questioni di rilevanza non trascurabile nell'economia del pensiero delle due figure al centro del presente studio, contemperando i punti di contatto, che permettono di ricostruire un ideale “dialogo” a distanza, a tratti anche serrato, con le differenze che inevitabilmente riflettono il divario di fondo riguardante l'essenza e i compiti dell'immaginazione.

16 *Zib.*, 168.

17 *Ibidem*.

Un primo banco di prova su cui verificare il rapporto esistente tra questi due vettori è rappresentato dal motivo della memoria, che, come si è visto, beneficia di una particolare enfasi nella determinazione della natura dei piaceri dell'immaginazione presente nel passo di *Zib.* 4415 sopra riportato, ma era stata fatta rientrare all'interno di essi anche nelle pagine addisoniane. Nello specifico, Addison aveva classificato la memoria tra i cosiddetti piaceri secondari dell'immaginazione, ossia quelli che derivano dalla rievocazione di oggetti che non sono fisicamente presenti alla vista, ma scaturiscono da una loro rappresentazione mediata. Senonché Addison riconosce al ricordo la funzione di apportare un supplemento di piacere rispetto a quello recato dal dato sensibile:

quando la fantasia [...] riflette sulle scene che l'hanno precedentemente visitata, quelle che una volta erano risultate piacevoli all'osservazione appaiono vieppiù tali nell'atto della riflessione, e la memoria intensifica il godimento del piacere originario.¹⁸

Nel sistema di Addison, piaceri primari e secondari procedono di pari passo e si rispondono a vicenda: il ricordo non è un valore benefico in sé, indipendentemente dal suo oggetto, e per risultare gradevole non può applicarsi a un vissuto negativo.

Leopardi viceversa nel componimento *Alla luna* describe l'effetto consolatorio della rimembranza, la quale – così come le altre forme di gratificazione interiore evocate nella serie degli idilli – ha un valore fondamentalmente risarcitorio nei confronti dell'esperienza reale, e tutt'al più può concedere una tregua momentanea rispetto alla condizione di infelicità a cui è condannato il soggetto poetico¹⁹: il carattere compensatorio e momentaneo del piacere sperimentato dall'io poetico leopardiano emerge da uno sfondo esistenziale negativo e drammatico estraneo dalla sensibilità di Addison.

Questa denuncia leopardiana dell'insufficienza della realtà ad appagare il desiderio di piacere dell'essere umano si riconferma

18 J. Addison, *op. cit.*, p. 51.

19 Per tale caratterizzazione degli idilli mi baso sulla lettura originale e per sua via sviluppata da L. Blasucci, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, cit., pp. 39-41.

indirettamente a proposito della *vexata quaestio* del rapporto gerarchico da istituire tra la natura e l'arte, che con soluzioni varie si era posta fin dall'antichità, aveva attraversato il Medio Evo, si era ripresentata in età rinascimentale e barocca, in seguito aveva continuato a sollecitare pensatori come Kant e Hegel per protrarsi almeno fino a Nietzsche e al Decadentismo. Addison (non senza ambiguità, come vedremo) sposa la tesi che la visione degli oggetti naturali assicuri una forma di piacere mentale superiore rispetto a quello determinato dal prodotto artistico giustificando tale preferenza con la magnificenza spontanea dei paesaggi campestri:

Se consideriamo le opere della natura e dell'arte nella loro funzione di divertire l'immaginazione, scopriremo che le seconde sono assai difettose se paragonate alle prime, poiché, sebbene talvolta possono apparire altrettanto belle o strane, non riescono ad avere in sé nulla di quella vastità e immensità che tanto diletto arrecano alla mente dell'osservatore. L'una può essere raffinata e delicata quanto l'altra, ma non potrà mai mostrarsi altrettanto augusta e magnifica nel disegno. V'è qualcosa di più audace e ingegnoso nelle pennellate rozze e trascurate della natura che nei tocchi accurati e negli abbellimenti dell'arte.²⁰

Di avviso diverso e opposto si dimostra invece Leopardi, che replica schierandosi a favore del primato dell'imitazione artistica rispetto all'esperienza reale delle cose:

Qui potrei discorrere della foggia d'imitare tenuta dai romantici, e considerandola rispetto al fine della poesia ch'è il diletto, rammentare ch'esso diletto quando scaturisce dalla imitazione del vero, non procede soltanto dalle qualità degli oggetti imitati, ma in oltre specialissimamente ed essenzialmente dalla meraviglia che nasce dal vedere quei tali oggetti quasi trasportati dove non pareva appena che si potesse, e rappresentati da cose che non pareano poterli rappresentare; di modo che *infiniti oggetti i quali in natura non dilettono punto*, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, *dilettono estremamente*; e altri che dilettono anche reali, dilettono da vantaggio imitati.²¹

20 J. Addison, *op. cit.*, p. 39.

21 G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton Compton, Roma 2007, p. 994 (corsivo mio). In *Zib.* 1302-1303 del luglio 1821, Leopardi ribadisce il senso di tali considerazioni a proposito del rapporto tra la percezione diretta della persona e la contemplazione del suo ritratto pittorico.

Se Addison nel passo citato motiva il suo orientamento adducendo soprattutto una disparità strutturale tra la grandiosità caratteristica del regno naturale e la delicatezza intrinseca all'arte, Leopardi concentra la sua attenzione sulla diversità che si determina nella coscienza soggettiva tra l'effetto della percezione diretta di un determinato referente e quello della sua rappresentazione artistica. Egli riscontra una carenza di piacere inscritta nella sfera dell'esistenza reale, e in base a questa premessa intende l'opera letteraria e artistica come rimedi parziali a cui è assegnato il compito di offrire una compensazione per tale condizione negativa, secondo uno schema concettuale non troppo dissimile da quello illustrato in riferimento all'illusione del ricordo – e nella fattispecie al ricordo di un contenuto non a caso doloroso – in *Alla luna*.

Come si era anticipato, per completezza occorre precisare che la posizione di Addison non è così lineare. In un saggio successivo, l'autore inglese esprimerà un'opinione diversa, secondo cui una descrizione letteraria riuscita offre un'idea più viva degli oggetti rispetto all'osservazione diretta, sempre secondo una logica di potenziamento e non di compensazione tra i due livelli, in cui si descrive un processo di intensificazione di una bellezza già data *in re*:

Le parole, ove siano ben scelte, hanno una tale forza in sé che una descrizione ci dà spesso idee più vive della vista delle cose stesse. All'immaginazione del lettore una scena si rivelerà disegnata a colori più forti e dipinta con maggiore aderenza alla realtà per mezzo di parole, che non attraverso un effettivo esame della scena da esse descritta. In questo caso il poeta sembra superare la natura. È ben vero che egli ne assume il paesaggio, ma gli dà tocchi più vigorosi, ne intensifica la bellezza ravvivando il tutto, dimodoché le stesse immagini scaturenti dagli oggetti appaiono deboli e sfocate a paragone di quelle che provengono dalle espressioni.²²

Ma al di là dell'oscillazione mostrata da Addison, secondo cui alla fine natura e arte concorrono su basi complementari alla somministrazione del piacere, la sostanziale diversità di vedute resta. Leopardi condivide in pieno la tesi di una maggiore forza ed efficacia della *imitatio* letteraria²³, ma in un senso differente.

22 J. Addison, *op. cit.*, p. 49.

23 Cfr. G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 984: "è manifesto che le cose ordinarissimamente, e in ispecie quando sono comuni, fanno al pensiero e alla fantasia nostra molto più forza

Addison argomenta tale preferenza citando a sostegno la garanzia di un grado superiore di pregnanza e di conformità – letteralmente di “aderenza alla realtà” (“more to the life” nell’originale inglese) – della restituzione verbale, paradossalmente suscettibile di imporsi all’uditorio come più vera del vero: è significativo che la sfocatura, e quindi l’imprecisione dei contorni, sia additata come un difetto, in base a un assunto che non avrebbe trovato accoglienza nel quadro della poetica del vago e dell’indefinito. L’autore dei *Canti* semmai insiste sulla necessità di proiettare l’oggetto rappresentato in una dimensione differente e alternativa rispetto a quella ordinaria, e tende ad accentuare lo scarto tra l’oggetto reale e la sua trasposizione poetica, scarto necessario a provocare una reazione di benefica meraviglia nel lettore. La creazione poetica deve essere capace di mostrare gli oggetti “sott’altra luce che l’usata”²⁴, cioè di attivare uno sguardo profondamente rinnovato sulle cose, altro dalla loro percezione consueta.

Quando sul finire degli anni Venti arriverà ad abbandonare il principio classicistico dell’arte come imitazione della natura in nome del valore dell’espressione e dell’invenzione poetica²⁵, Leopardi non farà che sviluppare le premesse già presenti *in nuce*

imitate che reali, perché l’attenzione [...] spesso è poca o nessuna quando questa si vede o si sente in maniera ordinaria, voglio dire nella realtà, è molta e gagliarda quando la cosa si vede o si sente in maniera straordinaria e meravigliosa, come nella imitazione”.

- 24 A dire il vero, un’espressione simile a quella estrapolata da *Il pensiero dominante* si trova anche negli scritti di Addison, quando afferma che l’immaginazione consente di osservare il mondo “sotto un’altra luce” (“**in another light**”); ma adoperando quell’espressione egli intende alludere al privilegio di accedere a un ordine di piaceri più elevato rispetto a quelli propri dei sensi, più che alla possibilità di “avere altri occhi” (per dirla con Proust) con cui guardare il mondo conosciuto concessa dalla figurazione poetica.
- 25 Cfr. *Zib.*, 4358: “L’imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l’immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta”. A fronte di questa evoluzione della posizione di Leopardi, Addison si mantiene fedele al paradigma dell’*ut pictura poësis*, nell’*mabito di un concetto essenzialmente pittorico e visivo della poesia*, di cui dà conto G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell’estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, *Aesthetica*, Palermo 2002, pp. 45-46.

nella sua interpretazione della mimesi come atto poetico e non semplicemente riproduttivo²⁶.

Detto questo, è chiaro che nemmeno Addison interpretava il criterio dell'imitazione come copia fedele della realtà esterna; egli anzi sostiene che compito della scrittura poetica è di lusingare le aspettative legate all'immaginazione del lettore correggendo e perfezionando la natura; in vista di tale obiettivo, allo scrittore è concessa la libertà di rimodellare e nobilitare ove necessario la realtà empirica all'interno di una composizione idealizzante di elementi:

siccome la mente dell'uomo pretende dalla materia qualcosa di più perfetto di quanto essa possa trovarvi, né potendo mai in natura incontrare uno spettacolo che corrisponda adeguatamente alle sue idee più elevate di piacevolezza; o, per meglio dire in altre parole, siccome l'immaginazione è in grado di figurarsi cose più grandiose, strane o belle di quanto l'occhio abbia mai visto, ben consapevole com'è delle mancanze presenti nella sua visione, per queste ragioni è compito del poeta assecondare l'immaginazione nelle sue stesse idee, correggendo e perfezionando la natura quando descrive una circostanza reale, e aggiungendo ulteriori bellezze più di quante natura abbia già adunate quando descrive una finzione.²⁷

In queste righe Addison tende a riproporre un'idea vicina a quella di "bella natura", intesa come modalità di declinare il principio dell'imitazione, piuttosto diffusa nel gusto del Settecento anche grazie all'opera di Charles Batteaux, e di cui si trova più di una traccia nell'articolo *Natura* dell'*Encyclopédie* (ma a tale gusto a loro modo partecipano anche i letterati italiani, da Muratori a Monti)²⁸. Leopardi non ignora affatto questo tipo di sollecitazione, e riconosce l'opportunità di un'opera di trasfigurazione nobilitante della natura, a cui la creazione letteraria è chiamata ad adempiere: "le poesie debbono, imitandola ornare,

26 Cfr. V. Camarotto, *Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali nello Zibaldone*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017, p. 7. http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896, [data consultazione: 2/10/2023].

27 J. Addison, *I piaceri dell'Immaginazione*, cit., p. 57.

28 Sul significato del concetto di bella natura e sul suo rapporto con l'imitazione, intesa come selezione idealizzatrice, cfr. E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 254-257.

abbellire, variare e mostrar sotto nuovo abito la natura”²⁹. Ma Addison, teorizzando che la natura necessita di essere perfezionata per assecondare idee ingenite nella mente umana, finisce per tradire un residuo di matrice platonica, non troppo coerente con l’ispirazione empirista che orienta suo pensiero³⁰; Leopardi invece nelle righe successive fornisce una giustificazione piuttosto diversa, non fondata su ipotetiche prerogative innate dell’essere umano, ma connessa al processo di allontanamento dallo stato primitivo dell’umanità civilizzata, da cui è derivato il bisogno indotto di alterare artificialmente la natura – che in sé per sé non presenta alcuna intrinseca imperfezione – in modo da renderla gradevole ai suoi occhi: anche in questo caso il poeta italiano attribuisce all’opera dell’assuefazione ciò che Addison aveva riportato a una disposizione nativa.

Nell’ultima citazione addisoniana sono affiorati i tre elementi fondamentali da cui traggono origine i piaceri dell’immaginazione, i quali “procedono tutti dalla vista di ciò che è *grande, non comune o bello*”³¹. A questo riguardo, Leopardi si esprime su due piani diversi: vi si rapporta in una prospettiva generale e unificante, e li prende in esame separatamente, nella loro fisionomia specifica.

Quanto al primo tipo di approccio, nello *Zibaldone* si tende sistematicamente a ricondurre al risultato dell’assuefazione ciò che Addison, pur facendo qualche concessione a un orientamento di segno diverso, tendeva a considerare come qualità dell’oggetto. Il persistere di un’impostazione di tipo sostanzialmente tradizionale emerge nel caso della bellezza:

Forse non v’è bellezza o deformità più presente in un frammento di materia che in un altro, poiché potremmo esser stati fatti in modo tale che una cosa che ora ci appare ripugnante, avrebbe potuto apparirci gradevole; ma sappiamo per esperienza che *vi sono svariati aspetti della materia che la mente, senza alcuna previa considerazione, giudica a prima vista belli o deformi*.³²

29 *Zib.*, 3233-3234.

30 Come chiarisce il commento di G. Sertoli a J. Addison, *op. cit.*, p. 83.

31 J. Addison, *op. cit.*, p. 31.

32 Ivi, p. 32 (corsivo mio).

Lo scrittore britannico aderisce ancora a un canone tradizionale e classicistico del bello fondato sulla regolarità, tra i cui requisiti sono indicati la “simmetria e proporzione delle parti”³³; per Leopardi al contrario tale modello estetico non esprime un gusto universale, ma il cristallizzarsi di convenzioni storicamente determinate, in conformità alle direttive del Romanticismo:

Quanto ho detto altrove intorno [...] alle diverse idee [...] di bellezza o di bruttezza [...] serve anche a dimostrare come sia vero che il bello è puramente relativo, è come l'idea del bello non derivi dalla bellezza propria ed assoluta di tale o tale altre cosa, ma da circostanze affatto estrinseche al genere e alla sfera del bello.³⁴

E a conclusione di un lungo ragionamento sull'estrema variabilità dell'opinione relativa al giudizio estetico, dopo aver menzionato non a caso la contrastata ricezione della sua tragedia *Catone* come esempio, Leopardi sembra voler contestare proprio chi, come Addison, in termini generali aveva risolto la bellezza fondamentalmente in ciò che procura un piacere al senso della vista, quando sottolinea la necessità di distinguere le due nozioni:

Non già che ciò che diletta la vista non possa esser bello, o che il bello non possa recar diletto alla vista (anzi il bello esteriore e sensibile glielo reca essenzialmente); *ma queste due qualità sono diverse, ed altro è il diletta la vista, altro l'esser bello.*³⁵

Come è ragionevole attendersi, un analogo trattamento improntato a una visione relativistica è riservato alla percezione del nuovo e del grande:

33 Ivi, p. 33.

34 *Zib.*, 1183. In particolare, sulla natura empirica e relativa dei valori di simmetria e di proporzione cfr. rispettivamente *Zib.* 186-188 e 1437-1438.

35 *Zib.*, 1411 (corsivo mio). Circa un mese prima, in *Zib.* 1199-1200, l'autore osservava che le sensazioni gradevoli per la vista (comprese le impressioni suscitate dai colori, su cui si tornerà tra poco) rappresentano reazioni dei nostri organi alle quali non si può riconoscere lo statuto di un'idea: di conseguenza esse non sono ritenute davvero pertinenti alla problematica della natura del Bello. Sul peso dell'assuefazione e sulla distinzione tra bello e piacevole nello *Zibaldone* cfr. M. S. Marini, *op. cit.*, pp. 406-408, che interpreta tali argomenti come armi polemiche usate nei confronti dell'universalità dell'idea di bellezza patrocinata da Addison.

Forza dell'assuefazione *generale*. [...] Un'impressione tanto nuova per un uomo quanto la più nuova che possa provare un fanciullo fa meno effetto in quello che in questo, perchè quegli è avvezzo alle impressioni. Quanto più l'uomo, in proporzione delle circostanze individuali, è avvezzo alle novità, tanto l'impressione delle novità è per lui meno forte e durevole; e finalmente gli farà maggiore impressione la monotonia ec. che la novità.³⁶

Si dice con ragione, massime delle cose umane e terrene, che tutto è piccolo. Ma con altrettanta ragione si potrebbe dire, anche delle menome cose, che tutto è grande, parlando cioè relativamente, come ancor parlano quelli che chiamano tutto piccolo, perchè nè piccola nè grande non è cosa niuna assolutamente.³⁷

Stabilito che esse sono proiezioni di una sensibilità mutevole nello spazio e nel tempo e non categorie valide in assoluto, Leopardi non rinuncia ad emettere il suo giudizio personale nel merito di ciascuna delle componenti della triade composta da Addison, dimostrando anzi di possedere una notevole competenza riguardo alle principali questioni sollevate dal pensiero estetico sette-ottocentesco, su cui interviene in maniera pressoché capillare. Quanto al Bello, occorre ricordare che Addison aveva contribuito a promuovere una valorizzazione dell'apporto dei colori, in linea con un *topos* ampiamente attestato nella poesia del Settecento, la cui fortuna deve molto al prestigio dell'*Ottica* di Newton: tra i vari tipi di bellezza "è nei colori che l'occhio maggiormente trova diletto" e di conseguenza "i poeti [...] prendono in prestito i loro epiteti più dai colori che da qualsiasi altro oggetto"³⁸. Su questo punto, il pronunciamento di Leopardi si pone decisamente in termini di dissenso, dato che a suo avviso il piacere causato dai colori non è legato all'armonia, e quindi a rigore non appartiene alla dimensione della bellezza³⁹.

Più sfaccettata la soluzione data dal poeta italiano al problema del ricorso a ciò che è insolito, apprezzato da Addison come vettore di sorpresa e di varietà in campo artistico, elementi di cui Leopardi non disconosce assolutamente l'importanza. Nel *Discorso*

36 *Zib.*, 1628-1629.

37 *Zib.*, 3956.

38 J. Addison, *op. cit.*, p. 33.

39 Cfr. in particolare *Zib.*, 1940-1945.

di un italiano, l'autore si mostra consapevole della sensazione di noia e di stanchezza ingenerate dalla prolungata assuefazione a un determinato canone, e quindi del potere "seduttivo" della novità dei soggetti in ambito letterario, e anche se inserisce tale riconoscimento in un contesto polemico, entro cui intende mettere in guardia dall'apparente vantaggio che nell'immediato gli scrittori romantici traggono dalla scelta di temi inconsueti per le abitudini del pubblico, modellate sui testi classici, temi con cui si assicureranno tutt'al più un successo effimero:

la singolarità [...] sarebbe superfluo a dimostrare quanto smisuratamente possa nell'immaginazione: [...] non occorre dire che spessissime volte l'efficacia nelle scritture è tutt'uno colla novità o rarità [...] è tanta la forza della singolarità nella poesia, che anche messa in opera come non doveva, a ogni modo si fa sentire gagliardamente alle stesse persone di buon gusto [...] che maraviglia è che scuota meglio le immaginazioni una poesia nuova o poco familiare, che non un'altra a cui sono tanto assuefatte? che s'interni meglio una punta di stagno nuova e bene acuta, che non una d'acciaio vecchia e per lunga opera, ottusa? Stupisca o mi opponga l'efficacia della poesia romantica chi non conosce le fantasie degli uomini: io stupirei se succedesse altrimenti.⁴⁰

Ma Leopardi nel *Discorso* cerca di mantenere un equilibrio tra istanze diverse: pur ammettendo la legittima ricerca di argomenti nuovi da proporre ai lettori, come è noto egli prende le distanze dall'abuso a cui i romantici hanno sottoposto di fatto tale esigenza che è degenerata in una predilezione esibita per l'esotismo e in un gusto esasperato per il macabro, lo spaventoso e per l'orrido, caratteristico del Romanticismo nordico:

i romantici [...] cercano col candelino, come ho già detto di sopra, quelle più strane cose che si possono immaginare, o sieno semplicemente stravaganze singolarissime per natura loro; o sieno eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente misfatti atrocissimi, cuori e menti d'inferno, stermini subbissi orrori diavolerie strabocchevoli, così altre invenzioni da spaccamonti; o sieno oggetti forestieri lontanissimi dagli occhi e dalla consuetudine dell'Europa o di quella tal nazione alla quale ciascuno di loro scrive, sconosciutissimi almeno ai sensi della più parte e sovente di quasi tutti i Lettori loro [...]: in somma, chi non sapesse che vogliono anche il moderno e il comune anzi il triviale, parrebbe, come effettiva-

40 G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 978.

mente pare a prima vista, che in vece del comune non cercassero negli oggetti altro che il singolare, non già specificamente quello rispettivo alla poesia (vale a dire che questa non soglia imitare quei tali oggetti), ma il singolare in genere [...]. E viene in parte da questo amore verso la singolarità che fanno incetta di cose vili e oscene e fetide e schifose, non istraordinarie in nessun modo per sé, né rispettivamente a' paesi nostri, ma sì bene rispettivamente alla poesia, perché finora i poeti erano stati cigni e non corvi che volassero alle carogne; ma i romantici perché queste carogne sono intatte, e però possono far effetto, ci vanno sopra di tutta voglia, e ci ficcano e sguazzano il becco e l'ugne. E viene parimente da esso bell'amore, se non in tutto, almeno in parte, quella segnalatissima propensione al terribile o vogliamo all'orribile, per cui [...] accolgono, anzi raccolgono con molta cura, insieme colle altre più mostruose, principalmente le terribili.⁴¹

Come si è visto, nell'ideale sintesi suggerita da Leopardi la meraviglia non deve derivare da una materia marcatamente eccentrica e "inaudita", ma dalla capacità di rendere in modo straordinario oggetti comuni⁴².

L'ultimo degli elementi menzionati, il grande, richiederà un esame più approfondito, anche per il legame piuttosto stretto che esso stabilisce con la categoria del sublime, e in particolare del sublime naturale, alla cui origine autorevoli studiosi hanno collocato proprio il nome di Addison (anche al di là della sua effettiva consapevolezza)⁴³. In effetti, il drammaturgo britannico è uno dei primi in Europa a concedere dignità estetica a quelli che per millenni erano stati considerati *loci horridi*, ossia agli scenari della natura selvaggia e maestosa, molto diversa da quella arcaica, come le montagne impervie, i deserti, gli oceani in tempesta, capaci di suscitare un'ibrida sensazione di "gradevole orrore" ("agreeable horror"):

41 Ivi, p. 979.

42 Anche negli anni successivi al 1818, nelle pagine dello *Zibaldone* l'autore appare impegnato in un'opera di bilanciamento tra la condanna degli eccessi dei romantici, additati per il loro "fanatismo e smania di essere originali" (*Zib.* 1671), e il riconoscimento della "novità de' pensieri, delle immagini, de' sentimenti" e dell'"originalità nello scrivere" (*Zib.* 3388) come requisiti indispensabili alla poesia.

43 Cfr. S. H. Monk, *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Marietti, Genova 1991, pp. 69-74. Occorre precisare che Addison non oppone né separa in maniera netta il bello al sublime, ma piuttosto ricerca un equilibrio tra due nozioni in cui ancora si conserva un margine di fluidità.

Per *grandezza*, non solo intendo la mole di un qualsiasi oggetto singolo, ma l'estensione di un'intera veduta, considerata nella sua unitarietà. Tali sono le vedute di un'aperta campagna, di un vasto deserto incolto, di enormi masse montagnose, di alte rocce e di precipizi o di un'ampia distesa di acque, dove non siamo colpiti dalla novità o dalla bellezza di ciò che vediamo, ma da quella scabra magnificenza che si manifesta in molte di queste opere stupende della natura.⁴⁴

Per evitare complicazioni in un territorio già di per sé intricato, converrà puntualizzare che non intendo occuparmi del sublime leopardiano nell'accezione più inclusiva del termine, ma piuttosto attenermi ai significati assunti da tale concetto negli scritti di Addison, prescindendo dalle altre connotazioni, che si sono stratificate solo successivamente, soprattutto per opera di Burke; e all'interno di questo perimetro innestare alcune notazioni essenziali attraverso cui sviluppare la comparazione⁴⁵. Passando in rassegna la poesia dei *Canti*, si scorgono alcune tracce del sublime naturale divulgato da Addison, ma più che costituire un interesse autonomo, esse sembrano nel complesso funzionali ad altri tipi di istanze: ad esempio l'Atlantico richiamato nell'esordio della sesta lassa della canzone *Ad Angelo Mai* rappresenta principalmente lo

44 J. Addison, *op. cit.*, p. 31.

45 Del resto, sul tema del sublime in Leopardi esiste una bibliografia particolarmente nutrita, a cui rimandare per ulteriori approfondimenti: all'interno di essa, senza alcuna pretesa di esaustività, si possono menzionare N. J. Perella, *op. cit.*; R. Macchioni Jodi, *Riflessi del περί ψους sulla poetica leopardiana*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1982; S. Di Bello, M. Naddei Carbonara, *Il ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ e la poetica leopardiana*, Loffredo, Napoli 1985; G. Lombardo, *Orazio, Leopardi e la retorica del sublime*, in Id., *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Mucchi, Modena 1989; M. Brose, *Leopardi sublime*, Re Enzo Editrice, Bologna 1998; A. Prete, *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 103-109; R. Gaetano, *op. cit.*; M. Biscuso, *Leopardi, Kant e il paralogismo del sublime*, in "Quaderni Materialisti", a. II, n. 2 2004; G. Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, in Id., *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005; A. Aloisi, *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, a cura di G. Gaiardoni, Olschki, Firenze 2010; A. Camiciottoli, *L'antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*, SEL, Firenze 2010, pp. 77-85; R. Bodei, *Infinito e sublime in Leopardi*, in Id., *Leopardi e la filosofia*, a cura di G. Giglioni e G. Polizzi, Mimesis, Milano 2022.

sfondo dell'azione eroica e ardimentosa e della sfida ai limiti naturali intrapresa da Colombo, più che l'oggetto di una fascinazione estetica; così i rapidi e vertiginosi scorci con cui nella *Sera del dì di festa* si evocano "la terra e l'oceano" attraverso cui si propagò il "fragorìo" degli antichi Romani servono a restituire nel volgare di un solo verso gli spazi sconfinati conquistati da quel popolo; analogamente le "vaste californie selve" sono citate come l'*habitat* che circonda una popolazione ancora non contaminata dalla civiltà, senza che si assista all'indugio sulle descrizioni della natura lussureggiante del continente americano in cui ci si imbatte nelle pagine di uno Chateaubriand; e anche i "deserti" su cui la ginestra spande il suo profumo designano i luoghi resi desolati e aridi per l'effetto della forza distruttiva della natura più che costituire l'oggetto di una contemplazione estetica. In questa rassegna, maggiore spazio (anche in termini meramente quantitativi) trova invece la descrizione della scena di tempesta in cui si verifica lo scatenamento delle forze naturali nei versi 48-53 di *Nelle nozze della sorella Paolina* e soprattutto nell'*Ultimo canto di Saffo*:

Noi l'insueto allor gaudio ravviva,
 quando per l'etra liquido si volve
 e per li campi trepidanti il flutto
 polveroso de' Noti, e quando il carro,
 grave carro di Giove, a noi sul capo
 tonando, il tenebroso aere divide.
 Noi per le balze e le profonde valli
 natar giova tra' nemi, e noi la vasta
 fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
 fiume alla dubbia sponda
 il suono e la vittrice ira dell'onda.
 (vv. 8-18)

Ma proprio questa tipologia, avvicicabile a quello che Kant aveva battezzato come sublime dinamico⁴⁶, ci consente di apprezzare una differenza significativa tra le due personalità in questione. A parte l'originalità rispetto a Addison del motivo della predilezione per questi fenomeni naturali violenti come il correlato di

46 Per un *excursus* che partendo dalla canzone del 1822 si estende alle sollecitazioni del sublime antico e moderno, nelle sue molteplici versioni, rinvenibili nei *Canti* rinvio a G. Lonardi, *op. cit.*

una situazione di esclusione e infelicità subita dallo spettatore, Leopardi fornisce una spiegazione “a base sensistica” (Blasucci) del piacere delle tempeste, incentrata sull’energia vitale delle impressioni che esse trasmettono al soggetto:

Piace l’essere spettatore di cose rigorose ec. ec. non solo relative agli uomini, ma comunque. Il tuono, la tempesta, la grandine, il vento gagliardo veduto o udito, e i suoi effetti ec. Ogni sensazione viva porta seco nell’uomo una vena di piacere, quantunque ella sia per se stessa dispiacevole, o come formidabile, o come dolorosa ec.⁴⁷

Al contrario, in Addison il sublime era inteso come quieta espansione della mente dello spettatore nella vastità, e di norma si associava ad uno stato di “calma deliziosa”⁴⁸ (“delightful stillness”) e di serena contemplazione, in linea con una visione ancora di impronta classicistica, in cui il coinvolgimento delle passioni è relegato a un ruolo di secondo piano⁴⁹. Proprio questa divergenza di fondo può far comprendere la ragione per cui in *Zib.* 4415 Leopardi sia stato indotto a modificare ed estendere l’originaria dicitura addisoniana, parlando di “piaceri dell’immaginazione e del sentimento” (corsivo mio); la disponibilità a valorizzare l’importanza del trascinamento emotivo del lettore emerge chiaramente nel momento in cui fa consistere il piacere recato dalla poesia nella capacità di suscitare “una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni”: essa “ci dee *sommamente muovere e agitare* e non già lasciar l’animo nostro in riposo e in calma”⁵⁰ (teoria ispirata, nella scelta stessa dei vocaboli, a una *Stimmung* di stampo più romantico che Addison difficilmente avrebbe sottoscritto)⁵¹.

A fronte di una considerazione nel complesso strumentale dei luoghi specifici del sublime moderno basato sulla *wilder-*

47 *Zib.*, 2118.

48 J. Addison, *op. cit.*, p. 31.

49 Sul rapporto tra immaginazione e passioni nella riflessione di Addison cfr. G. Sertoli, *Presentazione*, in E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, Aesthetica, Palermo 2019, p. 15.

50 *Zib.*, 3139.

51 In un certo senso, Leopardi si colloca in una posizione mediana tra Addison, incline ad apprezzare il versante dell’*imagination* trascurando l’effetto sentimentale, e Burke, più sbilanciato sull’intensità del *pathos* e meno disposto ad ammettere l’apporto positivo della fantasia.

ness, Leopardi riserva un'attenzione più approfondita e mirata al filone della vastità spaziale pura, se vogliamo del sublime matematico nella terminologia kantiana: su questo terreno non a caso affiorano i maggiori indizi di una sintonia con Addison, che si evidenzia specialmente in relazione alla piacevole disposizione del soggetto ad essere trasceso da una grandezza che va al di là dei propri limiti:

La nostra immaginazione ama essere colmata da un oggetto o *tendere a cose troppo grandi perché le possa contenere*. Tali viste sconfinata ci proiettano in un piacevole stupore, e quando le percepiamo, avvertiamo nell'intimo una calma deliziosa unita a stordimento. [...] un orizzonte aperto è immagine di libertà, dove l'occhio ha campo per errare lontano, spaziando in lungo e in largo nell'immensità delle vedute, e perdersi nella varietà degli oggetti che si offrono al suo guardare. Panorami così vasti e sconfinati sono piacevoli alla fantasia quanto lo sono all'intelletto le speculazioni sull'eternità o sull'infinito.⁵²

La sola vastità desta nell'anima un senso di piacere, da qualunque sensazione fisica o morale ella provenga e per mezzo di qualunque de' cinque sensi. [...] le sensazioni vaghe, ancorché derivino (come spesso) da oggetti materialmente piccolissimi e compresi bastantemente dall'anima per piccoli, sono sempre vaste, in quanto, essendo indefinite, non hanno termini; e le sensazioni vaste, ancorché gli oggetti che le producono abbiano manifesti termini, sono sempre indefinite, in quanto l'anima non arriva ad abbracciarle tutte intiere, almeno in un sol punto, e però *non può contenerle né giungere a sentire pienamente i loro termini*.⁵³

Su questa tematica, l'affinità dei contenuti sembra trainare e infittire le stesse reminiscenze lessicali: la densità di corrispondenze anche di ordine linguistico, già notate dalla critica⁵⁴, tra il passo di Addison sopra citato e diverse zone della scrittura di Leopardi lascia supporre che su questo punto le suggestioni provenienti dalle pagine del primo abbiano costituito una vera e propria fonte per la meditazione del secondo:

52 J. Addison, *op. cit.*, pp. 31-32 (corsivo mio).

53 *Zib.*, 2053-2054 (corsivo mio).

54 Cfr. P. Landi, *op. cit.*, p. 19n.

Tab. 2

l'anima [...] ama che l'occhio si spazi (Zib. 170)	<	l'occhio ha campo [...] spaziando in lungo e in largo (eye [...] ex- patriate at large)
vaste (Zib. 2053)	<	vasti (wide)
indefinite (Zib. 2054)	<	sconfinati (undetermined)
non può contenerle (Zib. 2054)	<	troppo grandi perché le possa contenere (too big for its capacity)
veduta (Zib. 171, 514, 1429, 4495)	<	vedute (prospects)
errare (Zib. 100, 172, 1235)	<	errare (to range abroad)
orizzonte	<	orizzonte (horizon)
immensità	<	immensità (immensity)
si perde (L'infinito)	<	perdersi (to lose it self)

Tuttavia, come si evince dal passo riportato di Zib. 2053-2054, le considerazioni sul piacere delle vedute ampie reagiscono originalmente con il motivo specificamente leopardiano del piacere dell'indefinito, che non facendo avvertire i limiti reali delle cose evoca l'illusione dell'infinito⁵⁵. Come si osserva nell'idillio *L'infinito*, la vastità fisica dai confini indeterminati compresa tra l'io

55 Cfr. Zib., 472: "l'anima, non vedendo confini, riceve l'impressione di una specie di infinità, e confonde l'indefinito con l'infinito".

poetico e la linea dell'orizzonte fornisce lo stimolo sensoriale a partire dal quale l'impedimento alla vista costituito dalla siepe fa scattare il lavoro creativo dell'immaginazione, che giunge a figurarsi l'infinito spaziale e temporale, descritto nei termini di una finzione mentale che non trova corrispettivi nella realtà⁵⁶.

Anche Addison come Leopardi aveva ricordato il tema del piacere procurato da un'ampiezza spaziale di cui non si percepiscono i termini all'idea di infinito; con la differenza che quest'ultima in Addison è assunta in una cornice di carattere metafisico anziché essere concepita come una costruzione della psicologia del soggetto. Addison si era limitato a ritenere paragonabili e in certo modo affini i piaceri recati dalla vista degli orizzonti aperti e dei panorami ariosi da una parte e quelli delle speculazioni sull'infinito dall'altra, ma al contempo si premurava di separare le rispettive giurisdizioni, assegnando i primi alla competenza dell'immaginazione, i secondi a quella della ragione; solo lo strumento razionale grazie al suo potere superiore di astrazione è idoneo ad accedere alla comprensione dell'infinito, di fronte alla quale la fantasia, più vincolata ai sensi, è costretta ad arretrare:

L'intelletto, è vero, ci apre spazi infiniti tutt'intorno, ma l'immaginazione dopo qualche debole sforzo, s'arresta d'un tratto sentendosi inghiottita dall'immensità del vuoto che la circonda. La nostra ragione è in grado di tracciare il percorso di una particella di materia attraverso un'infinita varietà di divisioni, ma la fantasia la perde ben presto di vista e sente dentro di sé una specie di vuoto che vuol esser riempito da una materia di massa più sensibile.⁵⁷

Proprio il quadro di riferimento metafisico tenuto fermo da Addison ci introduce a un ulteriore discrimine relativo al connubio istituito tra la grandezza naturale e il concetto di infinito. A questo proposito, sarà necessario premettere che Leopardi indaga attentamente le motivazioni psicologiche che stanno alla base dei fenomeni osservati, e in questo caso riconduce l'origine del senso di appagamento dato dalla vastità al desiderio di un

56 Insiste giustamente sull'incommensurabilità tra la finzione immaginativa e la finitezza di ogni vastità reale L. Blasucci, *Infinito mentale e realtà cosmica nella poesia leopardiana*, in A. Folini (a cura di), *Interminati spazi. Leopardi e «L'infinito»*, Donzelli, Roma 2021.

57 J. Addison, *op. cit.*, p. 65.

piacere infinito in estensione, mentre Addison aveva rinunciato a stabilire le “cause efficienti” dell’inclinazione per i componenti della triade intorno a cui ruota il suo discorso estetico, preferendo inquadrarli in un prospettiva finalistica, e più precisamente in un disegno di tipo provvidenziale. Così dove il poeta italiano, forte della sua filosofia materialista, resta ancorato a un orizzonte rigorosamente immanentistico, escludendo di dedurre dalla tensione verso l’infinito l’ipotesi di una destinazione ultraterrena⁵⁸, il pubblicista inglese all’opposto aveva interpretato in chiave religiosa la predilezione istintiva per lo smisurato, interpretandolo come una forma di approssimazione e di preparazione alla visione dell’infinità divina, di cui esso è una manifestazione sensibile:

Una delle cause finali del diletto che si prova dinanzi a tutto ciò che è *grande* può essere la seguente. L’Autore supremo del nostro essere ha foggato l’anima dell’uomo in modo tale che nulla, se non lui stesso, può essere all’anima l’ultima, adeguata e appropriata felicità. Poiché allora gran parte della nostra felicità deve scaturire dalla contemplazione del Suo essere, al fine di far pregustare adeguatamente alla nostra anima una tale contemplazione, Egli ha fatto sì che essa si diletta spontaneamente nel percepire ciò che è grande o illimitato.⁵⁹

Nei saggi di Addison, il valore del grande è oggetto di una trattazione anche nel campo delle arti, e in particolare l’architettura costituisce il corrispettivo artistico del sublime osservato in natura, tanto da essere stimata come la disciplina che “più di ogni altra, possiede un’immediata attitudine a produrre i piaceri dell’immaginazione”⁶⁰. Sul piano della magnificenza costruttiva e della grandiosità dello stile che informava di sé gli edifici civili e

58 Sulla peculiarità dell’indagine speculativa leopardiana, in cui il motivo dell’insoddisfazione costitutiva della condizione umana non dà luogo a fughe verso forme di trascendenza cfr. A. Aloisi, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, ETS, Pisa 2014, p. 22.

59 J. Addison, *op. cit.*, p. 35. Sul pregio estetico del mondo naturale come estrinsecazione e prova della benevolenza divina, indicato come motivo ricorrente nel discorso filosofico sei-settecentesco, cfr. P. D’Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 26-27.

60 J. Addison, *op. cit.*, p. 43.

religiosi, ancor prima della mole dei volumi in sé, Addison riconosce un netto primato ai popoli antichi:

La grandezza, nelle opere architettoniche, può essere considerata come relativa al volume e al corpo delle strutture ovvero all'aspetto formale della loro realizzazione. Nel primo caso, troviamo gli antichi, specialmente tra gli orientali, infinitamente superiori ai moderni.⁶¹

Ovviamente l'argomento della superiorità degli antichi è uno dei cardini del sistema filosofico di Leopardi, rimarcato pure sul terreno dell'architettura: anche lui in effetti dichiara il suo apprezzamento per le imprese costruttive espresse dalla civiltà classica, sebbene metta in rilievo la durata nel tempo garantita dalla loro resistenza e solidità strutturale più che le proporzioni volumetriche:

La portentosa solidità delle antiche fabbriche d'ogni genere, fabbriche che ancor vivono, mentre le nostre, anche pubbliche, non saranno certo vedute da posterì molto lontani; le piramidi, gli obelischi, gli archi di trionfo [...], tutte queste e tant'altre simili cose sono opere, effetti e segni delle antiche illusioni e dell'antica forza e dominio d'immaginazione. [...] qualunque fine si proponessero, qualunque effetto dovesse seguire a quell'opera, esso aveva ad essere eterno, s'aveva a stendere in tutto l'avvenire, non aveva a cessar mai. Le grandi illusioni onde gli antichi erano animati non permettevano loro di contentarsi di un effetto piccolo e passeggero, di procurare un effetto che avesse a durar poco, instabile, breve; di soddisfarsi d'una idea ristretta a poco più che a quello ch'essi vedevano.⁶²

Un'altra differenza consiste nel fatto che Addison per spiegare tale preminenza degli antichi adduce le condizioni economiche (la disponibilità di risorse), politiche (la monarchia assoluta) e climatiche (le brevi interruzioni dovute ai rigori dell'inverno di cui ci si avvantaggiava nella regione della Mesopotamia), senza dimenticare l'afflato religioso che li animava. Leopardi invece non annovera la molteplicità di condizioni favorevoli che avrebbero concorso al risultato, ma lo riconduce a un unico principio costituito dalla forza delle illusioni naturali, che non si limita al settore specifico dell'architettura, ma assume una rilevanza più generale: per lui infatti la superiorità dei popoli antichi investe tutti gli ambiti dell'attività umana (la politica, l'etica, la religio-

61 Ivi, p. 43.

62 *Zib.*, 3435-3437.

ne, la letteratura, l'arte, la filosofia) rilevanti sotto il profilo della felicità umana⁶³.

Se in campo architettonico la posizione di Addison è chiara, la sua collocazione nel quadro dell'annosa *Querelle des Anciens et des Modernes* deve essere vagliata in maniera più sfumata (mentre Leopardi ha pochi dubbi sul partito a favore di cui schierarsi in una simile disputa). La posizione più articolata di Addison si ricava dai giudizi di valore emessi in ambito letterario. In questo ordine di questioni, l'autore cita tre tra i massimi poeti della classicità, Omero, Virgilio e Ovidio, ciascuno dei quali ha saputo rappresentare al meglio i valori di cui si è dato conto in precedenza, rispettivamente il grandioso, il bello e lo strano; tuttavia solo lo stile sublime di Milton ha saputo realizzare una sintesi organica dell'intero spettro delle suddette qualità:

Se dovessi menzionare un poeta, maestro assoluto in tutte queste arti mirate ad impressionare l'immaginazione, penso che Milton risponderebbe al caso nostro. E se il suo *Paradiso perduto* non è all'altezza dell'*Eneide* e dell'*Iliade* sotto questo rispetto, ciò è dovuto alle manchevolezze della lingua in cui è scritto piuttosto che a un difetto di genio dell'autore.⁶⁴

Leopardi verosimilmente non avrebbe accettato di veder anteposti ai poemi omerici, e in particolare all'*Iliade*, ritenuto il più grande capolavoro della letteratura mondiale, un'opera letteraria moderna; anzi nella fattispecie in *Zib.* 2982 afferma la dipendenza del *Paradise lost* dal modello epico di Omero.

Per completare il resoconto degli esempi rappresentativi dei punti di parziale consonanza tra i due autori, resta da prendere in considerazione un ultimo brano, in cui Addison e Leopardi riflettono sull'idea, presente anche nella *Critica del giudizio* di Kant, che i prodotti artistici tanto si apprezzano quanto più somigliano agli scenari naturali e viceversa:

63 Per amor di completezza si può segnalare che in *Zib.* 2257 Leopardi sembra superare le riserve nutrite da Addison nei confronti delle cattedrali gotiche, in virtù della sensazione di piacere legata allo slancio in altezza di un edificio – implicitamente suggerita come un aspetto della vastità – che rende inessenziale il rispetto del canone classicistico della proporzione fra le parti.

64 J. Addison, *op. cit.*, pp. 53-54.

le opere della natura sono assai più piacevoli quanto più somigliano a quelle dell'arte, poiché in questo caso il nostro piacere nasce da un doppio principio: dalla piacevolezza degli oggetti per l'occhio e dalla loro somiglianza con altri oggetti. Ci arreca piacere paragonarne le bellezze così come osservarli attentamente, potendoceli rappresentare alla mente sia come copie che come originali. È per questo che proviamo diletto [...] in tutto ciò che possenga varietà o regolarità tali da sembrare l'effetto di un piano prestabilito in quello che definiamo opera del caso.

Se le creazioni della natura aumentano di valore a seconda che esse più o meno rassomiglino a quelle dell'arte, possiamo essere ben sicuri che le opere artificiali traggono maggior vantaggio dalla loro somiglianza con quelle naturali, perché in questo caso non solo è piacevole la somiglianza, ma è più perfetto lo schema. Il più bel paesaggio che abbia mai visto fu quello che disegnava sulle pareti di una camera oscura opposta da un lato a un fiume navigabile, dall'altro a un parco. [...] Debbo ammetterlo, la novità di una tal vista può costituire una possibile causa del suo piacere all'immaginazione, ma certamente la ragione principale risiede nel suo stretto rassomigliare alla natura riproducendo essa non solo, come gli altri quadri, colore e forma, ma anche il moto delle cose rappresentate.⁶⁵

Ci piace e par bella una pittura di paese, perché ci richiama una veduta reale; un paese reale, perché ci par da dipingerci, perché ci richiama le pitture. Il simile di tutte le *imitazioni* (pensiero notevole). Così sempre nel presente ci piace e par bello solamente il lontano, e tutti i piaceri che chiamerò poetici, consistono in percezioni di somiglianze e di rapporti, e in rimembranze.⁶⁶

Sebbene l'avvio possa apparire simile, in realtà la logica interna ai due ragionamenti resta fondamentalmente difforme (del resto non si intende sostenere assolutamente la tesi di una filiazione diretta, anzi non è escluso che alle spalle di entrambi possa esserci lo stimolo di una fonte comune, come ad esempio il trattato *Del sublime*⁶⁷); non foss'altro perché il ragionamento di Addison resta interno fino in fondo a una problematica di carattere prettamente estetico, laddove in Leopardi il discorso sul rapporto tra arte e natura è più che altro una considerazione preliminare da

65 Ivi, pp. 39-40.

66 *Zib.*, 4495.

67 Cfr. Pseudo-Longino, *Del sublime*, Rizzoli, Milano 1991, p. 261: "è allora che l'arte è perfetta, quando sembra esser natura; mentre la natura raggiunge il suo scopo quando presuppone l'arte senza che ce ne accorgiamo".

cui approda a una deduzione che oltrepassa il perimetro ristretto della filosofia dell'arte e si focalizzata sul rapporto dialettico tra il simile e il lontano.

Addison persegue un'equilibrata sintesi tra artificio e naturalezza, entro cui cerca di contemperare l'ossequio alla tradizione con una cauta spinta al rinnovamento: sostenere che la natura acquista valore se comunica all'osservatore l'impressione di essere pianificata secondo uno schema di ordinata regolarità suona come un tentativo di salvaguardare un gusto di impronta segnatamente classicistica. L'apertura in direzione di una maggiore libertà e spontaneità della creazione artistica, modellata sull'agire della *natura naturans* – particolarmente evidente nelle righe immediatamente successive a quelle citate, fondamentali per la nascita del giardino all'inglese – invece sembra prefigurare un impulso al superamento della rigidità delle norme estetiche di estrazione razionalistica prescritte da un certo gusto ancora piuttosto diffuso nella cultura del suo tempo⁶⁸.

Il senso della conclusione di Leopardi mi pare che rimandi a una sorta di proporzione matematica in cui la natura sta all'arte come l'esperienza reale al ricordo. Questi ultimi due termini della proporzione presentano certamente un elemento in comune, come può averlo un paesaggio con il dipinto che lo ritrae; ma anche qui ciò che a mio avviso Leopardi intende mettere in rilievo, più che il rapporto di somiglianza, pur imprescindibile e necessario, è il diaframma tra l'esperienza vissuta al presente e la sua rievocazione nella memoria, in quanto tale dispensatrice di dolcezza, dal momento che il filtro del ricordo si fa vettore di sensazioni vaghe e indefinite⁶⁹. Se Coleridge aveva distinto l'*imagination*, produttiva di nuove figurazioni del mondo, dalla *fancy*, ridotta a una semplice

68 Su questo secondo corno del problema, in virtù del quale la posizione, l'impostazione di Addison aprirebbe la strada alle concezioni romantiche, insiste in particolare R. Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano 1967, pp. 86-89. Inquadra la posizione di Addison come anello di congiunzione tra classicismo augusteo e romanticismo naturale G. Sertoli, *Presentazione*, in E. Burke, *op. cit.*, p. 20.

69 Per le ricadute di queste osservazioni sulla poetica delle rimembranze cfr. 4426: "La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago".

modalità della memoria, Leopardi viceversa assegna a quest'ultima una funzione paragonabile a quella dell'immaginazione⁷⁰.

Questo raffronto suffraga la persuasione che in Leopardi l'apporto attivo della coscienza soggettiva risulti più pronunciato, come dimostra la divergenza più ampia tra il dato sensibile e il momento della sua rielaborazione, implicita nel piacere della lontananza; diversamente, lo schema argomentativo di Addison tende ad attestarsi sull'oggettiva corrispondenza (lo "stretto rassomigliare") tra la contemplazione diretta avvenuta nel passato e l'immagine evocata nel presente, a cui è assegnato più un ruolo di convalida che di trasfigurazione profonda della realtà.

Si è dato conto all'inizio della convinzione comune ad Addison e Leopardi per cui la materia prima su cui lavora l'immaginazione deve necessariamente essere fornita dai sensi. L'autore inglese aveva intitolato uno dei capitoli della sua silloge all'*Eccellenza della vista*, e si era concentrato su tale organo come sorgente esclusiva da cui riceve alimento l'operato dell'immaginazione:

È questo il senso che fornisce le idee all'immaginazione: cosicché per piaceri dell'immaginazione [...] io qui intendo quelli che son generati da oggetti visibili [...] Non possiamo in realtà disporre di una sola immagine nella fantasia che non vi abbia fatto il suo primo ingresso attraverso la vista [...].⁷¹

Come è noto, Leopardi nello *Zibaldone* sviluppa in parallelo una teoria della visione e una teoria del suono, e quindi estende anche all'udito la facoltà di stimolare l'attività dell'immaginazione⁷². Ma oltre all'ampliamento dei canali sensoriali trattati nella sua meditazione poetica e antropologica, egli sembra stabilire anche una gerarchia originale tra i diversi sensi, che pur con qualche oscillazione, nel complesso finisce per premiare proprio l'udito. Esso infatti tende ad occupare un posto privilegiato, in quanto

70 Cfr. C. Ferrucci, *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in "Lettere italiane", a. XXXIX, n. 4, 1987.

71 J. Addison, *op. cit.*, p. 27.

72 Come segnala R. Gaetano, *op. cit.*, p. 309, già Voltaire nell'articolo *Immaginazione* dell'*Enciclopedia* aveva voluto ridiscutere il privilegiamento esclusivo della vista, chiarendo che "anche gli altri sensi danno il loro contributo".

partecipa più degli altri sensi di una qualità spirituale, e quindi è capace di stabilire un rapporto preferenziale con l'immaginazione e di comunicare con l'interiorità⁷³. Leopardi valorizza proprio la virtualità del suono di agire in modo spontaneo e diretto sugli strati profondi dell'animo umano, in quanto richiede un livello di impegno intellettuale cosciente inferiore rispetto a quello a cui obbligano le altre forme d'arte:

Il piacere che ci dà il suono non va sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto, dell'odorato, ec. La natura ha dato i suoi piaceri a tutti i sensi. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi, dei colori, degli oggetti tastabili, ec. E tuttavia osservate che gli odori, in grado bensì molto più piccolo, ma pure hanno una simile proprietà, risvegliando l'immaginazione ec. Laonde quello stesso spirituale del suono è un effetto fisico di quella sensazione de' nostri organi, e infatti non ha bisogno dell'attenzione dell'anima, perché il suono immediatamente la tira a se e la commozione vien tutta da lui, quando anche l'anima appena ci avverta. Laddove la bellezza o naturale o artificiale non fa effetto se l'anima non si mette in una certa disposizione da riceverlo, e perciò il piacere che dà si riconosce per intellettuale. Ed ecco la principal cagione dell'essere l'effetto della musica immediato, a differenza delle altre arti, e vedi questi pensieri, p. 79.⁷⁴

Appurato che la gerarchia tra le arti ha a che fare con la gerarchia tra i sensi, risulta consequenziale la considerazione particolare riservata alla musica, in sintonia con una certa inclinazione dell'estetica romantica⁷⁵. Se Addison l'aveva inserita tra le arti rappresentative senza peraltro degnarla renderla oggetto di una particolare considerazione⁷⁶, Leopardi sposta la musica dall'or-

73 Ho cercato di dimostrare questa tesi in N. Feo, *Leopardi tra piaceri dei sensi e piaceri dell'immaginazione*, in "Rivista internazionale di studi leopardiani", vol. XI, 2018, pp. 187-190.

74 *Zib.*, 157-158. Poco prima, in *Zib.* 155, era stata esplicitamente affermata la tesi di un maggiore effetto prodotto dai suoni musicali rispetto all'intensità e alla vivacità dei colori, tesi che comportava una revisione delle asserzioni addisoniane sul Bello ricostruite in precedenza.

75 Cfr. R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino 1991, p. 7: "Con l'avvento del Romanticismo musicale, nella gerarchia delle arti la musica venne promossa dall'ultimo gradino nel quale l'estetica razionalistica l'aveva confinata, al rango più elevato".

76 Sulle riserve nei confronti della musica, implicate da una trattazione incentrata sul valore delle arti visuali, cfr. J. A. Winn, *'More sensual Delights'. Visual Pleasure and Musical Anxiety in Addison's Aesthetics*, in P. Davies

bita del principio di imitazione, per apprezzarne la natura peculiare di espressione diretta e immediata del sentimento, che può prescindere dal ricorso al tramite dei referenti reali, a cui è costretto ad appoggiarsi il linguaggio verbale di cui consiste la scrittura letteraria:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore. [...] La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento, se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. L'architettura per questo lato si accosta un poco più alla musica, ma non può aver tanta subitanità, ed immediatezza.⁷⁷

Come si legge, Leopardi concede che anche l'architettura, collocata da Addison al vertice del sistema delle arti, da un certo punto di vista possa essere accostata alla musica; ma la sua scala di preferenze appare chiaramente mutata a paragone del letterato inglese. Lo conferma il giudizio svalutativo sull'architettura formulato nel 1822, conseguente all'elaborazione di un sistema di classificazione delle arti basato sul criterio della loro maggiore o minore capacità di comunicare l'energia delle passioni: "le arti che non possono esprimere passione, come l'architettura, sono tenute le infime fra le belle, e le meno dilettevoli"⁷⁸.

Il subentrare della temperie culturale della *Romantik* agisce anche su un'altra divergenza fondamentale tra Addison e Leopardi. Il primo aveva sostenuto la convinzione che il progredire del sapere scientifico non solo non aveva danneggiato, ma anzi aveva

(a cura di), *Joseph Addison: Tercentenary Essays*, Oxford University Press, Oxford 2021, in cui tuttavia si finisce per indulgere a un biografismo alquanto opinabile. Alla riduzione della musica ad arte minore accenna anche M. S. Marini, *op. cit.*, p. 409.

77 *Zib.*, 79-80. Sulla musica intesa come arte pura e non imitativa, e sulle consonanze di tale concezione con le teorie romantiche, in cui essa assurge a lingua elettiva dell'interiorità cfr. M. A. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997, pp. 120-122.

78 *Zib.*, 2361.

favorito e potenziato la sensazione di piacevole meraviglia che si prova di fronte alla magnificenza dell'universo:

non v'è nessuno che più gratifichi ed espanda l'immaginazione degli autori della nuova scienza, sia che consideriamo le loro teorie sulla terra o sui cieli, sia le scoperte da essi compiute per mezzo di lenti o qualsiasi loro altra osservazione sulla natura.⁷⁹

Di tutt'altro avviso mostra di essere il poeta di Recanati, secondo cui l'avanzamento della conoscenza razionale sottrae inevitabilmente spazio all'azione della fantasia:

l'esperienze le scoperte gli effetti dell'incivilimento daranno lena [...] alla fantasia? quelle cose che l'affogano l'avviveranno? la ragione ch'a ogni poco la mette in fuga e la perseguita e l'assalisce e quasi la sforza a confessare ch'ella sogna, l'esperienza che l'assedia e la stringe e le oppone al volto la sua molestissima lucerna, la scienza che le contrasta e le sbarra tutti i passi col vero, queste cose alimenteranno e conforteranno l'immaginativa? Non le angustie, non le carceri non le catene danno baldanza alla fantasia, ma la libertà, né per lei sono campi le scienze né i ritrovati, ma d'ordinario fossi ed argini, né la molta luce del vero può far bene a quella ch'è vaneggiatrice per natura, né di quelle cose onde s'arricchisce l'intelletto, s'arricchisce la fantasia già sterminatamente ricca per se stessa; ma la sua prima e somma ricchezza consiste nella libertà, ed il vero conosciuto ed il certo hanno per natura di togliere la libertà d'immaginare.⁸⁰

Come per il valore della musica, anche per il tema dell'opposizione tra arte e scienza le opinioni di Leopardi risentono dell'atmosfera romantica ormai sopraggiunta nel corso di quegli anni: basti pensare a Novalis, che in *Cristianesimo o Europa* aveva accusato l'ottica moderna di aver distrutto l'incanto della luce, o a Keats, pronto a fargli eco nel poema *Lamia*, in cui lamentava che Newton avesse compromesso tutta la magia dell'arcobaleno riducendolo ai colori prismatici⁸¹. Nel testo di

79 J. Addison, *op. cit.*, pp. 63-64.

80 G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., pp. 973-974.

81 Sull'evoluzione delle relazioni tra la poesia e scienza, in particolare in area inglese, sono istruttive le pagine dedicate proprio all'immagine dell'arcobaleno da M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, il Mulino, Bologna 1976, pp. 472-486.

Leopardi emerge l'esigenza che l'inganno dell'immaginazione liberi la mente del lettore – almeno temporaneamente – da un potere oppressivo esercitato dalla ragione, in conformità a un umore che ai primi del Settecento era ancora di là da venire. In altri termini, per Leopardi i piaceri dell'immaginazione entrano in collisione con la conoscenza della realtà, cosa che non accade in Addison. Quest'ultimo, pur teorizzando l'autonomia della facoltà immaginativa, ipotizzava che il piacere della novità sia finalizzato anche a incentivare la curiosità e a sollecitare il desiderio di investigare i misteri della natura⁸²; e per converso nutre fiducia nella possibilità che il gusto per la bellezza della natura venga promosso e non pregiudicato dalle scoperte della scienza. Leopardi muove dalla constatazione che “tutto il vero è brutto”⁸³, e logicamente procede a istituire un nesso esclusivo tra l'atto creativo e l'immaginazione, tale per cui essa è “la sola facoltà umana capace del bello, e produttrice del bello”⁸⁴; Addison credeva che anche le discipline meno legate alle invenzioni fantastiche – compresa la fisica – potessero contribuire al prodursi dell'esperienza estetica.

Quindi capacità fantastica e conoscenza razionale in Addison sono legati da un rapporto di collaborazione e di circolarità, non certo di conflitto o addirittura di incompatibilità. In definitiva, egli confidava ancora in un rapporto complementare e in una composizione equilibrata delle facoltà umane, sensi, immaginazione e ragione, ciascuna con le sue mansioni specifiche, ma entro cui l'intelletto manteneva un ruolo direttivo, in linea con gli indirizzi di pensiero prevalenti nell'età dei Lumi; Leopardi invece postula l'esistenza di una tensione profonda tra ragione e immaginazione, dove talvolta sembra in gioco la sopravvivenza stessa della seconda, o quantomeno è avvertita come urgente la necessità di un'energica difesa delle sue prerogative nei confronti delle pretese sempre più egemoniche accampate dalla razionalità in epoca moderna⁸⁵. Se la riflessione di Addison ha svolto con

82 Cfr. J. Addison, *op. cit.*, p. 36.

83 *Zib.*, 1522.

84 *Zib.*, 2426.

85 Sulla consapevolezza di una dissociazione tra il regno dell'immaginazione e la realtà storica moderna, dominata dalla scienza e dall'economia industriale, presente negli autori romantici cfr. R. Kearney, *The Wake of Imagi-*

ogni probabilità una funzione di stimolo, in virtù della quantità di suggestioni che offriva, suscettibili di dare i loro frutti anche al di là delle sue intenzioni, al tempo stesso lo scarto rispetto alla tendenza mediatrice caratteristica della *forma mentis* settecentesca⁸⁶, autorizza a concludere che questa posizione drammatica di Leopardi sia un indice ulteriore del superamento dell'orizzonte intellettuale dominante del XVIII secolo. L'arco temporale di oltre un secolo che si frappone tra i due scrittori, soprattutto in un periodo così denso di cambiamenti storici e culturali, non poteva certo trascorrere senza lasciare traccia.

Bibliografia

- Abrams M. H., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, il Mulino, Bologna 1976.
- Addison J., *I piaceri dell'immaginazione*, a cura di G. Sertoli, *Aesthetica*, Palermo 2002.
- Aloisi A., *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, a cura di G. Gaiardoni, Olschki, Firenze 2010.
- Id., *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, ETS, Pisa 2014.
- Assunto R., *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano 1967.
- Biscuso M., *Leopardi, Kant e il paralogismo del sublime*, in "Quaderni Materialisti", a. II, n. 2 2004.
- Blasucci L., *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, il Mulino, Bologna 2017.
- Id., *Infinito mentale e realtà cosmica nella poesia leopardiana*, in A. Folin (a cura di), *Interminati spazi. Leopardi e «L'infinito»*, Donzelli, Roma 2021.
- Bodei R., *Infinito e sublime in Leopardi*, in Id., *Leopardi e la filosofia*, a cura di G. Gligioni e G. Polizzi, Mimesis, Milano 2022.

nation: Toward a Postmodern culture, Routledge, London-New York 2001, pp. 185-186.

86 Cfr. E. Franzini, *op. cit.*, pp. 14-15. Nel caso specifico di Addison, riscontra un'attitudine all'integrazione tra istanze diverse G. Sertoli, *Presentazione*, in J. Addison, *op. cit.*, p. 15.

- Brose M., *Leopardi sublime*, Re Enzo Editrice, Bologna 1998.
- Burke E., *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, Aesthetica, Palermo 2019.
- Camarotto V., *Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali nello Zibaldone*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017.
- Camiciottoli A., *L'antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*, SEI, Firenze 2010, pp. 77-85.
- D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- De Witt Thorpe C., *Addison's Contribution to Criticism*, in R. F. Jones (a cura di), *The Seventeenth Century. Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope*, Stanford University Press, Stanford 1951, pp. 327-329.
- Di Bello S., Naddei Carbonara M., *Il ΠΕΠΙ ΥΨΟΥΣ e la poetica leopardiana*, Loffredo, Napoli 1985.
- Di Benedetto R., *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino 1991.
- Ferraris M., *L'immaginazione*, il Mulino, Bologna 1996.
- Ferrucci C., *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in "Lettere italiane", a. XXXIX, n. 4, 1987.
- Feo N., *Leopardi tra piaceri dei sensi e piaceri dell'immaginazione*, in "Rivista internazionale di studi leopardiani", vol. XI, 2018, pp. 187-190.
- Franzini E., *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995.
- Franzini E., Mazzocut-Mis M., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- Gaetano R., *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- Kearney R., *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern culture*, Routledge, London-New York 2001.
- Landi P., *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, CLUEB, Bologna 2017.
- Leopardi G., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton Compton, Roma 2007.
- Id., *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.
- Lombardo G., *Orazio, Leopardi e la retorica del sublime*, in Id., *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Mucchi, Modena 1989.
- Lonardi G., *Leopardi, Saffo, il sublime*, in Id., *L'oro di Omero. L'«Iliade»*, Saffo: antichissimi di Leopardi, Marsilio, Venezia 2005.

- Macchioni Jodi R., *Riflessi del περί ὕψους sulla poetica leopardiana*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1982.
- Marini M. S., *L'immaginazione in Leopardi e in Joseph Addison*, in "Areté. International Journal of Philosophy, Human and Social Sciences", a. IV, n. 4, 2019, pp. 405-408.
- Monk S.H., *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Marietti, Genova 1991
- Morpurgo-Tagliabue G., *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 2002.
- Perella N. J., *Night and the Sublime in Leopardi*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1970.
- Prete A., *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Pseudo-Longino, *Del sublime*, Rizzoli, Milano 1991.
- Rensi G., *Lo scetticismo estetico del Leopardi [1919]*, a cura di B. Maj, Gallio, Ferrara 1990.
- Rigoni M. A., *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997.
- Winn J. A., 'More sensual Delights'. *Visual Pleasure and Musical Anxiety in Addison's Aesthetics*, in P. Davies (a cura di), *Joseph Addison: Tercentenary Essays*, Oxford University Press, Oxford 2021.

IDA DURETTO
LA STATUA E L'AUTOMA
Traduzione e imitazione in Leopardi tra
Classicismo e Romanticismo

Preziosa occasione di confronto, discussione, creazione di una memoria e una identità condivise per il letterato italiano, il dibattito classico-romantico costituì anche l'opportunità, per alcuni importanti scrittori del tempo, di mettere a fuoco tematiche che diverranno centrali all'interno della loro poetica: è il caso, in particolare, di Giacomo Leopardi, per la cui formazione la disputa tra classicisti e romantici rivestì un ruolo determinante. Lo scambio epistolare, sulle colonne della "Biblioteca italiana", tra Madame de Staël e Pietro Giordani fu seguito con interesse e passione dal giovane poeta, che decise di prendere parte in prima persona alla discussione, con una lettera al periodico milanese, che, rimasta allora inedita, non assunse importanza nell'ambito della polemica, ma permette ai lettori moderni di riconoscere già la fisionomia dell'autore dei *Canti* "così come in un ritratto di adolescente ritroviamo indistinti ancora quelli che saranno i lineamenti fortemente segnati di un uomo"¹; la meditazione costante su tali temi condurrà, come è noto, alla composizione del più articolato e complesso *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*².

-
- 1 M. Fubini, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, in Id., *Romanticismo italiano, Saggi di storia della critica e della letteratura*, Laterza, Bari 1965, pp. 85-101: 101.
 - 2 Per quanto riguarda Leopardi e il dibattito classico-romantico, cfr. (oltre al già citato contributo di Fubini) *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, edited by F. Camilletti, Pickering & Chatto, London 2013; L. Blasucci, *Dall'imitazione al rimpianto: Leopardi tra "Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" e l'"Inno ai Patriarchi"*, in "Humanitas", LIII, 1998, pp. 12-28; P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico*, in Id., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 13-31; F. D'Intino, *La*

Questi sono inoltre gli anni in cui ha inizio il fitto carteggio tra Leopardi e Giordani, che, in parte, come è inevitabile, sviluppa motivi affini a quelli del dibattito. Il periodo 1816-1818 è cruciale per la formazione leopardiana: se il classicista piacentino è esplicitamente riconosciuto come un “Maestro”, decisiva è anche l’influenza delle teorie espresse da Madame de Staël sul concetto di traduzione e sulla distinzione tra “conoscere” e “imitare”; complici queste sollecitazioni, la riflessione leopardiana si appunta sul nesso tra memoria, imitazione e traduzione: un legame tanto importante quanto complicato da definire, che impegnerà la speculazione del poeta ben oltre i confini della diatriba, sostanzianzandosi, nel tempo, di nuove acquisizioni teoriche.

In risposta al tema, così stimolante, del convegno *Contaminations – Leopardi and the Modern Self from Romanticism to Modernism* (Oxford, 9-11 settembre 2021), questo contributo intende indagare il rapporto tra memoria, traduzione e imitazione nella riflessione di Leopardi, con particolare attenzione alla dimensione metaforica e alla commistione di diverse fonti, tra antico e moderno, che si dispiega all’interno del discorso leopardiano. Verranno prese in esame nello specifico due “contaminazioni”: una relativa al carteggio tra Leopardi e Giordani e l’altra a un famoso pensiero sulla traduzione contenuto nello *Zibaldone*.

1. “Sufficit talem amicum habuisse”: *Leopardi e Giordani*

In una lettera del 21 marzo 1817, indirizzata a Giordani, Leopardi descrive così il proprio metodo di studio:

Ella dice da Maestro che il tradurre è utilissimo nella età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima. Perché quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente, e l’arricchiscono e mi lasciano in pace.³

caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell’immaginario romantico leopardiano, Quodlibet, Macerata 2019; S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell’Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969; Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Nistri-Lischi, Pisa 1980.

3 G. Leopardi, *Lettere*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, p. 49

Nella corrispondenza epistolare con il “Maestro” il giovane poeta identifica nella traduzione il metodo più efficace per rispondere a quello che definisce un “desiderio ardentissimo”, il desiderio di “far *suo* quello che legge”, strumento indispensabile alla memorizzazione e quindi all’imitazione degli *Auctores*. A tale proposito, è interessante notare come, proprio all’interno di questo carteggio, inizi a prendere forma un singolare gioco di imitazione: è il caso di una lettera, datata 29 agosto 1817. In essa, Leopardi ragguaglia l’amico riguardo alle proprie precarie condizioni di salute, che lo privano del piacere dello studio, causandogli una profonda infelicità, acuita dal suo eterno «carnefice» e distruttore: il pensiero. Nella situazione di immutabile solitudine e di assenza di ogni tipo di distrazione, l’unica forma di conforto è data dal colloquio epistolare con uno dei pochi uomini «di buon cuore» e «di buona testa», che sembra poter supplire anche all’impossibilità di trovare consolazione nella letteratura. Infine, il poeta utilizza una specifica formula conclusiva: “Addio, caro Giordani”, scrive, “Sufficit talem amicum habuisse”⁴.

Una frase latina che appare ricalcata, quasi perfettamente, su un’altra espressione di congedo, usata, questa volta, da Marco Aurelio nella corrispondenza con il suo precettore Marco Cornelio Frontone: “Sufficit talem magistrum habuisse”⁵. La ripresa appare tutt’altro che casuale, considerando che, come è noto, soltanto un anno prima Leopardi si era dedicato alla traduzione delle epi-

(21 marzo 1817). Sull’epistolario leopardiano cfr. soprattutto: E. Bigi, *Le lettere del Leopardi*, in Id., *Dal Petrarca al Leopardi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, pp. 183-193; G. De Robertis, *Le lettere come storia di un’anima*, in Id., *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1960, pp. 99-117; C. Genetelli, *Storia dell’epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, LED, Milano 2016.

- 4 Leopardi, *Lettere*, cit., p. 93 (29 agosto 1817): “Addio, caro Giordani. Sufficit talem amicum habuisse. Oh mel conservi Iddio, chè sarebbe una morte per me qualunque sciagura sua. Addio, addio”.
- 5 *M. Frontonis epistularum ad Marcum Caesarem*, Liber I, X, in *M. Cornelii Frontonis opera inedita cum epistulis item ineditis Antonini Pii, M. Aurelii, L. Veri et Appiani nec non aliorum veterum fragmentis invenit et commentario praevio notisque illustravit Angelus Maius*, I, Mediolani, Regiis Typis, 1815, p. 66: “Vale mihi maxima res sub caelo, gloria mea. Sufficit talem magistrum habuisse. Domina mea mater te salutat”. Cfr. anche M. Aurelio, *Scritti*, a cura di G. Cortassa, Utet, Torino 2013, p. 502.

stole dell'oratore⁶, e assume un significato importante anche in ragione dello scarto dal modello, che si realizza nella sostituzione del termine “amicum” a quello di “magistrum” impiegato dall'imperatore. È opportuno richiamare alla mente, infatti, come Giordani avesse più volte rifiutato il titolo di “maestro”, attribuitogli da Leopardi nelle lettere precedenti: “Né di Benedetto Mosca, né di niun altro sono mai stato, né mai vorrò essere maestro: parola, che mi fa nausea ed ira. [...] Dante dunque sia sempre nelle sue mani; che a me pare il miglior maestro e de' poeti e nientemeno de' prosatori”⁷.

Attraverso la citazione in clausola, è possibile istituire un collegamento tra le due figure appartenenti alla classicità, Marco Aurelio e Frontone, e i due corrispondenti moderni, Leopardi e Giordani. L'allievo e il maestro italiani si legano così ai due latini, che sono a loro volta associati, nella lettera di Marco Aurelio, ad antecedenti greci: Socrate e Fedro, i protagonisti di uno dei più celebri dialoghi platonici. “Illud equidem non temere adiuravero, si quis iste re vera Phaeder fuit, si umquam is a Socrate afit, non magis Socratem Phaedri desiderio, quam me perisse”, scrive, nella molto lacunosa epistola x, il futuro imperatore a Frontone, con un riferimento alla discussione sull'amore – che rimanda in realtà a un discorso sulla tecnica retorica e sull'educazione – messa in atto nel *Fedro*⁸. Il paragone tra Frontone e Socrate segue una

6 Nel maggio 1816, Leopardi inviò all'editore Stella, insieme al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, la sua traduzione dell'epistolario di Frontone edito da Angelo Mai, cfr. Leopardi, *Lettere*, cit., p. 20 (31 agosto 1816). A proposito di questa traduzione, cfr. V. Camarotto, *Leopardi e Frontone* in Id., *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, cit., pp. 25-130. Cfr. anche gli altri contributi leopardiani sulla scoperta di Mai: il *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (1816) e la *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai* (1818), entrambi in G. Leopardi, *Poesie e Prose*, II, cit., pp. 933-969. Su Leopardi e Frontone cfr. anche J. Figurito, *Leopardi e Frontone*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Olschki, Firenze 1982, pp. 437-450 e S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 24 e ss.

7 G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 102-103 (16 maggio 1817).

8 Su questa lettera, cfr. M. Aurelio, M.C. Frontone, *Marcus Aurelius in Love. The Letters of Marcus and Fronto*, edited by A. Richlin, University of Chicago Press, Chicago 2016 e C. Laes, *What could Marcus Aurelius feel for Fronto?*, in “*Studia Humaniora Tartuensia*”, 10, 2009. Cfr. anche D. Konstan, *Friend-*

sezione elogiativa dell'epistola, in cui Marco Aurelio loda il suo precettore per lo stile, caratterizzato da una "felicitas aemulationis", o, nella traduzione leopardiana, "felice modo di imitare"⁹. Citando questo testo, certamente noto a Giordani, Leopardi può dunque riunire simbolicamente la classicità greca e latina alla contemporaneità, sulla base del dialogo a distanza, riguardante il corretto uso della tecnica retorica, delle tre diverse coppie maestro-allievo.

I due amici sono coinvolti in una evocazione che li accosta a figure illustri del passato, un processo di *self-fashioning*¹⁰, che, celato nella citazione finale della lettera, sfrutta l'agnizione per rivelarsi al corrispondente, accomunato al mittente da una serie di riferimenti culturali. Soltanto chi condivide con il poeta il patrimonio letterario classicistico dispone dei mezzi necessari a cogliere questo rimando e a ricostruire il collegamento, in tutta la pienezza del suo significato. Giordani è riconosciuto da Leopardi come il proprio Frontone, maestro di retorica e di stile, *exemplum* da seguire e imitare. Allo stesso modo, però, il lettore, coinvolto nel gioco di specchi creato da Leopardi, doveva anche riconoscere la differenza rispetto alla citazione originaria, su cui la sua attenzione era chiamata a soffermarsi. Il fuoco appare puntato sul termine "*amicum*", che fa del corrispondente non soltanto un precettore, ma un caro compagno del cuore, segnando una netta distanza rispetto al modello antico. Leopardi, insomma, pur ammettendo con reverenza i debiti nei confronti del proprio maestro, si pone, rispetto a lui, in una posizione paritaria, di comunione di affetti e sentimenti. A Giordani, il poeta non richiede soltanto insegnamenti di tipo letterario, ma quello speciale conforto che può servire da rimedio contro la solitudine, supplendo alla mancanza del piacere dello studio e del colloquio con gli antichi. In questo modo Leopardi utilizza l'"oro dei Classici"¹¹ tracciando un collegamento tra le due scritture epistolari: quella moderna, sua e di Giordani, e quella antica, dell'imperatore e di Frontone.

ship in the Classical World, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

9 Cfr. *Opere inedite di Giacomo Leopardi, pubblicate sugli autografi recanatesi da Giuseppe Cugnoni*, I, Max Niemeyer editore, Halle 1878, pp. 377-378.

10 Secondo la definizione introdotta da S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

11 Leopardi, *Lettere*, cit., p. 113 (5 dicembre 1817).

2. Leopardi e Madame de Staël: memoria e traduzione

Se la traduzione è identificata come il metodo migliore per appropriarsi di ciò che viene letto, l'esempio sopra analizzato mostra in concreto come ciò possa avvenire: il testo, una volta tradotto e assimilato, diventa materiale disponibile per l'imitazione, una forma di ripresa che non è mai semplice copia, ma aggiunge sempre un nuovo elemento e, anzi, raggiunge il suo scopo proprio in ragione dello scarto dal modello. Perché tale processo, fondamentale dal punto di vista creativo, possa avere luogo, è necessario però che la traduzione sia il più possibile vicina all'originale, "perfetta"; su questo tema Leopardi rifletterà a lungo.

Nella lettera del maggio 1816 alla "Biblioteca italiana" il poeta spiega, con il ricorso a una immagine mitologica, come la versione da una lingua all'altra non debba essere compiuta in modo meccanico e matematico, ma consista in un perfetto accordo di anime:

Certo la impresa, per parlar sempre alla greca, è Erculea, o vogliam dire Atlantea, ma, essendoché non si traduce colla clava né cogli omeri, è a temere che un Alcide o un Atlante non possa venir buon traduttore. E primieramente ricordami avere inteso dire che per ben tradurre sia mestieri avere in certa guisa l'anima dello scrittore che è da voltare in altra lingua.¹²

In questo caso, come è noto, un riferimento importante è costituito dalle tesi di Madame de Staël¹³. L'articolo testimonia infatti una attenta lettura del saggio *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, dove l'autrice raccomandava ai suoi lettori:

non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso istrumento: nè importa che tu ci dia nel ri-

12 G. Leopardi, *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana*, in Id., *Poesie e Prose*, II, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988, pp. 427-428.

13 Sull'influenza della lettura dei testi di Madame de Staël, cfr. soprattutto S. Ravasi, *Leopardi et Mme de Staël*, presentazione di F. Foschi, prefazione di L. Felici, Centro nazionale di studi leopardiani, Recanati 1999, pp. 99 ss; R. Damiani, *Leopardi e Madame de Staël*, in "Lettere Italiane", XLV, 4, 1993, pp. 538-561.

tratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purchè vi sia nel tutto una eguale bellezza.¹⁴

A questa efficace similitudine, Madame de Staël, nella sua prima lettera alla “Biblioteca italiana”, affidava il compito di persuadere gli italiani dell’importanza della buona traduzione, paragonando la poesia a una sinfonia e la trasposizione delle idee da una lingua all’altra all’esercizio di suonare la stessa musica con diversi strumenti. Al contempo, invitava i traduttori a non peccare di eccessiva scientificità, a non volere riproporre fedelmente la forma del testo originale, misurandolo parola per parola: concetto sintetizzato in modo incisivo dalla similitudine del compasso¹⁵.

Nella sua seconda lettera, in risposta a quella di Giordani, la scrittrice riprenderà questa idea associandola a una diversa similitudine, che, però, per ironia della sorte, risulterà vittima proprio di un errore di traduzione: “Se sapessi scrivere in italiano, credo che me la intenderei facilmente col suo autore, ma io sono nella condizione di que’ due lettori de’ quali l’uno recitava e l’altro gestiva. La comunicazione de’ pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta”¹⁶.

Autore e traduttore sono paragonati a due attori – mentre nell’articolo compaiono erroneamente due “lettori”¹⁷, che si dividono sulla scena il compito di recitare le battute e riprodurre i gesti, con specifico richiamo alla divisione dei ruoli nel teatro antico, di cui tratta Condillac nel suo *Corso di studi*:

Nella declamazione degli antichi tutto era notato, e le sillabe, e i gesti, in guisa che l’attore era soggetto ad una misura, come son oggi il musico

-
- 14 A. L. Staël-Holstein, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. “Biblioteca italiana”, gennaio 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A.M. Mutterle, Laterza, Bari 1975, I, p. 7.
- 15 La scelta di questa similitudine sembra rimandare al legame stabilito da Madame de Staël tra musica e architettura. Sull’importanza di questo nesso, cfr. S. Ravasi, *Leopardi et Mme de Staël*, cit., pp. 99 ss.
- 16 Staël-Holstein, *Risposta alle critiche mossele*. “Biblioteca italiana”, giugno 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., pp. 64-65.
- 17 Cfr. I. Duretto, «Que’ due lettori (forse voleva dire attori)»: Madame de Staël, Leopardi e la traduzione ‘perfetta’, in “*Studium Ricerca*”, V, 2020, pp. 84-106.

e il ballerino. Questo movimento misurato diede occasione di dividere la declamazione tra due attori, de' quali l'uno recitava, e l'altro gestiva.¹⁸

Una volta comprese il significato, la similitudine teatrale – con la scissione di gesto e parola, immagine e suono, resa possibile dalla scansione matematica della metrica classica – risulta analoga a quelle già considerate: perché la versione da una lingua all'altra sia perfetta non è sufficiente che vi sia rigore scientifico, occorre una totale sintonia tra i due attori, quasi diversi strumenti che suonano un'unica melodia, o ancora, secondo quanto, come si è avuto modo di notare, scrive Leopardi nella lettera alla “Biblioteca italiana”, due individui con la stessa anima; è necessario, fuor di metafora, che traduttore e autore condividano la medesima enciclopedia memoriale.

3. Traduzione e imitazione

Queste riflessioni sulla traduzione verranno approfondite nel corso degli anni dal poeta; particolarmente interessanti, per il tema qui trattato, si rivelano alcune densissime pagine dello *Zibaldone*, dedicate, tra il 29 e il 30 giugno 1823, al rapporto tra le diverse lingue in riferimento alla loro adattabilità o capacità di imitare¹⁹. Qui Leopardi è impegnato in una meditazione che connette esplicitamente la pratica della traduzione a quella della imitazione, distinguendo quest'ultima dalla copia. Lo spunto è fornito da chi vanta la capacità della lingua tedesca di “trasformarsi in qualsivoglia lingua”, esaltando le traduzioni prodotte in Germania come le più perfette. Come ha notato la critica, il rife-

18 *Corso di studj, dell'abbate de Condillac, per l'istruzione di S. A. R. il Principe di Parma, l'infante D. Ferdinando duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ec., ec., Trasportato dal Francese nella nostra favella, dall'Abbate Vincenzo de Muro, ed adattato ad uso della Gioventù italiana, Terza edizione riveduta, e corretta*, Tomo IX, Napoli, Nella stamperia del Ministero della Segreteria di Stato, 1815, p. 215.

19 Per un inquadramento dal punto di vista teorico del problema del rapporto tra traduzione e imitazione, cfr. A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 25 e ss. Su queste pagine dello *Zibaldone*, cfr. N. Bellucci, «Difficoltà e impossibilità di ben tradurre». *Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello «Zibaldone»*, cit.

rimento è ancora una volta a Madame de Staël e, nello specifico, ad alcuni passi dell'*Allemagne*, trascritti in altri luoghi dello *Zibaldone*, dove la baronessa sottolineava quanto la lingua tedesca fosse per sua natura adatta alle traduzioni²⁰.

Secondo Leopardi, così come un singolo autore difficilmente potrà tradurne molti, dovendo possedere per così dire le anime di tutti gli autori tradotti, allo stesso modo una lingua difficilmente potrà imitarne diverse, perché dovrebbe ritenere in sé il carattere nazionale, il genio e l'indole, di tutte, dato che "ogni nazione ha un suo carattere proprio e distinto da quello di tutte le altre, come lo ha ciascuno individuo"²¹. Per questo motivo, le traduzioni tedesche, tanto elogiate dai contemporanei per la loro "esattezza", "non sono imitazioni, ma copie così compagne com'è la copia d'un quadro di tela fatta in tavola, o d'una pittura a fresco fatta a olio, o la copia d'una pittura fatta in mosaico, o tutt'al più in rame inciso, colle medesime dimensioni del quadro"²². Questa distinzione è cruciale e viene ribadita con fermezza poco oltre, dove chi imita è assimilato a "chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato", mentre chi copia è raffigurato "come chi da una figura di cera ne ritrae un'altra tutta compagna, pur di cera"²³.

Il paragone, tratto dal campo delle arti figurative, nel segno dell'*ut pictura poësis*, appare, con tutta probabilità, derivato dal secentesco *Trattato dello stile e del dialogo* di Sforza Pallavicino²⁴, dove, al capitolo sull'imitazione, l'autore nota:

20 Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, III, Garzanti, Milano 1991, p. 808 e R. Damiani, *Leopardi e Madame de Staël*, cit.

21 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997, p. 1797 (29-30 giugno 1823).

22 *Ibidem*.

23 Ivi, p. 1800: "Parlando dell'adattabilità o pieghevolezza, e della varietà e libertà di una lingua, bisogna distinguere l'imitare dall'agguagliare, o rifare le cose dalle parole. [...] Questo è imitare, come chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato; non è copiare né rifare, come chi da una figura di cera ne ritrae un'altra tutta compagna, pur di cera. Quella è operazione pregevole, anche per la difficoltà d'assimilare un oggetto in una materia di tutt'altra natura; questa è bassa e triviale per la molta facilità, che toglie la maraviglia".

24 Cfr. F. Favino, s.v. *Pallavicino, Francesco Maria Sforza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014.

E perché spesso confondonsi le quistioni di cose con le quistioni di parole, sia prò il ricordare, che quantunque l'imitare e l'inventare paiano opere tra sé opposte; nulladimeno il Poeta è per una stessa opera imitatore ed inventore: il che si raccoglie da un principio universale per noi statuito dal distinguere l'imitatore dall'emolo: Che spesso chi rassomiglia co' suoi lavori gli altrui solo in un genere molto largo, ma sotto quel genere produce una Specie tutta diversa da' lavori rassomigliati, chiamasi meritatamente inventore; peròche rinviene una forma nuova per accoppiarvi le proprietà di quel genere, le quali egli vede già poste ma con altra comitiva assai differente: il che suol esser magisterio di fecondo acuto e ingegno. E per tal cagione il Pittore e lo Scultore che ritraggon dal naturale, sono inventori, perché imitan sì, ma ne' colori ne' sassi, ciò che in altra maniera dissimilissima di cose veggon fatto dalla Natura, o da qualche arte diversa. Là dove il Pittor che ricopia, non è chiamato inventore, perché imita cosa già fatta dall'istess'arte, e nella medesima Specie. Così l'essenza pur della Poesia consiste in quell'invenzione, che sia una imitazione fatta con le parole, di cose non formate dall'istess'arte, e di grandissima lunga differenti in ispecie dalle stesse parole imitanti.²⁵

Sulla lettura – o rilettura – di questo trattato da parte di Leopardi, avvenuta tra il 1822 e il 1823 e presumibilmente mediata dallo stesso Giordani, si è soffermata Maria Maddalena Lombardi in un prezioso contributo, che, considerato anche il diverso *focus*, non ha preso in esame questo passo zibaldoniano²⁶, che pare qui particolarmente pertinente. È interessante notare come, in virtù dell'ormai consolidato legame fra la traduzione e l'imitazione, il poeta possa discutere le tesi di Madame de Staël in modo del tut-

25 *Trattato dello stile e del dialogo, Ove nel cercarsi l'Idèa dello scrivere insegnativo, Discorresi partitamente de' varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano, E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo, Composto dal Padre Sforza Pallavicino, Della Compagnia di Giesù, Ed in questa terza Divolgazione emendato ed accresciuto*, in Roma, Nella Stamperia del Mascardi, 1662, p. 312.

26 Cfr. M. Lombardi, «Un perfetto stile». Leopardi e i trattati del Buommattei e del Pallavicino, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Prefazione di S. Carrai, Ospedaletto, Pacini 2010 pp. 219-234. Pallavicino è citato negli *Elenchi di letture leopardiane* (G. Leopardi, *Poesie e Prose*, II, cit., p. 1221) e in due pensieri dello *Zibaldone*, datati rispettivamente 26 dicembre 1822 (p. 2661) e 5 gennaio 1823 (p. 2662). Due brani del trattato (*Origine dell'uso di trattar le materie scientifiche con linguaggio e stile incolto; Diletto che si ha dalla rima*) sono antologizzati nella *Crestomazia italiana*: G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968, pp. 496-497; 500-501.

to peculiare, “contaminando” antico e moderno, con opportuno ricorso a un secentesco trattato sull’imitazione: quello, appunto, del cardinale Pallavicino.

In Leopardi, la similitudine artistica è funzionale a illustrare la distinzione tra un genere di traduzione che tenta di riprodurre i concetti, lo spirito, “il genio della lingua e dell’autore originale”, rispetto a un altro che si sforza di contraffare la forma, differenziando così “l’imitare dall’agguagliare, o rifare, le cose dalle parole”. La traduzione del primo tipo, cioè l’imitazione virtuosa, è operazione pregevole per la sua difficoltà, caratteristica che ne accresce la “maraviglia”, mentre la copia è considerata “bassa e triviale per la molta facilità, che toglie la maraviglia”:

Quest’opera non è gran lode al traduttore, perchè non ha nulla di maraviglioso; perchè nè la preparazione della pasta, nè la fattura della stampa ch’egli vi applica, appartiene a lui, il quale per conseguenza non è che un operaio servile e meccanico; perchè dov’è troppa facilità quivi non è luogo all’arte, nè il pregio dell’imitazione consiste nell’uguaglianza, ma nella somiglianza, nè tanto è maggiore quanto l’imitante più s’accosta all’imitato, ma quanto più vi s’accosta secondo la qualità della materia in cui s’imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch’è più, quanto v’ha più di creazione nell’imitazione, cioè quanto più v’ha di creato dall’artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll’imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall’artefice che dalla materia, ed è più nell’arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori.²⁷

Si tratta di un concetto che può essere messo a confronto con quello espresso in un altro saggio teorico sull’imitazione – il *Trattato di Prospettiva* (1766) di Eustachio Zanotti²⁸, antologizzato nella *Crestomazia*, in un brano dal titolo: *La imitazione, se troppo si avvicina al vero, non dà piacere*²⁹ – e che si ritrova abbozzato già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, dove Leopardi collegava difficoltà e “maraviglia” in rapporto all’imitazione:

Dalla qual cosa apparisce quanto s’ingannino i romantici pensando d’accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo

27 G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 2857.

28 Cfr. T. Aebischer, s.v. *Zanotti, Eustachio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020.

29 G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, cit., pp. 518-519.

facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso, e per conseguenza il diletto dell'imitazione, il quale è tanto essenziale che tolto via, si può dire che il diletto poetico parte si riduca alla metà, parte al niente. [...] Ma l'imitare semplicemente al vivo, e del resto comeché sia, non è pur cosa facile ma triviale: imita ciascuno di noi tutto giorno, imita il volgo principalmente, imitano le bertucce, imitava quel buffone di Fedro quanto si può dire al naturale il grugnito del porco. Ma che meraviglia deriva da questa sorta d'imitazioni? e quindi che diletto? Se la sentenza dei romantici fosse vera, andrebbe fatto molto più conto delle balie che dei poeti, e un fantoccio vestito d'abiti effettivi con parrucca, viso di cera, occhi di vetro, varrebbe assai più che una statua del Canova o una figura di Raffaello. [...] Anzi perché ciaschedun poeta in cambio di scrivere non inventa qualche bella macchina la quale mediante diversi ingegni metta fuori di mano in mano vedute e figure di qualsivoglia specie, e imiti il suono col suono, e in breve, rappresentando ordinatamente quello che sarà piaciuto all'inventore, non operi sol tanto nella immaginativa ma eziandio ne' sensi del non più lettore ma spettatore e uditore e che so io?³⁰

Il richiamo alle tesi di Madame de Staël, citate esplicitamente all'inizio del brano – dove, riguardo alla necessità di imitare i concetti e non le parole, Leopardi scrive: “e mad. di Staël ancora è di questo sentimento in un passo che ho recato altrove della prima lettera alla Biblioteca Italiana, 1816. n. 1” –, viene ripreso in chiusura, con il riferimento alla già analizzata similitudine del compasso, quando il poeta descrive le traduzioni tedesche come opere paragonabili piuttosto a un automa che a una statua, misurabili col compasso, ma non assaporabili e gustabili col palato:

[...] e quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred'io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come una statua di Canova, piuttosto misurandole col compasso, che assaporandole e gustandole e paragonandole agli originali col palato, quelle traduzioni, dico, parranno ai tedeschi non tedesche, e nel tempo stesso non capaci di dare alla nazione la vera idea degli originali, aliene dalla lingua, e proprie di un'epoca d'imperfezione, e immaturità.³¹

30 G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Id., Poesie e prose*, II, cit., pp. 347-426: pp. 419-420.

31 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, cit., p. 1805.

La riflessione di Madame de Staël sulla traduzione viene così a innestarsi nella più generale polarizzazione tra scienza e arte, matematica e letteratura, caratteristica del pensiero linguistico leopardiano. Il legame tra i concetti di traduzione e imitazione diviene sempre più stretto: così il pessimo traduttore è paragonato all'artista che, invece di imitare, copia, alla dicotomia staëliana tra "compasso" e "musica" si sostituisce quella tra "automa" e "statua" e dietro la questione della perfetta traduzione si percepisce l'*impasse* di conciliare memoria e invenzione, tradizione e creazione dal nuovo; nella traduzione difficile e "maravigliosa" si realizza quel compiuto amalgama di imitazione e invenzione cui tende incessantemente il poeta dei *Canti*.

Bibliografia

- Aebischer T., *Zanotti, Eustachio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020.
- Aurelio M., *Scritti*, a cura di G. Cortassa, Utet, Torino 2013.
- Aurelio M., Frontone M. C., *Marcus Aurelius in Love. The Letters of Marcus and Fronto*, a cura di A. Richlin, University of Chicago Press, Chicago 2016.
- Bellucci N., «Difficoltà e impossibilità di ben tradurre». *Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello «Zibaldone»*, in *Itinerari leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 133-158.
- Blasucci L., *Dall'imitazione al rimpianto: Leopardi tra "Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" e l'"Inno ai Patriarchi"*, in "Humanitas", LIII, 1998, pp. 12-28.
- Bigi E., *Le lettere del Leopardi*, in Id., *Dal Petrarca al Leopardi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, pp. 183-193.
- Bigi E., *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in Id., *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Manfredi, Palermo 1967, pp. 9-80.
- Camarotto V., *Imitazione*, in *Lessico leopardiano 2016*, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Sapienza Università Editrice, Roma 2016, pp. 47-56.
- Id., *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Id., *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Quodlibet, Macerata 2016.

- Camilletti F. (a cura di), *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, Pickering & Chatto, London 2013.
- Damiani R., *Leopardi e Madame de Staël*, in "Lettere Italiane", XLV, 4, 1993, pp. 538-561.
- De la Nieves Muñoz Muñoz M., *Traduzione, imitazione, riscrittura nei "Canti" di Leopardi*, in "Strumenti critici", XXIX, 2, 2014, pp. 215-240.
- De Robertis G., *Le lettere come storia di un'anima*, in Id., *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1960, pp. 99-117.
- D'Intino F., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Duretto I., «Que' due lettori (forse voleva dire attori)»: *Madame de Staël, Leopardi e la traduzione 'perfetta'*, in "Studium Ricerca", V, 2020, pp. 84-106.
- Favino F., *Pallavicino, Francesco Maria Sforza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014.
- Figurito J., *Leopardi e Frontone*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Olschki, Firenze 1982, pp. 437-450.
- Frontone M. C., *M. Frontonis epistularum ad Marcum Caesarem*, Liber I, X, in *M. Cornelii Frontonis opera inedita cum epistulis item ineditis Antonini Pii, M. Aurelii, L. Veri et Appiani nec non aliorum veterum fragmentis invenit et commentario praevio notisque illustravit Angelus Maius*, I, Regiis Typis, Milano 1815.
- Fubini F., *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, in Id., *Romanticismo italiano, Saggi di storia della critica e della letteratura*, Laterza, Bari 1965, pp. 85-101.
- Genetelli G., *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, LED, Milano 2016.
- Greenblatt S., *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Konstan D., *Friendship in the Classical World*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Leopardi G., *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968.
- Id., *Poesie e Prose*, II, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988.
- Id., *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, III, Garzanti, Milano 1991.

- Id., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Id., *Lettere*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006.
- Id., *Inno a Nettuno, Odae adespotae 1816-1817*, a cura di M. Centenari, Marsilio, Venezia 2016.
- Laes C., *What could Marcus Aurelius feel for Fronto?*, in "Studia Humaniora Tartuensia", 10, 2009.
- Lombardi M., «Un perfetto stile». *Leopardi e i trattati del Buommattei e del Pallavicino*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Prefazione di S. Carrai, Ospedaletto, Pacini 2010 pp. 219-234.
- Lonardi G., *Liberare il prigioniero: note su commento e traduzione in Leopardi*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di A. Dolfi e A. Mitescu, Bulzoni, Roma 1990, pp. 19-30
- Id., *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005.
- Mengaldo, P.V., *Leopardi antiromantico*, in Id., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 13-31.
- Natale M., *Dagli "Scherzi" a "Imitazione". Leopardi traduttore dei poeti: bibliografia 1955-2005*, in "Lettere italiane", 58, 2, 2006, pp. 304-335.
- Pallavicino S., *Trattato dello stile e del dialogo, Ove nel cercarsi l'Idea dello scrivere insegnativo, Discorresi partitamente de' varii pregi dello Stile sì Latino come Italiano, E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo, Composto dal Padre Sforza Pallavicino, Della Compagnia di Gesù, Ed in questa terza Divolgazione emendato ed accresciuto*, Stamperia del Mascardi, Roma 1662.
- Prete A., *Traduzione e imitazione*, in Id., *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 143-170.
- Id., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Id., *Leopardi tra le lingue: traduzione, imitazione, affabulazione*, in *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi: atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012)*, Olschki, Firenze 2016, pp. 23-30.
- Randino S., *Leopardi e la teoria del tradurre*, in "Lettere Italiane", LIV, 4, 2002, pp. 616-637.
- Ravasi S., *Leopardi et Mme de Staël*, presentazione di F. Foschi, prefazione di L. Felici, Centro nazionale di studi leopardiani, Recanati 1999.

Staël-Holstein A. L., *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. "Biblioteca italiana", gennaio 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A.M. Mutterle, Laterza, Bari 1975.

Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Nistri-Lischi, Pisa 1980.

Id., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari 1997.

DINO PAVLOVIC
IL SISTEMA DELL'ASSUEFAZIONE
L'antropologia di Leopardi e
il *Tournant des Lumières*

In un importante saggio sul pensiero di Rousseau¹, Bronisław Baczko ha riconosciuto nella categoria dell'ordine la radice più profonda della cultura dei Lumi. Nella sua versione naturalizzata, spiega Baczko, la teodicea classica diventava, da discorso sull'appartenenza dell'uomo a una totalità ontologica chiusa, una riflessione sulla sua affermazione sul piano della storia, secondo un modello di *historiosophie* per il quale i "principes immuables de l'ordre" potevano essere realizzati soltanto nel tempo umano del progresso, dentro a un orizzonte in cui il perfezionamento della ragione corrispondeva, in fondo, a un "prolongement spécifique de la nature"².

È su tali premesse che nasce il pensiero antropologico dell'Illuminismo. Lo ha messo bene in rilievo Michèle Duchet in uno studio fondativo sull'antropologia settecentesca, quando scrive che per Buffon, autore, fra il 1749 e il 1789, della monumentale *Histoire naturelle*, l'uomo è quella creatura che, immersa fin dall'origine nella Storia, "réalise à travers elle sa propre fin", tendendo naturalmente verso quel "modèle unique" di civilizzazione che è poi il fondamento più solido dell'ideologia colonialista europea³.

Se è vero che le metamorfosi dei Lumi, o, con una felice categoria francese, il *Tournant des Lumières*, definiscono la svolta ideologica che si concretizza fra gli anni Sessanta del Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento proprio intorno alla crisi del concetto di ordine, possiamo tentare di leggere dentro a

1 B. Baczko, *Rousseau. Solitude et communauté*, Mouton, Paris-La Haye 1974.

2 Ivi, pp. 183-184.

3 M. Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*, François Maspero, Paris 1971, pp. 245-247.

questo contesto anche lo sviluppo del pensiero antropologico di Leopardi. A cavallo dei due secoli, è sul concetto fisiologico della “disposizione” organica che si instaura un nuovo modo di concepire l’uomo e il suo stesso rapporto con la storia. Come ha scritto una volta Ezio Raimondi, “più l’empirismo e la medicina portano l’attenzione sulla dinamica interna della natura umana, più nel sistema razionalistico si incunea l’ombra di un’origine oscura, come una dissonanza che sorga dall’universo informe degli istinti”⁴.

Il paradigma meccanicistico delle operazioni intellettuali di Locke e Condillac si incrina dinanzi a una visione dell’uomo aperta all’indagine di ciò che Pietro Verri, qualche decennio prima che Leopardi parlasse della “misteriosa forza dell’immaginazione e della sensibilità” in rapporto alla conoscenza del poetico della natura (Zib 3242),⁵ aveva chiamato il “labirinto della sensibilità”⁶, ovvero l’insieme delle insorgenze spontanee di un organismo che non risponde ad alcuna armonia prestabilita.

Per capire in che modo in Leopardi si verifichi il complesso passaggio fra un’antropologia fondata sul concetto di ordine a un’antropologia di tipo organicistico, non si può sottovalutare il ruolo che hanno avuto, anche nella cultura italiana di inizio Ottocento, i due maggiori esponenti della scuola degli *Idéologues*, Pierre-Jean-Georges Cabanis e Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, due autori che, come ha mostrato soprattutto Sergio Moravia, hanno avuto il merito di approfondire l’analisi sensistica della scienza dell’uomo valorizzando l’autonomia di facoltà intese ora come “il prodotto creativo di un dinamismo interno indipendente, espressione di una sensibilità soggettiva in grado di istituire nuove relazioni fra l’io e il mondo”⁷. Non è escluso, come vorrei suggerire, che anche sulla scia di tali letture Leopardi maturi la sua posizione sull’idea illuministica di *perfettibilità* e la sua

4 E. Raimondi, *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, a cura di D. Monda, Rizzoli, Milano 2011, p. 300.

5 Tutte le citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte da G. Leopardi, *Zibaldone*, voll. III, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997.

6 P. Verri, *Discorso sull’indole del piacere e del dolore*, a cura di S. Contarini, Carocci, Roma 2001, p. 98.

7 S. Moravia, *Gli Idéologues e l’età dei lumi*, in “Belfagor”, vol. XXVIII, n. 3, 1973, p. 253.

elaborazione del concetto forse più sistematico di tutto lo *Zibaldone*, quello dell'*assuefazione*.

Nel corso del Settecento l'idea stessa di sistema aveva conosciuto una critica radicale: basti pensare alle considerazioni sulla metafisica dei sistemi nel *Traité des systèmes* (1749) di Condillac o al veto di D'Alembert sul *goût des systèmes* nel discorso preliminare all'*Encyclopédie*. Ma come ha osservato Jacques Roger in un saggio ancora fondamentale, già i *philosophes* avevano sentito il bisogno di superare il determinismo delle semplici osservazioni esatte e di riabilitare insieme le ipotesi e i sistemi, non nella loro veste passata, ma secondo il grande modello proposto proprio dall'*Histoire naturelle* di Buffon⁸.

Le cause prime, aveva scritto Buffon in *De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle*, rimangono celate all'uomo, ma compito del naturalista, consapevole di muoversi in un ordine relativo, è di non limitarsi alle "descriptions exactes" e ai fatti particolari: bisogna andare più in là, cercare di "combiner les observations, de généraliser les faits, de les lier ensemble par la force des analogies", occorre un "coup d'œil" che faccia conoscere "les rapports éloignés"⁹. Sembra di sentire l'eco di Buffon quando Leopardi osserva che l'analogia è "uno dei fondamenti della filosofia moderna" (Zib 66) e che la "facoltà di generalizzare costituisce il pensatore" (Zib 947), il quale possiede quella *qualité d'esprit* necessaria per "applicare i principi generali agli effetti anche più particolari e lontani", la capacità di "scoprire e conoscere e d'investigare i rapporti anche più astrusi e riposti e più rimoti" (Zib 3927). I sistemi "fingono e suppongono" come fa la matematica, procedendo "per via di paradigmi e di esempi" (Zib 3978), generalizzando, come aveva insegnato Locke, attraverso la combinazione di idee semplici e la costruzione di archetipi mentali. Gli "speculatori della natura" allora potranno sbagliare "prendendo per sistema reale un sistema immaginario o anche arbitrario", non sbaglieranno però "nel cercare un sistema" (Zib 1089).

8 Cfr. J. Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Armand Colin, Paris 1963, pp. 467-468.

9 Per agevolare la reperibilità del testo da parte del lettore, la citazione è tratta dall'edizione moderna di Buffon, *Œuvres*, a cura di S. Schmitt, C. Crémère, Gallimard, Paris 2007, pp. 58-59.

Nel *Discours sur la nature des animaux*, Buffon aveva cercato, attraverso l'analogia con il mondo animale, la causa della superiorità dell'uomo, il principio unico che potesse stabilire "le degré précis de cette inferiorité de la nature des animaux", al fine di distinguere "ce qui n'appartient qu'à l'homme, de ce qui lui appartient en commun avec l'animal"¹⁰. L'antropologia differenziale di Buffon viene giustificata non soltanto dall'assenza in natura di gradi intermedi tra l'anima pensante e la *force mécanique* delle bestie, ma anche dal fatto che mentre gli animali non possono fare altro che ripetere le medesime azioni, gli uomini conoscono un tipo di *éducation de l'espèce* che li pone al di fuori del semplice ordine delle facoltà materiali. L'elezione dell'uomo non finisce allora nella sua capacità di pensare: si estende alla facoltà della specie di autoperfezionarsi. Così, Buffon apre la strada a Rousseau per la formulazione di quello che Jean Starobinski ha definito un *neologisme savant*: il concetto di *perfectibilité*.

La differenza sostanziale fra Buffon e Rousseau è che per Rousseau l'uomo fa ingresso nella storia senza esservi situato originariamente e necessariamente. È la libera scelta di associazione a distinguere la filosofia politica di Rousseau, come ha mostrato Robert Derathé, dalle altre correnti giusnaturalistiche del suo tempo. Ma come ha notato lo stesso Derathé, se è vero che la sociabilità, come la ragione, è per Rousseau un prodotto delle circostanze, è anche vero che essa si presenta come una facoltà presente in potenza, che soltanto l'effettiva creazione di una società può far venire alla luce¹¹. La rottura da una condizione originaria, ha scritto Franck Tinland riprendendo un'intuizione di Kant, "apparaît comme la réalisation progressive des conditions grâce aux quelles l'homme pourra épanouir ses virtualités, et devenir ce qu'il est"¹². Le vicende storiche particolari non sono determinate da una necessità naturale, ma è l'appartenenza dell'uomo all'ordine, alla totalità ontologica dell'origine, a fondare la stessa utopia rousseuiana di una civilizzazione positiva alternativa alla degenerazione. Nel *Discours sur l'origine de l'inégalité*, pubblicato nel

10 Ivi, p. 432.

11 R. Derathé, *Rousseau e la scienza politica del suo tempo*, trad. it. di R. Ferrara, il Mulino, Bologna 1993, p. 185.

12 F. Tinland, *L'homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris. De l'animal à l'homme*, Payot, Paris 1968, p. 249.

1755, assistiamo allo svolgersi delle cause occasionali che hanno reso possibile per l'uomo la manifestazione delle "facultés qu'il avoit en puissance"¹³, facoltà che dovevano incontrare circostanze favorevoli per manifestarsi, in una tensione irriducibile tra finalismo latente e contingenza del caso.

Nel *Système de la nature* del 1770 D'Holbach aveva ripreso polemicamente la teoria dell'*homo duplex* di Buffon. La distinzione tra fisico e morale veniva riassorbita dentro a un'antropologia materialistica per la quale l'uomo è soggetto, come tutti gli altri esseri, a una *vicissitude continuelle*. L'organizzazione fisica, che La Mettrie, dietro l'immagine ancora meccanicistica dell'*homme machine*¹⁴, aveva elevato a principio fondamentale di un sistema fondato su un'analogia spregiudicata con il mondo animale e vegetale, diventava il terreno sul quale ripensare il concetto di perfettibilità.

Più recentemente Jean-Claude Bourdin si è chiesto se la *modification* di D'Holbach – un termine la cui voce rispettiva nell'*Encyclopédie* portava la firma di Diderot – fosse compatibile con l'idea di *perfectibilité* di matrice rousseuiana. La risposta è negativa. Teorico di un monismo radicale, secondo il quale l'uomo è innanzitutto materia sensibile e organizzata, D'Holbach attribuisce la modificazione alla sola forza dell'abitudine, una "façon d'être, de penser et d'agir que nos organes tant extérieurs qu'intérieurs contractent par la fréquence de mêmes mouvements", tanto intrinseca all'uomo che "souvent on la confond avec notre nature"¹⁵. Una distanza teorica troppo grande, scrive Bourdin, separa il "mode d'explication causaliste univoque"¹⁶ di D'Holbach dal principio trascendentale della perfettibilità.

13 J-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inegalité parmi les hommes*, a cura di J. Starobinski, in Id., *Œuvres complètes*, vol. III, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Gallimard, Paris 1964, p. 152.

14 Come ha scritto Sergio Moravia, nella misura in cui La Mettrie si richiamava alle "machines di marca iatromeccanica", egli finiva per "recuperare parzialmente quei principi e forze *sui generis* che in sede programmatica aveva recisamente eliminato", S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 70.

15 J-C. Bourdin, *Materialisme et perfectibilité. D'Holbach et Helvétius*, in B. Binoche (a cura di), *L'homme perfectible*, Champ Vallon, Seyssel 2004, p. 156.

16 Ivi, p. 169.

Quello della perfettibilità è uno dei temi più ricorrenti di tutto lo *Zibaldone*. Dapprima la determinata opposizione di Leopardi all'idea che il progresso della ragione corrisponda a un destino naturale ha l'aspetto di quelle verità intuite con la forza del sentimento. La "ragione umana di cui facciamo tanta pompa sopra gli altri animali, e nel di cui perfezionamento facciamo consistere quello dell'uomo" (Zib 103) è l'origine della "lugubre" cognizione delle cose. Se il destino dell'uomo era quello di conoscere il vero con l'avanzamento della ragione, perché la natura avrebbe "reso così difficile il solo mezzo di ottener quello ch'ella voleva soprattutto, e si prefiggeva per fine, cioè la felicità?" (Zib 328). Superando gli ostacoli che lo dividono dalla conoscenza del vero, l'uomo si è messo "in un'altr'ordine di cose" rispetto a quello degli altri esseri, ha deciso di "regolarsi con leggi apparte, e indipendenti dalle leggi universali della natura" (Zib 328).

Quando parla di perfezionamento, Leopardi ha in mente un significato progressista diverso da quello rousseuiano. L'orizzonte promesso dai sostenitori della perfettibilità dell'uomo è prima di tutto un orizzonte eudemonico. Commentando un brano di La Mennais, l'autore dell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, in cui si parla del *repos* come condizione di felicità e perfezione, Leopardi vede nel riposo, uno dei due poli del *bonheur* settecentesco¹⁷, non una condizione contemplativa di quiete assoluta da raggiungere con i lumi della filosofia o della religione, bensì la conformità dell'uomo con il proprio ordine relativo, "quello stato in cui la natura l'ha posto di sua propria mano" (Zib 378). Anche il desiderio di conoscere non sarebbe motivato da una predestinazione alla conoscenza del vero in sé, quanto piuttosto dal desiderio di "concepire", dal piacere che procura all'uomo la "sensazione dell'intelligenza" (Zib 384) nella sua massima estensione.

Lo sviluppo rapidissimo delle sue considerazioni sulla perfettibilità, porta Leopardi ad affermare, prima ancora di maturare la sua posizione sulla materia pensante, la sostanziale identità fra la ragione dell'uomo e quella degli animali. L'uomo non ha bisogno di apprendere il vero assoluto per determinarsi ad agire, è

17 Cfr. R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Slatkine, Genève 1979, pp. 125-135.

sufficiente che conosca “quello che fa per lui” (Zib 381), allo stesso modo in cui gli altri esseri viventi si determinano per forza d'istinto. La natura, senza instillare le idee in modo immediato, dispone l'animale e “l'ordine delle cose relativo a lui, in tal maniera, che l'animale si determini naturalmente a credere questo e non quello”, a partire da due tipi di esperienza possibili: da un lato le esperienze dei “sensi esterni”, dall'altro le “inclinazioni naturali, passioni, affetti”, “tutte cose veramente ingenite, e assolutamente primitive, sebbene molte di esse possano svilupparsi più o meno, o nulla” (Zib 442-443). L'uomo “perfezionato” si è allontanato dalla natura per via di esperienze “ch'egli non dovea fare”, e “divenuto imperfetto relativamente alla sua propria natura, diviene infelice” (Zib 446).

Ingenite non sono le idee ma la disposizione naturale propria di ciascuna specie, una disposizione organica estranea a ogni platonismo. L'ipotesi fisiologica segna un sottile spostamento all'interno della sfera semantica della perfezione. La prima occorrenza nello *Zibaldone* della presenza di “mali accidentali” nell'ordine naturale si deve alla negazione del suo carattere di necessità, osservata sulla base della “disposizion primitiva” che regola le cause e gli effetti non in modo assolutamente perfetto, bensì “alla buona”, e ciò “non solo negli uomini, ma negli animali, e in tutti gli altri ordini di cose” (Zib 585). Se la “macchina della natura” è “composta e organizzata in altra maniera da quella della ragione” (Zib 586), la stessa idea della perfezione naturale si incrina dinanzi al riconoscimento di un dinamismo autonomo irriducibile alle idee chiare e distinte della logica. L'istinto di cui parla Leopardi contempla un orizzonte già distante dalla prospettiva puramente “ideologica” di Condillac, che nel *Traité des sensations* (1754) lo aveva definito come un giudizio formulato in seguito a un'esperienza e ignorato “lorsqu'une fois nous avons contracté ces habitudes”¹⁸.

Per Leopardi non si sviluppa “propriamente nell'uomo o nell'animale veruna facoltà”, ma piuttosto gli organi, e “cogli organi, naturalmente, le loro naturali disposizioni o qualità” (Zib 1802-1803). L'implicazione più radicale a cui va incontro il ragiona-

18 É.B de Condillac, *Traité des sensations* in *Œuvres complètes*, vol. III, Ch. Houel, Paris 1798, p. 350.

mento è la negazione dell'esistenza di qualsiasi principio regolatore immateriale inerente all'organismo. Il bisogno, l'*uneasiness* di derivazione lockiana che inquieta l'uomo al venire meno di "certe comodità" che si stimano come progressi indispensabili lungo il cammino verso la *plenitude* della specie, spesso non deriva che dagli effetti dell'abitudine, dell'assuefazione: "siccome l'abitudine è una seconda natura, così noi crediamo primitivo quel bisogno che deriva dalla nostra corruzione" (Zib 830). Negando, sulla scorta della distruzione delle "forme platoniche preesistenti alle cose" (Zib 1342), il carattere di necessità di ciascun ordine di esistenza, Leopardi sostituisce all'idea di un progresso inteso come compimento di un processo razionale prestabilito una concezione relativistica di infinite possibilità immanenti. La lezione più importante che Leopardi trae dall'anti-innatismo degli *Idéologues* non è di natura epistemologica, ma ontologica: "*Tutto è posteriore all'esistenza*" (Zib 1616).

Lo sviluppo delle facoltà dell'anima è tanto dipendente dall'autoregolazione dell'organismo, a contatto con le sensazioni interne ed esterne, che persino la conformazione organica dell'animale può essere soggetta a nuove trasformazioni, originate dalla contrazione di altre abitudini in risposta a sollecitazioni biologiche accidentali. Secondo un'idea antica, Buffon concepiva la forma della mano come una traccia della presenza nell'uomo di una componente spirituale, e quindi di un destino da assolvere per volontà naturale. Leopardi, dal canto suo, ricorda il caso di quella "donzella benestante che ricamava coi piedi", a riprova che "è stolto il dire che la natura abbia dato alla mano alcuna facoltà, ma solamente la disposizione e la capacità di acquistarne", disposizione che la natura "ha pur dato al piede, bench'ella resti non solo inutile, ma sconosciuta e neppur sospettata in quasi tutti gli uomini, disposizione che non è quasi altro che *possibilità*" (Zib 2269-2270).

Per parlare degli effetti della modificabilità, o della *conformabilità* dell'uomo, Leopardi usa, com'è noto, il termine *assuefazione*¹⁹. Analogamente a quanto era giunto a sostenere D'Holbach, le

19 Per un'introduzione al concetto di "assuefazione" rimando a A. Malagamba, *Seconda natura, seconda nascita. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in C. Gaiardoni (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di

modificazioni organiche costituiscono per Leopardi una seconda natura, il prodotto di una *disposizione* sempre aperta ad accogliere nuove impronte, nuove possibilità di determinazione, senza che queste siano iscritte nell'uomo secondo un ordine stabilito in potenza. Anche la memoria, dopo essere stata attribuita alla capacità associativa del linguaggio in un pensiero del maggio 1821, a distanza di due mesi viene riconsiderata alla luce della teoria dell'assuefazione organica: essa è "un'abitudine contratta o da contrarsi da organi", ecco perché il bambino "che non può aver contratto abitudine, non ha memoria, come non ha quasi intelletto, né ragione" (Zib 1255)²⁰.

Sul rapporto fra memoria e abitudine aveva scritto pagine simili Destutt De Tracy in un capitolo degli *Éléments d'idéologie* (1801-1815), che Leopardi poteva leggere nell'edizione italiana del 1817 curata da Giuseppe Compagnoni per Antonio Fortunato Stella. La memoria, scriveva Tracy, è il primo stadio della progressiva complicazione delle operazioni intellettuali, e come tutte le facoltà essa è tanto più efficiente quanto più "i nostri organi hanno contratta l'abitudine risultante dalla frequente ripetizione di tale azione", a tal punto che anche qualora "l'individuo nascesse con l'intero sviluppo di tutti i suoi organi, non però sarebb'egli da prima meno ridotto ad un assai limitato grado d'intelligenza e di capacità"²¹.

Ma era stato soprattutto Pierre Jean Georges Cabanis, autore dei *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1796-1802), a conferire all'ideologia, come ricorda Tracy in moltissimi luoghi della sua opera²², un profilo medico-fisiologico. Allo stesso modo, François Broussais, di cui usciva nel 1829 una traduzione italiana del trattato *Della irritazione e della pazzia. Opera nella quale i*

studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Olschki, Firenze 2010, pp. 313-321.

20 Sul rapporto fra memoria e assuefazione, e in particolare sulla distinzione fra memoria volontaria e involontaria, intesa come "*disposizione o, più precisamente, una capacità di essere affetti o di ricevere assefazioni*", rimando alle puntuali osservazioni di A. Aloisi, *Assuefazione, memoria, conformabilità*, in *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, ETS, Pisa 2014, pp. 93-129.

21 A-L-C D. de Tracy, *Elementi d'Ideologia*, vol. II, Stella, Milano 1817, p. 59.

22 Cfr. S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues*, cit., p. 377.

rapporti del fisico e del morale sono stabiliti sulla base della medicina fisiologica, riconosceva a Cabanis il merito di aver “fatto un passo al di là dei sensi esterni”, dando alla fisiologia e alla medicina il “diritto esclusivo di dettar legge all’ideologia”: i tempi erano maturi per una “rettificazione” di Locke con i “dati di Cabanis”²³.

Ancora Cabanis aveva intrapreso uno studio dei fenomeni psico-fisici sotto la luce dell’organizzazione biologica del sistema²⁴: un sistema di influssi e condizionamenti reciproci che restituivano, all’osservazione senza pregiudizi dell’analista, l’immagine di un macchinario in equilibrio variabile fra agenti differenti, da quelli esogeni come il clima a quelli endogeni come la conformazione degli organi, il sesso, l’età. La consapevolezza del legame tra lo sviluppo delle facoltà generali dell’individuo e il processo di dispiegamento degli organi interni era all’origine di una concezione dell’uomo che potremmo definire post-sensistica, per la quale, accanto all’analisi delle relazioni qualitative istituite dall’io cosciente con le proprie percezioni, era fondamentale guardare anche alla sorgente nascosta dei moti dell’istinto e delle pulsioni inconscie. Le prime tendenze, scriveva Cabanis, “le prime abitudini istintive, sono una conseguenza delle leggi della formazione e dello sviluppamento degli organi”, appartengono “particolarmente alle impressioni interne, ed alle determinazioni che queste ultime occasionano nell’intero sistema animale”²⁵.

Non sappiamo se Leopardi avesse letto Cabanis²⁶. La traduzione italiana da cui ho citato era comparsa nel 1820, e, come ha no-

23 F.S.V. Broussais, *Della irritazione e della pazzia. Opera nella quale i rapporti del fisico e del morale sono stabiliti sulla base della medicina fisiologica*, vol. I, Stamperia del Commercio, Lugano 1829, p. 18.

24 Per un inquadramento della figura di Cabanis si veda, oltre al volume citato di Sergio Moravia sugli *Idéologues*, S. Besançon, *La philosophie de Cabanis. Une réforme de la psychiatrie*, Synthélabo, Le Plessis-Robinson 1997.

25 P.-J.-G. Cabanis, *Rapporti del fisico e del morale dell’uomo, 1 versione italiana eseguita sopra la 3 ed. francese*, vol. II, 1820, p. 210.

26 Mario Sansone citava Cabanis e Tracy come “gli indiscutibili progenitori della gnoseologia leopardina”, salvo rubricarli soltanto come i “sistematori e continuatori della dottrina condillachiana” (M. Sansone, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in *Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962)*, Olschki, Firenze 1963, p. 138). Un riferimento a Cabanis in merito al ripensamento in chiave “istintuale” del movente materialistico dell’amor proprio si trova in A.C. Bova, *La revisione dell’empirismo*, in Id., *Illaudabil meraviglia. La*

tato per primo Carlo Dionisotti²⁷, Leopardi aveva potuto leggere nella *Nuova collezione di opuscoli letterari* un saggio dal titolo *Delle dottrine psicologiche e cosmogoniche di Pietro Giovan Giorgio Cabanis* che forniva, con intenzione polemica, alcune notazioni utili per conoscere un'opera "cotanto applaudita, divulgata per ogni dove, e letta in oggi con avidità"²⁸. Certo è che il nome di Cabanis compare più di una volta nello *Zibaldone*, dapprima, insieme a Tracy, in un elenco dei "moderni più grandi" che sono stati "formatori o sostenitori di qualche sistema" nella "morale, nella politica, nella scienza dell'uomo" (Zib 946), in blocco con Cartesio, Malebranche, Leibniz, Locke, Rousseau, Vico, Kant, e poi insieme al solo Rousseau tra i francesi che hanno riportato "vere e sode scoperte sulla natura e la teoria dell'uomo, de' governi ec." (Zib 2616). I sistemi di Rousseau e di Cabanis si fronteggiano. Leopardi probabilmente non ignorava che proprio Cabanis aveva condotto al suo esito più radicale l'ipotesi del perfezionamento come contrazione di abitudini organiche: non era solo la ragione a perfezionarsi, a modificarsi, ma ciascuna parte dell'uomo, sensibile più degli altri animali alla forza immanente della conformabilità. L'uomo, scriveva Cabanis, "è tra tutti il più modificabile e il più arrendevole"²⁹, una massima che rispondeva ugualmente alla domanda di Leopardi: "Che cos'è l'uomo? Un animale più asuefabile degli altri" (Zib 1456).

Intorno all'estate del 1821, Leopardi comincia a fondare sul principio dell'assuefazione un sistema che abbraccerà tutti gli aspetti del suo pensiero. La differenza tra l'uomo e l'animale ora non risiede che nella facoltà di imitare, ecco perché la scimmia,

contraddizione della natura in Giacomo Leopardi, Liguori, Napoli 1992, pp. 27-28. Si segnala inoltre la presenza del nome di Cabanis in un elenco autografo di Leopardi, per il quale si veda P. Zito, *Gli effetti della lettura*, in Id., *I libri di Leopardi. I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Napoli 2000, p.114

27 C. Dionisotti, *Leopardi e Bologna*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Manzoni, Leopardi e altri*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 147.

28 G. Bruni, *Delle dottrine psicologiche e cosmogoniche di Pietro Giovanni Giorgio Cabanis*, in *Nuova collezione di opuscoli letterari compilata per cura dei signori Giacomo Tommasini, Francesco Orioli, Paolo Costa, Francesco Cardinali e abate Giambatista Bruni*, Tipografia Marsigli, Bologna 1825, p.51.

29 P-J-J. Cabanis, *Rapporti del fisico e del morale dell'uomo*, vol. I, cit., p. 53.

“insigne per la sua facoltà e tendenza imitativa”, è il “più ingegnoso degli animali”, e se guardiamo, con uno spirito di analogia meno antropocentrico di quello di Buffon, alla “gradazione delle facoltà organiche *interiori*, nelle diverse specie di animali fino all’uomo”, vedremo come questa “consista in una maggiore o minor facoltà di *attendere*, e di *assuefarsi*” (Zib 1365). Quel detto dei leibniziani, si chiede Leopardi, secondo il quale la natura non procede per salti, “non dimostra che tutta la natura è un sistema di assuefazione? La gradazione importa l’assuefazione, e viceversa” (Zib 1658).

Sarebbe impossibile richiamare tutti i luoghi in cui Leopardi ritorna su un principio tanto radicale da coincidere con la vita stessa, con il flusso di sensazioni che “sono modificate e dipendono quasi esclusivamente dall’assuefazione e dalle circostanze” (Zib 1420). Ciascun uomo è “come una pasta molle, suscettiva d’ogni possibile figura, impronta” (Zib 1452). Quando Leopardi aveva cominciato a confutare la tesi della perfettibilità, si era domandato per quale motivo la natura avrebbe operato con tanta negligenza da costringere l’uomo a “stentare, tentare mille strade, sbagliare mille volte, e tornare indietro, e finalmente dover aspettare lunghissimo ordine di secoli, per conseguire in parte il detto fine” (Zib, 834), la felicità e la perfezione. Ma sottraendosi alla logica finalistica del progresso egli può ammettere che la natura “ha lasciato più da fare per la loro vita, a quegli esseri ai quali ha dato maggiore conformabilità, e variamente sviluppabili, e capaci di produrre più diversi e molteplici effetti” (Zib 1453). Può insomma riconoscere che l’allontanamento dell’uomo dal suo stato primitivo è determinato dal suo stesso modo di essere, dalla suscettibilità dei suoi organi, senza alcuna direzione prestabilita, da quell’unica facoltà che presiede tutte le altre e che, come queste, è irrimediabilmente attaccata alla materia: “La stessa facoltà di assuefarsi dipende dall’assuefazione” (Zib 1370), da una “assuefazione generale”. I filosofi non hanno inteso che “ben altro è la conformabilità, che la perfettibilità”: la modificabilità dell’uomo è necessaria, ma le “facoltà non primitive che si sviluppano nell’uomo mediante la coltura [...] non sono ordinate dalla natura, ma accidentali, e figlie delle circostanze, come le malattie che modificano viziosamente i nostri organi” (Zib 1569).

Il richiamo alle malattie del corpo non è casuale. Il 6 luglio del 1823, ritornando sul discorso della “suprema conformabilità e organizzazione dell’uomo”, Leopardi riafferma la sua “disposizione maggiore” (Zib 2902) a uscire dallo stato di perfezione naturale. L’uomo è come quelle macchine o quei “lavorii compitissimi e perfettissimi” che “per la somma delicatezza più facilmente degli altri si guastano” (Zib 2903). La perfettibilità è una *guastabilità*. Lo aveva già sostenuto un anno prima, scrivendo che per la delicatezza della “costruzione esterna” e delle “fibre intellettuali”, l’uomo fra tutti gli animali è il “più facile a guastarsi” (Zib 2567). Francesco Puccinotti intitolerà due paragrafi consecutivi della sua *Patologia induttiva* rispettivamente *La salute non mai perfettissima* e *L’uomo il più cagionevole degli animali*: il medico urbinato, che in esergo citava il coro del Ruysch, aveva un dialogo aperto proprio con Leopardi. La sintonia con l’amico fisiologo era più forte di quella che lo legava allo stesso Giordani, se Puccinotti, a proposito delle *Operette morali*, indovinava così: “Tu temevi il giudizio del Giordani, uno de’ perfettibilisti i più grandi”³⁰.

Nel dialogo tra la Natura e l’Islandese, Leopardi muove il suo attacco all’antropocentrismo dei “perfettibilisti” sulla traccia di un definitivo contraddittorio con il sistema di Buffon³¹. L’unico *repos* possibile è ora quello della “quiete del sonno” che per il gallo silvestre equivale a una “particella di morte”³². Il rimedio di cui dispone l’essere più conformabile è quello dell’assuefazione al dolore stesso: all’infelice che crede insopportabile un dolore prolungato, Filippo Ottonieri risponde che anzi, “per l’assuefazione, l’avresti sopportato meglio”³³. Se, come aveva scritto Cabanis, le “impressioni troppo vive, troppo sovente ripetute, o troppo numerose, si indeboliscono per l’effetto diretto di queste ultime circostanze”³⁴, la conclusione è che “l’uomo di gran sentimento è soggetto a divenire insensibile più presto e

30 La citazione è presa da P. Colombo, “*Il libro della vera sapienza*”, Francesco Puccinotti lettore delle *Operette morali*, in “Rivista internazionale di studi leopardiani”, 15, 2022, p. 145.

31 A questo proposito si veda il saggio di S. Contarini, *Leopardi e Buffon: sulla genesi del “Dialogo della Natura e di un Islandese”*, in “Rivista di letterature moderne e comparate”, XLVII, 4, 1994, pp. 331-354.

32 G. Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 468.

33 Ivi, p. 393.

34 P-J-J. Cabanis, *Rapporti...*, cit., vol. 1, p. 35.

più fortemente degli altri”, fino ad acquisire un abito di “quiete e di rassegnazione” (Zib 2107-2108). Un abito senza il quale non potremmo immaginare neppure il contrappunto di ironia e malinconia che anima le *Operette*.

Bibliografia

- Aloisi A., *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, ETS, Pisa 2014.
- Baczko B., *Rousseau. Solitude et communauté*, Mouton, Paris-La Haye 1974.
- Besançon S., *La philosophie de Cabanis. Une réforme de la psychiatrie*, Synthélabo, Le Plessis-Robinson 1997.
- Bourdin J-C., *Materialisme et perfectibilité. D’Holbach et Helvétius*, in B. Binoche (a cura di), *L’homme perfectible*, Champ Vallon, Seyssel 2004, pp. 147-169.
- Bova A.C., *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*, Liguori, Napoli 1992.
- Broussais F.S.V., *Della irritazione e della pazzia. Opera nella quale i rapporti del fisico e del morale sono stabiliti sulla base della medicina fisiologica*, vol. I, Stamperia del Commercio, Lugano 1829.
- Bruni G., *Delle dottrine psicologiche e cosmogoniche di Pietro Giovanni Giorgio Cabanis*, in Nuova collezione di opuscoli letterari compilata per cura dei signori Giacomo Tommasini, Francesco Orioli, Paolo Costa, Francesco Cardinali e abate Giambattista Bruni, Tipografia Marsigli, Bologna 1825.
- Buffon, Leclerc G.L., *Œuvres*, a cura di S. Schmitt, C. Crémière, Gallimard, 2007.
- Cabanis P-J-G., *Rapporti del fisico e del morale dell’uomo, 1 versione italiana eseguita sopra la 3 ed. francese*, voll. II, 1820.
- Colombo P., “Il libro della vera sapienza”. Francesco Puccinotti lettore delle *Operette morali*, in “Rivista internazionale di studi leopardiani”, 15, 2022, pp. 139-151.
- Condillac É.B., *Traité des sensations in Œuvres complètes*, vol. III, Ch. Houel, Paris 1798.
- Contarini S., *Leopardi e Buffon: sulla genesi del “Dialogo della Natura e di un Islandese”*, in “Rivista di letterature moderne e comparate”, XLVII, 4, 1994, pp. 331-354.

- R. Derathé, *Rousseau e la scienza politica del suo tempo*, trad. it. di R. Ferrara, il Mulino, Bologna 1993
- Dionisotti C., *Leopardi e Bologna*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Manzoni, Leopardi e altri*, Il Mulino, Bologna 1988.
- Leopardi G., *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Mondadori, Milano 2008.
- Id., *Zibaldone*, voll. III, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997.
- Malagamba A., *Seconda natura, seconda nascita. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in C. Gaiardoni (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008)*, Olschki, Firenze 2010, pp. 313-321
- Mauzi R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Slatkine, Genève 1979.
- Moravia S., *Gli Idéologues e l'età dei lumi*, in "Belfagor", vol. XXVIII, n.3, 1973, pp. 253-265.
- Id., *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- Quintili P., *Matérialismes et Lumières. Philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2009.
- Raimondi E., *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, a cura di D. Monda, Rizzoli, Milano 2011.
- Roger J., *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La generation des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Armand Colin, Paris 1963.
- Rousseau J-J., *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, a cura di J. Starobinski, in Id., *Œuvres complètes*, vol. III, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Gallimard, Paris 1964.
- Sansone M., *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in *Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962)*, Olschki, Firenze 1963, pp. 133-172.
- Tinland F., *L'homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris. De l'animal à l'homme*, Payot, Paris 1968.
- Tracy D., *Elementi d'Ideologia*, voll. II, Stella, Milano 1817.
- Verri P., *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, a cura di S. Conatarini, Carocci, Roma 2001.
- Zito P., *Gli effetti della lettura*, in Id., *I libri di Leopardi. I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Napoli 2000, pp. 113-130.

ARETINA BELLIZZI

DA EGESIA “PERSUASORE DI MORTE” A PORFIRIO PERSUASOSI A MORIRE Sulla genesi di una controfigura leopardiana

Al principio di una lista di “indicatori tematici o titoli”¹ – la definizione è di Besomi – da mettere in relazione alle *Operette morali*, e compilata da Leopardi probabilmente nel 1823, compaiono due voci, entrambe riconducibili al comune motivo del suicidio: “Salto di Leucade” ed “Egesia pisitánato”².

Mentre il mitologema di Leucade, pur non essendo divenuto l’oggetto specifico di una delle *Operette*, aveva e avrebbe trovato spazio considerevole nella produzione leopardiana, meno facilmente rintracciabile, perché più sotterranea, è, invece, la presenza di Egesia, destinata a rimanere carsica fino al ’27, data di composizione del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, l’operetta in cui il “pisitánato” ricompare, ma in un breve cammeo e non più nel ruolo di protagonista al quale l’appunto del ’23 sembrava preludere.

La variazione, tuttavia, era stata già anticipata nel ’25, quando, su un altro foglio servito per segnare “in un unico blocco compatto [...] senza soluzione di continuità titoli che evocano temi e generi i più vari, anche molto distanti tra loro”³, Leopardi inserisce

-
- 1 O. Besomi, *Tra preistoria e cronaca delle Operette*, in G. Leopardi, *Operette morali*, Mondadori, Milano 1979, p. XXIV. Per la datazione del foglietto autografo, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, con segnatura C. L. X 12, int. 33 cfr. le pp. XXIV-XLII. Per un’ulteriore disamina del foglietto di appunti, cfr. E. Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 42-55. Per un inquadramento e una interpretazione complessiva si veda G. Leopardi, *Disegni XI. Titoli di operette morali*, in Id., *Disegni letterari*, a cura di Franco D’Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 167-182.
 - 2 G. Leopardi, *Operette morali*, Mondadori, Milano 1979, pp. XXIV. D’ora in poi, dove non altrimenti indicato, le *Operette morali* saranno citate da questa edizione indicata con l’abbreviazione OM.
 - 3 G. Leopardi, *Disegni letterari*, cit., p. 187.

un “Dialogo di Plotino e Porfirio sopra il suicidio”⁴. Il blocco, noto col titolo, collocato in posizione incipitaria, “Epistole in versi”, conteneva, oltre a questo, altri due titoli – “Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco” e “Copernico, Dialogo” – destinati a corrispondere a quelli di due delle *Operette* che saranno effettivamente aggiunte al nucleo originario del 1824 e che, proprio come il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, erano destinate alla stampa, bloccata dalla censura, nell’edizione napoletana Starita (1835).

Tra ’23 e ’25 avviene dunque un significativo passaggio di testimone: il tema del suicidio precedentemente associato al filosofo socratico Egesia, viene ora congiunto ai nomi di due filosofi platonici, Plotino e Porfirio. Un passaggio significativo innanzitutto perchè implica che la controfigura leopardiana del *desiderium mortis* non sia più Egesia *πεισιθάνατος* (*peisithánatos*), “persuasore di morte” ma Porfirio, persuasosi a morire. Nel *Dialogo* leopardiano il filosofo che, proprio in quanto platonico – e dunque memore dalle parole pronunciate da Socrate nel *Fedone* – avrebbe dovuto rifiutare il suicidio come atto illecito, si impegna a dimostrare invece quanto la morte sia desiderabile. Fin dal principio dell’operetta, infatti, il Porfirio leopardiano è innanzitutto un apostata del platonismo: “alla scuola e nei libri, siami stato lecito approvare i sentimenti di Platone e seguirli” dichiara, salvo poi specificare immediatamente che “nella vita, non che gli approvi, io piuttosto gli abbomino”⁵. Il carattere drammatico del personaggio è fin da subito identificato nel contrasto in esso generato dall’essere *con* Platone *contro* Platone.

A determinare il passaggio da Egesia a Porfirio potrebbe essersi rivelata decisiva la lettura di alcuni dialoghi di Platone registrata dagli *Elenchi* nel corso del ’23.⁶ Questa, tanto più perchè – fin

4 G. Leopardi, XII. “Epistole in versi” e altri disegni, in Id., *Disegni letterari*, cit., p. 186, ma si vedano anche le pp. 187-198, e in particolare le pp. 189-190, per il commento.

5 OM, pp. 383-384.

6 Nell’ordine in cui compaiono negli *Elenchi*: *Protagora* (II *Elenco*, n. 22); *Fedone*, *Ipparco*, *Menesseno*, *Minosse*, *Clitofonte*, *Amanti*, *Gorgia*, *Fedro*, (II *Elenco*, n. 31); *Teeteto* (III *Elenco*, n. 7); *Sofista*, *Convivio* (IV *Elenco*, nn. 41-42), cfr. G. Leopardi, *Elenchi di lettura*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, vol. II, pp. 1222-1225. Sulle letture platoniche e sulla funzione che il filosofo antico esercitò nell’opera leopardiana, imprescindibile F. D’Intino, *L’immagine della voce*. Leopardi,

dal primo soggiorno romano – combinata alla lettura di altri testi tendenti a sovrapporre platonismo e cristianesimo (come il *Fragmentum de causa universi contra Platonem*)⁷ o comunque legati a quella tradizione platonica nella quale Leopardi avrebbe forse potuto intravedere molteplici motivi di contatto con lo spiritualismo della sua epoca (Albino, Pletone, Olimpodoro, ecc.)⁸, contribuì a offrire nuova materia per continuare a sostenere la critica al 'sistema' di Platone, già reso bersaglio di diverse riflessioni zibaldoniane, condensate nell'estate del '21. È, inoltre, forse proprio sulla scorta della mediazione esercitata da questi testi che Leopardi indirizzò nuovamente la sua attenzione verso la *Vita Plotini*, già tradotta dal greco in latino nel 1814⁹. Alla biografia antica scritta da Porfirio, infatti, l'autore delle *Operette* deve di necessità aver riguardato in concomitanza della stesura del *Dialogo* che ha per protagonisti proprio quei due filosofi platonici; lo dimostra, inconfutabilmente, il prelievo di una autentica testimonianza riportata da Porfirio relativa alla risoluzione che questi aveva maturato di togliersi la vita e dalla quale sarebbe stato distolto dal suo maestro Plotino. L'episodio, già ben noto al giovane Giacomo, deve aver assunto nel tempo nuovo spessore tanto da divenire il presupposto dell'invenzione leopardiana e dall'essere

Platone e il libro morale, Marsilio, Venezia 2009 e il recente Id. *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021. Si vedano inoltre M. Natale, *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio, Venezia 2009 e F. Trabattoni, *Leopardi e Platone. Storia di un incontro mancato, Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. (Atti della Tredicesima Giornata di Studi. Sestri Levante, 11 marzo 2016), a cura di S. Audano e G. Cipriani, Il Castello, Foggia 2017, pp. 105-140.

7 Ivi, *IV Elenco*, n. 20, p. 1224.

8 Ivi, *IV Elenco*, n. 2, p. 1223, nn. 15-17, 21, p. 1224. Sul ruolo avuto in particolare da Pletone, si vedano F. D'Intino, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa (1822-1827)*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 71-89 e F. Trabattoni, *Leopardi e la "religione" di Giorgio Gemisto Pletone*, in "La Cultura", 2/2022, pp. 193-217.

9 G. Leopardi, *Porphyrii de vita Plotini et ordine librorum eius*, a cura di C. Moreschini, Olschki, Firenze 1982. In particolare a riaccendere l'interesse leopardiano per la *Vita Plotini* potrebbe essere stata la lettura della *Vita Isidori* di Damascio di cui resta traccia in un'ampia riflessione zibaldoniana dell'ottobre 1826 (*Zib.* 4219-4222), dunque a stretto giro rispetto alla stesura del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, di poco successivo.

ritradotto *ad hoc* per aprire l'operetta¹⁰. A caricarlo di altri e più tormentosi significati potrebbero essere state innanzitutto le letture dei dialoghi e dei molti scritti più latamente platonici ai quali Leopardi si era dedicato proprio negli anni che intercorrono tra l'appunto recante il nome di Egesia e l'effettiva stesura del testo di cui quell'appunto era forse un preludio. Alla luce della prospettiva maturata in conseguenza di queste letture, nella confessione autobiografica incastonata da Porfirio all'interno della biografia di Plotino (e si noti che di tutto il testo è proprio questa tessera autobiografica a suggerire lo spunto narrativo – osando si potrebbe dire romanzesco – da cui prende il via il dialogo leopardiano), si può forse intravedere una qualche similarità con un'altra vicenda sulla quale Leopardi aveva già rivolto l'attenzione diversi anni prima, ripromettendosi di esplorarla.

Affidando a Porfirio la perorazione della causa dei suicidi, Leopardi sembra replicare, infatti, amplificandolo, uno dei motivi su cui si impernava un altro dei *Disegni letterari*: la “Storia di una povera Monaca nativa di Osimo che disperata essendosi monacata per forza, si uccise gettandosi da una finestra del suo monastero di S. Stefano in Recanati”¹¹. In quel progetto Leopardi si proponeva di “dipingere i gradi che l'animo umano percorre per determinarsi al suicidio quando non vede più nella vita altro che un male, e dispera di poter mai migliorar sorte, come anche il contrasto colla religione, massime in una monaca”¹². Agli occhi di Leopardi, dunque, appare particolarmente significativo che alla disposizione verso il suicidio pervenga proprio una monaca e che una parte importante nella sua risoluzione sia determinata dal contrasto sorto con la religione, al punto che questo diviene il nodo drammaturgico centrale di tutta la vicenda. Abbiamo così forse individuato una delle ragioni fondamentali per cui, per so-

10 Sulle modalità e implicazioni di questa operazione traduttiva si veda C. Castelli, “Porfirio nella vita di Plotino”: note a una traduzione di Giacomo Leopardi, in “Giornale Storico della letteratura italiana”, a. CXXXII, vol. CXCII, 2015, pp. 571-81.

11 G. Leopardi, *Disegni letterari*, cit., p. 85.

12 *Ibidem*. Per il commento cfr. ivi, pp. 87-90; si vedano inoltre le riflessioni che Franco D'Intino dedica alla figura della vittima femminile, ivi, pp. 26-29 e Id. *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.

stenere l'accusa contro Platone e difendere la liceità del suicidio, sia convocato proprio un filosofo platonico.

Se considerato alla luce del precedente della "Monaca nativa di Osimo" appena richiamato, l'abbominio maturato dal Porfirio leopardiano per la dottrina platonica può essere letto come una diversa e ulteriore declinazione della *metanoesi* di Aretofilo, o del pentimento di Teofrasto e Bruto in punto di morte, o dell'apostasia del Machiavelli della *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*¹³, ovvero come la negazione, o meglio il rinnegamento, di una filosofia che nel frattempo era diventata un credo, una fede religiosa¹⁴.

Il contrasto con Platone è tale che Plotino è costretto a ricordare all'amico, anche se servendosi dell'espedito retorico della preterizione, quanto prescritto nel *Fedone*.

*Io non ti starò a dire – dice Plotino rivolgendosi a Porfirio – che sia sentenza di Platone, come tu sai, che all'uomo non sia lecito, in guisa di servo fuggitivo, sottrarsi di propria autorità da quella quasi carcere nella quale egli si ritrova per volontà degli Dei; cioè privarsi della vita spontaneamente.*¹⁵

13 Quanto a quest'ultimo testo, si consideri in particolare il terzo frammento datato 13 giugno 1822, *Per la novella Senofonte e Machiavello*, in cui la controfigura leopardiana dichiara: "E quanto maggiore era stato l'amor mio per la virtù, e quindi quanto maggiori le persecuzioni, i danni e le sventure ch'io ne dovetti soffrire, tanto più salda e fredda ed eterna fu la mia apostasia", OM, p. 489.

14 I due termini, rinnegamento e apostasia, sono accostati da Leopardi nella *Comparazione delle sentenze di Teofrasto e Bruto vicini a morte*: "Questi tali rinnegamenti, o vogliamo dire, apostasie da quegli errori magnanimi che abbelliscono o più veramente compongono la nostra vita, cioè tutto quello che ha della vita piuttosto che della morte, riescono ordinarissimi e giornalieri dopo che l'intelletto umano coll'andare dei secoli ha scoperto, non dico la nudità, ma fino agli scheletri delle cose, e dopo che la sapienza, tenuta dagli antichi per consolazione e rimedio principale della nostra infelicità, s'è ridotta a denunciarla e quasi entrarne malleadrice a quei medesimi che, non conoscendola, o non l'avrebbero sentita, o certo l'avrebbero medicata colla speranza. Ma fra gli antichi, assuefatti com'erano a credere, secondo l'insegnamento della natura, che le cose fossero cose e non ombre, e la vita umana destinata ad altro che alla miseria, queste si fatte apostasie cagionate, non da passioni o vizi, ma dal senso e discernimento della verità, non si trova che intervenissero se non di rado; e però, quando si trova, è ragione che il filosofo le consideri attentamente", G. Leopardi, *Volgarizzamenti*, cit., pp. 337-338.

15 OM, p. 383.

Il precetto così formulato, pur richiamandosi a *Fedone* 62b, non è affatto una traduzione pedissequa del relativo passo platonico ma una rielaborazione dello stesso. Nel dialogo di Platone, Socrate (rivolgendosi a Cebete) diceva: “noi uomini siamo come in una sorta di custodia (φρουρά) dalla quale non ci si deve affatto liberare né si deve fuggire”¹⁶. La differenza tra il contenuto del passo del *Fedone* e la traduzione che di quel passo propone il Plotino leopardiano, solo apparentemente lieve e di poca importanza, si rivela invece sostanziale in quanto interseca una delle questioni in merito alle quali l’attrito e la frizione con Platone si fa più evidente: quella dell’immortalità dell’anima.

Nella versione leopardiana è accentuata la dimensione metaforica del carcere, estranea al testo originale e finanche alle versioni latine di cui Leopardi disponeva e usualmente si serviva. Né Ficino, né Ast utilizzano il termine latino *carcer* per rendere il greco φρουρά, che entrambi traducono invece con *custodia*¹⁷. Il con-

16 Qui e altrove, dove non diversamente indicato, l’edizione utilizzata è Platone, *Fedone*, tr. it. di S. M. Tempesta, a cura di F. Trabattoni, testo greco a fronte, Einaudi, Torino 2011. Sui possibili livelli di significato che il termine φρουρά può assumere in questo contesto, a partire da un’attenta disamina della storia semantica del concetto, si veda R. Di Giuseppe, *La teoria della morte nel Fedone platonico*, il Mulino, Bologna 1993.

17 Per la traduzione di Ficino del passo in questione cfr. *Divini Platonis opera omnia quae extant Marsilio Ficino interprete*, tr. lat di M. Ficino, Laemarius, Liono 1590, 377D. L’edizione figura nel Catalogo della Biblioteca Leopardi ed è certamente presente a Recanati fin da prima del ’23, dunque fin da prima che in casa entrassero i volumi dell’edizione platonica di Ast donati a Giacomo dall’editore De Romanis e che sarebbero dovuto servire per una traduzione di Platone poi mai realizzata. A testimoniare la presenza di Ficino è una lettera datata 10 gennaio 1823 e inviata da Monaldo al suo primogenito mentre questi si trova a Roma, cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, vol. I, n. 495, p. 621. Il fatto che Giacomo si fosse servito di questa edizione già all’epoca della stesura del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* è documentato da un foglietto di appunti conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura C. L. XIV su cui vedi E. Brozzi, *Viaggiare tra le voci degli antichi: origine e percorsi del Saggio sopra gli errori popolari*, in “Leopardiana”, 1, 2022, pp. 13-34. L’attenta consultazione dell’edizione di Ast è documentata invece dagli *Elenchi di letture* (G. Leopardi, *Poesie e prose*, cit., pp. 1222-1225) e soprattutto dalle note filologiche, tra le quali sono conservate anche quelle specificamente dedicate al *Fedone* (su cui cfr. G. Leopardi, *Scritti filologici*, a cura di G. Pacella, S. Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 469-542). Per la traduzione di Ast del passo del *Fedone*

testo, però, (e probabilmente, in particolare, l'uso di verbi quali λύειν e ἀποδιδράσκειν) potrebbe aver indotto Leopardi a sovrascrivere al divieto del suicidio espresso da Socrate un'altra celebre immagine platonica, quella del σομα-σημα, il corpo-tomba o il corpo-prigione/carcere dell'anima¹⁸.

La versione del divieto platonico riferita dal Plotino leopardiano presuppone, infatti, una *variatio* di non poco conto dal momento che riporta il testo del *Fedone* come se leggesse il termine σημα in luogo di φρουρά, dunque "tomba" o "prigione" in luogo di "custodia". Leopardi, però, amplifica l'idea del carcere e la utilizza non in riferimento al corpo soltanto ma alla vita umana nel suo complesso. Questa è forse l'innovazione più significativa che il Plotino e il Porfirio leopardiano apportano rispetto alla tradizione neoplatonica nella quale dovrebbero iscriversi: non il corpo carcere-tomba dell'anima in quanto fonte di desideri impuri che la distaccano dall'ascesi e dalla contemplazione cui è destinata, ma la vita prigione senza via di fuga, luogo di angosce e sofferenze dal quale non è possibile evadere.

"A me la vita è male" avrebbe detto Leopardi solo qualche tempo dopo (tra '29 e '30) vestendo i panni di *un pastore errante dell'Asia*. Tanto il Porfirio che il pastore leopardiano sembrano essere stati persuasi dalle medesime argomentazioni, non del «pisitánato» Egesia, di cui le fonti antiche dicono troppo poco¹⁹, ma

in questione cfr. *Platonis quae exstant opera. Accedunt Platonis quae fuerunt scripta*, tr. lat di F. Ast, Lipsia, libreria Weidmannia, 1819, t. I, p. 485.

18 L'immagine del σομα-σημα, del corpo-tomba è presente in *Gorgia*, *Cratilo* e *Fedro* (P. Courcelle, *Le Corps-Tombeau (Platon, Gorgias, 493 a, Cratyle, 400 c, Phèdre, 250 c)*, in "Revue des Études Anciennes", t. LXVIII, 1966, pp. 101-122.), quella del corpo-prigione nel *Cratilo* oltre che nel *Fedone* (P. Courcelle, *Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison* (Phédon, 62 b; Cratyle 400 c), in "Revue des études latines", t. XLIII, 1965, pp. 406-443.)

19 In relazione ad Egesia, tra le fonti disponibili a Leopardi la principale è da considerarsi la sezione del Libro secondo delle *Vite dei Filosofi* di Diogene Laerzio dedicata ai Cirenaici, tra i quali sono compresi gli Egesiaci. Da questa sezione è tratto uno dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (OM, p. 287) riportato nel Cap. 6 dell'operetta nella traduzione leopardiana. Il medesimo passo era già stato citato, nell'originale greco, in *Zib.* 249. Sia in un caso che nell'altro, Leopardi indica con precisione il luogo laerziano da cui aveva tratto il testo (Diog. Laert. II, 95). Sorprende che di tutta la sezione dedicata ai Cirenaici (Diog. Laert. II, 85-97) e, ancor più specificamente, di quella dedicata agli Egesiaci (Diog. Laert. II, 93-96), emerga in

dei molti altri Egesia che Leopardi avrebbe potuto incontrare nutrendosi di letteratura consolatoria. Innanzitutto la *Consolatio ad Apollonium* dello pseudo-Plutarco, che avrebbe potuto leggere nelle traduzioni di Marcello Adriani, e che aveva trovato ampiamente citata nel *Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia*²⁰; da questo testo riletto in francese durante il primo soggiorno romano, probabilmente era stato tratto non solo lo spunto per il Salto di Leucade ma anche l'indicazione che avrebbe condotto Leopardi a segnare su quel medesimo foglio di appunti il nome di Egesia²¹.

superficie, in luoghi sensibili per il discorso che qui si sta svolgendo, il solo frammento di *Zib.* 249 e non altre testimonianze relative alle dottrine di questi filosofi che pure, però, sebbene non ne sia rimasta traccia, potrebbero aver avuto un qualche peso nell'elaborazione filosofica di Leopardi (rispetto per esempio a come vadano intesi piacere e dolore e la loro assenza; e per quanto riguarda gli Egesiaci in particolare, rispetto all'impossibilità della felicità). L'attestazione di un'esplorazione più approfondita di queste pagine laerziane renderebbe ragione, infatti, della preminenza che, sembrerebbe avrebbe dovuto avere la figura di Egesia nel disegno iniziale, essendo il nome di questo filosofo coincidente con uno dei titoli o "indicatori tematici" di C. L. X 12, int. 33. Tuttavia anche il ridimensionamento del ruolo da protagonista dell'operetta a quello di protagonista di un cameo incastonato all'interno di un'operetta, nel quale Egesia poi effettivamente figura, può forse essere spiegato meglio presupponendo una conoscenza approfondita da parte di Leopardi dei luoghi laerziani appena richiamati. Il profilo ivi tracciato del "persuasore di morte" e dei suoi seguaci non appare sufficiente a sostenere le nuove questioni che, nel frattempo, hanno trovato posto accanto al tema del suicidio nell'evolversi del pensiero leopardiano. In particolare Egesia, da solo, non appare più adatto a farsi carico delle implicazioni escatologiche e del coinvolgimento del piano oltremondano che arricchiscono il discorso sul fine vita costruito nell'operetta del '27. In questo processo di arricchimento le letture platoniche sembrerebbero aver avuto davvero un'importanza cruciale e ben più pervasiva di quanto non sia possibile tracciare limitandosi alle sole occorrenze e citazioni testuali.

20 Nella Biblioteca di Recanati Leopardi avrebbe potuto disporre anche di molte altre edizioni di Plutarco, tra cui la seicentina greco-latina *Plutarchi Chersonensis opera omnia graece et latine ex interpretatione Hermanni Auserii et Guglielmi Xylandri cum notis variorum*, Francofurti, 1620, vol. II, in-f. Tuttavia la versione di Marcello Adriani (*Opuscoli Morali di Plutarco volgarizzati da Marcello Adriani il giovine*, Piatti, Firenze 1819) resta quella più di frequente citata da Leopardi tanto per la *Consolatio ad Apollonium* quanto per altre opere plutarchee, cfr. *Zib.* 2673-5, 2678.

21 La versione italiana dell'opera di J. J. Barthélemy (*Viaggio d'Anacarsi il giovine nella Grecia verso la metà del IV secolo avanti l'era volgare*. Traduzione dal francese, Zatta, Venezia 1791), nota già al giovanissimo autore della *Storia dell'Astronomia* (come attesta l'*Indice* delle opere servite per

Come testimoniano anche alcune pagine zibaldoniane del febbraio 1823 (*Zib.* 2671-72; 2675), le sezioni del *Voyage* più dense di sapienza silenica, quelle da cui Leopardi legge i passi riportati nel suo diario, erano ricche di rimandi alle *Tusculanae disputationes* di Cicerone, l'opera che – lo segnala una nota leopardiana al *Dialogo di Plotino e di Porfirio*²² – era servita per il cammeo su Egesia.

Il testo di Barthèlemy, insieme alle *Tusculanae*, menziona spesso l'*Assioco*, un dialogo pseudo-platonico che Leopardi poteva aver letto più volte dal momento che era compreso tanto in alcune edizioni di *Platonis opera omnia* (dove figurava tra gli spurri) a lui note, quanto nelle edizioni di Eschine socratico al quale il testo era stato attribuito²³. Un dato in particolare induce a credere che dietro il Porfirio leopardiano si celi anche il sofista Prodicco di cui Socrate nell'*Assioco* riporta un discorso, una *deploratio vitae*, volta a dimostrare che la morte sia preferibile alla vita, e valsa a questo Prodicco il titolo di "Peisithánatos" di cui Rohde lo ha insignito²⁴. Quando Porfirio dice che "nessuna ragione si troverà" che tolga alla specie umana "quel principato che l'antichissimo Omero le attribuiva; dico il principato della infelicità" richiama gli stessi versi dell'*Iliade*, XVII, vv. 446-7, citati dal Pro-

la compilazione posto a conclusione del lavoro) era tra i volumi contenuti nella Biblioteca paterna, dove mancava invece la versione originale (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris 1789) che Leopardi ebbe occasione di leggere a Roma come testimoniano diverse note zibaldoniane risalenti al febbraio-marzo 1823.

22 OM, p. 434, n. 60.

23 L'*Assioco* è presente nella cinquecentina già ricordata *Divini Platonis Opera omnia*, cit., pp. 728-732 ma è anche compreso all'interno degli *Aeschinis Socratici Dialogi tres*, Leovardiae 1718, editi da Horreus, che Leopardi aveva letto durante il primo soggiorno romano e degli *Aeschinis socratici dialogi tres*, Lipsiae 1766, editi da Fischer letti invece a Bologna come attestano gli *Elenchi di letture*, cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose*, cit., *II Elenco*, p. 1222, n. 38; *IV Elenco*, p. 1234, n. 348 e *Zib.* 4153 s. Ulteriore traccia di lettura rappresentano le note raccolte da Pacella e Timpanaro in G. Leopardi, *Scritti filologici*, cit., pp. 606 e 611. Sul dialogo in questione cfr. [Platone], *Assioco*, Saggio introduttivo, edizione critica, traduzione e commento a cura di A. Beghini, Academia Verlag, Baden-Baden, 2020. Per una documentata e dettagliata notizia delle principali edizioni del dialogo, tra le quali anche quelle settecentesche note a Leopardi, cfr. in particolare pp. 147-153. Sugli apporti delle note filologiche leopardiane, delle quali Beghini tiene conto, cfr. pp. 17 e 278.

24 E. Rohde, *Psiche*, Laterza, Bari 1970, vol. II, p. 578.

dico dell'*Assioco* pseudo-platonico²⁵. La similarità del contesto di riferimento entro cui è inserito il ricorso all'*auctoritas* omerica e il fatto che negli altri scritti consolatori noti a Leopardi, – tanto la *Consolatio ad Apollonium* quanto le *Tusculanae* – manchi una pagina di illustrazione dei mali dell'esistenza sul tipo di quella dell'*Assioco*, inducono a credere che il discorso di Prodicò ivi riportato abbia fornito a Leopardi una griglia argomentativa entro la quale organizzare il materiale silenico tratto anche dalle altre fonti. I numerosi *exempla* che Leopardi legge in questi testi classici, in gran parte riportati come favole dal Metafisico protagonista di un'altra operetta leopardiana²⁶, servivano a persuadere che la morte non fosse una *στέρησις τῶν ἀγαθῶν τοῦ ζῆν* (separazione dai beni della vita) ma, al contrario una *στέρησις τῶν κακῶν τοῦ ζῆν* (separazione dai mali della vita) e, in quanto tale, da ritenere preferibile alla vita stessa. Leopardi nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* accoglie questo assunto ma compie un passo ulteriore in direzione della rivalutazione della morte, giungendo a identificare con essa l'unico bene, l'unico *rimedio* alla malattia del vivere: "La morte, la morte senza indugio, questo è il solo beneficio", si

-
- 25 Di un possibile richiamo all'*Assioco* da parte di Leopardi si era accorto già Cesareo alla fine dell'Ottocento in uno studio che forse, per quanto ormai molto datato, meriterebbe di essere (ri)letto. Il dialogo (che Cesareo riteneva indubitabilmente platonico e non pseudo-platonico come attestano invece i più recenti studi tra cui cfr. in particolare il *Saggio introduttivo* e la sezione relativa alla tradizione testuale che aprono la già ricordata edizione di Beghini), era convocato quale ipotetico precedente (letterario e insieme filosofico) dell'espressione del desiderio di morte affiorante in più luoghi dei *Canti*, cfr. G. A. Cesareo, *I precursori greci del pessimismo*, in Id., *Nuove ricerche su la vita e le opere di Giacomo Leopardi*, L. Roux e C. Editori, Torino-Roma 1893, pp. 137-194. Nessuna connessione veniva invece istituita dallo studioso tra il Prodicò dell'*Assioco* e il Porfirio leopardiano.
- 26 Per rispondere alla provocazione del Fisico (che gli chiede) "se l'uomo vivesse e potesse vivere in eterno; dico senza morire, e non dopo morto; credi tu che non gli piacesse?" il Metafisico replica: "a un presupposto favoloso risponderò con qualche favola", *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, OM, p. 139. Tra queste 'favole' compaiono anche quelle di Cleobi e Bitone e di Trofonio e Agamende (ivi, pp. 140-141) raccontate, oltre che in numerose fonti antiche – alcune delle quali accessibili a Leopardi – da Cic. *Tusc.* I, 47-48, ipotesto al quale l'autore delle *Operette* sembra aver fatto ricorso più di una volta.

legge in un'aggiunta interlineare al *Dialogo di Tristano e di un amico* con cui si chiudono le *Operette*²⁷.

L'ultima controfigura leopardiana del libro morale raccoglie il testimone di Porfirio celebrando, in quello che Binni ha definito un "inno alla morte"²⁸, il proprio *cupio dissolvi*: "ardisco desiderare la morte, e desiderarla sopra ogni cosa, con tanto ardore e con tanta sincerità, con quanta credo fermamente che non sia desiderata al mondo se non da pochissimi"²⁹, dichiara con temerarietà Tristano che poi, quasi sul finire dell'operetta, specifica "se ottengo la morte morirò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo"³⁰. Tra il Porfirio e il Tristano si colloca il già ricordato pastore errante che, chiedendo "Perché reggere in vita / Chi poi di quella consolar convenga", altera la grammatica del genere consolatorio sottolineando la necessità di sostituire alle classiche *consolationes de morte* delle *consolationes de vita*. Tutte queste controfigure leopardiane pur traendo linfa da un medesimo nucleo di sapienza silenica, innovano la forma classica della *consolatio* attraverso cui quella sapienza è giunta fino a Leopardi, puntando a riscriverne l'archetipo, il *Fedone*, in cui Socrate prima di morire consola i compagni. Rispondendo a Simmia e Cebete che non si spiegano il desiderio di morire del loro maestro, tanto più perché questo si scontra con il divieto del suicidio da lui stesso enunciato, Socrate identifica la vita del filosofo con una μελέτη θανάτου, una preparazione alla morte. Socrate spiega – come scrive Trabattoni – che "l'uomo può conseguire la felicità anche, e anzi soprattutto, dopo la morte"³¹, quando l'anima, finalmente separata dal corpo, ascende alla contemplazione delle idee. Il desiderio di morte che contraddistingue il Socrate platonico fa il paio e coincide con il desiderio di raggiungere la sapienza e con essa la felicità. La sovrapposizione di questi due desideri, la loro interscambiabilità consente a quel Socrate di morire nutrendo una μεγάλη ἐλπίς, una grande speranza, come lui stesso

27 OM, 420.

28 W. Binni, *Leopardi. Scritti 1934-1963*, in G. Leopardi, *Opere complete*, Il Ponte Editore, Firenze 2014, p. 144.

29 OM, 418-419.

30 OM, 420.

31 F. Trabattoni, *Introduzione*, in Platone, *Fedone*, cit. p. XX.

la definisce nel *Fedone*³². Un'espressione che, peraltro, sembra riecheggiata nell'«aspettativa grande e buona» con la quale si chiude il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* (OM, p. 305), un'altra significativa risemantizzazione di un concetto platonico all'interno del 'libro morale' leopardiano.

In ultima istanza, dunque, dovremmo concludere che il Porfirio e il Tristano leopardiani oltre che da Egesia e Prodicò sono stati persuasi dal Socrate del *Fedone*. Pur non condividendo la speranza di Socrate nell'immortalità dell'anima, le controfigure di Leopardi avrebbero letto questo dialogo platonico come un protrettico alla morte. Ed è proprio in questo parallelismo istituibile tra il Socrate del *Fedone* e il Porfirio dell'operetta che soggiace la più abissale distanza tra i due: là dove Leopardi sembra ricalcare in maniera più esatta il modello, lo sta riscrivendo, destituendolo da quello stesso ruolo di modello del quale in apparenza originariamente lo aveva investito. Per comprendere l'interpretazione del testo platonico che il Porfirio leopardiano sembra presupporre, oltre a quelli già elencati si potrebbe forse ricorrere ad un altro illustre precedente antico: il *Fedone* infatti era già stato letto proprio alla stregua di un protrettico alla morte dal protagonista di un epigramma di Callimaco, un tale Cleombroto di Ambracia che, persuaso dalle argomentazioni di Socrate, dopo aver letto il libro di Platone sull'anima – riferisce Callimaco – “si gettò da un alto muro nell'Adè”³³. La contaminazione tra questo personaggio e quella di Egesia era suggerita da una fonte di mediazione

32 Εὐελπίς in Plat. *Phaed.* 63c5, 64a1; πολλή ἐλπίς in Plat. *Phaed.* 67b8; ἐλπίς in Plat. *Phaed.* 68a1, 70b1 μεγάλη ἐλπίς in Plat. *Phaed.* 114c8 (καλὸν γὰρ τὸ ἄθλον καὶ ἡ ἐλπίς μεγάλη, “bella, infatti, è la ricompensa e la speranza è grande”).

33 Callimaco (*AP* 7.471= *Epigr.* 23 Pf. = *HE* 1273-1276). Su questo epigramma si vedano almeno L. Spina, *Cleombroto, la fortuna di un suicidio* (*Callimaco*, ep. 23), “Vichiana” n.s. 18, 1989, pp. 12-39 (poi in Id. *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Hakkert, Amsterdam 2000, pp. 7-35 si cita da quest'ultima versione); S. A. White, *Callimachus on Plato and Cleombrotus*, in “Transactions of the American Philological Association”, 124, 1994, pp. 135-161; G. D. Williams, *Cleombrotus of Ambracia: Interpretations of a Suicide from Callimachus to Agathias*, in “Classical Quarterly”, 45, 1995, pp. 155-158; V. Garulli, *Cleombroto di Ambracia e il «lector in fabula» in Callimaco* (*Call. Epigr.* 23 Pf.), in “Lexis” 25, 2007, pp. 325-336; L. Fiorentini, “Lector indoctus”: Callimaco e Cicerone, in “Annali online di Ferrara. Lettere”, 8, 1, 2013, pp. 33-36.

fondamentale per tutta la storia dell'operetta, a partire da quel primo appunto del '23 che ne costituisce probabilmente il nucleo generatore: l'epigramma callimacheo – che in ogni caso Leopardi avrebbe potuto leggere nell'originale greco e in traduzione latina in un'edizione settecentesca posseduta in Biblioteca a Recanati³⁴ – è ripercorso nei suoi passaggi fondamentali da Cicerone, nella medesima sezione delle *Tusculanae* da cui Leopardi avrebbe tratto notizie su Egesia (I, 34)³⁵. Di Cleombroto, Cicerone riferisce che (dopo aver letto un libro di Platone) si uccise, sebbene non gli fosse accaduta alcuna sciagura: "cum ei nihil accidisset adversi, e muro se in mare abiecisse lecto Platonis libro" (Cic. *Tusc.*, I, 34). Dunque esattamente ciò che accade a Porfirio, il quale infatti spiega all'amico: "questa mia inclinazione [*scil.* quella al suicidio] non procede da alcuna sciagura che mi sia intervenuta, ovvero che io aspetti che mi sopraggiunga"³⁶.

Tuttavia, anche rispetto a questo ipotetico modello antico, nel Porfirio leopardiano si registra una significativa variazione: a provocare la sua inclinazione è stata la noia. L'annessione del *tædium vitae*, del "fastidio della vita"³⁷, sebbene ricca di echi classici, diviene nel dialogo marca tipicamente leopardiana e certifica che Porfirio non è affatto un lettore poco avvertito del *Fedone* come il Cleombroto di Callimaco e Cicerone, ma un filosofo moderno che volutamente usa contaminandoli i materiali antichi per riscriverli là dove vuole prenderne le distanze. Attribuendo alla noia l'origine del proprio desiderio di morte, il Porfirio di Leopardi sovrascrive sul palinsesto silenico antico qualcosa che a questo rimane estraneo, e che diviene invece prerogativa del moderno;³⁸

34 *Callimachi cyrenaei hymni cum latina interpretatione [...] Ant. Mar. Salvinius [...] accedit poemation De coma Berenicis [...] Callimachi Graeca Epigrammata adiecit Ang. Mar. Bandinius, typis Moukianis, Florentiae 1763, pp. 298-299*

35 Un'altra fonte di mediazione molto significativa per Leopardi, il Menagius commentatore delle *Vite dei Filosofi* di Diogene Laerzio, riportava notizia dell'epigramma callimacheo in una nota alla *Vita di Aristipppo* (Diog. Laert., II, 65), in *In Diogenem Laertium Aegidi Menagii observationes et emendatione*, Wetstenium, Amsterdam, 1692, pp. 107-108.

36 OM, p. 382.

37 L'espressione è pronunciata la prima volta da Porfirio e poi, in puntuale responzione, da Plotino (cfr. OM, pp. 382, 397).

38 L'individuazione della noia quale causa del suicidio nella modernità e non nell'antichità è dato rilevato da Leopardi già in una riflessione datata 10

chiarisce inoltre che la morte è un bene non perché, come Socrate, può guardare al dopo con speranza, ma perché lo libera dai mali della vita, e, come tale, può considerarsi l'unico rimedio alla propria malattia.

Bibliografia

- Besomi, O., *Tra preistoria e cronaca delle Operette*, in G. Leopardi, *Operette morali*, Mondadori, Milano 1979.
- Brozzi, E., *Viaggiare tra le voci degli antichi: origine e percorsi del Saggio sopra gli errori popolari*, in "Leopardiana", 1, 2022, pp. 13-34.
- Castelli, C., "Porfirio nella vita di Plotino": note a una traduzione di Giacomo Leopardi, in "Giornale Storico della letteratura italiana", a. CXXXII, vol. CXCII, 2015, pp. 571-81.
- Courcelle, P., *Le Corps-Tombeau (Platon, Gorgias, 493 a, Cratyle, 400 c, Phèdre, 250 c)*, in "Revue des Études Anciennes", t. LXVIII, 1966, pp. 101-122.
- Id., *Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison (Phédon, 62 b; Cratyle 400 c)*, in "Revue des études latines", t. XLIII, 1965, pp. 406-443.
- D'Intino, F., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.
- Id., *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021.
- Id., *Introduzione*, in G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa (1822-1827)*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 71-89.
- Id., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Di Giuseppe, R., *La teoria della morte nel Fedone platonico*, il Mulino, Bologna 1993.

gennaio 1821 e consegnata alle pagine dello *Zibaldone* (484-85): "non si è mai letto di nessun antico che si sia ucciso per noia della vita, laddove si legge di molti moderni" (*Zib.* 484), scriveva Leopardi richiamando *l'Istoria critica e filosofica del suicidio* di Appiano Buonafede. In questo testo, però, la noia è associata anche al suicidio degli antichi, segno che il discorso leopardiano prescinde dai presupposti teorici della fonte con cui, in questo caso specifico, dialoga per giungere ad esiti teorici indipendenti e innovativi. Esiti che, come dimostra il caso del Porfirio, trovano un ulteriore sviluppo all'interno delle *Operette*.

- Fiorentini, L., "Lector indoctus". Callimaco e Cicerone, in "Annali online di Ferrara. Lettere", 8, 1, 2013, pp. 33-36.
- Garulli, V., *Cleombroto di Ambracia e il «lector in fabula» in Callimaco (Call. Epigr. 23 Pf.)*, in "Lexis" 25, 2007, pp. 325-336.
- Leopardi, G., *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Quodlibet, Macerata 2021.
- Id., *Operette morali*, Mondadori, Milano 1979.
- Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, vol. II, pp. 1222-1225.
- Id., *Porphyrii de vita Plotini et ordine librorum eius*, a cura di C. Moreschini, Olschki, Firenze 1982.
- Id., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, vol. I.
- Id., *Scritti filologici*, a cura di G. Pacella e S. Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Natale, M., *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio, Venezia 2009.
- Russo, E., *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Il Mulino, Bologna 2017.
- Trabattoni, F., *Leopardi e Platone. Storia di un incontro mancato, Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. (Atti della Tredicesima Giornata di Studi. Sestri Levante, 11 marzo 2016), a cura di S. Audano e G. Cipriani, Il Castello, Foggia 2017, pp. 105-140.
- Id., *Leopardi e la "religione" di Giorgio Gemisto Pletone*, in "La Cultura", 2/2022, pp. 193-217.
- Platone, *Fedone*, tr. it. di S. M. Tempesta, a cura di F. Trabattoni, testo greco a fronte, Einaudi, Torino 2011.
- Id., *Divini Platonis opera omnia quae extant Marsilio Ficino interprete*, tr. lat. di M. Ficino, Laemarius, Lione 1590.
- Id., *Platonis quae exstant opera. Accedunt Platonis quae fuerunt scripta*, tr. lat. di F. Ast, Lipsia, libreria Weidmannia, 1819.
- [Platone], *Assioco*, Saggio introduttivo, edizione critica, traduzione e commento a cura di A. Beghini, Academia Verlag, Baden-Baden 2020.
- Spina, L., *Cleombroto, la fortuna di un suicidio (Callimaco, ep. 23), "Vichiana" n.s. 18, 1989, pp. 12-39.*
- Id. *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Hakkert, Amsterdam 2000.
- Williams, G. D., *Cleombrotus of Ambracia: Interpretations of a Suicide from Callimachus to Agathias*, in "Classical Quarterly", 45, 1995, pp. 155-158.

White, S. A., *Callimachus on Plato and Cleombrotus*, in "Transactions of the American Philological Association", 124, 1994, pp. 135-161.

FRANCESCO MARCHIONNI
GIACOMO LEOPARDI'S PROMETHEAN
WELTANSCHAUUNG

In a German translation of Leopardi's works from 1878, Paul Heyse writes:

selbst der Schmerz muß den Selbstgenuß eines so auserlesenen Menschwesens steigern und seine Selbstherrlichkeit, die dem Schicksal su trotzen wagen darf [...] Diese prometheische Ader hegt durch das ganze Dichten und Denken Leopardi's hindurch¹.

[even pain must increase the self-enjoyment of such a select of human being and reveal its self-glory, which may dare defy fate [...]. This Promethean vein runs through all of Leopardi's poetry and thinking.]

In this brief but significant commentary, Heyse is the first to develop the recognition of a Promethean spirit that dominates Leopardi's poetry and thought so much so that he situates the poet from Recanati alongside the Romantic ethos of Lord Byron and Percy Bysshe Shelley. The defying nature of Leopardi's "prometheische Ader", as Heyse terms it, may be alluding, for instance, to the Byronic Manfred (Byron's very first Promethean character) and his will to defy his mortal boundaries, even though he is bound with "clankless chain"²; or, Shelley's sense of quest as the pursuit of an imagined being to meet the demands of the self's "mutiny within", namely the imagination³. These instances elucidate a "prometheische Ader" fraught with a sense of quest and an ensuing downfall, a premise which both Byron and Shelley borrowed from Aeschylus' Prometheus, who, bound to the

-
- 1 G. Leopardi, *Gedichte und Prosaschriften: Zweiter Teil*, a cura di P. Heyse, Wilhelm Hertz, Berlino, 1878, p. 29.
 - 2 G. G. Byron, *The Major Works*, a cura di J. McGann, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 282.
 - 3 P. B. Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, a cura di Donal H. Reiman, Neil Fraistat, W.W. Norton & Company, New York 2002, p. 490.

Caucasus after stealing the Olympian fire, cries: “Look upon the kind of suffering I have [...] See the kind of torments which are to wear me away”⁴.

Like Byron and Shelley, Leopardi treats in a few pages of his *Zibaldone* the figure of Prometheus and his “ratto del fuoco” to “beneficare la società umana” (*Zib.* 3644)⁵. In effect, fire, as Leopardi posits, “è indispensabile necessità ad una vita comoda e civile” (*Zib.* 3643). Here, Leopardi is evidently looking back on the account of Prometheus from the Platonic tradition in *Protagoras*, in which we read that Prometheus’s theft of the fiery *techné* [technique] made possible for humankind the practice of their *tēn entechnon sophian* [technical ingenuity] (321d) for the wider purpose of civilisation⁶. However, Leopardi exposes the shortcomings associated with *techné*, arguing, in defence of Horace, that fire is “colpevole della corruzione e snaturamento e indebolimento ec. della specie umana” (*Zib.* 3646). Emanuele Severino rightly argues that Leopardi condemns the modern illusion to seek in “la scienza e la tecnica” the remedy for the “dolore” latent in “la condizione umana”⁷, when, in actuality, the ambition of modern man, like Prometheus, is tempered by the chains of human limitations and, by extension, “un modo di operare intrinsecamente limitato”⁸. The depiction of a humanised Prometheus, forced to suffer like mankind, offers for Leopardi a viable key to interpreting the human condition torn between the ambition [*hybris*] of achieving progress and the inevitable end in downfall [*nemesis*], i.e. the realisation of “il fallimento della tecnica”⁹. Nietzsche would later underpin these antinomic tensions with the wrestling of the Apollonian spirit of the dream world and the Di-

4 Aeschylus, *Persians and Others*, a cura di Christopher Collard, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 104.

5 G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, voll. III, Mondadori, Milano 2015.

6 Plato, *Protagoras and Menos*, a cura di A. Beresford, Penguin, London 2005.

7 E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 2015, p. 14.

8 U. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 154.

9 E. Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia antica e medioevale*, Rizzoli, Milano 2018, p. 81.

onysian spirit of intoxication. But such a wrestling does not have an end point, rather it perpetually affects human existence and, most importantly, art. These diverging but co-existing impulses institute an overarching contradiction at the core of human existence, which Leopardi, before Nietzsche, exhibits in a Promethean view of art and existence that leads the self to become familiar with the “*nullità di ciò che è*” (*Zib.* 2220) [original emphasis].

Leopardi's discourse on *techné* and his Promethean worldview starts as a counter-response to contemporary debates on the need for literature to celebrate human reason as promoted by the Milanese Romantics. Silvio Pellico professes, for example, that poetry should not be imaginative but sentimental, because the disclosure of how individuals act according to their emotional instincts “*ci fa sentire l'importanza che si deve dare agli sforzi con cui l'umana ragione*” is applied to the development of society¹⁰. Arguing that “*i romantici si sforzano di sviare [...] la poesia dal commercio coi sensi [...] e di farla praticare con l'intelletto*”¹¹, Leopardi resolves to jettison Pellico's insistence on human reason to transform the world “*dalle cose alle idee*” (*Discorso*, p. 915). For instance, Shelley's image of the “*permeating fire*” (*Alastor*, 163) attests to the Romantic reliance on *techné* to invigorate the mind and facilitate the self's pursuit of “*strange truths*” (*Alastor*, 77)¹². Leopardi acknowledges that these metaphysical investigations “*non sono naturali*” but are only symptomatic of an “*eccesso di metafisica*” in modernity that leads philosophy, especially moral philosophy, astray from its practical purposes (Leopardi celebrates Socratic philosophy in this instance) and corrupts “*la ragione, come la civiltà e la natura*” (*Zib.* 1354-55). “*Corruzione*” is the word that Leopardi uses in *Zib.* 1355 to configure a modernity, in which the self uses metaphysical fictions as a way to explore “[*le*] cose avanti le cose” (*Zib.* 1341), those pre-existing Platonic ideas that only bind the modern self to fantasise over

una perfezione assoluta che non esiste [...]. Noi fantastichiamo la perfet-

10 *Il Conciliatore: Foglio Scientifico-Letterario*, Arnoldo Editore, Bologna 1981, p. 273.

11 G. Leopardi, *Tutte le opere: volume primo*, a cura di W. Binni, Sansoni Editore, Firenze 1983, p. 915.

12 P. B. Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, pp. 76-78.

tibilità dell'uomo, e dopo così immensi (pretesi) avanzamenti del nostro spirito, non siamo più vicini di prima alla nostra supposta perfezione (*Zib.* 1908-1909).

Here, Leopardi underlines a stark disillusionment with Promethean *hybris* and offers a pre-emptive account of Nietzsche's view on Prometheus as the one who discovers "that he had created the light *by coveting the light*"¹³. This passage from *Zibaldone* suggestively demarcates Leopardi's thought and imagination shaped on a Promethean model of delusion, whereby the self's pursuit of metaphysical ideas is concomitant with a self-awareness of how evanescent these ideas are. As the word "perfettibilità" suggests, Leopardi locates in human quests a moral-ethical dilemma between fantasised perfection and real imperfection in which Leopardi implicates himself in his choice of the collective "noi".

The debate of perfection and imperfection is the central theme of *La scommessa di Prometeo*, possibly Leopardi's testament to his anti-Romantic celebration of *techné*. In an attempt to prove that humankind is "la più perfetta creatura de l'universo",¹⁴ Momo contests Prometheus' theft, sarcastically disparaging the titan's quest for the Olympian fire to benefit human civilisation, when "il fuoco dal cielo" would be used "per cuocersi l'un l'altro nelle pignatte" (*Operette*, p. 224). Momo's sarcasm suggestively signals the Janusian nature of fire elaborated in *Zib.* 3644-45, but Leopardi also employs Momo to saturate a discourse on the corrupted *modus essendi* of humankind. The overture that "civiltà umana" derives from "sorte" (*Operette*, p. 226) is, for Leopardi, only partially acceptable, insofar as Western civilization may be favourably more progressed than the other tribes described in *La scommessa*. But Leopardi argues that "tutti gl'individui umani sono corrotti e alterati" (*Zib.* 3665). The cannibalism and barbarism in South America and Asia go hand in hand with the self-destructive suicide of the Londoner moved by "tedio della vita" (*Operette*, p. 229), which enfranchises an "eccesso di riflessione" to envision the

13 F. Nietzsche, *The Joyous Science*, a cura di R. Kevin Hill, Penguin, London 2018, p. 193.

14 G. Leopardi, *Operette Morali*, a cura di Laura Melosi, Rizzoli, Milano 2020, p. 216.

layer of vanity that constitutes human experience.¹⁵ Even though “sorte” may have not favoured the progress of the tribes in South America and Asia, the case of the Londoner largely demonstrates the inefficacy of *techné* to remedy the human condition. Rather, Leopardi suggests that Prometheus is the perpetrator of the “blind hopes” which *techné* tragically empowered human reason to discern *qua* illusions as opposed to human potential. In this sense, the Londoner allegorises the modern man’s battle with the vision of an idealised perfection and confronting a “maggioranza di male, cioè maggior sentimento, conoscimento” that “la vita è semplicemente un male” (*Zib.* 4043). In *La scommessa*, Leopardi debunks any belief in human perfection, in that man can be perfect, so long as “egli abbia in sè [...] anco tutti i mali possibili” (*Operette*, p. 227). However, Leopardi concedes that man “è sommo nell’imperfezione, piuttosto che nella perfezione” (*Operette*, p. 227) following the loss of a “perfetta armonia con tutte le cose che hanno relazione naturale ed essenziale” (*Zib.* 1561). Such an imperfection is, for Leopardi, the catalyst for a Promethean view of art in a poetic quest that blends epistemological pursuit with vision which, though disenfranchised, onerously hinges on the self’s *vis imaginativa*.

Philosophical and artistic quests are not mutually exclusive for Leopardi. This proto-Nietzschean sense of quest, in a Promethean fashion, can be seen in the final lines of *Alla luna*:

Oh come grato occorre
 nel tempo giovanil, quando ancor lungo
 la speme e breve ha la memoria il corso,
 il rimembrare delle passate cose,
 ancora che triste, e che l'affanno duri.
 (*Alla luna*, 12-16)¹⁶

Leopardi exhibits a heightened moment of self-introspection by means of a lyrical style in a bid to rekindle the memories of the “passate cose” and recover the uncorrupted, if not seemingly prelapsarian, state of bliss from the “tempo giovanil”. In *Alla luna*, yearning

15 R. Garaventa, *Il suicidio nell'età del nichilismo: Goethe, Leopardi, Dostoevskij*, Franco Angeli Editore, Milano 1994, p. 135.

16 G. Leopardi, *Canti*, a cura di Niccolò Gallo, Cesare Garboli, Einaudi, Torino 2016.

for a past temporality and poetic thinking are inextricably connected. Here the event of poetry gravitates towards a past temporality haunting the present moment through mind-forged images embodied in the “ricordanza” (*Alla luna*, 11) that initiates the process of imaginative thinking, as signalled by the previous line “e pur mi giova” (*Alla luna*, 10). The self’s holding on images of the past is rehearsed in the running hendecasyllable of the poem to stage a delay of the disappearance of those past images because, as Leopardi is aware, “breve ha la memoria il corso”. Leopardi presents in *Alla luna* a reversed circumstance of poetic thinking described in *L’infinito*. While repetition and reminiscence in *L’infinito* gesture towards the self’s transcendence to the “immensità” of the “pensier” (*L’infinito*, 14), in *Alla luna* Leopardi dwells on the loss of the “passate cose” to be reminded of the “affanno” subsumed in the imagination of the poet. A year after writing *Alla luna*, Leopardi professes in *Bruto Minore* that we are all “figli di Prometeo” (*Bruto Minore*, 72) because our contingent human experiences force us to confront a “legge arcana” (*Bruto Minore*, 69) whose workings are already intimated in the shift from the experiential to the existential in *Alla luna*. Placing the word “affanno” and affirming its prolonged state at the very end intimate a discourse of philosophical and artistic quest modelled on a Promethean sense of failed achievement, if not loss, and an ensuing mourning of the absence of the “passate cose”. Loss and absence become the purview of a self-negating existence leading Leopardi to believe that “conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema” (*Ad Angelo Mai*, 87-88). Claiming “che l’affanno duri” marks in *Alla luna* the end of the imaginative process and reiterates Promethean disillusionment with a hubristic quest that only ends in the tragic awareness that “il certo e solo / veder che tutto è altro che il duolo” (*Ad Angelo Mai*, 119-20).

The Promethean dichotomy of ambition and downfall is translated by Leopardi into an overlapping of temporalities, past and present, to scrutinize the overarching antinomy of being and non-being. For Leopardi, this constitutes a Promethean aesthetics of ambivalence that uses arts to elaborate on “the anxiety of knowledge and introspection” as exhibited in *Alla luna*¹⁷. The in-

17 A.G. Sabatini, *Nietzsche e Leopardi*, in C. Ferrucci, *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 177.

sistence on reminiscing the “tempo giovanil” compels the Leopardian mind to seek in the past an imagined *locus amoenus* that may energise the imagination. The beings of the “tempo giovanil” are another way for Leopardi to envision images of the sempiternal, as he suggests in *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appresso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia [...] tali bellezze di vita pastorale che se fosse conceduta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso (*Discorso*, p. 919).

This passage reiterates the premises of the visionary quest outlined in *Alla luna*, yet there is a subtle reinforcing of the delusions laden in such a quest. The recalling of the “fanciullezza” is tied with a memory of those imaginative artifices that offer the Leopardian self a getaway from the tragic awareness that “terra” is not “paradiso”. This form of thinking through binaries defines the premises of an aesthetics of Promethean art centred on a collision of inner tensions identifiable in Leopardi with the proto-Nietzschean notions of the Apollonian and Dionysian. In *The Birth of Tragedy* Nietzsche's account of the Apollonian “light image” assuaging the self's “glimps[e] into the [Dionysian] abyss” bristles, in fact, with a Leopardian self-consciousness of illusions being forged by the self in an attempt to recoil from “la nostra miseria” (*Zib.* 2681)¹⁸. Despite its tragic frame, Leopardi vindicates a Prometheanism of self-deception, in that the creative effect of poetry manufactures illusions preserving the poetic subject from an irremediable grief that both poetry and illusions “contribuiscono a fare che l'ignoriamo o dimentichiamo” (*Zib.* 2681). Nietzsche's tragic account of Prometheus as one victim of “creations in the mind of the creator” is for Leopardi nothing but a manifestation of *amor proprio*¹⁹, because “la vita dunque e l'assoluta mancanza di illusione [...] sono cose contraddittorie” (*Zib.* 1866), even though the self inevitably falls short of distinguishing whether

18 F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, tr. ing. di S. Whiteside, a cura di M. Tanner, Penguin, London 2003, p. 47.

19 F. Nietzsche, *The Joyous Science*, cit., p. 193.

this “paradiso” corresponds with “terra” or vice versa. The temporality of the aesthetic moment in *Alla luna* overlaps absence (“tempo giovanil”) and presence (“affanno”) by means of the poet’s impulse to remembering that stretch the boundaries of time as well as those of knowledge. The act of recounting the days of “speme” ties in those “sensazioni [...] vaghe, suscettibili di fare illusione” (*Zib.* 4485) with a present moment, which the poetic subject seeks to resist at the expense of pursuing a false knowledge of the present. Leopardi’s act of remembering questions whether the imagination can outdo tragedy.

Leopardi’s repeated acts of remembering transform his “fanciulezza” into mythologised events of a personal past, in which “la sensazione d’un suono così dolce” and “tali bellezze di vita pastorale” depict an Edenic existence. In *Alla primavera*, Leopardi allegorises in the celebration of “la bella età” idyllic scenes of antiquity which are metaphorically associated with the poet’s own “tempo giovanil”. The opening lines swiftly register the poet’s rebuttal of the austere modern world illumined by “l’altra / face del ver” (*Alla primavera*, 12-13) to praise, instead, the “novo d’amor desio, nova speranza” (*Alla primavera*, 7) prompted by the idyllic scenery of the past. But soon after we are told that it is the torch of “ver” that brought forth modern decadence and the ensuing realisation that “vote / son le stanze d’Olimpo” (*Alla primavera*, 81-82). The shift from the idyllic to the tragic marks a poetic denouement that recovers in the modern *ten entechnon sophian* the cornerstone of human “vecchiezza” (*Alla primavera*, 19). The archaeological scrutiny of the human experience in antiquity and its transition into modernity elucidates a hermeneutics of self-discovery, whereby an investigation of the human condition as a collective experience necessarily implicates Leopardi himself, allowing him in the poem to move from the universal to the particular²⁰. The study of the world’s and, for that matter, Leopardi’s “bella età” instils the “state of melancholy” for the irrecoverably lost *modus vivendi* and *essendi* of the self’s past. The feeling of loss embedded in these lines also leads us back to

20 For an analysis of *Alla primavera* in the light of Vichian hermeneutics, see M. Piperno, *Rebuilding post-Revolutionary Italy: Leopardi and Vico’s ‘New Science’*, Voltaire Foundation, Oxford 2018.

Leopardi's disillusionment with a modernity obsessed with the possibilities of *ten entechnon sophian* to facilitate modern progress at the expense of a disempowered imagination. "L'altra / face del ver" can be read as a view of a modern imagination propelled by reason while shunning "di febo i raggi" (*Alla primavera*, 15). On one hand, the halls of Olympus are empty because nature "è stata profanata dagli strumenti della scienza"²¹. On the other hand, Leopardi intimates a longing for an imagination, which, as Lorenzo Polato posits, "è profondamente legata [...] al 'vedere gli dei'"²². The obscuring of Phoebus' rays of poetic inspiration is the catalyst for an inhibited imagination that both moves the self away from its Edenic past and hampers any merging with the "santa / natura" and hear its "materna voce" (*Alla primavera*, 20-22). When Leopardi refers, for example, to the "bellezze di vita pastorale", he is alluding to a past in which the self's familiarity with the natural world transcended the empirical domain. In a modern world far-removed from nature, Leopardi claims:

non basta ora al poeta ache sappia imitar la natura; bisogna che la sappia trovare, non solamente, aguzzando gli occhi per isorgere quell oche mentre abbiamo tuttora presente, non sogliamo vedere, [...] ma rimo-
vendo di oggetti che la occultano, e scoprendola, e disseppellendo [...] quei celesti esemplari che si assume di evitare. (*Discorso*, p. 931)

The imagined "bella età" of the past in *Alla primavera* and its loss in modernity is a testament to the very failure of the Promethean self to unmask the "celesti esemplari" within nature. However, in *Alla primavera* Leopardi attests to the permanence of celestial beings in the imagination of the poet though seen in a glass darkly. These tensions are exhibited in the transition from the present tenses of the second stanza to the past tenses of the third stanza, where the longing that permeates the former shifts to a yearning for the self's merging with nature described in the latter. The anaphora of "vissero" in lines 39 and 40 opens the trajectory of poetic remembering in its telling of a past, accentu-

21 L. Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole" antiche" e "disperati affetti"*, Marsilio, Venezia 2005, p. 82.

22 L. Polato, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Marsilio, Venezia 2007, p. 17.

ated by “un dì” (*Alla primavera*, 40), when nature was alive and partook in the life of human beings (“con gli occhi intenti il viator seguendo, / te compagna all va, te de’ mortali / pensosa immaginò” (*Alla primavera*, 45-47). In the multiple references to Ovid’s *Metamorphoses* (Diana, Phyliss, Clymene, Echo etc.), Leopardi depicts nature participating in the “umano affanno” (*Alla primavera*, 58). Modern emphasis on progress in this sense encroaches the symbiotic merging of mankind and nature, so much so that the modern self is now precluded from retrieving the artistry to unveil what “non sogliamo vedere”.

Alla primavera navigates the premises of Leopardi’s Prometheism to be located in the aporia of condemning modernity and yet falling prey to it. The choice of plurals, such as “tu de’ mortali” (*Alla primavera*, 89) and “nostri affanni” (*Alla primavera*, 92), generates a sense of shared tragedy, “le cure infelici e i fati indegni” (*Alla primavera*, 88), witnessed by a nature, which “non è partecipe della vita umana” but merely becomes a “spettatrice” (*Alla primavera*, 95)²³. Mythologising the past reaffirms the contingent experience of loss of the “bella età” to readdress the attention of the poet to the wintry “gelido cor” of the “amara [...] / vecchiezza” (*Alla primavera*, 18-19). Leopardi employs mythopoesis in *Alla primavera* to recuperate the “favilla antica” and withstand an adverse existence made possible with the union of self and nature. Such a union occupies a central place in the first pages of *Zibaldone*, when, in 1819, the young Leopardi pines for the “bel tempo”, where the boundaries of human and non-human were outdone by the imagination “e stringendoti un albero al seno te lo sentivi palpitar [...] credendolo un uomo o una donna” (*Zib.* 64). The Ovidian references in *Alla primavera* are a cultural and, as it were, “historical” memento of a past in which nature actively participated in the life of its “prole” (*Alla primavera*, 56) and helped them succumb tragedy. For instance, Daphne, one of the first Ovidian characters mentioned by Leopardi, begs to have her “form” transformed to “mar the beauty which made me admired too well”²⁴. Her metamorphosis is, in a way, a rebirth if

23 M. Lollini, *La canzone 'Alla primavera': Leopardi e la lirica moderna*, in “Rivista di studi italiani”, XVI, 1998, p. 384.

24 Ovid, *Metamorphoses*, tr. ing. di D. Raeburn, Penguin, London 2004, p. 32.

not a return to the maternal womb to evade the “umano affanno” that the modern self, as Leopardi reinforces, cannot be salvaged from. The moral-ethical overture of Daphne’s metamorphosis to preserve her purity from male desire insists on the difference that lays between the condition of those from the Ovidian world and the modern self. While the “umano affanno” of humans and demigods from the *Metamorphoses* is redeemed through nature, Leopardi concedes that the modern self cannot find a solution to the ethical conundrum of human grief in modernity and pursue a similar redemption that was proffered to the humans and demigods of antiquity. *Alla primavera* registers a Leopardian Prometheanism in an imaginative quest for the “vita pastorale” of antiquity to demystify “la condizione” and “il destino dell’uomo” only to find out that such condition rests in tragedy²⁵.

The tragic element of the Promethean paradigm reflects the self-modelling discourse of *Ultimo canto di Saffo*, where Leopardi allegorises the self’s facing of a contradictory existence. This is explored in the poem’s theme of the fracture between bodily ugliness and the contemplation of beauty and how Sappho’s “disperati affetti” (*Ultimo canto*, 7) do not make her “partecipe di questo bello che ama ed ammira” (*Zib.* 718). Leopardi borrows from the Ovidian depiction of Sappho in *Heroides* to diverge from the Christian-Platonic *kalokagathia* [harmony of mind of body] and elucidate, instead, the schism between body and soul as a central point of Sappho’s imperfection and the driving force of her lament in Leopardi’s poem²⁶. The second stanza draws an incongruence between the “infinita beltà” of the “divo cielo” and Sappho’s “empia sorte” (*Ultimo canto*, 19-23) of not partaking in such beauty. The emphasis on the Sappho-nature dichotomy instilled in the other half of the second stanza - “A me non ride / l’aprico margo, e dall’eterea porta / il mattutino albor” (*Ultimo canto*, 27-29) - almost suggests that Sappho’s alienation is the corollary of a natural system that secludes her and only makes her the viewer of a perfection that cannot be human. This separation also operates on a lyrical level, in that the poetic *telos* of

25 G. Singh, *Leopardi e il concetto dell’uomo*, in “Italianistica: Rivista di letteratura italiana”, XII, n. 2/3, 1983, p. 236.

26 Cfr. C. Carella, “Umana cosa picciol tempo dura”. *Leopardi, Saffo e il mondo Greco*, Universitalia, Roma 2010.

the external world set out by natural sounds - “il canto / de’ colorati augelli” (*Ultimo canto*, 29-30) and “le flessuose linfe” (*Ultimo canto* 34) - shuns Sappho’s poetic endeavour to seek in her song a way to elude her grief as intimated by the double negative “me non” in lines 27 and 29. What Leopardi accounts for with Sappho is a Promethean experience of grief and knowledge that stirs, in a quasi-Homeric way, an *enthousiasmos* [enthusiasm] which thwarts self-transcendence and reaffirms in the “incaute voci” (*Ultimo canto*, 44) Sappho’s ill-fated existence. Marcello Gigante rightly argues that Sappho’s “incaute voci” become “il filtro supremo della coscienza artistica e umana”²⁷, allowing her to glimpse “tutte le contraddizioni” through the force of her lyrical language²⁸. Just as poetic acts of remembering the past in *Alla luna* and *Alla primavera* instil its absence and loss in the present, Sappho’s “incaute voci” cement a renewed understanding of absence and loss as non-being, that is a latent human imperfection which shuns “misera Saffo” (*Ultimo canto*, 23) from partaking in the “infinita beltà” (*Ultimo canto*, 22) of the cosmos. When Sappho tragically declares “Arcano è tutto / fuorchè il nostro dolor” (*Ultimo canto*, 46-47), there is a stark exhibition of a grieving self and, as it is the case in *Alla primavera*, a shift in the experience of suffering from the particular to the universal. Leopardi signals such a shift both in the use of the possessive adjective “nostro” and the later change in the tense from the first person singular to the first personal plural in lines 47-48: “negletta prole / nascemmo al pianto”. On one hand, Sappho’s *pluralis maiestatis* can be seen as a stylistic choice to implicate the reader in the writing process as to make the reading act a key to interpretation. On the other hand, the transition from *I* to *we* reveals a layer of histrionics, whereby the subject *we* implies that Leopardi participates in the Promethean agon that typifies his fictional alter-ego. The histrionic language of Sappho’s grief materialises the “dimensione storica” underpinned by Leopardi in the contradiction of human existence to recover its essence in the weavings of non-being²⁹.

27 M. Gigante, *Leopardi e l’antico*, Il Mulino, Napoli 2002, p. 57.

28 M. E. Trzceciak, *L’esperienza estetica nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Aracne, Roma 2013, p. 112.

29 E. Severino, *Cosa arcana e stupenda. L’occidente e Leopardi*, Rizzoli, Milano 2006, p. 84.

Sappho's grotesque semblance metaphorizes a form of adversity that disenfranchises the lyrical force of her song given that "per virili imprese, / per dotta lira o canto, / virtù non luce in disadorno ammanto" (*Ultimo canto*, 52-54). She infers that suicide is crucial because, in a reality which consistently vexes the self, "il Tartaro m'avanza" (*Ultimo canto*, 70).

With the Londoner and Sappho, Leopardi eventually configures a negative anthropology that culminates in a *Weltanschauung* of profound disillusionment. The Promethean paradigm of *hybris* and *nemesis* is a mirror reflection of what Leopardi sees inherently at play in our contingent experiences. "In quel Prometeo da cui Eschilo si allontana", writes Severino, "[Leopardi] vede la stessa 'natura' dell'uomo che per sopravvivere dà a se stessa cieche speranze"³⁰. While Nietzsche would later resolve that in Prometheus *hybris* and *nemesis* "are equally justified in both"³¹, Leopardi exhibits an imbalance in the self's irresolute decline to self-destruction. Leopardi's Promethean *Weltanschauung* is nothing else but the knowledge that man's triumph over life rests in death.

Bibliography

- Aeschylus, *Persians and Others*, a cura di Christopher Collard, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Byron, *The Major Works*, a cura di J. McGann, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Carella C., "Umana cosa picciol tempo dura". *Leopardi, Saffo e il mondo Greco*, Universalita, Roma, 2010.
- Curi U., *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- Felici L., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole" antiche" e "disperati affetti"*, Marsilio, Venezia 2005.
- Garaventa, R., *Il suicidio nell'età del nichilismo: Goethe, Leopardi, Dostoevskij*, Franco Angeli Editore, Milano 1994.
- Gigante M., *Leopardi e l'antico*, Il Mulino, Napoli 2002.

30 E. Severino, *Il nulla e la poesia*, cit., p. 344.

31 F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, cit., p. 51.

- Il Conciliatore: Foglio Scientifico-Letterario*, Arnoldo Editore, Bologna, 1981.
- Leopardi G., *Canti*, a cura di N. Gallo, C. Garboli, Einaudi, Torino 2016.
- Id., *Gedichte und Prosaschriften: Zweiter Teil*, a cura di P. Heyse, Wilhelm Hertz, Berlino, 1878
- Id., *Operette Morali*, a cura di Laura Melosi, Rizzoli, Milano 2020
- Id., *Tutte le opere: volume primo*, a cura di W. Binni, Sansoni Editore, Firenze 1983.
- Id., *Zibaldone*, voll. III, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano 2015.
- Lollini M., *La canzone 'Alla primavera': Leopardi e la lirica moderna*, in "Rivista di studi italiani", XVI, 1998, pp. 376-401.
- Nietzsche F., *The Birth of Tragedy*, tr. ing. di S. Whiteside, a cura di M. Tanner, Penguin, London 2003.
- Id., *The Joyous Science*, a cura di R. Kevin Hill, Penguin, London 2018.
- Ovid, *Metamorphoses*, tr. ing. di D. Raeburn, Penguin, London 2004.
- Plato, *Protagoras and Menos*, a cura di Adam Beresford, Penguin, London 2005.
- Piperno M., *Rebuilding post-Revolutionary Italy: Leopardi and Vico's 'New Science'*, Voltaire Foundation, Oxford 2018.
- Polato L., *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Marsilio, Venezia 2007.
- Sabatini A. G., *Nietzsche e Leopardi*, in C. Ferrucci, *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 173-181.
- Severino E., *Cosa arcana e stupenda. L'occidente e Leopardi*, Rizzoli, Milano 2006.
- Id., *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia antica e medioevale*, Rizzoli, Milano 2018.
- Id., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 2015.
- Shelley P. B., *Shelley's Poetry and Prose*, a cura di Donal H. Reiman, Neil Fraistat, W.W. Norton & Company, New York 2002.
- Singh G., *Leopardi e il concetto dell'uomo*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", XII, n. 2/3, 1983, pp. 235-250.
- Trzeciak M.E., *L'esperienza estetica nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Aracne, Roma 2013.

SIMONE TURCO
“ULTRAFILOSOFIA” AND REBIRTH
Leopardi, Spengler, and the Imaginative Spur

The nature of Leopardi’s “ultraphilosophy” remains a hotly debated topic to the present day. This is due to the difficulty in coming to a univocal definition, as well as to the author’s lack of an expanded and fully developed explanation of the term. Yet, it is perhaps possible to posit that the essence of Leopardi’s ultraphilosophical notion, which appears in a relatively early part of *Zibaldone*, should be seen in the very plan and structure of the work in which it is cast.

Far from being a collection of isolated thoughts, *Zibaldone* (a veritable “encyclopaedia” of human understanding¹) is made up of highly structured and interconnected conceptual cores. Each core is developed taking into account not just the laws of the science with which it would be associated, but also other disciplines, the most prominent one — as far as Leopardi is concerned — being the study of language, particularly in semantic terms². It is a method that underlies the author’s well-known, auspicious, and

1 Leopardi’s somewhat novel method is constructed “attraverso l’uso di parole chiave e la definizione di campi semantici risultanti dalla lemmatizzazione del testo formato secondo insiemi di logica combinatoria”; F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010, p. 20. In *Zibaldone* “il desiderio cognitivo assume diversi aspetti, cercando di esprimere soprattutto una necessità esistenziale che volge alla comprensione del ritmo della natura delle cose secondo un ordine il cui senso sfugge all’uomo, che da quell’ordine è stato espulso”; *ivi*, p. 22. On the Leopardian notion of “encyclopaedia”, especially in reference to Leopardi’s unachieved *Enciclopedia delle cognizioni inutili*, see G. Tellini, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 139-141.

2 In the text, the pages devoted to the general concept of language or to single languages and their characteristics are, comparatively, among the most numerous ones.

pristine statement: “la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l’intero e l’intimo delle cose, ci ravvicini alla natura”³. This follows another reflection concerning ancient peoples, first and foremost the Romans; despite all their progress in philosophical thinking, they suffered the pains of tyranny: “I romani non furono mai così filosofi come quando inclinarono alla barbarie, cioè al tempo della tirannia”⁴.

This sole contradiction would suffice — and it did suffice, in Leopardi’s eyes — to criticize the bases of Western philosophy, which oftentimes, throughout *Zibaldone*, he identifies with a form of rationality⁵. Therefore, what is criticized here is the very rationale of rational thinking; or, better, an especial declension of it that is based on a certain development of Greek thinking. In detail, Leopardi criticizes two fundamental turns of philosophy: on the one hand, the application of rationality to religion, which originated organized forms of worship attempting to apply rational canons to environs that are surrounded by a halo of irrationality; on the other hand, a purely physiological and mathematical thinking which, through empiricism, led to the exaltation of progress (that which, nowadays, would be called “scientism”).

A word of caution is not amiss here. Leopardi by no means tended toward irrationalism⁶, nor did he inherently chafe at

3 G. Leopardi, *Zibaldone* 115 (7 June 1820). As is the custom, pages of *Zibaldone* are quoted according to the Leopardian manuscript. Henceforth, for the sake of clarity, references to *Zibaldone* will be reported in the footnotes as *Zib.*, followed by the page number(s); dates are provided only for pages that are directly quoted in the text. For a recent, complete, and cross-disciplinary introduction to Leopardi, see F. D’Intino, M. Natale (a cura di), *Leopardi*, Carocci, Roma 2019, as well as, for a closer examination, F. D’Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell’immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.

4 *Zib.* 114 (7 June 1820).

5 See for instance *Zib.* 405, 409, 1028, 1377. The exercise of reason as detached from the illusory side of thinking produces dire effects, both in terms of sentiment and of intellect (see also *infra*). For an extensive discussion, see L. Polato, *Il sogno di un’ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Mimesis, Milano 2007.

6 On the contrary, Leopardi, “nel darci una visione drammatica e pessimistica [sic] del reale e della storia”, also shows us “l’immagine esaltante dell’uomo che lotta contro il male e l’irrazionale del reale e che utilizza in questa lotta la sua arma più potente, la libera fantasia creativa”; A. Montano, *Il prisma a specchio della realtà. Percorsi di filosofia italiana tra Ottocento e*

empiricism. As is widely recognized, he availed himself of both empiricist and Enlightenment-related values to produce a very innovative kind of poetry, joining together, at the climax of his production, romantic (or, according to some readings, anti-romantic⁷) sensitivity and noetic clarity. Nevertheless, he sensed what he deemed to be a twisted use of rationality on the part of the cultural establishment. As Geir Sigurðsson has put it: "Not that reason as such is evil, but it has crossed the borders within which it can function as a useful and, indeed, necessary tool for the human being, and thereby changed into a rather different entity to which Leopardi refers as acquired or unnatural reason"⁸. For the most part, the form of idealism that he often censured is, to give one example, the metaphysical system theorized by Leibniz, which well represents the application of "rational" principles to a system of faith, something that, to Leopardi, sounded as a contradiction.

However, Leopardi also denounced the indiscriminate obliteration of illusions (both at an imaginative and at a religious level) and the implementation of a purely rationalistic approach, as he recognized the usefulness of myths and imagination in

Novecento, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 259. Using a means such as free creative fantasy (which could be counted as an irrational element) to fight the irrational is no contradiction in Leopardi's framework, as fantasy itself, from this perspective, is far less irrational than the technically rational and yet much more delusionary "magnifiche sorti e progressive"; see *ibidem*. For further references to similar aspects, see the fundamental study by A. Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Mimesis, Milano 2015.

- 7 On Leopardian anti-romanticism, see for example P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*, Il Mulino, Bologna 2012 and, less recently, S. Neumeister, R. Sirri (a cura di), *Leopardi, Dichter und Denker*, Guida, Napoli 1997. For an extra-Italian perspective, see R.P. Lessenich, *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition*, Bonn University Press - V&R Unipress, Bonn 2017, p. 178; the scholar argues that the type of romanticism frowned upon by the poet is positive romanticism, which mistakenly attempts to recover the naturally lyrical perception of early civilization by inappropriate and inauthentic (chiefly stylistic) means.
- 8 G. Sigurðsson, *In Praise of Illusions: Giacomo Leopardi's Ultraphilosophy*, in "Nordicum-Mediterraneum. Icelandic E-Journal of Nordic and Mediterranean Studies" 5, n. 1, 2010, at <https://nome.unak.is/wordpress/05-1/articles51/in-praise-of-illusions-giacomo-leopardis-ultraphilosophy/>, last consulted on 3 October 2023 (pp. 4-5 of the corresponding PDF).

countering the sensed hopelessness of the human condition. At the same time, a deeply ingrained rational approach caused him not to yield to the idea that an alleged cognitive progress could inherently mean an absolute progress, a positive leap forward, in the evolution of the human species. On the one hand, it is not to be doubted that “la civiltà, i progressi dello spirito umano ec. hanno accresciuto mirabilmente e in numero e in estensione le facoltà umane”, so that man “può veramente, anche nelle cose materiali, infinitamente più che da principio”; yet, on the other hand, it remains to be determined whether “queste nuove facoltà, questo accrescimento di forze [...] giova o nuoce alla felicità d’essa specie, chè nocendo, è certo che non corrisponde alla natura”⁹. A mere enhancement of faculties is no guarantee of true advancement, as this should rather be measured against the degree of happiness achieved in relation to nature’s prevailing tendency. This position draws to a large extent — though in original terms — on the crisis of the project underlying the Enlightenment, whose supporters had postulated that “con l’avanzamento della civilizzazione si doveva raggiungere un progresso in senso morale. Se la ragione ha diritto a un ideale di perfezione, allora è questo: *conoscere la propria insufficienza* (Zib. 407)”¹⁰.

In the civilization process intended as mere “accrescimento di forze”, a dangerous potential for degeneration is detected; so, where cultures seem to advance as to their rational side, they also seem to begin their way down and off the scene of history. This sort of law or guiding principle is at the basis of a famous, terse comment in which the author reflects on the assumption that humankind’s path would be a road upwards and forwards: “Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia”¹¹. Though referring to poetry, the statement should actually be set in a vaster cultural debate carried out in *Zibaldone* concerning

9 Zib. 3973-3794 (11 December 1823).

10 W. Wehle, *L’infinito. Dal colle dei concetti al mare delle immagini*, in S. Neumeister, R. Sirri, *op. cit.*, p. 274. See also, for a discussion focusing on *Operette morali*, B. Martinelli, *Il poeta, il venditore di almanacchi e il passeggiere*, in Id. (a cura di), *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta (Brescia, Salò, Orzinuovi, 21 aprile-23 maggio 1998)*, Vita e Pensiero [Università cattolica del Sacro Cuore], Milano 2000, pp. 109-170.

11 Zib. 57.

the hypostatic constituent of poetry, that is, language. The implication is that, if humanity were really evolving, this should be reflected in a refinement, not in a devolution, of expressive styles. Taking ancient Greek poetry and, consequently, language as a touchstone, such refinement would not seem to have occurred. In fact, from this perspective, modern expressive means would appear to be far less advanced than their counterparts of old. Furthermore, in time, Leopardi's essentially negative opinion on the notion of progress would result in a denial of the first part of the statement: the proposition "Tutto si è perfezionato da Omero in poi" could hardly represent Leopardi's mature outlook on human advancement as, for instance, would later be expressed (as a jointly poetical and philosophical meditation on the nature of existence) in *La ginestra*.

In *Zibaldone*, we often get the impression that the author intends to underline the inability of modern languages to express the complexity of the outer and inner realities, of humankind's sorrows, preoccupations, and doubts, which have remained the same throughout the ages. From this viewpoint, the pattern Leopardi points to is that of "rebirth"; and this rebirth can only take place by a method of theoretical thinking that transcends rationality as commonly conceived. This new method is to be identified, precisely, in ultraphilosophy, which is supposed to consider "l'intero e l'intimo delle cose", bringing them back to nature.

This is the point about which much of the critical debate has been carried out. Taking it for granted that Leopardi's is a peculiar kind of materialism, an attempt has been made to reconnect ultraphilosophy with the context of empiricism. Yet, in that case, the author would differ very little from the empiricists themselves. Also, ultraphilosophy has been defined as a way to criticize Enlightenment *raison* and, consequently, its nearest product, that is, pre-positivistic optimism. However, that would not suffice to make it "ultra" and would not grant it the recognition it seems to enjoy with the author. This new method, this new rationality, is a pointed critique against any miscarriages of reason, including the improper commingling of rationality and faith in the sense developed in the West in the form of theology. Theology has tended to become confused with philosophy; and the more theology uses philosophical means in its attempt at

clarifying what God's essence exactly is, the more it is proved that "l'essenza di Dio non può essere conosciuta dall'uomo" and that "l'uomo s'inganna"¹². Peering only by means of logic into the Pure Being (whether it be a personal deity or a god-nature) is itself a contradiction; and yet, it is a contradiction that a part of Western thought has regularly carried out by the application of Platonic and Aristotelian principles to Christian doctrine and the elevation of such tenets into complex systems. It is misapplications such as these that would denote a blurring of genuine rationality and, consequently, of a thinker's sight, to the point of hindering the very understanding of nature as it actually is and as a single and integrated whole¹³.

Detachment from nature, from the natural thinking process, is a major cause of decadence. Once religion has been put aside, decadence will anyways ensue due to the advancement of science, as this one "promuove sommamente l'indifferenza, perchè toglie o scema anche le differenze reali, e quindi i motivi di determinazione"¹⁴. In other words, science would usher in a crisis of values and would blur the qualitative differences among things, whereas difference in the sense of value-distinction is what pertains to natural sensitivity. Science is an enemy of nature¹⁵, and its methods and products (we could say, in modern terms, its technological achievements) run the risk of being idolized. When the God of theologians (itself a blurring of reason) is replaced by Science (or by "faith in science", a common phrase in our contemporary contexts), the result will be the full decadence of true rationality.

From this brief review, therefore, it would seem evident that what Leopardi rejects is the creation and veneration of cat-

12 Namely, "s'inganna in quelle medesime confuse immagini ch'egli se ne forma, e rintuzzando in ciò le pretensioni dell'umano intelletto. Del resto la religione affermando dell'essenza di Dio quel ch'ella sa, e insegnando ch'ella non può esser conosciuta, lascia con ciò stesso libero il campo a quelle speculazioni razionali e metafisiche su questo punto, che possono arrivare più o meno avanti nell'infinito spazio di questo arcano, spazio ch'essendo infinito, nessun avanzamento di speculazione correrà mai pericolo di toccarne il termine"; *Zib.* 2178-2179 (27 November 1821).

13 See *Zib.* 3141-3142.

14 *Zib.* 382 (7 December 1820).

15 *Zib.* 447 (22 December 1820).

egorical ideas. The unifying, transcending notion underlying ultraphilosophy should perhaps be called a "new rationality"; it is a pattern of thinking that, as Antonio Prete has observed, amounts to Leopardi's *pensiero poetante*, a kind of philosophy that "la poesia scompone nei suoi statuti, nei suoi metodi, aprendola a un'interrogazione incessante [...] con tutta l'energia e tutta l'impotenza che appartengono alla lingua"¹⁶. This thinking mode entails the ability to analyse and re-compose any phenomenon by the joint means of sensitivity and natural reason.

Such natural reason is not the motherly cradle imagined in the author's early years, nor the terrible monster that remains unresponsive to her children's cries for help. Rather, it is itself a faculty that keeps in good balance humanity's self-annihilating impulses¹⁷ and their spur toward infinity and helps them choose what makes for happiness, not mere subsistence¹⁸. In turn, what makes for happiness is independent of reason itself, and, at times, even of convenience, but draws on passion and illusion: it is definable, in one word, as "imagination". Ultraphilosophy could therefore be interpreted as a practice, a means of attaining "ultrarationality", intended as the acquired consciousness of an enhanced rationality comprising aspects traditionally not associable with classical rationality. It ought to comprise the ability to muse and fancy, to imagine and to create, even by poetic means; hence the relevant role of imagination, of poetry, and even of religion to understand the overall functioning of world history and to act in it in order to change it. This understanding directed toward a global change is evident in the morphology of *Zibaldone*, where no approach is rejected entirely, so that it may help to explain totality. Leopardi argues that imagination, embodied in the figure of the poet, benefits philosophy:

Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al

-
- 16 A. Prete, *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 54.
 17 See, for instance, the discussion of the notion of war carried out in *Zib.* 905.
 18 See the well-known passages on happiness, nature, and pleasure in *Zib.* 3813-3815, 3835-3836, and 3843.

genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini (Omero ó ποιητικὴς n'è il piú grande e fecondo modello). L'animo in entusiasmo nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astruississime e ingegnosissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le piú distinte, come l'ideale col piú puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il piú astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle piú nuove e vive che si possa credere. Né ciò solo mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec. Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi e piú lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare.¹⁹

At a later stage, he adds: "La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni, ch'ella distrugge"²⁰. Under the title of "immaginazione" and "illusioni" he includes religious feeling, which, as hinted above, is not completely negative²¹. In fact, when reason begins to consider itself self-standing and absolute, separated from any other human instance, in that very instant it begins to decay. And this, it can be inferred, regularly happens at the rational climax of a given civilization.

The notion of decay thus explained points to recurrence as a structural element of human experience, which goes far beyond a mere analogical scheme²². This perspective, of course, recalls

19 *Zib.* 1650 (7 September 1821).

20 *Zib.* 1839 (4 October 1821).

21 In fact, "affinché il sistema della natura non risulti 'totalmente assurdo o contraddittorio' (364, 1° dicembre 1820) è necessario ammettere una religione intesa come riconoscimento di un ente ordinatore e propositivo. Essa impedisce il suicidio, agendo così a favore del naturale istinto di conservazione. Ed è tanto piú necessaria alla società quanto meno lo è all'uomo nel suo stato naturale"; S. Turco, "In the midst of black seas of infinity." *Leopardi e Lovecraft: l'anti-idealismo, il materialismo e le illusioni*, in "Campi Immaginabili", 62-63, nn. 1-2, 2020, p. 325. Cfr. *Zib.* 814-817 and 2551.

22 It amounts to a reprise of Machiavelli's "anaclosi"; see A. Montano, *op. cit.*, p. 255.

Giambattista Vico's view of history; and although Vico is not often mentioned in *Zibaldone*, a certain similarity can be noticed in the way both authors describe history as a succession of epochs whose features present themselves anew at regular intervals²³. As partly highlighted, Leopardi ventures so far as to explain the factors underlying the decadence of culture, which is the expression of epochal changes. Furthermore, by way of comparison with more advanced and amply received philosophical frameworks, his view, which he did not develop into a systematic theory, would contrast with the basics of Hegelianism. In fact, because of the teleology inherent in his system, Hegel would never speak of decadence, but of progression. In that frame, no historical development could be viewed as a form of degradation, as it would serve a purpose already set out and inescapable by the individual or the collective will-spur in its constant self-realization and self-making.

Hegel's view (or the systems that contrastively resulted from philosophical criticisms against his view) imposed itself over the vast array of philosophical ideas that developed throughout the nineteenth and the early part of the twentieth century. Recurrence as highlighted by Vico and by Leopardi (for instance, in *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*) remained a minority position. Not even Nietzsche's revival of classical recurrence prompted a re-evaluation of this concept on the historians' part as a valid manner of explaining history. Historicism used Hegelian principles — though often criticizing and at times even elaborating on the philosopher's metaphysical overtones — to sponsor a progressive model, where the teleological paradigm was often replaced by the scientific paradigm, itself a product

23 Not to be overlooked, in this context, is the reception and rethinking of Spengler's theses concerning the crisis of the West by Adriano Tilgher, who was also a commentator of Leopardi's work, especially in relation to the poet's historical and philosophical positions. See, for instance, A. Tilgher, *La filosofia di Leopardi*, Edizioni di Religio, Roma 1940. For comparative — and quite recent — analyses of Leopardi and Vico, see for example M. Piperno, *Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science'*, Oxford University Press, Oxford 2018; Ead., *Leopardi e Vico: Etimologia, ultrafilosofia, conoscenza*, in D. Poli (a cura di), "In limine". *Frontiere e integrazioni*, Il Calamo, Roma 2019, pp. 497-507; F. Cacciapuoti, *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, Donzelli, Roma 2019.

of positivistic tenets. In this picture, rationality was increasingly identified in what was measurable and progress incarnated in technological amelioration²⁴. In absolute terms, many a “dark side”, that is, all the imaginative substance that pertains to fields such as poetry, religion, or undirected creativity, would find no place in this representation except if viewed as a product of social (ultimately, economic) developments; for in this perspective, if considered *per se*, they could in no way serve as truthful means by which to find a final explanation of world history and of its covert workings²⁵.

Concerning recurrence, it is a curious thing that about one hundred years separate Leopardi’s zibaldonic enterprise from the publication of Oswald Spengler’s *Decline of the West* (original title: *Der Untergang des Abendlandes*, Vienna 1918 and Munich 1922²⁶), one of the most hotly criticized works discussing the philosophy of history. Interestingly, Pietro Citati wrote: “se leggiamo lo *Zibaldone*, lampi ci richiamano di continuo alla memoria Nietzsche e Spengler”²⁷, among the others. It would be beneficial to evidence in a more detailed manner these “sparks”, from a perspective combining literary and historical criticism, given that an organic comparison between Spengler and Leopardi has remained, so far, an isolated attempt.

The basic tenet presented in Oswald Spengler’s monumental treatise is that civilizations are like living organism that are born, live their existence, and, by growing old, they eventually die²⁸.

24 Such a process is inherent in the formation of dialectical and, consequently, historical materialism. For an effective (and militant) analysis of these notions, also in reference to the idea of “progress”, see A. Woods, T. Grant, *Dialectical Philosophy and Modern Science: Reason in Revolt*, vol. II, Algora Publishing, New York 2003.

25 This form of rationality, with its insistence on logic, concreteness, and measurability, has been defined as “rational scientism”, almost inheriting the role once detained by metaphysics; see K. Kosik, *Dialectics of the Concrete. A Study on Problems of Man and World*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht (Holland)-Boston (U.S.A.) 1976, pp. 59-60.

26 In 1923, the final two-volume edition was published in Munich, with the telltale subtitle *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, “Outlines of a World-History Morphology”.

27 P. Citati, *Leopardi*, Mondadori, Milano 2010, p. 298.

28 Concerning the apocalyptic value of Spengler’s theorization and its historical context, as well as for an overview of opposing positions, see

Spengler intends this process not as an analogical explanation, but as a factual representation: civilizations are organisms in a more literal than metaphorical sense, and as such they entertain with each of their components the very same kind of relationships that the individual organs of the human body entertain with one another. The life cycle of a human society constitutes an epoch (whose characteristics closely resemble the notion of αἰών, itself very problematic)²⁹, which finishes at the death of the society itself. As long as the organism is healthy, it is a bearer of *Kultur* (culture); when it starts getting sick, it is a bearer of *Zivilisation* (civilization). Here we find a first, striking similarity with a view of Leopardi expressed in his *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). As highlighted by Enrica Salvaneschi and Silvio Endrighi, just like Spengler makes a distinction between *Kultur* and *Zivilisation* based on a society's degree of health, so does Leopardi distinguish *civilizzazione* and *incivilimento* on similar bases³⁰; so much so that Salvaneschi and

A. Placanica, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma 1993, pp. 187-189. For an overview focusing on the author's anti-modern side, see J. Farrenkopf, *Spengler's historical pessimism and the tragedy of our age*, in "Theory and society" 22, 1993, pp. 391-412.

- 29 The meaning of the word αἰών (*aiōn*) ranges from "eternity" to "age" or "lifetime"; it may sum up the general features that cause a given period to be recognized as such in its duration, as its characteristics organically contribute to making such an age distinguishable from all others. The concept underwent a radical change with the advent of Christianity. A valuable overview is provided by H.M. Keizer, 'Eternity' Revisited. *A Study of the Greek Word αἰών*, in "Philosophia Reformata" 65, 2000, pp. 53-71.
- 30 The negative value attributed to the term is evident throughout *Zibaldone*, as shown by one cogent example that, for its cohesion, it is worth quoting extensively: "Lo scopo dell'incivilimento moderno doveva essere di ricondurci appresso a poco alla civiltà antica offuscata ed estinta dalla barbarie dei tempi di mezzo. Ma, quanto più considereremo l'antica civiltà e la paragoneremo alla presente, tanto più dovremo convenire ch'ella era quasi nel giusto punto e in quel mezzo tra i due eccessi, il quale solo poteva procurare all'uomo in società una certa felicità. La barbarie de' tempi bassi non era una rozzezza primitiva, ma una corruzione del buono, perciò dannosissima e funestissima. Lo scopo dell'incivilimento dovea esser di togliere la ruggine alla spada già bella, o accrescerigli solamente un poco di lustro. Ma siamo andati tanto oltre, volendola raffinare e aguzzare, che siamo presso a romperla. E osservate che l'incivilimento ha conservato in grandissima parte il cattivo dei tempi bassi, ch'essendo proprio loro, era

Endrighi challengingly wonder why nobody ever attempted to use *incivilimento* to translate *Zivilisation* in an Italian edition of Spengler's work³¹.

What is most interesting here, though, is to single out Spengler's reasons for devising such a breakthrough concept, in order to underline a possible similarity with Leopardi's thought. Some programmatic statements by Spengler in introducing his work shed light on the author's principal intents:

As yet there exists no theory-enlightened art of historical treatment. What passes as such draws its methods almost exclusively from the do-

più moderno, e tolto tutto quello che restava loro di buono dall'antico per la maggior vicinanza (del quale antico in tutto e per tutto abbiám fatto strage), come l'esistenza e un certo vigore del popolo e dell'individuo, uno spirito nazionale, gli esercizi del corpo, un'originalità e varietà di caratteri, costumi, usanze, ec. L'incivilimento ha mitigato la tirannide de' bassi tempi, ma l'ha resa eterna, laddove allora non durava, tanto a cagione dell'eccesso quanto per li motivi detti qui sopra. Spegndo le commozioni e le turbolenze civili in luogo di frenarle com'era scopo degli antichi (Montesquieu ripete sempre che le divisioni sono necessarie alla conservazione delle repubbliche e ad impedire lo squilibrio dei poteri, ec. e nelle repubbliche ben ordinate non sono contrarie all'ordine, perché questo risulta dall'armonia e non dalla quiete e immobilità delle parti né dalla gravitazione smoderata e oppressiva delle une sulle altre, e che per regola generale, dove tutto è tranquillo non c'è libertà), non ha assicurato l'ordine, ma la perpetuità, tranquillità e immutabilità del disordine e la nullità della vita umana. In somma la civiltà moderna ci ha portati al lato opposto dell'antica, e non si può comprendere come due cose opposte debbano esser tutt'uno, vale a dire civiltà tutt'e due. Non si tratta di piccole differenze, si tratta di contrarietà sostanziali: o gli antichi non erano civili, o noi non lo siamo" (*Zib.*, 162-163, 10 July 1820). The pattern toward renovation is constituted, as it would later be the case with Nietzsche, albeit in a different fashion, by the ancient world, "quel mondo che seppe coniugare in una sintesi mirabile pensiero e azione, sapere e agire, senza far sopravanzare il primo sul secondo perché questo superamento, col produrre 'eccesso di civiltà', prelude alla ricaduta nella barbarie, e senza consentire al secondo di avere la meglio sul primo, perché così la barbarie si realizzerebbe immediatamente", A. Montano, *op. cit.*, p. 255.

31 E. Salvaneschi, S. Endrighi, *Libro linteo. Titolo III. Poëta peregrinus*, Book Editore, Ro Ferrarese 2011, pp. 154-155; the authors' acute conclusion is: "Probabilmente ciò non è mai avvenuto e non avviene per la solita, sottintesa e sottesa persistenza dei cancelli mentali: vere cancellazioni" (*ivi*, p. 155), which uncovers and, somehow, censures a widespread hesitation on the part of the scholarly community to carry out certain associations or "contaminations".

main of that science which alone has completely disciplined the methods of cognition, namely, physics, and thus we imagine ourselves to be carrying on historical research when we are really following out objective connexions of cause and effect. It is a remarkable fact that the old-fashioned philosophy never imagined even the possibility of there being any other relation than between the conscious human understanding and the world outside.³²

Spengler stigmatizes two aspects that are typical of the Westeners' approach to history: first, the tendency to explain history by use of exterior categories and connections, totally overlooking the psychological and non-rational connections that spur its development; and, second, the pretence that the law of causality would suffice to give a satisfactory explanation of phenomena. Also: "What concerns us is not what the historical facts which appear at this or that time *are*, per se, but what they signify, what they point to, *by appearing*"³³. A need is sensed here to consider the morphological relationship that inwardly binds together the expression-forms of all branches of a culture. The implication is that a higher form of rationality (that is, real objectivity) should comprise not just that which is, but also that which appears to be, namely, the impression of it in terms of subjectivity. Again:

Mathematics and the principle of Causality lead to a naturalistic, Chronology and the idea of Destiny to a historical ordering of the phenomenal world. Both orderings, each on its own account [that is, in their own reference framework], cover the whole world. The difference is only in the eyes by which and through which this world is treated.³⁴

Paradoxically, if one does not consider also appearance and illusion, themselves the outcome of the inward tensions of subjective thinking, they cannot claim to be able to cover or sum up the whole of existence in terms of understanding. A metahistorical critique is carried out in these pages. The failure to see world history in an organic and all-comprising fashion, only relying on a one-way model of rationality, thwarts change and causes the

32 O. Spengler, *The Decline of the West*, authorized translation with notes by C.F. Atkinson, George Allen & Unwin Ltd., London 1954, vol. I, p. 7.

33 Ivi, p. 6; italics in the text.

34 Ivi, p. 8.

death of the organism. It leads to decline, because it makes it difficult to work out an actualization process, which, in the author's view, means adhering to the world's collective nature. A detachment from nature and an obscuring of the true meaning of history stem from the application of mathematical-rational dogmas, based on mere causal relationships: "Each side [representing the Westerners' approach], with its gaze fixed on causality, demonstrates that the other side either cannot or will not understand the true linkages of things"³⁵. And again, more incisively:

Tendencies towards a mechanistic idea of the world proceeding wholly from mathematical delimitation and logical differentiation, from law and causality, appear quite early. They are found in the first centuries of all Cultures, still weak, scattered and lost in the full tide of the religious world-conception. [...] But soon these tendencies acquire a sterner character: like everything that is wrung out of the soul and has to defend itself against human nature, they are not wanting in arrogance and exclusiveness. Quietly the spatial and comprehensible (comprehension is in its essence number, in its structure quantitative) becomes prepotent throughout the outer world of the individual and, aided by the simple impressions of sensuous-life [*sic*], effects a mechanical synthesis of the causal and legal sort.³⁶

Mathematical delimitation, with its quantitative aspects, is here presented as an unfortunate and misaligned outlook on things, because it implies and gives rise to the idea that phenomena can be comprehended, or noetically embraced, so to say, with exactitude and from the "outside", as if all phenomena could be measured, evaluated, and reduced to a single cipher. The latter approach, in Spengler's view, is wrong because despite its efforts, the mind cannot fully comprise that which is broader than itself, though at times it becomes convinced of the contrary. In addition, nature allows for a coexistence of things not comprehensible that defy the laws of reason. Spengler therefore refers a civilization's demise to the way it comes to view itself and the world, also by means of those who are entrusted with interpretations (historians, philosophers, and thinkers in general) and whose glance is affected by such reductionism. The force of this approach is so

35 Ivi, p. 29.

36 Ivi, p. 99.

pervasive as to exert an influence on the single individuals' outlook on their "outer world" and on their way of relating to reality, as they come to view it as a causal and "legal" (or, better, legalistic) synthesis. Eventually:

the sharp consciousness of the megalopolitan — be he of Thebes, Babylon, Benares, Alexandria or West European cosmopolis — is subjected to so consistent a pressure of natural-law notions that, when scientific and philosophical prejudice (it is no more than that) dictates the proposition that this condition of the soul is *the* soul and the mechanical world-picture is *the* world, the assertion is scarcely challenged.³⁷

The issue, then, revolves around the limitedness of self- and world-representation and the subsequent construction of faulty epistemological paradigms. In fact, these various and anyways erroneous inclinations would lead thinking élites, for each epoch, to conceive of historical phenomena and all that lies therein as fixed, crystallized, and self-referential, since, in the author's view, mainstream intellectuals would believe that the only way to explain phenomena is to observe them and analyse their consequential, that is, allegedly rational connections. The predicament would have emerged many times in history, to the point that when the application of this perspective became the standard for a given culture, this predicament determined its decline. According to Spengler, such misplaced rationality presented itself on the Western historical scene when existence began to be measured solely in terms of time (therefore, of progression) and no longer on relational bases.

His overall view could be summarized as follows: the recursive tendency to decline, which in these terms is not temporal but qualitative, has manifested itself with unusual vigour in the so-called "modern" West, in which the passing of time has also become an evolutionary paradigm. On the contrary: "Real history rests on an equally certain sense of the contrary; what it presupposes as its origin is a nearly indescribable sensitive faculty within, which is continuously labile under continuous impressions, and is incapable therefore of possessing what

37 *Ibidem.*

may be called a center of time”³⁸. The statement amounts to a discrediting of the temporal-progressive model and, rather, the embracing a sort of idealistic immanentism. Westerners have thought that, as time passes, things also progress; and they are supposed to progress toward an improvement. However, this improvement is no longer “natural” in the sense of conforming to human disposition toward happiness, as it is considered such in terms of technical and mechanical capacity. Science, technology, and the machine as conceived of in the West, therefore, come to be the very embodiment of an untrue form of rationality, which in reality does not make for genuine human understanding and, consequently, survival:

The picture of history — be it the history of mankind, of the world of organisms, of the earth or of the stellar systems — is a *memory*-picture. “Memory”, in this connexion, is conceived as a higher state (certainly not proper to every consciousness and vouchsafed to many in only a low degree), a perfectly definite kind of imagining power, which enables experience to traverse each particular moment *sub specie aeternitatis* as one point in an integral made up of all the past and all the future, and it forms the necessary basis of all looking-backward, all self-knowledge and all self-confession.³⁹

This is a purely Spenglerian principle, which bears remarkably pantheistic and subjectivist characteristics and, as mentioned earlier, is rooted into a peculiar notion of *αἰών*. Although it would take a long time to track out here the various influxes to which Spengler was subject (for instance, his criticism of Aristotle and Kant and his positive appraisal of Plato and of Goethe’s philosophical reflections), the brief description of both modes of thinking makes it hard not to notice points of contact — despite the indubitable differences and the fact that the poet is not mentioned in *The Decline of the West* — with Leopardi. This is even more impressive if we consider their respective opinions in the way of historical recurrence. In the early decades of the nineteenth century, Leopardi’s anti-idealism, as exemplified, poetically, in *A se stesso*, in *La ginestra* or, prosaically, in *Dialogo della Natura e di un islandese*, is unique among his contemporaries if

38 Ivi, p. 103.

39 *Ibidem*.

viewed as a sharp critique of a mechanistic and progress-oriented development of Enlightenment ideals. In the early decades of the twentieth century, Spengler's philosophical operation was equally considered unique even among then-contemporary critics of post-positivistic tenets, these ones amounting to an exacerbation of progress-oriented ideals.

The major points of contact can be schematized as follows: (1) authentic rationality must transcend the void idea of progress; (2) for a due comprehension of the human experience and an actualization of humanistic principles in practical life, it is necessary to take into account an acausal side that, for Spengler, could be described as a form of ostensible irrationality and, in Leopardi, is defined as a peculiar imaginative faculty; (3) what rationality crystallizes as "progress" eventually causes the demise of society, and in modern terms this demise brings about a crisis of Western paradigms; (4) most importantly, for an actual rebirth of Western culture to take place, subjectivity and objectivity must be kept in due balance. For Spengler, this can happen through art; for Leopardi, through imagination and poetry. This common idea, which might be called "actualized imagination", is of paramount importance in duly defining their respective experiences. In fact, both expressly avoid veering off into extremist positions on either side. They value forms of classical rationality as a starting point and a beacon, as an anchor leading the way; they also chafe at pure irrationality intended as a mystical principle that should explain the whole of reality. At the same time, they consider rational metaphysics in Leibniz's style, also in a religious setting, as an oxymoron. Equally oxymoronic, though, is a blind faith in science, since the so-called scientific method alone cannot explain "l'intero e l'intimo delle cose", just as, in Spengler's terms, mathematical consequentiality proposed as a purely quantitative principle is not enough to explain the synchronic movements of the inner self that genuinely relates to the complexity of cosmos, in a process of unfolding that so much contributes to the actualization of phenomena, as Jung, among others, aptly pointed out.

Much remains to be developed, such as the peculiar view Spengler held concerning metaphysics, which closely resembles Leopardi's summary opinion on Kant, whom he did not really know; or, still, the possible influence of Leopardi on Spengler through

Nietzsche, which would require a much more extensive exposition; or, again, Spengler's complex stance on poetry in relation to the scientific mind, as well as his preference for Plato *versus* the Aristotelian frame of thought, to be put in relation to Leopardi's philosophical manner of reasoning⁴⁰. In conclusion, though, echoing Citati's cursive comments on these authors, it may be stated that both Leopardi and Spengler are unmodern thinkers set at a time when a certain notion of progressive modernity was being forged; and because of their positions, both display a high charge of modernity. A comparison between the two should appropriately be carried out based on their degree of mutual difference from the mainstream philosophical schools common in their respective ages. This should be done, perhaps, by keeping Vico's concept of recurrence as a methodological tenet in a meta-historical perspective.

Bibliography

- Cacciapuoti F., *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010.
- Id., *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, Donzelli, Roma 2019.
- D'Intino, F. *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.
- Id., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Id., *Leopardi and Plato (Drama and Poetry vs Philosophy)*, in "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories" [*The Quarrel between Poetry and Philosophy*, a cura di A. Aloisi and D. Manca] 1 n. 2, 2015, pp. 7-44.

⁴⁰ See O. Spengler, *op. cit.*, vol. II, p. 328, especially for the author's reference to a "poetry for philosophers". For a comparative approach to the study of the relationships between Leopardi and Plato with reference to *Operette morali*, see F. D'Intino, *Leopardi and Plato (Drama and Poetry vs Philosophy)*, in "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories" [*The Quarrel between Poetry and Philosophy*, a cura di A. Aloisi and D. Manca] 1 n. 2, 2015, pp. 7-44, as well as D'Intino's previous monograph *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.

- D'Intino F., Natale M. (a cura di), *Leopardi*, Carocci, Roma 2019.
- Farrenkopf J., *Spengler's historical pessimism and the tragedy of our age*, in "Theory and society" 22, 1993, pp. 391-412.
- Keizer H.M., 'Eternity' Revisited. A Study of the Greek Word αἰών, in "Philosophia Reformata" 65, 2000, pp. 53-71.
- Kosík K., *Dialectics of the Concrete. A Study on Problems of Man and World*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht (Holland)-Boston (U.S.A.), 1976.
- Lessenich R.P., *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition*, Bonn University Press – V&R Unipress, Bonn 2017.
- Martinelli B., *Il poeta, il venditore di almanacchi e il passeggiere*, in Id. (a cura di), *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta (Brescia, Salò, Orzinuovi, 21 aprile-23 maggio 1998)*, Vita e Pensiero [Università cattolica del Sacro Cuore], Milano 2000, pp. 109-170.
- Mengaldo P.V., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Montano A., *Il prisma a specchio della realtà. Percorsi di filosofia italiana tra Ottocento e Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- Piperno M., *Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science'*, Oxford University Press, Oxford 2018.
- Id., *Leopardi e Vico: Etimologia, ultrafilosofia, conoscenza*, in D. Poli (a cura di), "In limine". *Frontiere e integrazioni*, Il Calamo, Roma 2019, pp. 497-507.
- Placanica A., *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma 1993.
- Polato L., *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Mimesis, Milano 2007.
- Prete A., *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Salvaneschi E., Endrighi S., *Libro linteo. Titolo III. Poëta peregrinus*, Book Editore, Ro Ferrarese 2011.
- Sigurðsson G., *In Praise of Illusions: Giacomo Leopardi's Ultraphilosophy*, in "Nordicum-Mediterraneum. Icelandic E-Journal of Nordic and Mediterranean Studies" 5, n. 1, 2010, at <https://nome.unak.is/wordpress/05-1/articles51/in-praise-of-illusions-giacomo-leopardis-ultraphilosophy/>.
- Spengler O., *The Decline of the West*, authorized translation with notes by C.F. Atkinson, George Allen & Unwin Ltd., London 1954.
- Tellini G., *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.

- Tilgher A., *La filosofia di Leopardi*, Edizioni di Religio, Roma 1940.
- Turco S., “*In the midst of black seas of infinity*”. *Leopardi e Lovecraft: l’anti-idealismo, il materialismo e le illusioni*, in “*Campi Immaginabili*” 62-63, nn. 1-2, 2020, pp. 308-337.
- Wehle W., *L’infinito. Dal colle dei concetti al mare delle immagini*, in S. Neumeister, R Sirri (a cura di), *Leopardi, Dichter und Denker*, Guida, Napoli 1997, pp. 273-294.
- Woods A., Grant T., *Dialectical Philosophy and Modern Science: Reason in Revolt*, vol. II, Algora Publishing, New York 2003.

LUCA COSTA
LA FIGURA DI PROMETEO NELLE
RISCRITTURE DI LEOPARDI E PAVESE

*...non potranno fuggire che il desiderio di un'im-
mensa felicità, congenito agli animi loro,
non li punga e cruci.*

Leopardi

Quando si parla di Prometeo, la nostra memoria evoca immediatamente il nome di Eschilo. In effetti, la rappresentazione eschilea di Prometeo rimane la più potente dell'antichità e forse di tutti i tempi¹. Il riferimento primo anche per le opere trattate in questo studio non può che essere dunque il *Prometeo incatenato* di Eschilo: ed effettivamente, come emergerà di seguito, Leopardi e Pavese approfondiscono – ed esasperano – tratti tutti presenti nel Prometeo eschileo². Anche al di là del preciso riferimento alla tragedia di Eschilo, i due testi analizzati condividono una stessa filosofia del tragico (come emergerà di seguito), che è per altro propria dei loro autori.

1. *I due testi a confronto*

La scommessa di Prometeo (1824) intende dimostrare due affermazioni presentate nella *Storia del genere umano* (cfr. Melosi in Leopardi 2008, p. 207): “che la terra, ancorché grande, aveva termini certi, e non così larghi che fossero incomprensibili”, e che “tutti gli uomini, salvo leggerissime differenze, sono conformi gli

1 Sul mito di Prometeo nell'antichità, vedi Charachidzé 1988.

2 Vd. Grzelak-Krzymianowska 2016 per una bellissima esposizione delle riscritture del mito di Prometeo nella letteratura occidentale e cfr. p. 37 ss. per la trattazione di Leopardi.

uni agli altri” (Leopardi 2008, p. 85) – conformi nell'imperfezione. L'operetta si apre con l'indizione di un concorso sull'Olimpo con l'obiettivo di premiare la migliore invenzione mai fatta da un dio. Il concorso si conclude e Prometeo si adira per la propria sconfitta, convinto che non sia stata resa giustizia alla sua invenzione: l'uomo. Per riscattare il prestigio dell'uomo, Prometeo sfida Momo a provare che la propria creatura non sia la più perfetta creatura dell'universo. Secondo la tradizione classica, infatti, il semidio Prometeo, oltre che creatore, è anche il “perfezionatore” degli uomini, tramite l'invenzione della scienza, delle arti e del dono del fuoco; Momo, invece, è solitamente identificato come “il dio dell'ironia, della derisione, del rimprovero e del biasimo” (Ferrari 2015, s.v. “Momo”). I termini della scommessa tra le due divinità sono dunque i seguenti: “se in tutti cinque i luoghi [continenti], o nei più di loro, troverebbero o no manifesti argomenti che l'uomo sia la più perfetta creatura dell'universo” (Leopardi 2008, 216). Il viaggio delle due divinità tocca la Colombia (“nuovo mondo”), l'Asia (“vecchio mondo”) e, infine, l'Europa. Nel nuovo mondo, Prometeo dialoga con un “selvaggio”, intento a mangiare il proprio figlio; in Asia, una donna si suicida buttandosi nel fuoco; in Europa, un Londinese uccide prima i suoi figli e poi sé stesso. L'evidenza della perdita della scommessa da parte di Prometeo è tale – già a questo punto – che i due restanti continenti non vengono neppure visitati. Constatato che l'uomo effettivamente *non* è la creatura più perfetta dell'universo, ma, se mai (come dice Momo), la più imperfetta, Prometeo paga la scommessa.

“Lo spunto per questa prosa fu dato al Leopardi dall'*Ermotimo* di Luciano [...] dove pure gli dei [...] contendono della superiorità delle loro rispettive invenzioni; e Momo fa da giudice” (Gentile in Leopardi 1925, p. 79). E come la scena, anche la sequenza degli eventi è lucianesca (Sangirardi 2000, p. 274). Il modello più evidente è però il *Candide* voltairiano e il *conte philosophique* settecentesco, “in cui l'avventura diventa occasione speculativa e la perlustrazione di terre esotiche raffigurazione di principi morali” (Contarino 1994, p. 580).

Il testo pavesiano, *La rupe* (1946), è più breve dell'operetta morale e più semplice dal punto di vista strutturale. Il dialogo avviene sulla rupe dove Prometeo è stato incatenato, e dove è anche Eracle, giunto per liberare il Titano. Non c'è azione, e Prometeo

non viene liberato. I due dialogano di pietà, di paura, di dolore, di morte e di molto altro (come vedremo meglio sotto). Il tutto iscritto nella dialettica tra l'antico mondo di titani e mostri e il mondo nuovo degli dèi olimpici.

Veniamo ora ad alcune considerazioni stilistiche, che saranno poi utili per la valutazione complessiva. I toni dominanti nella *Scommessa* sono l'ironia nella prima parte, e l'argomentazione filosofica nella seconda. Il tono burocratico-accademico adottato per l'attacco – “L'anno ottocento trentatremila dugento settantacinque del regno di Giove...” (Leopardi 2008, p. 211) – già caratterizzava la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*. Anche per quanto riguarda le parti commentate dal narratore e per il clima generale dell'operetta, il tono è fortemente ironico. Lo stile delle parti dialogiche è essenzialmente corrente, le battute sono lapidarie e spesso ellittiche, lo stesso che avviene nelle operette precedenti dallo stile comico. Uno scarto stilistico degno di nota è rappresentato dal ragionamento di Momo, che presenta un perfetto stile argomentativo. Il fulcro teoretico dell'operetta è espresso in queste parti, che non sono in contraddizione con quelle comiche, ma ne rappresentano il necessario contraltare perché la tesi leopardiana risulti più forte e convincente. In questo caso, infatti, l'argomentazione non è più soltanto confutazione dell'antitesi in chiave ironica – ovvero mostrare che l'uomo non è, in realtà, la creatura più perfetta dell'universo – ma anche posizione di una tesi: l'uomo è la creatura più *imperfetta* dell'universo.

Lo stile de *La rupe* è più asciutto di quello leopardiano: mancano le parti narrative e non sono presenti lunghi ragionamenti come quello di Momo. Il tentativo, come dichiarato da Pavese in una intervista, è sempre quello di “rendere il ritmo, la passione, il sapore” del quotidiano “con la stessa casuale immediatezza [...] di un chiacchierone incontrato al caffè” (Pavese 1962, p. 294). Il linguaggio che ne risulta è essenzialmente ambiguo, pur se ottimamente forgiato e solenne. Lo stile pavesiano, almeno nel caso di questo testo, è essenzialmente ermetico e, in definitiva, simbolico, perché Pavese, come rileva acutamente Maria Serena Mirto, genera un effetto simile a quello della “paratassi onirica, [...] sostituendo la connessione logica con un susseguirsi di cambiamenti repentini e immotivati” (Mirto 2016, p. 783). Se

il testo leopardiano è dunque stilisticamente affine al trattato filosofico, quello di Pavese è prossimo alla narrazione di un sogno, con i suoi simboli, i suoi misteri e le sue contraddizioni. Questo implica un margine di inaggrabile incertezza: occorrerà quindi procedere per ipotesi, proprio come nel caso di un sogno. Il caso emblematico in questo rispetto è l'interpretazione del titolo e dell'immagine di "rupe", come si vedrà sotto.

2. *Il Prometeo leopardiano*

I viaggi di Prometeo e Momo, cui si accennava, si profilano come il tentativo da parte di Prometeo di falsificare la tesi di Momo, secondo cui tutti gli uomini sono stati, sono e saranno sempre conformi nell'imperfezione, o meglio nella massima imperfezione. L'intento di Prometeo è quindi quello di moltiplicare quanto più possibile il numero delle variabili: localizzazione geografica, condizione sociale, condizione economica, credenze religiose etc. nella speranza di trovare elementi che permettano di rigettare la tesi di Momo. A questo punto appare necessaria una nota sul significato della chiave di volta di tutta l'operetta: il concetto di perfezione. L'enunciazione della scommessa, come abbiamo visto sopra, è la seguente: "se in tutti cinque i luoghi, o nei più di loro, troverebbero o no manifesti argomenti che l'uomo sia la più *perfetta* creatura dell'universo" (Leopardi 2008, p. 216. Corsivo mio). Ora, che cosa significa perfezione e imperfezione, quando questi termini siano applicati agli uomini? I casi presi in esame nell'operetta sono tre: il selvaggio colombiano che si nutre del proprio figlio; la vedova ubriaca che ha sempre odiato il marito e sul punto di essere bruciata secondo il barbaro costume "della sua setta"; e infine il londinese omicida dei propri figli e poi di sé stesso. La ragione per cui i due uomini e la donna (e le rispettive società) vengono definiti imperfetti è sempre di ordine morale. Questo è confermato anche da una battuta di Momo, che sostituisce "perfetto" con "buono": "E quando eziandio non fosse chiaro che l'uomo barbaro, considerato in rispetto degli altri animali, è meno *buono* di tutti" (Leopardi 2008, p. 227. Corsivo mio). È una bassezza cibarsi dei propri figli; è una bassezza bruciare viva una donna perché vedova; ed è una bassezza uccidere

i propri figli e poi uccidersi a propria volta, e questa è delle tre la bassezza più tragica e la somma delle precedenti. Si comprende allora come dietro a quel “perfetto” si nasconda un “felice”, ed ogni volta che nel testo leggiamo “perfezione” dovremmo leggere “felicità”, una delle parole chiave di tutto il pensiero leopardiano. Infatti, domandarsi intorno alla perfezione di un ente è porre una domanda ontologica; viceversa, se l'uomo sia felice o meno è porre una domanda di ordine morale. Si può trovare una conferma di questa interpretazione nelle riflessioni contenute in *Zib.* 1555-1556 (24. Agos. 1821), dove la felicità è definita appunto “la perfezione dell'essere”; e di nuovo a *Zib.* 4099 e 4100, dove Leopardi sostiene la “essenziale imperfezione dell'esistenza”, “imperfezione dimostrata dalla necessità di essere infelice, [...] cioè nell'essere, ed essere per necessità imperfettamente, cioè con esistenza non vera e propria.” (3. Giugno. 1824.). Da questo passo emerge chiaramente come per Leopardi “essere perfettamente” significhi “essere felicemente” e, viceversa, “imperfettamente” vale “infelicemente”: “*essere perfetti' significa per noi 'essere felici'*” ribadisce Massimo Donà a proposito della filosofia leopardiana in generale (Donà 2013, p. 145). Il problema morale è ben rilevato anche da Contarino, che spiega come l'interesse di Leopardi non sia “rivelare la relatività della morale e dell'organizzazione sociale dei diversi popoli, ma piuttosto indicare l'identità di tutte le forme della convivenza umana riguardo al problema – essenziale, se non unico – della felicità individuale” (Contarino 1994, p. 580).

Alla luce di queste considerazioni, cerchiamo di definire i tratti caratteristici del Prometeo presentato da Leopardi. Come definizione generale, si può assumere che il Prometeo leopardiano è un Prometeo essenzialmente comico. Questo lo si avverte già a partire dalla sua entrata nell'operetta e dalla sua ribellione, che è la riscrittura leopardiana dell'antica e più grave ribellione raccontata da Eschilo. Anche nel testo di Leopardi il Titano si ribella agli dèi, ma lo fa in una situazione per sua natura burlesca: il rincrescimento di Prometeo suona ridicolo in un contesto che è da tutti gli altri dèi “preso in giuoco” (Leopardi 2008, p. 214), ma il Titano desidera seriamente la vittoria (ecco l'ironia). Leopardi indulge poi a fantasticare sui motivi per cui Prometeo dovrebbe desiderare il lauro (forse per proteggersi dai fulmini, o per coprire una presunta calvizie). Ha ragione quindi

Contarino a concludere che “il ‘ridicolo’ della menippea domina tutta la concezione della *Scommessa*” (Contarino 1994, p. 580). L’unico segno di avvedutezza che Prometeo mostra è soltanto forse quello del finale, quando, per evitare di fare di sé ulteriore oggetto di risa, il Titano tralascia di visitare gli ultimi due continenti e paga la scommessa a Momo.

Un’altra caratteristica del ritratto leopardiano di Prometeo è l’ingenuità, tanto che il Titano non è, di fatto, un pro-meteo (etimologicamente: “colui che comprende in anticipo”), ma un epimeteo (“colui che comprende in ritardo”). Fatica a intravedere come stiano realmente le cose anche quando il lettore riesce a farlo facilmente e ben prima di lui. Per esempio, quando il Selvaggio dichiara di star mangiando la carne del proprio figlio, il Titano ribatte con una domanda che appare assolutamente sincera: “Hai tu per figliuolo un vitello, come ebbe Pasifae?” (Leopardi 2008, p. 218), e si avvede che il Selvaggio mangia realmente la carne umana del proprio figlio solo con la battuta successiva: “Dici tu da senno? mangi tu la tua carne propria?” (Leopardi 2008, p. 218). Lo stesso accade in India (Leopardi 2008, p. 223), e in Europa (Leopardi 2008, p. 229). Ma l’idea che la carne di un figlio sia in qualche modo la carne del padre è un valore che non appartiene al Selvaggio. Ed ecco il pensiero che spinge Prometeo a considerare la propria tesi (l’uomo è la creatura più perfetta dell’universo) ancora difendibile: l’imperfezione di questi uomini è da ricondurre, a suo dire, al loro scarso grado di civiltà.

Questo evidenzia il terzo tratto caratteristico del Prometeo della *Scommessa* (dopo comicità e ingenuità): la sua fiducia nelle capacità umane, che verrà meno, insieme agli altri due, solo nelle ultimissime righe. E proprio questa fiducia permette di leggere nella figura del creatore degli uomini le idee di quanti, contemporanei di Leopardi, nutrivano fiducia nel sapere umano, nel progresso e nella scienza. Questi tre tratti caratteristici di Prometeo non stanno in un rapporto paratattico, ma i primi due dipendono dal terzo, che è il principale. Prometeo è ingenuo, e quindi comico, perché crede in quella che per Leopardi è una delle illusioni più grandi del suo tempo, il progresso, ma anche in generale la fiducia nella ragione e nelle altre capacità umane come mezzi per raggiungere la felicità. Questo permette di definire il Prometeo leopardiano “apollineo” nel senso nietzschiano del termine; una

definizione utile, perché il Prometeo di Pavese, come vedremo di seguito, dovrà invece essere definito “dionisiaco”.

3. *Il Prometeo pavesiano*

Il punto focale del testo pavesiano è l'immagine della rupe, che, in quanto tale, non può che essere il punto privilegiato da cui partire per interpretare anche il Prometeo pavesiano. Sopra si è parlato dell'ermetismo e del simbolismo stilistico di questo testo. Ebbene, queste due caratteristiche trovano il loro paradigma proprio nell'immagine/concetto di rupe, il cui significato è fortemente ambiguo nel corso del dialogo, e sembra si possano proporre diverse valenze per intenderla. Alcuni passi sono spiegati esaurientemente dal senso fisico di “rupe”, ma, alla luce del contesto, l'impressione che si nasconda un secondo significato emerge già dalla prima occorrenza della parola nel testo (eccettuato il titolo): “Eracle: Non vuoi lasciare la tua *rupe*?” (Pavese 2014, p. 71. “Rupe” è sempre in corsivo mio). “Dolore” sembra un buon candidato per questo significato nascosto. Prometeo stesso spiega infatti che gli “succede come a un uomo che abbia molto patito in un luogo – nel carcere, in esilio, in un pericolo – e quando viene il momento d'uscirne non sa risolversi a passare quell'istante, a mettersi dietro le spalle la vita sofferta” (Pavese 2014, p. 71). “Dolore” si adatta bene alla maggior parte dei passi di questo dialogo pavesiano: “Prometeo: Un giorno [...] salirai sopra una *rupe*” (Pavese 2014, p. 71). Eracle – dice Prometeo – sarà rapito da una dea e scorderà iniquità e fatiche (sottoinsieme di “dolore”). L'interpretazione della rupe come “dolore” pare confermata anche dalle battute seguenti: “tu sai che qui [sulla rupe] si soffre molto. [...] Si soffre al punto che si vuol morire. Un giorno anche tu saprai questo, e salirai sopra una *rupe*” (Pavese 2014, p. 71). E ancora: “il mondo è vecchio, più di questa *rupe*” (Pavese 2014, p. 71). Qui il senso fisico sembra bastare, ma si può anche intendere “più di questi dolori di uomini”. “Dolore” soddisfa anche in un passo come questo: “tutti avete una *rupe*, voi uomini” (Pavese 2014, p. 72), se è vero che tutti gli uomini provano dolore e che ogni uomo ha il proprio. La battuta potrebbe suggerire, forse anche più propriamente, l'identificazione della rupe con la morte (tutti

gli uomini muoiono, a differenza di dèi e semidèi), che viene però smentita dopo (“La morte è entrata in questo mondo con gli dèi” (Pavese 2014, p. 73). Consideriamo però il passo seguente: “Eracle: Era un mondo di *rupi*” (Pavese 2014, p. 72). Questo è il commento che intende essere *mise en abyme* di quanto precede nel testo: titani, uomini, belve, boschi, mare, cielo, lotta, sangue. “Dolore” sembra soddisfacente, ma quanto precede suggerisce qualcosa di diverso. Nelle battute immediatamente precedenti, Prometeo fa riferimento a un mondo senza dèi, “di lotta e di sangue” (Pavese 2014, p. 72). Di lotta contro chi? Questa è la domanda che sorge spontanea. Le battute che seguono fanno immaginare che la lotta sia perpetrata contro il destino. Il significato di “rupe” in questo passo sembra essere chiarito dalla occorrenza seguente: “ma gli dèi sono quelli che non sanno la *rupe*. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino” (Pavese 2014, p. 72). Qui la rupe viene presentata come tratto distintivo degli uomini rispetto agli dèi: “dolore” sembra adattarsi bene. Ma appare come possibilità anche “lotta contro il destino”, come si accennava poc’anzi. Gli dèi non lottano contro il destino ma sorridono davanti ad esso, dice Prometeo, come coloro che non hanno destino: gli dèi “non esistono e vivono, ma sono,” mentre non gli uomini “vivono per morire ed hanno il privilegio della libertà, fosse soltanto per riconoscere e accogliere il proprio destino” (Pellegrini 1955, p. 559). L’interpretazione della rupe come “lotta contro il destino” sembra soddisfare anche le occorrenze precedenti, e si posiziona in linea con una visione del mondo greca o grecizzante, come per molti aspetti è quella dei *Dialoghi con Leucò*. Questa interpretazione può considerarsi valida anche per le ultime due occorrenze del termine nel testo, dove sicuramente il senso fisico non soddisfa: “e avrai soltanto preparato la tua *rupe*” (Pavese 2014, p. 73). Qui “rupe” sembra significare “punizione”; rimangono però possibili “e avrai soltanto preparato un tuo grande dolore” oppure “e avrai soltanto preparato la tua lotta contro il destino [il tuo motivo per combattere il destino].” E infine: “come un tempo io sapevo che il furto del fuoco sarebbe stato la mia *rupe*” (Pavese 2014, p. 73). Anche qui possiamo intendere “sarebbe stato il mio grande dolore”, o – ancor meglio – “il mio motivo per combattere il destino”.

In conclusione, quando il senso fisico non soddisfa, la rupe può essere intesa come “dolore” o “lotta contro il destino”. Il ti-

tolo potrebbe quindi essere parafrasato con “La rupe, ovvero del dolore / della lotta contro il destino”. In realtà, a ben riflettere, questi sono quasi la stessa cosa in ottica pavesiana, dal momento che il dolore si genera dalla non corrispondenza tra il desiderio dell’uomo di felicità e il destino, che quindi va combattuto. “Dolore” e “lotta contro il destino” possono essere pensati come quasi sinonimi anche nel pensiero tragico greco. Nella tragedia greca, infatti, il dolore è un cercare di cambiare un corso di avvenimenti già scritto e immutabile, come fa Edipo, o Antigone, o lo stesso Prometeo. La connessione tra il pensiero tragico greco e quello pavesiano può essere scorta nel *Prometeo incatenato*, dove la rupe assurge a simbolo e sede della lotta contro Zeus, appunto il garante del destino.

Veniamo ora alla trattazione della figura di Prometeo vera e propria. Fin dalla prima battuta del Titano – “Lo so e ti aspetto” (Pavese 2014, p. 71) – ci viene presentato un *pro-metheus*. La differenza rispetto al Prometeo leopardiano sotto questo rispetto non potrebbe essere più netta. In dialogo con Eracle, il Titano descrive sé stesso nella condizione paradossale di chi, dopo un lungo dolore, non sa risolversi a liberarsene: in effetti, vediamo un Prometeo più incline a una riflessione poetica e filosofica che non all’azione (che per altro metterebbe fine alle sue sofferenze). La definizione che Prometeo dà della sua creatura è tragica: “pietà e paura sono l’uomo” (Pavese 2014, p. 71). “L’uomo” è collocato in posizione di predicato del soggetto: l’uomo non è nemmeno il soggetto di sé stesso, pare sottintendere questa definizione pavesiana. Dovremmo quindi leggere “pietà e paura costituiscono l’uomo” e non “l’uomo è pietà e paura”. Ἐλεος e φόβος sono, com’è noto, i due sentimenti che la rappresentazione tragica suscita per operare nell’uomo la catarsi di/da questi (Aristotele 2017, 1449 b). L’impressione è che Pavese sostenga che l’esistenza è come una tragedia che sovrasta e travolge l’uomo, tanto che questo è definito dagli effetti che la tragedia/esistenza produce in lui. “Non c’è altro” (Pavese 2014, p. 71) prosegue il testo: la scienza, la tecnica, il fuoco etc. – sembra voler dire Pavese – sono tutt’al più accessori estranei alla natura umana e inutili per la sua felicità. Qui occorre far notare che sebbene i ritratti di Prometeo che Leopardi e Pavese delineano siano opposti – il primo comico, il secondo tragico – le visioni del mondo che informano i due testi sono però

assolutamente affini. La ragione e le altre capacità umane come la scienza, la tecnica etc. sono inutili alla felicità dell'uomo, di fatto sconfitto a priori contro il destino. Questa conclusione sarà approfondita nel finale. Ora torniamo a Pavese.

A differenza dei mortali, Eracle, dice Prometeo, è “pietoso e coraggioso” – perché è salito sulla rupe per liberare Prometeo (Pavese 2014, p. 73, corsivo mio). Lo stesso si può dire di Prometeo stesso, pietoso verso gli uomini, e coraggioso nella sua sfida a Zeus. La pietà sembra quindi essere la qualità comune sia alla natura umana sia alla natura divina: si tratta di una considerazione importante. La pietà è ciò che accomuna i viventi. Verrebbe allora da chiedersi perché, per Pavese, questo sia il caso. Perché proprio la pietà? Ebbene, la pietà è sempre diretta verso qualcuno che in un qualche modo ha perso – specie in un confronto impari. Dal testo emerge, dopo poche battute, che questo qualcuno è certamente l'uomo, che, altrettanto certamente, ha perso contro il destino – appunto in uno scontro impari. Ecco allora la pietà degli uomini verso gli altri uomini, e di Prometeo stesso verso gli uomini. Ecco che dunque, pur nell'ammissione della pervasività e incontrastabilità del destino tipica del mondo tragico greco, si erge con una luce nuova la voce di Pavese: la pietà è la fibra che costituisce l'essere dei viventi. Il destino governa tutto, ma è ancora possibile essere pietosi verso le altre creature. La pietà pavesiana non ha, ovviamente, carattere di soluzione, perché il destino vince; ma in qualche modo riporta l'umano agli uomini, li fa commuovere delle sventure altrui. “Quest'è la vittoria che il destino ti consente. [...] Che cos'è una vittoria se non pietà che si fa gesto [...]?” (Pavese 2014, p. 72). È lo stesso che avviene con il Sisifo di Camus. Sisifo di certo non vince contro il destino, e deve continuare a condurre assurdamente il masso su e giù per la collina; ma, *accettando di buona voglia* il destino che gli è stato assegnato, ribalta il sentimento naturale di odio verso di esso. Spostando la ragione della propria felicità dalla meta al processo di giungere alla meta, Sisifo si prende la sua piccola rivincita: “La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux” (Camus 1942, p. 168). Camus si spinge a dire che dovremmo immaginare Sisifo felice (cosa che Pavese non si sogna neppure). Su questa soluzione dello “spostamento” offer-

ta da Camus, si può nutrire qualche dubbio, ma non è questa la sede per un approfondimento.

Il Prometeo tragico e profetico di Pavese richiama alla mente a più riprese la figura e la filosofia di Nietzsche – già Comparini (2014, p. 134) auspicava un'analisi dell'ipotesto nietzschiano nei *Dialoghi con Leucò*). Com'è noto, Nietzsche si autoattribuisce il carattere di profeta dei suoi tempi, e un profeta è forse la sua maggiore creazione, Zarathustra. Come il profeta iranico agli uomini, anche il nostro Titano anticipa avvenimenti a Eracle: “Un giorno [...] scorderai le iniquità e le fatiche, e vivrai sotto il cielo, lodando gli dèi, la loro sapienza e bontà” (Pavese 2014, p. 72). Ma Prometeo è simile al Nietzsche filosofo anche in un secondo senso, nel suo schierarsi, cioè, a favore di “una sapienza più antica” (Pavese 2014, p. 72). L'auspicato ritorno alla sapienza presocratica, e quindi dionisiaca, negli scritti di Nietzsche è notissima. È altrettanto noto che per il filosofo tedesco la decadenza dell'Occidente ha inizio con la tragedia di Euripide (che tenta di eliminare il dionisiaco) e soprattutto con la filosofia di Socrate e la sua “equazione di ragione = virtù = felicità: la più stravagante equazione che sia mai esistita” (Nietzsche 1889; tr. it. 1970, p. 64). Nel testo pavese questa tendenza razionalizzante è incarnata chiaramente dagli dèi olimpici. Una terza eco nietzschiana altrettanto evidente affiora più volte nelle parole di Prometeo: “Nulla si fa che non ritorni. [...] Non ritornano i sassi e le selve. Ci sono. Quel che è stato sarà. [...] Ritorna l'inverno, ritorna l'estate” (Pavese 2014, pp. 73-74). È la teoria dell'eterno ritorno dell'eguale, espressa nella sua compiutezza nel *Così parlò Zarathustra*:

E questo ragno che indugia strisciando al chiaro di luna, e persino questo chiaro di luna e io e tu bisbiglianti a questa porta, di cose eterne bisbiglianti – non dobbiamo tutti esserci stati un'altra volta? – e ritornare a camminare in quell'altra via al di fuori, davanti a noi, in questa lunga orrida via – non dobbiamo ritornare in eterno? (Nietzsche 1885; tr. it. 1973, p. 192)

Strettamente connesso a questa idea è anche un altro pensiero di Prometeo: “se t'inchiodano, se sali sul monte, quest'è la vittoria che il destino ti consente. Dobbiamo esserne grati” (Pavese 2014, p. 72). Precisamente, dobbiamo essere grati della piccola vittoria che il destino ci consente, ovvero quella di essere pietosi, cioè di salvare gli altri a nostre spese. Infatti, “ciascuno lavora per gli altri,

sotto la legge del destino” (Pavese 2014, p. 72). Dobbiamo esserne grati e magari giungere ad amare questo destino. Che è esattamente quanto avviene anche nel caso del Sisifo camusiano. A meno di non leggerla come ironica (lettura per la quale mi pare non ci siano gli estremi), questo “dobbiamo esserne grati” offre la possibilità di andare oltre l’interpretazione di Condello, secondo cui i tratti che caratterizzano il Prometeo pavesiano sono “l’indifferenza malinconica del Titano, la sua estraneità alla vita, il suo rassegnato e ben poco nietzschiano ‘sì e amen’ dinanzi alle leggi delle cose [...]” (Condello 2012, p. 73). In tutto il dialogo c’è poco spazio per l’ironia (pur se amara), e il clima che avvolge il passo citato è quello di una pietà, di un sacrificio doloroso, ma con una visibile sfumatura di positività (il sacrificio permette di salvare una vita, come Chirone è morto perché Prometeo fosse salvato). Bisogna dunque dissentire dall’opinione di Condello: l’*amor fati* pavesiano è autentico, quantomeno nel suo tentativo. Ma, in ultima analisi, lo stesso si può dire nel caso di Nietzsche e di Camus.

Prosegue ancora il Prometeo nietzschiano di Pavese: “ricòrdati sempre che i mostri non muoiono”, dice ad Eracle, “quello che muore è la paura che t’incutono. Così è degli dèi. Quando i mortali non ne avranno più paura, gli dèi spariranno” (Pavese 2014, p. 73). Si tratta dell’ultima profezia del Titano, che richiama la famosa riflessione nietzschiana: “Come? L’uomo è soltanto un errore di Dio? O forse è Dio soltanto un errore dell’uomo?” (Nietzsche 1889; tr. it. 1970, p. 55) La conclusione prometeica che quando gli uomini non avranno più paura degli dèi, questi ultimi spariranno è in linea con la definizione di uomo data in incipit (“pietà e paura sono l’uomo”). Quando l’uomo si libererà della paura, allora rimarrà soltanto la pietà, che, come visto sopra, è il caso delle divinità come Prometeo. A voler spingere la lettura un poco più a fondo, si potrebbe persino dire che l’uomo, quando si sarà liberato della paura del divino, diverrà divino lui stesso (o superuomo, come voleva Nietzsche).

Da ultimo, Prometeo sembra invocare un ritorno all’era dei titani “popolata di uomini, di mostri, e di dèi non ancora organizzati in Olimpo” (Pavese 2014, p. 70), quando gli dèi ancora non avevano il sopravvento sugli altri viventi. Quando Eracle chiede “non ci viene ogni cosa da loro [gli dèi]?” Prometeo risponde:

O Eracle, c'è una sapienza più antica. Il mondo è vecchio, più di questa rupe. E anche loro [gli dèi] lo sanno. [...] Ma gli dèi sono giovani, giovani quasi come te. [...] Fin l'ultimo dio, il più iniquo, era allora un titano. Non c'è cosa che valga, nel mondo presente o futuro, che non fosse titanica.

(Pavese 2014, p. 72)

“Titanico” è precisamente uno degli aggettivi più usati da Nietzsche per spiegare il suo concetto di “dionisiaco” (vd. Nietzsche 1872; tr. it. 1972, p. 37). Lo spirito nietzschiano del dialogo di Pavese è ben riassunto dalle parole di Giorgio Colli. Nella *Nascita della tragedia*, sostiene Colli, “Nietzsche chiamò conoscenza, verità, la sconvolgente intuizione dionisiaca della radice orrenda della nostra esistenza. [...] Questo è conoscenza per Nietzsche: e dentro il suo cuore tale dispensatrice di sofferenza è il demone più possente” (Colli 1980, pp. 106-107). Lo stesso potrebbe essere detto di Pavese e, naturalmente, di Leopardi. È notevole che in un testo così breve gli elementi nietzschiani siano così tanti: il profetare di Prometeo, l'invocare un ritorno alla sapienza antica e al dionisiaco, l'eterno ritorno, l'*amor fati* e l'invocare la liberazione dalla paura del divino. Da questi dati si deve concludere che la filosofia alla base del testo pavesiano è quella di Nietzsche, una filosofia del tragico, che, come si sa, deve molto a quella leopardiana.

I tratti che differenziano il Prometeo leopardiano da quello di Pavese sono molti. Il primo è un Prometeo comico, il secondo tragico; il primo è un Epi-meteo, il secondo un Pro-meteo vero e proprio; il primo è un Prometeo apollineo, il secondo è dionisiaco. Il punto di contatto tra i nostri due poeti è, come si accennava, nella visione dell'esistenza che governa le due opere che abbiamo comparato: una visione tragica del mondo. Questa visione è espressa per contrasto da Leopardi (che ridicolizza la visione opposta ridicolizzando Prometeo), e per estensione da Pavese (che la abbraccia e la sostiene). Le due figure di Prometeo, quindi, sono così diverse perché diverso è il progetto letterario. Il Prometeo leopardiano difende la tesi che la ragione e le capacità umane possono condurre l'uomo alla felicità: è un Prometeo apollineo; il Prometeo di Pavese difende la tesi opposta, ovvero invoca un ritorno all'era titanica, “pre-razionale”, ed è perciò dionisiaco.

C'è però un ultimo punto da chiarire, che fino a qui è rimasto implicito. Le due figure di Prometeo sono opposte, e invece co-

mune è la filosofia “anti-razionale” che informa i testi. Sussiste però una differenza sostanziale: Leopardi scredita sì la ragione come mezzo per raggiungere la felicità, ma lo fa razionalmente, cioè portando ragioni e seguendo uno stile argomentativo-filosofico, come è stato detto sopra. Pavese si è invece ormai addentrato a pieno nell’“anti-razionale”, nel dionisiaco, anche stilisticamente, tanto che, come è stato mostrato, le immagini e i concetti sono ermetici al punto da essere molto difficili da interpretare. Lo stesso che farà Nietzsche, ancora una volta, proprio nello *Zarathustra*, fitto di riferimenti e simbolismi ermetici al punto di renderne quasi impossibile l’interpretazione (Colli 1980).

Bibliografia

- Aristotele, 2017, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Bompiani, Milano.
- Camus, A., 1942, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris.
- Charachidzé G., 1985, *Prométhée ou le Caucase: essai de mythologie contrastive*, Flammarion, Paris; tr. it. di E. Vincenzi, *Prometeo o il Caucaso*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Colli G., 1980, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano.
- Comparini A., 2014, «Tu consideri la realtà sempre come titanica». Pavese, *Leucò e il doppio mostruoso*, in “Italianistica: Rivista di letteratura italiana”, a. XLIII, n. 1, 2014, pp. 133-150.
- Contarino R., 1994, *L'uomo contro natura: antropofagi e suicidi nella leopardiana “Scommessa di Prometeo”*, in “Lettere Italiane”, a. XLVI, n. 4, pp. 579-609.
- Donà M., 2013, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Bompiani, Milano.
- Condello, F. (a cura di), 2012, *Eschilo, Goethe, Shelley, Gide, Pavese. Prometeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.
- Ferrari A., 2015, *Dizionario di mitologia*, UTET, Torino.
- Grzelak-Krzymianowska A., 2016, “Il mito di Prometeo riscritto”, in “Classica Cracoviensia”, a. XIX, pp. 15-41.
- Leopardi G., 1925, *Operette morali*, a cura di G. Gentile, Zanichelli, Bologna.
- Id., 2016, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano.
- Id., 2015, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano.

- Mirto M. S., 2016, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in "Maia", a. LXVIII, n. 3, pp. 783-806.
- Nietzsche F., 1972, *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, vol. III, tomo I, in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano.
- Id., 1973, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, tr. it. di M. Montinari, vol. VI, tomo I, in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1973.
- Id., 1970, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello*, tr. it. di F. Masini, vol. VI, tomo III, in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1970.
- Pavese C., 2014, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino.
- Id., 1962, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- Pellegrini A., 1955, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese (Nel quinto anniversario della scomparsa)*, in "Belfagor", vol. X, n. 5, pp. 554-561.
- Sangirardi G., 2000, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura forme della mitografia filosofica nelle "Operette morali"*, Bulzoni, Roma.

GIULIA ABBADESSA
LA MODERNITÀ DI LEOPARDI E
BAUDELAIRE

1. *Premessa per una prova filologica interna*

Per quel che ci è noto, Baudelaire cita Leopardi una sola volta nel 1865 nel secondo progetto di una *lettre à Jules Janin*, membro dell'Académie française dal 1870 come successore di Sainte-Beuve¹. Non potendo ignorare l'affinità tra i due poeti, negli anni Settanta e Ottanta gli studiosi hanno cercato di misurarla indagando anche la ricezione di Leopardi in Francia: Alan Stuart Rosenthal e poi Bruno Romani² hanno così ipotizzato che Baudelaire avrebbe letto i testi tradotti da Sainte-Beuve nel *Portrait de Leopardi*, edito nel 1844 sulla *Revue des deux mondes* con cui l'autore delle *Fleurs du Mal* avrebbe iniziato a collaborare l'anno dopo³. Le ricerche di Rosenthal e Romani sono tutt'ora preziose per la loro

-
- 1 C. Baudelaire, *Lettres à Jules Janin*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1976, vol. II (da ora in avanti *OCII*), pp. 231-240, p. 238.
 - 2 A. S. Rosenthal, *Baudelaire a-t-il lu Leopardi?*, Allia, Paris 1994; B. Romani, *Leopardi e Baudelaire*, Chieti, Solfanelli, 2021. L'importanza dello studio di Romani, edito dapprima in rivista nel 1982, è sottolineata dal fondatore del Centro studi portorecanatesi, Lino Palanca, *Leopardi, Baudelaire. Il mare*, in "Potentia. Archivi di Porto Recanati e dintorni", a. VI, n. 17, 2005, http://www.centrostudiportorecanati.it/potentia/potentia_17/leopardi.pdf.
 - 3 C-A. Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, Allia, Paris 2019, tr. it. di C. Carlino, *Ritratto di Leopardi*, intr. di A. Prete, Roma, Donzelli 1996: Sainte-Beuve traduce *l'Infinito*, *la Sera del dì di festa*, *Alla luna*, *il Passero solitario* e *Amore e morte*, alcuni estratti di *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *Bruto minore*, *Alla Primavera o delle Favole Antiche*, *Ad Angelo Mai*, della *Comparazione dei pensieri di Bruto e Teofrasto condannati a morte*, del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, oltre ad alcune lettere. Egli poi menziona *Ultimo canto di Saffo*; *Il sogno*; *La vita solitaria*; *A Silvia*; *Le ricordanze* e *Il tramonto della luna*, il *Parini* ovvero della *gloria* e testi come i *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Omero.

accuratezza nonché per l'ampia prospettiva critica che entrambi adottano muovendosi dalla filologia verso la comparatistica⁴. Tanto che, recentemente, lo studio di Romani è stato ristampato con una presentazione di Matteo Veronese e gli approfondimenti di Vittorio Amedeo Arullani, Lionello Fiumi e Giuseppe Grasso, i quali, portando alla luce nuovi legami intertestuali, hanno rilanciato l'ipotesi secondo cui Baudelaire, scrivendo a Janin, cita Leopardi perché lo ha letto, se non altro, almeno tramite Sainte-Beuve⁵. All'indomani della scomparsa di Roberto Calasso è ormai opportuno evocare ulteriori dettagli per ricostruire l'immagine sbiadita di Baudelaire lettore di Leopardi, allo stesso modo che, la mattina, il sognatore tenta di ricostruire le visioni della notte trascorsa⁶.

-
- 4 In seguito tale metodologia sarà privilegiata dagli studiosi di Leopardi e Baudelaire, come attestano ad esempio le luminose analisi di Antonio Prete, *On seeing: Light in Leopardi and Baudelaire*, in "Semiotica", n. s. 136, a. I, n. 4, 2001, pp. 335-343 e M. Iazzolino, *L'anelito dell'infinito fra Leopardi e Baudelaire (e oltre)*, in "Équivalences", n.s. 1, a. XIV, n. 2, 1994, pp. 101-118.
- 5 Circolavano vari testi leopardiani in Francia: nel 1833 De Sinner traduce il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*; *La scommessa di Prometeo*; il *Dialogo della natura e di un islandese* per *Le Siècle*; e nel 1837 Berger de Xivry pubblica una traduzione dei *Paralipomeni*, mentre l'editore Baudry l'originale in italiano nel 1842, anno in cui Musset sulla *Revue des deux mondes* dedica a Leopardi una lirica. Dopo Sainte-Beuve, l'attenzione a Leopardi però crebbe, come attestano le traduzioni in prosa di Montlaur di "squarci delle *Rimembranze* e del *Risorgimento*", insieme con un giudizio "molto vicino a quello di Baudelaire" (B. Romani, *op. cit.*, p. 26). Seguono nel 1860 un articolo di Léo Joubert sulla *Revue des deux mondes* con "traduzioni, parziali e in prosa, del *Passero solitario*, di *Consalvo*, di *Amore e morte* e della *Sera del dì di festa*" (ivi, pp. 26-27); "le traduzioni in versi di *A se stesso* e di *Alla Luna* e, in prosa, del *Sabato del villaggio*, di *A Silvia* e di qualche strofa delle *Ricordanze*"; il saggio di Charles de Mazade *Les souffrances d'un penseur italien: Leopardi* con una traduzione parziale e in prosa del canto *Il tramonto della luna*, apparso nel 1861 sempre sulla *Revue des deux mondes*; infine, nel 1867 "la prima traduzione completa, ma in prosa, dei *Canti* a opera di Valéry Vernier" (ivi, p. 28). Romani inoltre ricorda che Henri Hignard, compagno di liceo di Baudelaire a Lione, pubblicò sulla *Revue des deux mondes* nel 1892 un saggio su *Charles Baudelaire. Sa vie, ses œuvres, souvenirs personnels*, in cui osserva che "La critique actuelle se montre en général sévère pour Baudelaire. Ses blasphèmes à froid, imités de Leopardi, choquent...", testimonianza che dà da riflettere sulla percezione francese del legame di Baudelaire con Leopardi (ivi, p. 28).
- 6 Secondo il metodo di R. Calasso, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2010.

2. *L'incubo della felicità durante la Restaurazione dell'Ancien Régime*

Il 12 febbraio 1865, letto l'“abominable feuilleton” *Henri Heine et la jeunesse des poètes* di Janin su *L'Indépendance Belge*, Baudelaire è furioso. Tanto che, il giorno stesso, scrive una fulminante lettera di risposta a colui che, firmandosi con il consueto pseudonimo di Erasto, celebra “de petites polissonneries françaises” per condannare “les images funèbres” delle “discordantes lyres modernes”⁷, ovvero la poesia di Heine, Byron e Shakespeare. Baudelaire non può credere che l'autore di *L'Âne mort et la femme guillotinée* non voglia più “entendre l'ironie” o che si parli “de la Mort, de la douleur, de la brièveté des sentiments humaine”⁸. Avendo ricevuto svariate “lettres injurieuses d'inconnus, quelquefois anonymes”, l'artista afferma di voler ricorrere a sua volta all'anonimato per criticare “un littérateur français (faisant autorité dans le monde)”, ma disegna sul foglio lo stemma del suo nome: uno spadone, una sorta di scimitarra musulmana⁹.

Poi la notte trascorre e Baudelaire torna a scrivere un'altra lettera per dare libero corso alla sua “rage”¹⁰ e per celebrare la “tristesse” e l'“ironie”, la “discrepance” e la “dissonance” dei poeti “indiscrets” che disturbano la “sommolence” del “bonheur” di Janin¹¹. Benché lo stile di entrambe le lettere avanzi per frammenti intervallati da esclamative e interrogative, la seconda chiarisce lo scopo dell'autore che qui amplia anche la *pars costruens* della sua invettiva contro l'estetica della felicità di Janin. Baudelaire infatti illustra alcuni *exempla* di artisti antichi e moderni che hanno avuto il merito di infrangere l'illusione del *bonheur*, cara all'accademico ben più che ai modelli da lui prediletti, cioè Orazio e i francesi come Béranger. Al poeta di Venosa, Baudelaire oppone Giovenale, Lucano e Petronio, la cui rappresentazione

7 C. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin [I]* in *OCII*, pp. 231-233, p. 232.

8 Ivi, p. 232.

9 Ivi, p. 233. Cfr. J.-F. Delesalle, *Baudelaire rival de Jules Janin?*, in J.-S. Patty, C. Pichois (a cura di) *Études baudelariennes, III. Hommage à W.T. Bandy: le poète en son temps. Thèmes et exégèses*, Honoré Champion, Paris 1973, pp. 41-53.

10 C. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin [II]* in *OCII*, pp. 233-240, p. 233.

11 Ivi, pp. 233-234. Sulla rivalità tra Baudelaire e Janin cfr. J.-F. Delesalle, *op. cit.*

del felice ma immondo Trimalcione ben rivela come il *bonheur* sia una “scusa universale”, utile a nascondere prevaricazione e bestialità¹². Ancorché tacita, un’altra ragione per cui Petronio è menzionato nella lista può consistere nell’esemplarità del suo suicidio all’insegna del piacere che Tacito rese celebre, se Baudelaire non manca né di difendere “les suicides”¹³ né di criticare Janin in quanto poco amante del diritto di andarsene, della “Mort”¹⁴. Ciò che l’autore delle *Fleurs du Mal* ha a cuore, dunque, è la questione del *malheur*, che costituisce l’elemento di raccordo tra i modelli classici e i moderni celebrati dalla lettera. Si rilegga l’elenco in cui figura Leopardi:

Pourquoi donc toujours la joie ? Pour vous divertir peut-être. Pourquoi la tristesse n’aurait-elle pas sa beauté ? Et l’horreur aussi ? Et tout ? Et n’importe quoi ? [...] Byron. Tennyson. E. Poe. Lermontoff. Leopardi. Espronceda ; – mais ils n’ont pas chanté Margot ! – Eh ! quoi ! Je n’ai pas cité un Français. La France est pauvre¹⁵.

Poco dopo, però, Baudelaire individua anche alcuni modelli francesi da opporre a quelli di Janin, tra i quali *in primis* Théophile Gautier e soprattutto sé stesso¹⁶. La *beauté* della *tristesse* è infatti la cifra stilistica di una certa tradizione letteraria come del “ciel mélancolique de la poésie moderne”¹⁷, ma soprattutto dell’opera baudelairiana che, anzi, esprime in tutta la sua estensione un’“estetica dell’infelicità” radicale, come sottolineava già Starobinski commentando un passo delle *Fusées* in cui l’autore afferma di non concepire “un tipo di Bellezza in cui non ci sia dell’*Infelicità*”¹⁸. Scrivendo a Janin, d’altronde, Baudelaire non mira tanto a condannare un accademico che ha perso il gusto dell’arte, quanto a inserirsi in un panorama storico-letterario ampio per difendersi da un rivale che lo definisce come un “infelice”

12 Traduco da C. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin [III]* in *OCII*, p. 237.

13 Ivi, p. 236.

14 *Ibidem*.

15 Ivi, pp. 238.

16 Ivi, pp. 239. Gli esempi non si esauriscono alla poesia: ad esempio, Baudelaire evoca anche Balzac e Chateaubriand.

17 Ivi, p. 237.

18 J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Juillard, Paris 1989, tr. it. di D. De Agostini, *La malinconia allo specchio*, pref. Y. Bonnefoy, SE, Milano 2006, p. 2; cfr. C. Baudelaire, *OCII*, pp. 657-658.

malnascosto sotto le sembianze del *Vieux Saltimbanque*¹⁹. Fronteggiando un attacco personale, l'artista al contrario individua la causa della distanza che lo separa dagli altri poeti malinconici non nella "Decadenza" bensì nella situazione politica da cui ha origine tale etichetta e di cui Janin non si preoccupa²⁰.

Baudelaire, tuttavia, mediterà ancora a lungo sulla risposta all'articolo contro i "poètes sataniques"²¹, tanto che l'annuncia non solo il 15 febbraio a Michel Lévy – futuro editore delle sue *Œuvres complètes* e dei *Portraits contemporaines* di Sainte-Beuve –, ma anche a quest'ultimo, più di un mese dopo, il 30 marzo: "Avez-vous vu l'infâme feuilleton à Éraste sur Herni Heine et la jeunesse des poètes ? Janin blague les mélancoliques. Je peux appeler ça une pierre dans mon jardin. Je fais une réponse [...]"²².

L'artista sembra passare, finalmente, all'attacco solo il 21 giugno, quando pubblica, suo malgrado sempre su *L'Indépendance Belge*, *Les Bons Chiens* che parodizza ogni elemosina di felicità:

Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné avec des yeux clignotants et spirituels : "Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur !" ²³

Nel 1865, chiaramente, Baudelaire rivendica l'estetica fondata sulla "conscience dans le Mal"²⁴ e sull'"orgueil des damnés"²⁵ che affollano la Parigi postrivoluzionaria, anche in altri testi come *Assommons les pauvres !* che però è scartato come impubblicabile dalla *Revue nationale et étrangère*. Come noto, in questo *poème en prose*, contro i "livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches" l'autore scatena un "Démon d'action, un Démon de combat"²⁶, atto a moltiplicare la violenza

19 J.-F. Delesalle, *op. cit.*, p. 44.

20 C. Baudelaire, *OCI*, p. 237.

21 Id., *Correspondance*, a cura di C. Pichois, J. Ziegler, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1973, vol. II (da ora in avanti *CPI*, II), p. 462.

22 Ivi, p. 492.

23 Id., *OCI*, p. 361.

24 Id., *L'irrémediable* in *OCI*, p. 78; cfr. J. Starobinski, *op. cit.*

25 C. Baudelaire, *Madrigal triste* in *OCI*, p. 138.

26 Id., *Le Spleen de Paris* in *OCI*, pp. 357-358. Per la traduzione italiana si veda Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, Mondadori, coll. "Meridiani", Milano 2023.

e a estirpare così ogni illusione falsa di felicità, riflettendo come uno specchio magico²⁷ la guerra tra poveri. Se, fin dall'inizio, questi ultimi sono protagonisti di *Le Spleen de Paris* insieme con “Le désespoir de la vieille”, la sofferenza delle donne, delle vedove e degli inventori, al momento di inserire nella conclusione dei *poèmes en prose* prima *Assommons les pauvres!* e poi *Les Bon Chiens* – in cui il tema della felicità è evidenziato dalla scelta tipografica del corsivo –, Baudelaire quindi risponde a Janin strutturando la propria intera raccolta nella forma di un'audace *climax* narrativa e antifrastica sul tema della felicità²⁸.

3. Dall'estetica negativa all'estetica dell'infelicità radicale

I due ultimi *poèmes en prose* di *Le Spleen de Paris* sono eloquenti in merito alle fonti dell'estetica che Baudelaire oppone al mito del *bonheur* coltivato dall'età dei Lumi e ancora *in auge* nella Restaurazione nonostante il fallimento della Rivoluzione francese. *Assommons les pauvres!* rimodula la filosofia socratica dell'*eudaimonia*, mentre *Les Bons Chiens* riscrive la riflessione sulla felicità sviluppata dall'*Encyclopédie*, se i cani infelici sono rappresentati nei dipinti di Joseph Stevens a cui è dedicato il *poème en prose*, ma anche da Voltaire alla voce del lemma “heureux” nel dizionario illuminista²⁹. Al contempo, l'estetica baudelaireana

27 L'espedito letterario dello specchio in Baudelaire è studiato da J. Starobinski, *op. cit.*

28 Già in *Un plaisant* il lemma “heureuse” ha una valenza ironica, comparendo nell'augurio di un buon anno “felice” che un galantuomo – in cui si concentra “tout l'esprit de la France” – rivolge a un asino (C. Baudelaire, *OCI*, p. 279). In *Les foules* egli auspica invece l'umiliazione del “sot orgueil” degli “heureux”, i quali dovrebbero imparare a contemplare le sfumature che moltiplicano l'ideale di felicità, cioè che esistono “des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffiné” (ivi, p. 291). Per approfondimenti rinvio al mio studio G. Abbadessa, *La felicità in Baudelaire. Con una nota su Poe e Leopardi*, in A. Cerbo, J. Rieu (a cura di), *Bonheur et poésie. Felicità e poesia*, Harmattan, Paris 2021, pp. 188-198.

29 *Ibidem*. C. Baudelaire, *Les Bon Chiens* in *OCI*, p. 362 : “Que de fois j'ai contemplé [...] tous ces philosophes à quatre pattes, esclaves complaisants, soumis ou dévoués, que le dictionnaire républicain pourrait aussi bien qualifier d'officieux, si la république, trop occupée du bonheur des hommes avait le temps de ménager l'honneur de chiens!”. Si veda la voce

si avvale di molteplici altre fonti che, come la filosofia socratica e l'*Encyclopédie*, sono state altrettanto decisive per Leopardi. Si pensi anzitutto a Pascal: riconoscendo che il tempo presente non può soddisfare il desiderio di felicità, le *Pensées* aprono in Europa quel che Baudelaire definisce con la celebre allegoria del *Gouffre*³⁰: un insondabile abisso che aveva avuto non poche conseguenze sulla teoria del piacere leopardiana³¹. Altrettanto influenti in Baudelaire, come evidenzia Patrick Labarthe, sono il dandysmo e la malinconia di Chateaubriand³² con cui Leopardi intrattenne un dialogo incessante: è noto che già il *Discorso intorno alla poesia romantica* segue la lezione del *Génie du christianisme* sulla malinconia di Virgilio³³ e la poetica lunare di René a cui “l’astro che favorisce il fantasticare” risveglia il pensoso “Genio dei ricordi”³⁴. L’eroe di Chateaubriand del resto esprime

“heureux” dell'*Edition numérique, collaborative et critique de l'Encyclopédie*, edita con il sostegno dell'Académie des sciences, <http://encre.academie-sciences.fr/encyclopedie>: “Il y a des chiens qu'on caresse, qu'on peigne, qu'on nourrit de biscuits, à qui on donne de jolies chiennes. Il y en a d'autres qui sont couverts de gale, qui meurent de faim, qu'on chasse, qu'on bat, et qu'ensuite un jeune chirurgien dissèque lentement, après leur avoir enfoncé quatre gros clous dans les pattes. A-t-il dépendu de ces pauvres chiens d'être heureux ou malheureux?”. Per Scott, *Les Bons Chiens* allude al prologo del *Gargantua* ma, pur considerando la pluralità di testi evocati da Baudelaire, è significativo ch'egli menzioni il dizionario repubblicano. Si veda M. Scott, *Intertextes et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire*, in C. Dousteysier-Khoze, A. Vaillant (a cura di), *L'art de la mystification*, “Romantisme”, n. s. 2, n. 156, 2012, pp. 63-73. Sulla vasta diffusione della “felicità” nel lessico francese rivoluzionario cfr. C. Vetter, *Creare un uomo nuovo: la rivoluzione francese e la nuova idea di felicità*, in “Endoxa. Prospettive sul presente”, n. s. 2, n. 1, 2017, pp. 81-85.

- 30 Cfr. B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, Paris 1947.
 31 G. Abbadessa, *L'écho des Pensées de Pascal chez Leopardi*, in “Lexicon Philosophicum: International Journal for the History of Texts and Ideas”, n. 7, 2019, pp. 77-107.
 32 P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 2015, pp. 39-169.
 33 Nel *Génie* Chateaubriand scrive: “Les tours négatifs sont particuliers à Virgile, et l'on peut remarquer, en général, qu'ils sont fort multipliés chez les écrivains d'un génie mélancolique”. Per il passo commentato, ivi, p. 92.
 34 Chateaubriand, *René*, a cura di A. M. Scaiola, Marsilio, Venezia 2001, p. 82: “[...] la lune se levant dans un ciel pur, entre deux urnes cinéraires à moitié brisées, me montrait les pâles tombeaux. Souvent aux rayons de cet astre qui alimente les rêveries, j'ai cru voir le Génie des souvenirs, assis tout pensif à mes côtés”.

un'estetica vicina a quella di Baudelaire e Leopardi nel momento in cui, ispirato dai canti malinconici di un pastore, scopre la discordia al cuore dell'espressione lirica:

J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays, le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs.³⁵

Da Chateaubriand, come noto, Leopardi e Baudelaire ricavano inoltre una visione poetica del limite inteso come scatenante l'immaginazione dell'infinito³⁶. In tal senso, entrambi sono influenzati anche dalla teoria settecentesca del sublime, quindi dalla lettura di Burke del *Paradise Lost* di Milton: il poema inglese certo costituisce un'altra fonte importante della loro estetica negativa, se la bellezza di Satana è celebrata nel passo delle *Fusées* summenzionato e se il succitato *Discorso* leopardiano compara la potenza allegorica miltoniana persino con quella della *Commedia* dantesca³⁷.

35 Ivi, pp. 98-99.

36 Cfr. P. Labarthe, *op. cit.* e F. Cupelloni, *Leopardi, Madame de Staël, Chateaubriand: studio lessicale sul termine "silenzio"*, in "Studi Francesi", n. s. I, a. LXV, n. 193, 2021, pp. 45-57, comprensivo di ricca bibliografia.

37 Riconosce in Baudelaire uno stile sublime terrificante E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern 1967, tr. it. di A. M. Carpi, G. Alberti, V. Ruberl, *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti 1973, pp. 192-221. Come Diderot, però, Baudelaire non distingue il bello dal sublime, ma considera il secondo una forma più intensa del primo che coincide in ogni caso con l'infelicità; H. Coulet, "La beauté n'est que la promesse du bonheur", in C. Biondi (a cura di), *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée française. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Droz, Genève 1995, pp. 113-123, p. 121. D'altronde, il sublime è mescolato a interessi politici nazionali e internazionali differenti come rileva Foscolo; cfr. G. Costa, *Foscolo e il rovescio del sublime. La via italiana allo humor romantico*, in C. Berra, P. Borsa, G. Ravera (a cura di), *Foscolo critico*, "Quaderni di Gargnano", n. 1, 2017, pp. 173-196. Su sublime in Leopardi si veda M. Brose, *Leopardi sublime*, Re Enzo Editrice, Bologna 1998; G. A. Camerino, *Interrogare i testi da Dante a Leopardi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022 e S. Contarini, *L'Infinito e la poetica dell'immaginazione dopo Burke*, in B. Kuhn, M. Schwarze (a cura di), *Leopardis Bilder. Immagini e immaginazioni oder: Reflexionen von Bild und Bildlichkeit*, Narr Verlag, Tübingen 2019, pp. 21-40.

Benché consolidata da tempo in Francia, l'estetica negativa si diffonde in Europa quando gli intellettuali, salvo i difensori dell'accademismo, iniziano ad accettare la soggettività del bello³⁸: secondo Henri Coulet è in tale prospettiva che, con le dovute distanze, Baudelaire rievoca spesso, ad esempio nel suo "saggio forse supremo"³⁹, *Le peintre de la vie moderne*, la riflessione di Stendhal per cui "le beau n'est que la promesse du bonheur"⁴⁰. Contro il "beau absolu" prediletto dagli accademici, Baudelaire infatti riconosce nel *bonheur* un ideale estremamente variabile al pari di Stendhal, ma anche e soprattutto un prodotto dell'immaginazione artistica: "Malheureux l'homme, mais heureux l'artiste que le désire déchire"⁴¹. Le *Fleurs du Mal* – che dopo la condanna al processo, secondo l'*Épigraphe pour un livre condamné*, assumono la forma di un "livre saturnien"⁴² – e *Le Spleen de Paris* evocano dunque sotto molteplici aspetti i *Canti* e le *Operette morali*, che Tristano definisce un "libro di sogni poetici, [...] e di capricci malinconici"⁴³. Anche Leopardi considera il bello un frutto dell'assuefazione⁴⁴ e difende la sua teoria del piacere non con il riso voltairiano ma mescolando l'ironia socratica, usata da Pascal, con la romantica⁴⁵. Come Baudelaire, egli infatti rimodula il "coup d'œil" pascaliano nel voyeurismo del *flâneur*, cioè di una figura ai confini della borghesia, che esprime la solitudine dell'"individuo" davanti alle "masse"⁴⁶ e che ha ben appreso la lezione byroniana per cui bisogna ridere quando "non ci riesce di piangere"⁴⁷.

38 Traduco da H. Coulet, *op. cit.*, p. 121.

39 R. Calasso, *Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Adelphi, Milano 2021, p. 67.

40 H. Coulet, *op. cit.*, p. 121.

41 *Ibidem*.

42 Ch. Baudelaire, *Fleurs du Mal* in *OCI*, p. 137.

43 G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, Rizzoli 2013, p. 602.

44 Cfr. M. Trzeciak, *Giacomo Leopardi e il Genio del bello*, in "Kwartnik Neofilologiczny", a. LVIII, n. 2, 2011, pp. 175-186.

45 Cf. G. Abbadessa, *La satira di Leopardi contro l'Ottimismo di Leibniz. Per un'ironia più che romantica*, in M. Herold, B. Kuhn (a cura di), *Lebenskunst nach Leopardi. Anti pessimistische Strategien im Werk Giacomo Leopardi*, Narr Francke Verlag GmbH, 2020, pp. 201-228. Leopardi è accostato a Socrate più che a Voltaire già da Sainte-Beuve, *op. cit.*

46 Leopardi, *Operette morali*, *cit.*, p. 597.

47 Sono le parole usate da Leopardi nel 1832 nel *Preambolo* detto "Manifesto" del giornale ch'egli propose di intitolare *Lo spettatore fiorentino*, non aven-

Avendo individuato il tratto distintivo della modernità nel “transitorio” e nel “fuggitivo”⁴⁸, come sottolinea ancora Coulet, Baudelaire rifiuta di accettare *in toto* la poetica di Stendhal anche nella misura in cui opta per “le vague” da intendersi non come il tradizionale “*je ne sais quoi*”, bensì come un elemento estetico che si risolve nell’“inachevé, l’inaccompli”⁴⁹. Se questo stile è usato da Leopardi soprattutto nella conclusione frammentaria dei *Canti*, nonostante Baudelaire non potesse conoscerla, è lecito interrogarsi meglio sul legame tra le opere dei due artisti che – come sottolinea Cosetta Veronese⁵⁰ – prediligono entrambi una forma poetica breve per rappresentare l’intermittenza dell’*Erlebnis*, il carattere transitorio in cui si condensa l’esperienza vissuta della modernità.

do a disposizione una parola italiana che significhi “quello che in francese si direbbe *le flaneur*”; M. Monserrati, *Le cognizioni inutili: saggio su Lo spettatore fiorentino di Giacomo Leopardi*, FUP, Firenze 2005, p. 137; G. Abbadesse, *L'allegoria in Leopardi: l'eco dantesca*, in “Lexicon Philosophicum. International Journal for the History of Texts and Ideas”, n. 6, 2018, pp. 133-175, pp. 168-169.

48 Come noto, in *Le peintre de la vie moderne*, edito a puntate sul *Figaro* (1863) e poi in *L'Art romantique* (1868), Baudelaire schizza una “*théorie rationnelle et historique du beau*, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu”, al fine di svelare il carattere duplice del bello che non coincide né con quello celebrato dagli accademici né con “l’*idéal infiniment variable du bonheur*” ma è un riflesso della dualità dell’uomo, essendo composto “d’un *élément éternel* [...] et d’un *élément relatif, circonstanciel, qui sera* [...] *l’époque, la mode, la morale, la passion*” (Ch. Baudelaire, *Le Beau, la mode et le bonheur in OCII*, pp. 685-686). Tale riflessione è ripresa da Baudelaire in *La Modernité*, che indica “le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable» (ivi, p. 695).

49 *Ibidem*. H. Coulet, *op. cit.*, pp. 121-122.

50 C. Veronese, “*Plus immuable et lourd qu’une colonne de diamant*”. Leopardi *entre la noia et l’otium*, in “*Otium et écriture dans la littérature du XIXe et du XXe siècles*”, num. mon. di “*Recherches & Travaux*”, n. 88, 2016, pp. 31-49. Si veda anche Id., *Fleetingness and Flânerie: Leopardi, Baudelaire and the Experience of Transience*, in “*Appunti leopardiani*”, n. 1, 2011, <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition012011/artigosphp/cosetta.php>.

4. La lirica in lotta contro l'età industriale

Come Diderot, Stendhal e i romantici, Baudelaire era appassionato di cultura italiana⁵¹ ed è quindi ben difficile che si disinteressasse a un poeta presentato da Sainte-Beuve – suo referente letterario in qualità di mediatore della tradizione nonché dell'estetica negativa di Chateaubriand⁵² – come “un des plus éloquentes poètes du désespoir” ed erede di Dante e Petrarca ai quali si era richiamata la poesia francese del XIX secolo⁵³. Con la sua “philosophie désespérante” Leopardi aveva infatti saputo trovare “les accents les plus douloureux et le plus directs de la plainte humaine”, rinnovando la poetica esemplificata dal verso “Ed io son un di quei che l' pianger giova: ‘Je ne dirais pas, ajoutez-il, que la plainte soit ma nature propre, mais une nécessité des temps et de la fortune’”⁵⁴. Contro le accuse di Janin – lo si è visto – Baudelaire si difende allo stesso modo, cioè legando il tema dell'infelicità trattato dai suoi scritti al contesto storico-politico anziché a un'inclinazione personale. Se, per Sainte-Beuve, Leopardi è “dernier des Anciens”⁵⁵ nonché un poeta europeo del calibro di Byron⁵⁶, nella lettera al rivale Baudelaire riusa anche quest'ultimo paragone.

Non pochi, del resto, sono i legami intertestuali fra l'opera baudelairiana e i testi di Leopardi tradotti nel *Portrait*. Si ripensi

51 Da Dante a Giuseppe Ferrari: secondo Howells, infatti, Baudelaire avrebbe conosciuto Ferrari prima ch'egli pubblicasse l'*Histoire de la raison d'État* con Lévy (1860), in quanto aveva cercato con impegno di procurarsene una copia. Ferrari collaborava alla *Revue des Deux Mondes* quando il poeta entrò in relazione con la rivista nel 1845. Si veda B. Howells, *Baudelaire, Individualism, Dandyism and the Philology of History*, Legenda, Oxford 1996, pp. 150-174. Come osserva Rosenthal, Baudelaire doveva conoscere l'italiano, benché sia difficile misurare le sue competenze. Si veda A.S. Rosenthal, *Baudelaire's knowledge of Italian*, “Romance Notes”, 1972, vol. XIV, n. 1, pp. 71-74. W. T. Bandy nel 1974 pubblicava sul “Bulletin baudelairien” una nota dal titolo *Baudelaire, Masini et le Tasse* in cui compare una trascrizione autografa di Baudelaire, in italiano, di una sestina dell'*Aminta* di Tasso, piena di “incertezze e irregolarità”; (B. Romani, *op. cit.*, p. 29).

52 Cfr. P. Labarthe, *op. cit.*

53 C-A. Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 15.

54 Ivi, p. 32.

55 Ivi, p. 48.

56 G. Abbadessa, *La letteratura inglese in Leopardi: Shakespeare, Milton, Byron*, in “La Cultura”, a. LIX, n. 3, 2021, pp. 443-468.

sulla scia della critica all'eco della Noia ("Ennui") dell'*Angelo Mai* nella poesia proemiale delle *Fleurs du Mal* o al legame della stessa canzone con *Le voyage*: come Byron, Baudelaire e Leopardi oppongono l'infanzia immaginifica alla disillusione della conoscenza moderna⁵⁷. In *Alla Primavera* e *J'aime le souvenir de ces époques nues* entrambi anzi rappresentano l'antichità come una terra ormai estranea all'uomo e incapace di nutrirlo, ma rivendicando la necessità di portare omaggio all'infanzia del genere umano della quale la mitologia classica custodisce il ricordo⁵⁸. Entrambi dunque sono antichi e moderni⁵⁹, se Leopardi riproduce il canto di Simonide e rappresenta Saffo e Bruto per denunciare la perdita dei valori classici e creare al contempo una nuova mitologia, come Baudelaire evoca Andromaca per fare di Parigi una Troia in rovina ma abitata da *beautés de langueur*⁶⁰. Si ripensi, ancora, alla loro insistenza sulla coppia allegorica di Amore e Morte o a come il *Dialogo di Federico Ruysh e le sue mummie*, commentato da Sainte-Beuve, possa aver ispirato l'autore di *Danse macabre*. Al contempo, *L'Infinito* gioca un ruolo decisivo nella definizione baudelairiana del mare come "infinitif diminutif"⁶¹, oltre che – come osserva Marco Iazzolino – in *Élévation*⁶². Benché la navigazione poetica sia un *topos* letterario, reso celebre dalla *Commedia*, l'allegoria delle barche attraccate al porto nelle *Fusées* e in altri testi di Baudelaire è del resto emblematica della sua estetica del *bonheur*: "Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires,

57 V. A. Arullani, *Leggendo il Leopardi e il Baudelaire*, in B. Romani, *op. cit.*, pp. 39-43, compara i versi "Ahi! ah! Ma – conosciuto – il mondo / non cresce, anzi si scema, e assai più vasto / L'etra sonante e l'alma terra e il mare / Al fanciullin, che non al saggio, appare" con "Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux su souvenir que le monde est petit!".

58 Si veda la traduzione di *Ad Angelo Mai* di C-A. Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 43 e C. Baudelaire, *OCI*, pp. 11-12.

59 P. Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, PUPS, Paris 2007.

60 Sainte-Beuve dedica ampio spazio a evocare la figurazione allegorica dei personaggi antichi in Leopardi, talché non si può sottovalutare la riproposizione di questa tecnica di ascendenza dantesca da parte di Baudelaire.

61 A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, PUF, Paris 2003, p. 74.

62 Ivi, p. 107. Cfr. M. Iazzolino, *op. cit.* B. Romani, *op. cit.* L. Palanca, *op. cit.*

à l'air désœuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette : Quand partons-nous pour le bonheur ?”⁶³.

Se, come rileva Yves Bonnefoy, la tecnica allegorica è efficace nell'evocare un altro mondo e quindi nel dar spazio all'immaginazione e al desiderio infinito di felicità⁶⁴, Leopardi e Baudelaire vi fanno ricorso adottando uno stile moderno, contraddistinto dall'incompletezza semantica o formale⁶⁵. Preferendo la forma poetica breve al poema, entrambi appaiono così come Dante frammentari⁶⁶. Benché Leopardi passi dalle canzoni ai piccoli e ai grandi idilli, dunque al verso libero, mentre Baudelaire ripropone rime e schemi metrici della tradizione⁶⁷, entrambi al contempo adottano la varietà lirica petrarchesca, intesa come molteplicità di generi e forme, per rappresentare la mutevolezza di un soggetto poetico moderno che continua però a oscillare come nella *Commedia* tra interiorizzazione e distacco interpretativo⁶⁸. Che entrambi prediligano il frammento e l'ironia nei quali Wal-

63 Ch. Baudelaire, *OCII*, p. 655 e G. Abbadessa, *La felicità in Baudelaire, cit.*, in cui ho sottolineato che tale allegoria in cui il *bonheur* è una destinazione ipotetica e non una realtà, ritornando quasi identica in *Les paradis artificiels* e appena variata in testi come *L'invitation au voyage*, per la sua ripetitività nell'opera baudelairiana costringe a ripensare lo *spleen* che indica la nostalgia di qualcosa di indefinibile e pertanto è equivalente alla *saudade*, come osserva – rievocando Antonio Tabucchi – Anna Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, “Italies”, numéro spécial, *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*, 2007, pp. 29-35; in Baudelaire la felicità appare infatti il correlativo-oggettivo dello *spleen*.

64 Y. Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, Paris 2014.

65 Cfr. A. Compagnon, *op. cit.*

66 La definizione di Baudelaire come “Dante frammentario” è rifiutata da Eliot solo nella misura in cui egli mira a evidenziare l'affinità del poeta francese con Goethe; T.S. Eliot, *Baudelaire*, in *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1951; tr. it. di R. Sanesi, in *Opere. 1904-1939*, Bompiani, Milano 1963, pp. 939-952.

67 Cfr. M. Landi, *Baudelaire et Wagner*, FUP, Firenze 2019, la quale sottolinea che Baudelaire usa spesso l'allegoria del mare per rappresentare la poesia e la musica ma in negativo, ad esempio tramite giochi ritmici in cui si alternano i momenti della *rêverie* e della coscienza: la discordia della lirica moderna si articola così nella dissimmetria del verso che produce il “sujet-navire” (ivi pp. 213).

68 Sulla varietà lirica si veda. M. Grimaldi, *Petrarca, il “vario stile” e l'idea della lirica*, in “Carte romanze”, a. II, n. 1, 2014, pp. 151-210. Sull'allegoria in cui l'io lirico è implicato, cfr. P. Labarthe, *op. cit.*, p. 46; G. Abbadessa, *L'allegoria in Leopardi, cit.*

ter Benjamin individua la trasformazione romantica canonica dell'arte allegorica⁶⁹, lo attesta anche la frequenza nelle loro opere di allegorie costruite secondo i modi dell'emblema, cioè corredate da un motto o *subscriptio* che ne offre una spiegazione esplicita, spesso antifrastica, la quale esprime una *quête* sul senso ma volta a mostrare il mondo come una rovina di cui si è perduta la chiave di lettura⁷⁰. Da ultimi romantici, del resto, i due non solo celebrano la natura svuotata dal mito ma, come sottolinea Antonio Prete, indulgiano sulla luce chiaroscurale, incerta e fugace della penombra o della luna⁷¹.

Ciononostante, lo stile di Leopardi persegue la chiarezza della poesia primitiva, mentre Baudelaire, pur richiamandosi alla tradizione greca e antica, ad esempio nell'uso dell'*adynton*⁷², è un allegorista più innovatore, come evidenziato dallo stesso Bonnefoy. Baudelaire infatti trasforma tutta la natura in artificio⁷³ e quando ricorre allo stile allegorico, usando la personificazione con la maiuscola secondo la tradizione medievale e barocca, giunge al punto di personificare l'Allegoria stessa per denunciare la rottura dell'incanto della lingua poetica e il divario tra parole e cose⁷⁴. Al contrario, Leopardi esita a lungo sull'uso della maiuscola, optando infine per la minuscolazione di diverse allegorie nei manoscritti dei *Canti* in vista della stampa⁷⁵. Se in una pagina del

69 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, voll. VII, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, vol. I, pp. 226-228; tr. it. F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, intr. G. Schiavoni, Torino, Einaudi 1999, p. 162.

70 A. Prete, *On seeing: Light in Leopardi and Baudelaire*, cit.

71 La definizione di Baudelaire come "Dante frammentario" è rifiutata da Eliot solo nella misura in cui egli mira a evidenziare l'affinità del poeta francese con Goethe; T.S. Eliot, *Baudelaire*, in *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1951; tr. it. a cura di R. Sanesi, in *Opere. 1904-1939*, Bompiani, Milano 1963, pp. 939-952

72 Cfr. F. D'Intino, *La ferita e la magia dell'impossibile. Baudelaire, Proust e la tradizione dell'adynton' astronomico/erotico*, "Between", vol. IX, n. 17, 2019, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3647/3336>.

73 L'antinaturalismo di Baudelaire è sottolineato da T.S. Eliot, *op. cit.* Ricordando come Benjamin evidenzi che lo stile simbolico delle *Correspondances* non è naturale ma diventa segno commemorativo di un'esperienza riuscita, Landi osserva che Baudelaire trasforma la Natura in un "secondo teatro". Si veda M. Landi, *op. cit.*, p. 32.

74 Y. Bonnefoy, *op. cit.*

75 G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, Milano, Rizzoli, 2016, p. 8.

1821 dello *Zibaldone*, Leopardi lamenta l'“ingombro” di caratteri tipografici come quello “di lineette, di puntini, di spazietti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io?”⁷⁶, la “strategia grafica” di Baudelaire esprime invece la “deriva del senso”⁷⁷. Come osserva Michela Landi, infatti, nei suoi testi “parentesi, punti di sospensione, trattini, maiuscole, asterischi”, in voga nel “discorso della moda giornalistica, mirano a pluralizzare il soggetto”⁷⁸. Viceversa, con la compresenza di pronomi e aggettivi alla prima persona singolare e plurale Leopardi emula più da vicino lo stile di Dante in cui l'io lirico è *figura hominis*⁷⁹.

Entrambi però mettono in scena una soggettività che dialoga con sé stessa in modo radicale sulla scia di Shakespeare il quale, superando il confine tra poesia e prosa, aveva influenzato la letteratura da Milton a Byron in chiave teatrale con i soliloqui⁸⁰. D'altra parte, sia Baudelaire sia Leopardi sono in lotta contro l'età industriale e rappresentano la perdita dell'aureola o *aura* – in termini petrarcheschi e benjaminiani – emanata dall'arte classica, parodiando il sistema retorico della letteratura stessa e rappresentandosi come artista-saltimbanchi⁸¹. Si pensi a Eleandro – che paragonando la vita moderna a un teatro dell'assurdo ricorda come la “disperazione” dei poeti abbia “sempre nella bocca un sorriso”⁸² – o si ripensi alla “Musa” senza tempo per la “lima”⁸³ nello *Scherzo* e alla “corona di lauro” rifiutata dai vincitori del concorso nella *Scommessa di Prometeo* come dal protagonista di *Perte d'auréole*⁸⁴. Da lirici in rivolta, Baudelaire e Leopardi denunciano così il feticismo delle merci e della letteratura rappresen-

76 Id., *Zibaldone*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni 1969, vol. II, p. 976 (22 Aprile. Giorno di Pasqua 1821).

77 Traduco M. Landi, *op. cit.*, p. 214.

78 *Ibidem*.

79 P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*, Il Mulino, Bologna 2012 e G. Abbadessa, *L'allegoria in Leopardi*, *cit.*

80 Id., *La letteratura inglese in Leopardi: Shakespeare, Milton, Byron*, “La Cultura”, Il Mulino, Bologna 2021, n. 3, pp. 443-468.

81 Cfr. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève 1970, tr. it. a cura di C. Bologna, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Electa, coll. “Abscondita”, Milano 2021.

82 G. Leopardi, *Operette morali*, p. 623.

83 Id., *Canti*, p. 623.

84 G. Abbadessa, *L'allegoria in Leopardi*, *cit.* C. Veronese, *Fleetingness and Flânerie*, *cit.*

tando il trionfo dell'inorganico sull'organico: si ripensi, ancora, al *Dialogo della moda e della morte* – da cui Benjamin trae un'epigrafe dei “*Passages*” di Parigi, come ricorda Alessandra Aloisi⁸⁵ – o ai trattati sulla felicità condannati da *Assomons les pauvres!* e alla rappresentazione del tema della gloria e dell'industria libraria nel *Parini*; un testo, anche questo, commentato da Sainte-Beuve.

Bibliografia

- Abbadessa G., *La letteratura inglese in Leopardi: Shakespeare, Milton, Byron*, in “La Cultura”, a. LIX, n. 3, 2021, pp. 443-468.
- Id., *La felicità in Baudelaire. Con una nota su Poe e Leopardi*, in A. Cerbo, J. Rieu (a cura di), *Bonheur et poésie. Felicità e poesia*, Harmattan, Paris 2021, pp. 188-198.
- Id., *La satira di Leopardi contro l'Ottimismo di Leibniz. Per un'ironia più che romantica*, in M. Herold, B. Kuhn (a cura di), *Lebenskunst nach Leopardi. Anti pessimistische Strategie im Werk Giacomo Leopardi*, Narr Francke Verlag GmbH, 2020, pp. 201-228.
- Id., *L'écho des Pensées de Pascal chez Leopardi*, in “Lexicon Philosophicum. International Journal for the History of Texts and Ideas”, n. 7, 2019, pp. 77-107.
- Id., *L'allegoria in Leopardi: l'eco dantesca*, in “Lexicon Philosophicum. International Journal for the History of Texts and Ideas”, n. 6, 2018, pp. 133-175.
- Aloisi A., *La Moda e la Morte: Invenzione di una genealogia mitica* in P. Abbruggiati (a cura di), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2016, <https://books.openedition.org/pup/11246?lang=it#ftn2>.
- Auerbach E., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, tr. it. di A. M. Carpi, G. Alberti, V. Ruberl, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti 1973.
- Baudelaire C., *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1976, voll. II, tr. it. di G. Raboni e G. Montesano, *Opere*, introduzione di G. Macchia, Mondadori, coll. “Meridiani”, Milano 2023.

85 A. Aloisi, *La Moda e la Morte: Invenzione di una genealogia mitica* in P. Abbruggiati (a cura di), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2016, <https://books.openedition.org/pup/11246?lang=it#ftn2>.

- Id., *Correspondance*, a cura di C. Pichois et J. Ziegler, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1973, vol. II., tr. it. di O. Giordano, *Lettere*, Dall'Oglio, Milano 1964.
- Benjamin W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, tr. it. di F. Cuni-bertero, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di G. Schiavoni, Torino, Einaudi 1999.
- Id., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker auf dem Höhepunkt des Kapitalismus*, tr. it. di G. Agamben, B. Chitussi, C-C. Härle, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Padova 2012.
- Bonnefoy Y., *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, Paris 2014.
- Brose M., *Leopardi sublime*, Re Enzo Editrice, Bologna 1998.
- Brunel P., *Baudelaire antique et moderne*, PUPS, Paris 2007.
- Calasso R., *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2010.
- Id., *Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Adelphi, Milano 2021.
- Camerino G. A., *Interrogare i testi da Dante a Leopardi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022.
- Compagnon A., *Baudelaire devant l'innombrable*, PUF, Paris 2003.
- Costa G., *Foscolo e il rovescio del sublime. La via italiana allo humor romantico*, in C. Berra, P. Borsa, G. Ravera (a cura di), *Foscolo critico*, "Quaderni di Gargnano", n. 1, 2017, pp. 173-196.
- Contarini S., *L'Infinito e la poetica dell'immaginazione dopo Burke*, in B. Kuhn, M. Schwarze (a cura di), *Leopardis Bilder. Immagini e immaginazioni oder: Reflexionen von Bild und Bildlichkeit*, Narr Verlag, Tübingen 2019, pp. 21-40.
- Coulet H., "La beauté n'est que la promesse du bonheur", in C. Biondi (a cura di), *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée française. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Droz, Genève 1995, pp. 113-123.
- Cupelloni F., *Leopardi, Madame de Staël, Chateaubriand: studio lesbica sul termine "silenzio"*, in "Studi Francesi", n. s. I, a. LXV, n. 193, 2021, pp. 45-57.
- Delesalle J-F., *Baudelaire rival de Jules Janin?*, in J-S. Patty, C. Pichois (a cura di) *Études baudelariennes, III. Hommage à W.T. Bandy: le poète en son temps. Thèmes et exégèses*, Honoré Champion, Paris 1973, pp. 41-53.
- D'Intino F., *La ferita e la magia dell'impossibile. Baudelaire, Proust e la tradizione dell'adynaton' astronomico/erotico*, in "Between", vol. IX, n. 17, 2019, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3647/3336>.

- Dolfi A., *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, in "Italies. numéro spécial, *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*", 2007, pp. 29-35.
- Eliot T.S., *Baudelaire*, tr. it. di R. Sanesi, in *Opere. 1904-1939*, Bompiani, Milano 1963, pp. 939-952.
- Fondane B., *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, Paris 1947.
- Grimaldi M., *Petrarca, il "vario stile" e l'idea della lirica*, "Carte romanze", a. II, n. 1, 2014, pp. 151-210.
- Iazzolino M., *L'anelito dell'infinito fra Leopardi e Baudelaire (e oltre)*, in "Équivalences", n. s. 1, a. XIV, n. 2, 1994, pp. 101-118.
- Labarthe P., *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 2015.
- Landi M., *Baudelaire et Wagner*, Firenze, FUP, 2019.
- Leopardi G., *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, Rizzoli, Milano 2016.
- Id., *Operette Morali*, a cura di L. Melosi, Rizzoli, Milano 2013.
- Id., *Zibaldone*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni 1969, vol. II.
- Maillard P., *L'Allégorie Baudelaire : poétique d'une métafigure du discours*, "Romantisme", a. XXX, n° 107, 2000, p. 37-48.
- Mengaldo P. V., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Monserrati M., *Le cognizioni inutili: saggio su Lo spettatore fiorentino di Giacomo Leopardi*, FUP, Firenze 2005.
- Palanca L., *Leopardi, Baudelaire. Il mare*, in "Potentia. Archivi di Porto Recanati e dintorni", a. VI, n. 17, 2005, http://www.centrostudiportorecanati.it/potentia/potentia_17/leopardi.pdf.
- Prete A., *Il deserto e il fore: leggendo Leopardi*, Donzelli, Roma 2004.
- Id., *On seeing: Light in Leopardi and Baudelaire*, in "Semiotica" n. s. 136, a. I, n. 4, 2001, pp. 335-343.
- Romani B., *Leopardi e Baudelaire*, Chieti, Solfanelli 2021.
- Rosenthal A. S., *Baudelaire a-t-il lu Leopardi?* Allia, Paris 1994.
- Id., *Baudelaire's knowledge of Italian*, "Romance Notes", a. XIV, n. 1, 1972, pp. 71-74.
- Rosenthal A. S., Duverlie C., *The Theory and Poetry of Ennui: Leopardi and Baudelaire*, "Neophilologus", a. LX, n. 30, 1976, pp. 342-356.
- Sainte-Beuve Ch.-A., *Portrait de Leopardi*, tr. it. di C. Carlino, *Ritratto di Leopardi*, introduzione di A. Prete, Roma, Donzelli, 1996.
- Scott M., *Intertextes et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire*, in C. Dousteysier-Khoze, A. Vaillant (a cura di), *L'art de la mystification*, "Romantisme", n. s. 2, n. 156, 2012, pp. 63-73.
- Starobinski J., *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, tr. it. D. De Agostini, pref. Y. Bonnefoy, *La malinconia allo specchio*, SE, Milano 2006.

- Id., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, tr. it. di C. Bologna, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Abscondita, Milano 2021.
- Trzeciak M., *Giacomo Leopardi e il Genio del bello*, in "Kwartnik Neofilologiczny", a. LVIII, n. 2, 2011, pp. 175-186.
- Veronese C., *"Plus immuable et lourd qu'une colonne de diamant". Leopardi entre la noia et l'otium*, in "Otium et écriture dans la littérature du XIXe et du XXe siècles", num. mon. "Recherches & Travaux", n. 88, 2016, pp. 31-49.
- Id., *Fleetingness and Flânerie: Leopardi, Baudelaire and the Experience of Transience*, in "Appunti leopardiani", n. 1, 2011, <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition012011/artigosphp/cosetta.php>.
- Vetter C., *Creare un uomo nuovo: la rivoluzione francese e la nuova idea di felicità*, "Endoxa. Prospettive sul presente", n. s. 2, n. 1, 2017, pp. 81-85.

SILVIA GIUDICE
L'IO COME STRUMENTO DI CONOSCENZA
DELLA POESIA

Elementi e piste di confronto tra Giacomo
Leopardi e Paul Valéry

Ungaretti è uno dei primi a ripensare a Leopardi parlando di Paul Valéry. Se “ogni oggetto” dà a Valéry “pretesto di pensiero, intorno all’oggetto, per definirlo, e intorno al pensiero così nato, per ritrovarsi”, questo primato del pensiero spinge Ungaretti a ritornare a Leopardi, che nessun poeta sarebbe stato capace di eguagliare¹. Se il parallelismo tra i due poeti ritorna in diversi dei suoi scritti², è ogni volta presentato come un apprezzamento personale, affiancato da incisi che ne riducono la portata fattuale, come se Ungaretti temesse di avventurarsi in una prospettiva comparatistica dalla dubbia scientificità.

In effetti, sarebbe azzardato sostenere che Valéry si sia ispirato a Leopardi. È vero che la sua conoscenza del poeta italiano è indubbia, grazie alle relazioni di Valéry con il paesaggio intellettuale italiano e con le personalità che si riuniscono intorno a *Commerce*, rivista francese che dal 1924 al 1932 fa spazio alle nuove tendenze letterarie e diffonde le letterature europee. È su *Commerce*, d'altronde, che lo stesso Ungaretti pubblica la traduzione francese di una selezione di *Pensieri* leopardiani e una nota sulla vita e sul pensiero filosofico del poeta³. Grazie proprio alla mediazione di Ungaretti, Valéry comincia ad interessarsi, almeno superficialmente, a Leopardi, fino a chiedere a Ugo Ojetti di in-

1 G. Ungaretti, *Va citato Leopardi per Paul Valéry?* [1926], in M. Diacono, L. Rebay (a cura di), *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974, p. 105.

2 Oltre a Id., *Va citato Leopardi per Paul Valéry?* [1926], cit., il parallelismo è affrontato più volte in *Discorso per Valéry* [1961], in *Vita di un uomo*, cit., pp. 624-644.

3 “Commerce”, XIV, inverno 1927, pp. 139-180.

viargli una selezione di *Pensieri* e di *Canti*⁴. Ma non si può parlare di una vera e propria influenza. Se Ungaretti si limita a rilevare i punti di contatto tra due esperienze poetiche che stanno nutrendo la sua durante la composizione di *Allegria* e *Sentimento del tempo*, vorremmo anche noi oltrepassare le frontiere diacroniche per proporre una riflessione comparatistica su Leopardi e Valéry, distante dalla percezione ungarettiana della spiritualità e più vicina alla sua constatazione del primato del pensiero, per approfondire la centralità dell'autocoscienza della poesia e dell'io.

Paul Valéry fonda la sua poetica sulla concezione di costruzione, fabbricazione, *poïesis*, sul perfezionamento formale come presa di posizione etica, sulla compresenza tra sensibilità e analisi, sensazione e sguardo critico. Che tali approcci fossero già cari a Leopardi, mi sembra si possa constatarlo se si legge ciò che Valéry afferma a proposito di Baudelaire: quando il poeta parla della necessità di “unire in sé alle virtù spontanee di un poeta, la sagacità, lo scetticismo, l'attenzione e la facoltà ragionevole di un critico”⁵, non possiamo che pensare alle riflessioni zibaldoniane sul rapporto tra poesia e filosofia, tra immaginazione e ragione.

Uno degli elementi propri della modernità è senza dubbio questo legame tra poesia e coscienza critica, e le poetiche di Leopardi e Valéry hanno in comune la costante interrogazione sulle possibilità di conoscenza della poesia, sul legame tra poesia e ricerca asintotica di una conoscenza inevitabilmente parziale e non sistematica. E ancora più specifica ai due poeti è la modalità di questa conoscenza: il ruolo dell'io nel processo poetico-filosofico, che vorremmo analizzare senza pretese di esaustività, ma proponendo delle piste di riflessione e degli elementi d'approfondimento.

4 Le relazioni tra Valéry e la rivista “Commerce” e il suo interesse per Leopardi sono approfonditi in : A. Lo Giudice, *Motivi italiani in Paul Valéry*, Palumbo, Palermo 1984; M.L. Vanorio, “Non chiamatemi maestro”. *Episodi della ricezione italiana di Paul Valéry*, Libreria Dante e Descartes, Napoli 2002.

5 [“Unir en soi-même aux vertus spontanées d'un poète la sagacité, le scepticisme, l'attention et la faculté raisonneuse d'un critique”]. P. Valéry, *Situation de Baudelaire* [1924], in *Variété II*, Gallimard, Parigi 1929, p. 145. Le traduzioni sono nostre.

1. *Dall'io biografico all'io polimorfo del canto*

Se per io si intende l'uomo biografico Leopardi e l'uomo biografico Valéry, si incappa già in un discorso più complesso di quanto possa sembrare. L'autobiografismo è apparentemente rifiutato *in toto* da entrambi i poeti, almeno nell'opera destinata alla pubblicazione: Valéry lo trova falso e sospetto, non solo per ragioni letterarie, ma perché percepisce la sua stessa vita come “una sconosciuta di cui ignor[a] quasi tutto, e lei di [lui]”⁶. Leopardi, come si sa, s'indigna di fronte all’“invenzione della debolezza e della volgarità” di coloro che non avendo il coraggio di contraddire filosoficamente le sue osservazioni e i suoi ragionamenti, li concepiscono unicamente come risultato delle sue sofferenze e malattie⁷. E Valéry non potrebbe essere più d'accordo, perché “la biografia, le moralità, le influenze – – sono i mezzi di dissimulazione a disposizione della critica per mascherare la sua ignoranza dell'obiettivo, e del soggetto”⁸.

Ma allo stesso tempo l'io è onnipresente nell'opera di entrambi. Ci sembra quindi interessante approfondire i rapporti che si instaurano tra l'io grammaticale e l'io dell'uomo poeta. L'io grammaticale è presente in quasi tutti i componimenti dei *Canti* e le prose delle *Operette morali*. Nei componimenti in versi, l'io sembra incarnare il poeta Leopardi, sia quando si fa denunciatore della miseria dell'Italia contemporanea o della condizione umana, sia quando si abbandona a meditazioni sulla natura e sullo stato del genere umano. Talvolta l'io si contempla dall'esterno, in un dialogo interiore o in un monologo rivolto a muti elementi naturali. Questo procedimento, che Prete⁹ interpreta come

6 [“Une étrangère dont [il] ignore presque tout, et elle de [lui].”]. P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Parigi 1973, vol. I, p. 198.

7 Ci riferiamo alla lettera che Leopardi scrive, in francese, à Louis De Sinner il 24 maggio 1832: “L'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières [...]. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies”.

8 [“La biographie, les moralités, les influences – – sont les moyens de dissimulation donnés à la critique pour masquer son ignorance du but, et du sujet.”]. P. Valéry, *Cahiers*, cit., vol. II, p. 1187.

9 A. Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*,

sdoppiamento dell'io o come riflesso dell'interiorità frammentata, può far pensare al *dédoublement du moi* così caro a Valéry. In effetti, il poeta francese, nei primi decenni del Novecento, certo non contempla né medita di fronte alla luna, ma integra spesso al suo canto delle *personae* che si sdoppiano: dal Narciso che ritorna in più componimenti attraverso tutta la sua carriera¹⁰ alla Giovane Parca che “si vedeva vedersi” (“*je me voyais me voir*”)¹¹, fino a monsieur Teste, testimone di sé e del funzionamento del suo intelletto¹². La poetica di Valéry si fonda sullo sdoppiamento dell'io e sulla necessità di uno sguardo critico ed esterno su di sé.

Dunque, se l'io grammaticale è molto spesso assunto da una voce che ha un nome, che si rifiuta di rinviare all'io poeta, è comunque il locutore più presente nell'opera di Valéry, e Michel Jarrety ne interpreta il primato come legato alla sua dimensione linguistica di unica parola che ha un rapporto specifico con ciò che la circonda: contenuto dell'enunciato e contemporaneamente contenente, l'io rinvia ad un locutore *in absentia*, e in particolare a quella forma di assenza che la scrittura è sempre¹³. Se l'io leopardiano, nei primi dell'Ottocento, è più lirico che linguistico, il procedimento delle *personae* è caro anche a Leopardi, soprattutto nelle *Operette morali*: qui l'io è talvolta incarnato da personalità precise, nelle quali la critica ha voluto identificare le diverse *personae* del poeta, ma ancora più spesso l'io grammaticale si sdoppia, si duplica o si moltiplica in un dialogismo che costruisce l'opera e il pensiero proprio attraverso la sua polifonia. Anche il dialogismo è proprio alla poetica valéryana: è costruito come vero e proprio dialogo nelle prose come *Eupalinos ou L'architecte* e *L'Âme et la danse*, e come polifonia nella superposizione di voci in diversi componimenti.

Se ciascuno dei procedimenti che abbiamo citato meriterebbe un approfondimento a sé stante, anche tracciate brevemente

Feltrinelli, Milano 1986, pp. 11-29.

10 Ci riferiamo soprattutto a *Narcisse parle* (1890-1891), ai *Fragments du Narcisse* (*Charmes*, 1922) e alla *Cantate du Narcisse* (1937).

11 *La Jeune Parque*, v. 35.

12 A partire dalla *Soirée avec Monsieur Teste* (1896), il personaggio eponimo continua ad apparire nei *Cahiers*, anche dopo la riedizione dell'opera, modificata e ampliata con tre nuovi testi, intitolata *Monsieur Teste*, nel 1926.

13 M. Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Presses Universitaires de France, Parigi 1991, p. 84.

queste piste di riflessione testimoniano della complessità dell'io costruito dalla poesia e del suo legame – ambiguo ma costante – con l'io empirico dell'uomo-poeta. In effetti, il “*moi pur*” di Valéry risulta da un'epurazione dell'io biografico, per accedere all'assoluto della coscienza e del suo funzionamento. Ed è l'orchestrazione leopardiana delle voci che costruisce quella pluripersonalità relativistica capace di rivendicare la contraddizione e l'alterità irriducibile¹⁴. Al di là delle differenze tra questi due io frammentari e polimorfi, ci sembra che sia per Leopardi che per Valéry sia proprio questa costruzione d'epurazione e complessificazione del locutore che permette alla poesia di assumere lo statuto di laboratorio sperimentale della conoscenza.

E la funzione e le possibilità dell'esperienza, così come i limiti della conoscenza, si ritrovano ad essere legati anche all'io dell'uomo-poeta. L'esempio più emblematico della relazione tra il rapporto personale di Leopardi e Valéry con la scrittura e l'evoluzione della loro persona è incarnato, in entrambe le carriere, da una svolta capitale: la notte che Valéry ha chiamato “crisi di Genova” (*crise de Gênes*) e la seconda mutazione. Si tratta di momenti diversissimi, certo, ma anche comparabili, nel loro costituirsi come una pausa nella carriera poetica e nella ricostruzione teorica a posteriori che ne danno entrambi i poeti.

A un'ottantina d'anni di distanza, le due carriere poetiche subiscono una svolta dalle conseguenze significative. Si sa come la celeberrima seconda mutazione leopardiana, nel 1819, sia spiegata dal poeta stesso nello *Zibaldone* come nata da una contingenza precisa: la progressiva perdita della vista, privandolo del diletto della lettura, lo porta ad “abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose”. È così che, di poeta che era, Leopardi diventa “filosofo di professione”, cominciando a “sentire l'infelicità certa del mondo in luogo di conoscerla”¹⁵. Nata e nutrita dal suo stato fisico, questa presa di coscienza diventa fondamentale per il pensiero e l'opera del poeta, ma l'indebolimento dell'immaginazione causa un prosciugamento, non un abbandono della poesia. Leopardi

14 F. Secchieri, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle Operette morali*, Mucchi, Modena 1992, p. 209.

15 *Zibaldone* 143-144 (1 luglio 1820).

rivede la nozione romantica di *sentimentale* per constatare il suo legame con il pensiero del vero, con la filosofia: con l'aridità della presa di coscienza personale, individuale, della sofferenza umana, che allontana il potere dell'immaginazione. È così che il poeta moderno diventa filosofo: se Leopardi non smette di comporre – è qui che, come si sa, nascono gli idilli – la difficoltà del far versi è temporanea, mentre duratura è la conseguenza nella concezione della poesia, in una relazione intrinseca con la filosofia.

La pausa nella carriera poetica di Valéry è diversa nelle sue forme e nelle sue conseguenze, ma ha in comune con la mutazione leopardiana il suo ruolo fondamentale nell'evoluzione della poetica dell'autore. La crisi di Genova, celeberrima come le mutazioni leopardiane, non ha avuto luogo solo nella notte tra il 4 e il 5 ottobre 1892: i suoi prodromi cominciano a manifestarsi già l'anno precedente e i veri sviluppi, biografici e letterari, prenderanno una vera e propria forma due anni dopo. Si accumulano in quel momento sofferenze concomitanti, che rompono gli equilibri affettivi e artistici di Valéry: il suo *nervosismo* a causa della passione per la baronessa di Rovira è accompagnato da un rapporto problematico con la letteratura e la concezione che Valéry eredita dal simbolismo di una letteratura al di sopra di ogni cosa. È in questo momento che Valéry si rende sempre più conto che i mezzi della musica sono incomparabili con quelli della poesia: impotenza intrinseca alla creazione poetica a cui si aggiunge una difficoltà più personale, la coscienza di non riuscire ad incarnare la sua stessa idea sublime di letteratura¹⁶. Come per la mutazione di Leopardi, il rapporto tra il poeta e la poesia è contemporaneamente causa – una delle cause – ed effetto della crisi. Ma la conseguenza per Valéry è più ampia: la sua creazione poetica si ferma, la scrittura in versi è abbandonata per una ventina d'anni e, quando rinasce, testimonierà sempre della difficoltà di terminare un'opera, di arrivare fino alla pubblicazione (senza l'aiuto e gli stimoli di amici come Gide), e soprattutto della sfiducia nelle capacità del linguaggio.

16 Dopo aver ascoltato *Lohengrin* suonata al pianoforte dal suo amico Pierre Féline, Valéry scrive a Gide, il 27 marzo 1891: “questa musica mi porterà – e lo sta già facendo – a non scrivere più” [“cette musique m'amènera, cela se prépare, à ne plus écrire”].

Se l'incidenza dell'io-poeta sulla poetica e l'opera è detta, approfondita e analizzata da entrambi i poeti, che incarnano ed illustrano questi momenti di svolta, la scrittura dell'io assume anche un'altra dimensione: la necessità di scrivere, di scriversi, quasi come esercizio spirituale, esercizio di disciplina ma anche bisogno di dire il pensiero prima di organizzarlo. Non si tratta più, ora, del ruolo dell'io nella costruzione della poetica e dell'opera, ma del bisogno dell'io di scriversi, in opere non destinate, a priori, alla pubblicazione.

I *Cahiers* e lo *Zibaldone* hanno in comune la loro natura di opera monumentale, di scrittura personale, quotidiana, bulimica quasi, ma anti-enciclopedica e anti-sistematica: una scrittura che nasce da un bisogno del pensiero di concretizzarsi in parola. Sia Valéry che Leopardi hanno tentato di categorizzare i loro pensieri in capitoli, per poi riunirli in opere teoriche tematiche, ma nessuno dei due è riuscito a ultimare il progetto. Come si sa, né i *Cahiers* né lo *Zibaldone* sono una scrittura di sé, niente li accomuna ad un diario intimo o a un'opera autobiografica, ma l'io resta comunque centrale: non l'io che scrive di sé, ma l'io che è spinto a scrivere, a ragionare, a creare e ad abbandonare.

La sovrabbondanza si traduce in effetti anche in frammentarietà: le bozze di entrambi i poeti testimoniano un'effervescenza di idee e di progetti non compiuti, che sembra contraddire l'*hostinato rigore* vinciato alla base della scrittura dei *Cahiers* ma anche dello *Zibaldone*. Ma in realtà il paradosso è solo apparente: la necessità di scrivere e la volontà di sistematicità si imbattono nell'impossibilità di una qualunque conoscenza sistematica e di una compiutezza formale e di pensiero soddisfacente. L'atto stesso di scrivere, dunque, implica la presa di coscienza dei limiti intrinseci all'essere umano e al linguaggio.

2. *Pensare l'io, pensare l'essere umano: l'autocoscienza della poesia*

Leopardi e Valéry estendono la portata filosofica della poesia all'atto stesso di scrivere, alla creazione poetica come *ars*. E l'esperienza dell'io si trasmuta, senza soluzione di continuità, in esperienza dell'essere umano in generale.

Leopardi si ispira a una tradizione filosofica che elegge l'io a metodo filosofico: Marco Aurelio, Epitteto e gli altri Greci che traduce soprattutto a partire dal 1825 sono un'influenza indispensabile, così come Montaigne, nonostante Leopardi lo citi molto poco¹⁷. Il poeta si appropria di questa tradizione che istituisce dei principi attraverso una scrittura intima e colloquiale, da manuale di filosofia pratica, di morale. Lo *Zibaldone*, così come i progetti di meditazioni e di colloqui con se stesso, testimoniano proprio della necessità di registrare i propri cambiamenti più intimi: una scrittura in movimento, frammentaria, fluida, capace di rendere conto delle metamorfosi e della volubilità dello spirito umano, capace "di trasformare in meditazione filosofica il nucleo caldo, mobile, vivente, dell'esperienza personale"¹⁸. Se il tono colloquiale è molto più esplicito nello *Zibaldone* che nei *Cahiers*, la frammentarietà, la fluidità e l'io come punto di partenza sono propri anche al monumento di Valéry. Pensare l'io è per entrambi i poeti la *conditio sine qua non* di qualsiasi pensiero sul mondo. La fondamentale *self-consciousness* che Valéry eredita da Edgar Allan Poe è proprio questo: non semplice coscienza delle proprie attività mentali, ma anche, conseguentemente, capacità di analizzare introspektivamente queste operazioni e di servirsi di questo potere d'analisi come di un mezzo di invenzione poetica¹⁹. Anche Valéry, come Leopardi, cita più Pascal che Montaigne, ma presa in considerazione attraverso questo prisma la sua opera sembra concordare, come quella del poeta recanatese, con l'avvertenza al lettore degli *Essais*, quando afferma "*je suis moy-mesmes la matiere de mon livre*" ("sono io stesso la materia del mio libro")²⁰, o con le riflessioni del capitolo 2 del III libro circa la volubilità, l'evolu-

17 F. D'Intino traccia le fasi del rapporto di Leopardi con Montaigne nell'intervento *Leopardi, Montaigne e il moralismo francese* del 18 marzo 2021, per la serie di seminari *Leopardi filosofo. Leopardi e lo Zibaldone* di pensieri organizzata dall'Istituto Italiano per gli studi filosofici (Napoli) e dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani (Recanati).

18 Espressione di F. D'Intino in questo stesso seminario.

19 A. Blüher, *L'Imagination selon Poe et Valéry. Un concept-clé de l'analyse des phénomènes psychiques*, in *Image, imagination, imaginaire autour de Valéry*, Lettres modernes Minard, Caen 2006, p. 65.

20 Montaigne, *Essais* [1580-1588], vol. I, Garnier-Flammarion, Parigi 1969, p. 35.

zione dell'io, per poi approdare alla sentenza: "ogni uomo porta in lui l'intera forma dell'umana condizione"²¹.

Così percepita, la scrittura dei *Cahiers* e dello *Zibaldone* nella loro globalità è rivelatrice della dimensione filosofica della poesia stessa di Leopardi e Valéry, spinta da quella che Ungaretti ha definito una "analoga ansia d'impossessarsi del sapere del proprio tempo e di ricercarne le origini e le conseguenze e di ragionarci su, e la loro analoga volontà di interpretare l'agitarsi del proprio tempo"²². L'unione tra percezione sensibile e riflessione critica è tanto valeriana quanto leopardiana. In effetti, non è solo nelle prose teoriche che l'io è il centro del pensiero filosofico: la poesia di Leopardi e Valéry erige l'io a unico, imperfetto, strumento di conoscenza.

La volontà di conoscenza della poesia e grazie alla poesia è cosciente della complessità inevitabile dell'io moderno e della scrittura di sé, ma ne rivendica la necessità per conoscere l'uomo e il mondo. Valéry erige il suo narcisismo a principio di ricerca razionale:

bisogna mettersi coscientemente al posto dell'essere che ci occupa... e qual altro che noi stessi può rispondere quando chiamiamo uno spirito? Non se ne trova mai al di fuori di sé. È solo il nostro stesso funzionamento che può insegnarci qualcosa su ogni cosa.²³

"L'animo", dunque, "tende sempre a giudicare gli altri da se medesimo"²⁴: è l'unico metodo possibile anche secondo Leopardi, che in tutt'altro contesto, quasi un secolo prima, argomenterà con riflessioni simili a quelle di Valéry il suo rifiuto di pubblicare le operette nel giornale di Giampietro Vieusseux: "sono assuefatto ad osservar di continuo me stesso, cioè l'uomo in sé, e simil-

21 ["Chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition"]. *Ibid.*, vol. III, p. 20.

22 G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 634.

23 ["Il faut se mettre sciemment à la place de l'être qui nous occupe... et quel autre que nous-mêmes peut répondre quand nous appelons un esprit ? On n'en trouve jamais qu'en soi. C'est notre propre fonctionnement, qui, seul, peut nous apprendre quelque chose sur toute chose"]. P. Valéry, *Introduction à la méthode Léonard de Vinci. Note et digressions* [1919], in *Variété*, Gallimard, Parigi 1924, p. 229.

24 G. Leopardi, *I Pensieri*, I, in A. Ranieri (a cura di), *Opere*, Le Monnier, Firenze 1845, p. 7.

mente i suoi rapporti col resto della natura, dai quali, con tutta la mia solitudine, io non mi posso liberare”²⁵.

La poesia ha il potere – o il dovere – di rendere conto della percezione e della riflessione su di essa, ma anche della sua incapacità di esprimere a pieno sia la sensibilità sia l’intelletto, di quella che Antonio Prete chiama la lotta tra sensazioni e linguaggio. Per riuscire in questa impresa, la poesia si fonda sulla doppia direzione baudelairiana della vaporizzazione e della centralizzazione: ascolto di sé e abbandono di sé. È così che Prete interpreta la definizione valéryana dello stato di poesia come “stato di generalità, di non-io dotato di tutta la sensibilità dell’io”²⁶: “una dispersione, una perdita, una dissipazione d’energia come atto di conoscenza e come esercizio di comparazione tra sé e il mondo”²⁷.

È qui allora che l’io ci sembra farsi centrale, a più livelli. In quanto essere umano che pensa il mondo e che pensa se stesso, e in quanto essere umano che pensa se stesso pensando il mondo, prendendo quindi coscienza dei limiti della percezione e della conoscenza. Ma anche in quanto poeta che canta la sua percezione di sé e del mondo, di sé nel mondo, e che canta il suo pensiero del mondo, e i limiti intrinseci al suo canto. Le possibilità di comprensione e di espressione del mondo, infatti, sono sottomesse all’imperfezione intrinseca della condizione umana, limitata dal suo esistere e dalle sue possibilità di espressione. L’io in quanto essere che percepisce il mondo e se stesso nel mondo e cerca di comprenderlo, comprendersi, esprimerlo ed esprimersi, è quindi contemporaneamente la sola possibilità del canto e ciò che lo rende imperfetto.

Ovviamente le imperfezioni, i limiti, non sono gli stessi a un secolo di distanza. Se Leopardi non esprime tanto chiaramente quanto Valéry il carattere fondamentale della *self-consciousness* è forse perché non ne ha bisogno: nei primi decenni del Novecento, il poeta francese rifiuta la filosofia e la cosiddetta poesia filosofica, rifiuta la concezione della poesia come

25 Lettera a Giampietro Vieusseux del 4 marzo 1826, in F. Brioschi e P. Landi (a cura di), *Epistolario*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, vol. I, pp. 1096-1097.

26 [“État de généralité, de non soi doué de toute la sensibilité du soi”]. P. Valéry, *Cahiers*, cit., vol. II, p. 1187.

27 A. Prete, *op. cit.*, p. 117.

rappresentazione del mondo, e necessita quindi di altri termini per dire la volontà di cantare i sensi e l'intelletto. Leopardi, invece, decreta la necessaria compenetrazione tra poesia e filosofia proprio a partire dalla sua seconda mutazione, grazie alla quale si rende conto che la poesia è l'unico strumento per contrastare il potere distruttivo della ragione e trasfigurare la noia derivata dalla presa di coscienza della nullità di tutte le cose in forza: l'opera del genio, come spiega così chiaramente Severino²⁸, permette allo spettacolo della nullità che vi è cantato di elevare lo spirito del lettore, perché la noia è diventata oggetto della riflessione filosofica. La poesia è quindi la sola forma di volontà di potenza che può sopravvivere all'annientamento di ogni cosa, proprio perché è la forza con cui si prende coscienza della nullità della volontà di potenza stessa. Quindi la poesia, per Leopardi, è lo strumento per comprendere, attraverso se stesso, l'uomo e il mondo.

Per Valéry, il mondo non è comprensibile, e soprattutto non è rappresentabile: il linguaggio è così imperfetto da essere improprio a dire sé e il mondo. Ma la sua poesia è proprio questo che canta: l'insufficienza del linguaggio, intransitivo e in preda all'arbitrarietà del segno, incompatibile con l'uomo e con il mondo. Ammiratore di Condillac e Wittgenstein²⁹, Valéry propone una teoria del linguaggio che eredita e rimodella alcuni di quei riferimenti filosofici che sono anche leopardiani: il poeta recanatese fonda proprio sul sensismo e sulla distruzione delle idee platoniche le sue teorie sul relativismo del bello e la sua critica dell'innatismo, per poi approdare alla distruzione di ogni episteme. Se la constatazione di partenza è analoga, il secolo che separa i due poeti non è trascurabile: Valéry non si concentra sulla distruzione dell'episteme, ma porta all'estremo quella che Leopardi considerava l'imperfezione del linguaggio e la critica, presente anche nel poeta ottocentesco, dell'uso del linguaggio da parte della filosofia. Per Valéry, in effetti, la filosofia è finzione, astrazione che finge di poter comprendere e dire il mondo. E quindi la poesia deve allontanarsi il più possibile dalla filosofia: "*La poésie n'a pas*

28 E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 1990, pp. 149-157.

29 Sembrirebbe che Valéry abbia letto, seppur tardivamente, i pensatori del circolo di Vienna e Wittgenstein (M. Jarrety, *op. cit.*, pp. 399-401).

à *exposer des idées*” (“la poesia non deve esporre idee”)³⁰. Nulla di più distante, apparentemente, dalla compenetrazione leopardiana di poesia e filosofia. Ma in realtà Valéry rivaluta la filosofia quando essa si rivela capace di non farsi astrazione, ma di rendere conto di un’esperienza personale, interiore, fenomenologica. Quella filosofia in grado di coniugare il sensibile e l’intelligibile di un’esperienza del soggetto sentente e pensante, quella filosofia capace di pensare la relazione tra i tre poli fondamentali Corpo, Mondo, Spirito, quella è filosofia, e quella è poesia: per questo la citazione dei *Cahiers* continua precisando che

le idee (nel senso ordinario del termine) sono espressioni, o formule. La poesia non è a quel punto. È situata al momento precedente, in cui le cose stesse pullulano di idee in potenza. La poesia deve quindi formare o comunicare lo stato sub-intellettuale o pre-ideale e ricostituirlo come funzione spontanea, con tutti gli artifici necessari.³¹

Allora la poesia di Valéry è, come suggerisce Bertrand Marchal³², un cogito cartesiano in versi, o meglio: un pre-cogito, che dice il formarsi dell’idea e della sua espressione, che dice quindi la coscienza di sé e la coscienza di sé del linguaggio. E l’io, per Valéry, è strumento di coscienza di sé, del funzionamento dello spirito e del linguaggio, e del loro rapporto, disarmonico, con il mondo.

Se il nuovo mistero prodotto dalla rottura della modernità, come spiega Foucault, è l’uomo, che appare veramente solo a partire dall’Ottocento, assumendo quello statuto “ambiguo d’oggetto del sapere e di soggetto che conosce”³³, le individualità cominciano a deflagrare, e la poesia integra la crisi di quell’uomo

30 P. Valéry, *Poèmes-Petits poèmes abstraits-Poésie-Ego scriptor*, Gallimard, Parigi 1992, p. 99.

31 [“Les idées (au sens ordinaire du mot) sont des expressions, ou formules. La poésie n’est pas à ce moment. Elle est au point antérieur – où les choses mêmes sont comme grosses d’idées. Elle doit donc former ou communiquer l’état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme fonction spontanée, avec tous les artifices nécessaires.”]. *Ibid.*

32 B. Marchal, *Valéry ou le cogito poétique. L’exemple de La Jeune Parque*, in Y. Bonnefoy (a cura di), *La Conscience de soi de la poésie*, Seuil, Parigi 2008, pp. 359-369.

33 M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi 1966, p. 323.

storicamente stratificato che è l'io³⁴. Dai primi decenni dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento varia ciò che il poeta può rimproverare al linguaggio e alla filosofia, e ciò che l'uomo può rimproverare al mondo e al suo ruolo e alla sua condizione nel mondo, così come variano i limiti e le incapacità del canto, Leopardi e Valéry hanno in comune determinati aspetti della loro poetica che attribuiscono all'io un ruolo centrale nel processo di conoscenza della poesia. E si intenda *della poesia* nel doppio senso di un genitivo soggetto e oggetto: la loro poesia, per dire di non saper dire, si fonda sull'autocoscienza della poesia stessa – e dei limiti del linguaggio e della rappresentazione – e sull'autocoscienza dell'io, uomo e poeta.

E perché sia possibile una poesia che canta la propria natura illusoria, e la natura illusoria di ogni conoscenza e di ogni espressione, è necessaria quell'autocoscienza di sé e del canto che Leopardi e Valéry ottengono dall'esplorazione dell'io. Entrambi i poeti, allora, non solo interrogano l'io, ma soprattutto concepiscono da un lato queste interrogazioni come fondamenta della loro poetica, e dall'altro – proprio per la sua facoltà di cantare i diversi io – fanno della poesia uno strumento di conoscenza.

Bibliografia

- Blüher A., *L'Imagination selon Poe et Valéry. Un concept-clé de l'analyse des phénomènes psychiques*, in *Image, imagination, imaginaire autour de Valéry*, Lettres modernes Minard, Caen 2006.
- Casoli G., *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, Città nuova, Roma 1995.
- Jarrety M., *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Presses Universitaires de France, Parigi 1991.
- Leopardi G., *Zibaldone*, voll. III, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2015.
- Leopardi G., *I Pensieri*, in *Opere*, a cura di A. Ranieri, Le Monnier, Firenze 1845.
- Id. *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

34 G. Casoli, *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, Città nuova, Roma 1995, p. 15.

- Lo Giudice A., *Motivi italiani in Paul Valéry*, Palumbo, Palermo 1984.
- Marchal B., *Valéry ou le cogito poétique. L'exemple de La Jeune Parque*, in Y. Bonnefoy (a cura di), *La Conscience de soi de la poésie*, Seuil, Parigi 2008.
- Montaigne M. de, *Essais [1580-1588]*, Garnier-Flammarion, Parigi 1969.
- Prete A., *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Secchieri F., *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle Operette morali*, Mucchi, Modena 1992.
- Severino E., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 1990.
- Ungaretti G., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diaccono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- Vanorio M.L., *"Non chiamatemi maestro". Episodi della ricezione italiana di Paul Valéry*, Libreria Dante e Descartes, Napoli 2002
- Valéry P., *Situation de Baudelaire [1924]*, in *Variété II*, Gallimard, Parigi 1929.
- Id., *Cahiers*, Gallimard, Parigi 1973.
- Id., *Poèmes-Petits poèmes abstraits-Poésie-Ego scriptor*, Gallimard, Parigi 1992.

FEDERICA BARBONI
LEGGERE I CANTI ATTRAVERSO
BAUDELAIRE

Un percorso da Croce a De Roberto,
da Tarchetti a Sbarbaro

Come ha già messo in rilievo Gilberto Lonardi¹, le occasioni in cui nel corso del Novecento i nomi di Leopardi e Baudelaire risultano accostati sono molteplici, sia per quanto riguarda i rilievi della critica sia per quanto concerne l'influenza della loro lezione sulla lirica dei successivi, per cui non sarà raro riscontrare una sorta di "cortocircuito" fra questi due maestri della modernità come ascendenti o maestri esplicitamente riconosciuti. Per richiamare solo alcuni casi, tra i più evidenti, di tale compresenza, spicca ad esempio la "jonction Leopardi-Baudelaire"² individuata dallo stesso Lonardi nella poetica di Sbarbaro e in particolare di *Pianissimo*, o l'ungarettiano *Porto Sepolto*, che Carlo Ossola riconduce a una "duplice progenitura Leopardi-Mallarmé e (non meno) Baudelaire-Nietzsche"³. Guardando alle riflessioni della critica, sembra anzi emergere la tendenza di quest'ultima a leggere le opere dei due autori sempre più in parallelo: se nel 1919 Valentino Piccoli premetteva, nel suo studio *Leopardi e Baudelaire*, di non avere intenzione di formulare "un parallelo letterario", salvo poi riportare ai due modelli la radice di una "tragica catarsi contemporanea" da cui dilaga il pessimismo⁴, Lionello Fiumi, nel 1937, poteva ormai azzardare "un parallèle, qui à première vue peut paraître paradoxal"⁵, fra gli stessi autori, mentre Giovanni Raboni,

1 "Quante volte, cercando Leopardi, non si trova anche Baudelaire nella poesia del nostro '900?", G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990, p. 155.

2 Ivi, p. 39.

3 C. Ossola, *Commento e note ai testi*, in G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Marsilio, Venezia 2020, p. 95.

4 V. Piccoli, *Leopardi e Baudelaire*, in "La Rassegna Nazionale", 16 marzo 1919, pp. 123-133; 124.

5 L. Fiumi, *Leopardi et Baudelaire*, in "Les Nouvelles Littéraires", 21 agosto

sul finire del secolo, sarebbe arrivato alla conclusione che il poeta delle *Fleurs* “non era tipo da concedersi illusioni” “non diversamente da Leopardi, *al quale finisce con l’assomigliare sempre di più*”⁶. Le ragioni della precoce interazione fra i due modelli e delle rispettive eredità si possono illuminare maggiormente, al di là di una più o meno evidente affinità di poetica e pensiero, tenendo anche conto della mancanza, per la “nostra lirica [...] [d]el secolo scorso”, di un “poeta centrale, normativo, integralmente ottocentesco, che potesse fare scuola”⁷, come ha significativamente evidenziato Montale (del 1945, il rilievo si colloca idealmente al centro della parabola di progressivi avvicinamenti fra l’autore dei *Fiori* e quello dei *Canti* percorsa dai lettori del Novecento).

Se l’alleanza che la critica ha intravisto fra l’opera leopardiana e quella di Baudelaire risulta dunque esposta nel corso del XX secolo, e indagata con crescente attenzione⁸, altrettanto non si può affermare per quanto riguarda le origini di questa stessa alleanza, entro l’inizio del Novecento⁹: le prossime pagine si pongono l’obiettivo di percorrere i primi accostamenti formulati dai lettori fra Baudelaire e Leopardi, proponendo alcune ipotesi sulle ragioni dello sviluppo di tale ribadita *jonction*.

Guardando alla critica del secondo Ottocento, le occorrenze in cui i nomi dei due autori vengono affiancati sono infatti numerose; tuttavia, l’avvicinamento dell’opera di Leopardi a quella del poeta francese sembra assumere in questo stesso periodo alcune precise funzioni. Allo scopo di individuarne alcune, saranno presi in esame i casi più immediatamente rappresentativi di letture critiche in cui la doppia presenza di Leopardi e Baudelaire emerge secondo

1937, p. 6.

- 6 G. Raboni, *Per conoscere Baudelaire. Introduzione*, in Id. (a cura di), *Baudelaire*, Mondadori, Milano 1977, p. 18. È mio il corsivo.
- 7 E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 106. La citazione appartiene a Id., *Variazioni*, in “Il Mondo”, n. 2, Firenze, 21 aprile 1945, p. 6.
- 8 Anzitutto da Antonio Prete, del quale mi limito a rimandare ad A. Prete, *Il demone dell’analogia. Da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- 9 È recente lo studio di M. Marchesini, *Baudelaire (e Leopardi) nella poesia italiana dall’Ottocento a oggi*, in A. Schellino (a cura di), *L’Italia di Baudelaire*, in “Nuova Corrente”, a. LXX, n. 171, 2023, pp. 13-47. Rimando a Marchesini, in particolare pp. 13-23, anche per ulteriori approfondimenti sugli autori trattati in questo saggio.

una finalità specifica, spesso tesa a difendere o condannare l'opera del secondo attraverso l'accostamento con il primo; in seguito, si tenterà di offrire qualche esempio di come la lezione di Baudelaire e Leopardi inizi a interagire, da un punto di vista più strettamente intertestuale, nella lirica di secondo Ottocento.

La prima "funzione" che l'accostamento di Leopardi al poeta delle *Fleurs* può assumere alla fine del XIX secolo risponde al tentativo di alcuni lettori di smussare, attraverso un confronto con la poesia leopardiana, le accuse rivolte ai *Fiori del male* in Italia nel primo periodo della ricezione¹⁰; intravedere in quest'ultima raccolta elementi di somiglianza con i *Canti* significa allora insistere sulla qualità sensibile e per così dire contemplativa di Baudelaire stesso, a quell'altezza considerato poeta immorale, affascinato dal macabro¹¹. È addirittura in uno dei primissimi articoli dedicati al francese, firmato da Innocente Demaria nel 1877 per "La Gazzetta Letteraria", che *Le ricordanze* vengono citate a corrispettivo della sensibilità baudelairiana:

Teofilo Gautier, che fu maestro ed amico di Carlo Baudelaire, dice che quando si ode la musica di Weber, si prova dapprima una sensazione di sonno magnetico, una specie di torpore che ci separa a poco a poco dalla vita reale; poi in lontananza risuona una strana nota che ci fa tendere l'orecchio con inquietudine. Questa nota è come un sospiro del mondo soprannaturale [...]. Ora quasi medesime impressioni produce la lettura delle poesie e della prosa del Baudelaire. Basta una frase, una parola sola

10 Per la quale cfr. G. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, a cura di D. Vago, EDUCatt, Milano 2015; A. Amerio, *Baudelaire visto da qui. Storie e miti della poesia moderna nella letteratura italiana dal 1856 alla fine degli anni Settanta del XIX secolo*, Il Campano, Pisa 2021; A. Cabiati, *Baudelaire and the Making of Italian Modernity. From the Scapigliatura to the Futurist Movement, 1857-1912*, Palgrave Macmillan, Lond 2022.

11 I primi articoli che in Italia danno notizia delle *Fleurs du mal* vengono editi su "L'Indipendente" di Torino (30 agosto 1857) e "La Civiltà Cattolica" (*Cronaca contemporanea. Cose straniere. 8. La censura de' libri*, in "La Civiltà Cattolica", a. VIII, s. III, Vol. VII, 9 settembre 1857, p. 751, che riprende i dati dal primo quotidiano), e fanno unicamente riferimento al processo per immoralità a cui era stato sottoposto il libro. "La Civiltà Cattolica" insiste ad esempio sulla necessità di un ripristino della "Sacra Congregazione romana dell'Indice", per prevenire la pubblicazione di "cose luride" da parte di editori ed autori (*ibidem*). Entrambi gli articoli sono citati da P. Falciola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Sansoni, Firenze 1977, p. 71, nota 79.

[...] per evocare tutto un mondo di figure e di immagini dimenticate e pure amiche, per dare la vita alle ricordanze di un tempo anteriore, per ripetere col poeta:

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
[...]¹²

Anche se l'approccio di Demaria alla raccolta procede più che altro per divagazione e riepiloghi "fantasticanti" della poesia dei *Fiori*¹³, sembra che sia proprio tale intervento ad aprire la strada all'affollarsi dei contributi critici dedicati a Baudelaire negli anni successivi, nei quali riemergerà la tendenza ad accostare il francese a Leopardi.

Un ammiccamento significativo all'autore dei *Canti* si trova infatti nel 1878, nella prima monografia dedicata a Baudelaire in Italia firmata da Girolamo Ragusa Moleti, che di lì a qualche anno avrebbe completato la traduzione dei *Petits poèmes en prose* (1884)¹⁴. Moleti insiste appunto su alcuni concetti che tradiscono subito il confronto implicito con il poeta dei *Canti*: "Baudelaire si lascia andar dietro a tutte quelle idee vaporose, illimitate, immense, che il cervello può vagamente pensare", "si compiace di guardare delle finestre chiuse, per almanaccare quel che può avvenire dietro le imposte; è infine in questi momenti che egli sogna l'infinito"¹⁵, per cui pare che *Les fenêtres* dello *Spleen de Paris* assumano i tratti di una

12 I. Demaria, *Letteratura straniera. Charles Baudelaire. Seguito e fine*, in "Gazzetta letteraria", I, n. 50, 15-21 dicembre 1877, p. 343.

13 Anche quando si tratta di fornire traduzioni approssimative dei testi; cfr. il passaggio dedicato ad *À une passante*, in *ivi*, p. 338: "Ora che ci aggiriamo per la rumorosa capitale, per le sue vie assordanti, oh quanto è soave al cuore veder passare una bella, una vaga e ridente immagine!... Oh, guardala! [...]. Ci fermiamo, attoniti ammiriamo, ed ella passa come un lampo [...]".

14 Questa traduzione (C. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, Sonzogno, Milano 1884) anticipa infatti di quasi dieci anni quella delle *Fleurs du mal*, licenziata da Riccardo Sonzogno (C. Baudelaire, *I Fiori del Male*, con la prefazione di T. Gautier e l'aggiunta di studi critici di Sainte-Beuve, G. Asselineau, J.B. d'Aureville, E. Deschamps, prima traduzione italiana in prosa di R. Sonzogno, Edoardo Sonzogno editore, Milano 1893); il ritardo della pubblicazione di quest'ultima si giustifica proprio a partire dal grande scandalo causato dalle *Fleurs*, alle quali non di rado si preferivano i *Poemetti in prosa*, apparentemente meno contaminati dal maledettismo.

15 G. Ragusa Moleti, *C. Baudelaire. Studio*, G. B. Gaudiano Editore, Palermo 1878, pp. 31-32.

cittadina “sieve”. L’ipotesi di un implicito ammiccamento ai *Canti* può ulteriormente consolidarsi se si guarda a uno dei primi rilievi dello studio, nel quale il critico discute il rapporto baudelaire con la natura: “guardando la natura [Baudelaire] la trovava bella, ma fredda; e tutto il concatenamento di forze fatali, necessarie, gli faceva provare nel cuore quello stesso dolore che provava il nostro Leopardi, quando pensava che a codesta bella natura importa poco del nostro bene e del nostro male”¹⁶.

Il proposito di riabilitare il poeta delle *Fleurs* dal maledettismo attraverso il paragone con la poesia leopardiana spicca considerando i contributi della critica coeva, tesa tuttavia a stroncare l’opera di Baudelaire: emerge, dal confronto, la funzione di “correzione” che il ricorso a Leopardi esercita nelle pagine di Demaria e Ragusa Moleti. Nello stesso 1878 Francesco Muscogiuri, allievo di De Sanctis, pubblica ad esempio *Il cenacolo*, monografia che raccoglie una serie di profili letterari dedicati ad autori della contemporaneità francese. Il capitolo rivolto a Baudelaire svolge un’aspra critica alle *Fleurs du mal*, un “libro malsano, che il nostro Zandrini paragonò ai tratti grotteschi dei *Promessi sposi* e della *Divina Commedia*”¹⁷. Baudelaire viene descritto quale “gran maestro dell’*Ordine satanico*” e *Les Fleurs* condannate per l’immortalità dei contenuti¹⁸: non a caso Muscogiuri insiste sulle liriche più *maudites* (“è possibile ispirarsi davvero sull’orlo d’un pantano e allo spettacolo di una carogna purulenta?”¹⁹, si chiede pensando a *Une charogne*) e sugli accostamenti più avventati, come appunto quello tra Baudelaire e Dante (“Quanta degnazione [...] paragonare Dante a Baudelaire!”)²⁰. Il nome di Leopardi viene peraltro menzionato da Muscogiuri in uno studio più breve, edito su rivista nello stesso anno del *Cenacolo*, nel quale, trattando di Olindo Guerrini (citato come Stecchetti) e della forte dipendenza della sua raccolta dalle *Fleurs*²¹, arriva a lamentare che “*Postuma*

16 Ivi, p. 6.

17 F. Muscogiuri, *Il cenacolo. Profili e simpatie*, Tipografia del Senato, Roma 1878, p. 160.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, p. 162.

20 Ivi, p. 167.

21 A quell’altezza *Postuma* era considerata un’imitazione delle *Fleurs*; cfr. per esempio G. C. Molineri, *Arte nuova? Ad un amico*, II, 45, in “Gazzetta letteraria”, 1878, p. 354, il quale fa notare “che il *Canto dell’odio* non è altro

[...] penetrò nelle case, penetrò nelle scuole e divenne il vangelo dei giovani, che sputarono in viso a Leopardi”²².

Insomma, a fronte di tanta ostilità e indignazione da parte di alcuni lettori, i saggi di Demaria e Ragusa Moleti possono intendersi come tentativi di rovesciare l'immagine del poeta maledetto, e il paragone con Leopardi diventa funzionale a rivalutare Baudelaire puntando l'attenzione sul carattere sensibile della sua poesia. Viceversa, l'accostamento può anche svolgersi per differenza, come nel caso di Muscogiuri, nel proposito di rivendicare Leopardi come “buon modello” di fronte alle derive macabro-maledettistiche degli epigoni baudelairiani in Italia (Stecchetti ma anche Emilio Praga, di cui si dirà più oltre).

Il confronto fra i due autori può però svolgersi, entro la fine del XIX secolo, anche secondo una prospettiva molto differente. Se negli esempi proposti sin qui il poeta dei *Canti* assume infatti una funzione di riconsiderazione della poesia baudelairiana, nel medesimo periodo storico Leopardi può essere accostato a Baudelaire per suggerire proprio la necessità di un rigetto dell'opera di quest'ultimo. È quanto emerge considerando le dichiarazioni di Carducci, per il quale le liriche dei *Canti* e delle *Fleurs du mal* costituiscono a pari livello un pericolo per le sorti della letteratura italiana, derivato da una crescente tendenza all'imitazione da parte dei contemporanei e dal conseguente bisogno di un ritorno alla “sanità”. La polemica carducciana intorno al leopardismo è nota: basti prendere in considerazione due lettere inviate a Lidia negli anni Settanta, nelle quali Carducci lamenta lo sviluppo di un “fanatismo leopardiano” e sottolinea come “la poesia di Byron e Leopardi non [sia] certo da uomini sani”²³, per chiarire la preoc-

fuorché un'amplificazione della *Vendetta postuma* del Praga, coll'aggiunta di parecchi pensieri tolti al Baudelaire”.

22 F. Muscogiuri, *Acquarelli. II. Carlo Baudelaire*, in “Il Gazzettino Letterario di Lecce”, 1, 5, 10 settembre 1878, pp. 65-67: 65.

23 Leggo i passaggi delle lettere da E. Circeo, *Carducci e Leopardi (contributo allo studio delle fonti della poesia carducciana)*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 145, gennaio 1968, pp. 577-588. La prima lettera risale al 1874 ed è commentata anche da G. Lonardi, *op. cit.*, pp. 93-94; la citazione completa, nella quale Carducci si rivolge all'interlocutrice, recita: “[...] bada: non tutto nel Leopardi è bello e vero a un modo. Non lasciarti rapire anche tu dal fanatismo leopardiano”, per cui emerge il “generale atteggiamento di Carducci verso Leopardi”, “‘gran poeta’ [...]”

cupazione del poeta delle *Odi barbare* nei confronti della fortuna del modello.

Considerando il parallelo sviluppo di un “fanatismo baudelairiano”, che aveva avuto l’epicentro nella scapigliatura lombarda, e tenendo presente che proprio gli imitatori italiani delle *Fleurs du mal* erano stati a più riprese accusati di mancare di “sanità”, non stupisce che nel 1880, quando Carducci stronca Emilio Praga sul “Fanfulla della Domenica”, le stesse preoccupazioni emergano a partire dalla riflessione sulla fortuna italiana di Baudelaire. La strategia retorica di queste righe ruota intorno al tema della malattia, che avrebbe colpito lo scapigliato a seguito della lettura della poesia baudelairiana. In Praga, secondo Carducci, “più che in tutti covò la malattia ereditaria”, dal momento che “del Baudelaire ripete non pure le innaturalzze e le irragionevolezza delle immagini [...], non pure le bruttezze stupide, ma le mosse e le flessioni del verso [...]”²⁴. Ne consegue che gli anni di stesura di *Penombre*, la raccolta praghiana più influenzata dal modello francese, coincidano con “il periodo acuto della malattia”²⁵.

Se dunque Leopardi può essere accomunato da alcuni lettori all’autore francese per favorire una più positiva accoglienza della lezione di quest’ultimo, nello stesso giro d’anni il poeta dei *Canti* può risultare accostato a Baudelaire anche in chiave esclusivamente negativa, in nome di quella “malattia” che andava contagiando i successivi attraverso la pratica dell’imitazione. Un simile discrimine fra la poesia di Leopardi e Baudelaire e la “sanità” della lirica carducciana è in effetti confermato in *Poesia e non poesia*, nel capitolo dedicato al poeta delle *Odi barbare*, la cui lirica è commentata da Benedetto Croce alla luce della differenza che la separa dalla poetica dei primi due autori:

poi, qui, non poco diminuito da quella ‘moda’ leopardiana” lamentata da Carducci stesso (ivi, p. 93).

24 Tutte le citazioni appartengono a G. Carducci, *Dieci anni a dietro*, in “Fanfulla della Domenica”, a. II, n. 8, 22 febbraio 1880, p. 2. Sul tema del rifiuto carducciano della poesia cosiddetta decadente, rimando a G. Carocci, *La polemica antidecadentistica di Giosuè Carducci*, in “Belfagor”, IV, n. 3, 1949, pp. 263-282.

25 Sull’imitazione praghiana di Baudelaire nelle *Penombre* cfr. almeno J-C. Bouffard, *Un disciple de Baudelaire: Emilio Praga*, in “Revue de Litterature comparée”, 1 aprile 1971, pp. 159-179.

Noi sappiamo che nei poeti lo stile può essere classico, e l'astratta materia, romantica, cioè unilaterale, parziale, esagerata, malata, ritrovando la sua universale umanità, la sua misura e il suo equilibrio solo in quell'innalzamento a poesia. Tale è, per esempio, il caso del Leopardi, o, con diverse esperienze di vita, del Baudelaire [...]. Nel Carducci è essenziale e integrale non solo lo stile, ma il sentimento del mondo [...].²⁶

Tuttavia, la posizione crociana risulta già piuttosto diversa da quella del prediletto Carducci, dal momento che, mentre la sua stroncatura a Leopardi del 1922 non subirà mai correttivi sostanziali, il critico sembra viceversa accordare a Baudelaire un favore sempre crescente nel corso degli anni, fino a collocarlo, nel 1947, tra i più "genuini poeti francesi dell'Ottocento"²⁷ insieme a De Vigny.

Il giudizio di Croce sui due autori, sbilanciato com'è in favore di Baudelaire, il cui sensualismo maledetto e malato risulta dunque di più facile accettazione rispetto all'ambizione filosofica leopardiana, può rivelarsi sintomatico di una tendenza che andrà diffondendosi nel primo Novecento: quella per cui Baudelaire potrà risultare più esplicitamente fruibile di Leopardi come nutrimento della coscienza contemporanea. Se si guarda appunto alle poetiche di primo Novecento, risalta la maggiore e più immediata disponibilità della lezione baudelaيرية, la quale offre, *in primis*, nuove tematiche al discorso lirico e una forma d'espressione innovativa quale il *poème en prose*.

Considerando dunque l'irrobustirsi della ricezione dell'opera baudelaيرية da parte dei poeti nel corso del Novecento, l'innesto di quest'ultima sulla lezione di Leopardi produce risultati significativi, arrivando a spostare l'asse della stessa ricezione leopardiana in epoca moderna. Mentre negli anni di pieno positivismo il pensiero negativo dei *Canti* risulta infatti ignorato o rifiutato, è nel corso del XX secolo che si assiste a una sua rivalutazione²⁸: la rea-

26 B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari 1923, p. 325.

27 Id., *Distinzione tra il non decadente Baudelaire e la poesia decadente*, in Id., *Terze pagine sparse - Scritti Varii* 9, Laterza, Bari 1955, pp. 149-150. Rimando a tal proposito L. Pietromarchi, *Croce lecteur de Baudelaire*, in "L'Année Baudelaire", *Baudelaire dans le monde*, XXI, 2017, pp. 25-37.

28 Su questo tema e su Leopardi nella poesia di secondo Novecento, cfr. M. Natale, *Citare, tradire. Leopardi e la poesia del secondo Novecento*, in L.

zione tra la poetica baudelairiana e quella di Leopardi riesce dunque ad aprire strade inedite alla ricerca poetica, specie considerato l'apporto della teoria delle corrispondenze e della presa d'atto della cosiddetta "perdita d'aureola" del poeta di fronte alla società moderna. *Pianissimo* risulta, in tal senso, esemplare, visto che solo attraverso l'innesto della lezione baudelairiana sulla tradizione è possibile per Sbarbaro, secondo Lorenzo Polato, "far fruttare la negazione leopardiana obliterata dal modello dannunziano"²⁹, il che equivale ad ammettere che, almeno per certi versi, nel nostro Novecento Baudelaire dà nuova vita, rinnova e attualizza la lettura di Leopardi (ci si tornerà più oltre).

È sulla scorta di queste premesse che è possibile abbozzare un'ultima funzione dell'accostamento fra i due autori, definibile proprio "di innesto". Se ne trova un'anticipazione, sul finire dell'Ottocento, già nell'opera di Federico De Roberto, per il quale il poeta dei *Canti* e l'autore delle *Fleurs* si incontrano a livello ideologico, a partire dal pessimismo che li accomuna e in ragione di una condivisa sfiducia nel progresso. De Roberto accenna al tema nel 1888 sul "Fanfulla della Domenica": nell'articolo, dedicato a Baudelaire, presenta quest'ultimo come "un ammalato [del] male stesso dei nostri tempi, [...] di questo progresso che finisce per essere una decadenza", mentre proprio nel nome della malattia – da leggersi dunque anche come non adattabilità al proprio tempo – lo esalta nei panni del "più grande poeta di questo squarcio di secolo"³⁰. Gli stessi nodi si ritrovano nella monografia che De Roberto dedica a Leopardi dieci anni dopo (1898): anche in queste pagine, il disagio leopardiano è accresciuto "dall'età perplessa nella quale vive"³¹, mentre la sua grandezza deriva da uno stato di lacerazione costante tra capacità analitica e sentimento, tra vocazione filosofica e istinto poetico. Insomma, mentre il genio può, lombrosianamente, corrispondere con una certa predisposizione

Chiurchiù, M. V. Dominioni (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Olschki, Firenze 2020, pp. 259-276.

- 29 L. Polato, *Introduzione*, in C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia 2001, p. 21.
- 30 F. De Roberto, *Poeti francesi contemporanei. Carlo Baudelaire*, in "Fanfulla della Domenica", X, 17, 22 aprile 1888, p. 1. Per un approfondimento sull'articolo e sul rapporto fra De Roberto e Baudelaire, rimando a G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, Loffredo, Napoli 1965.
- 31 F. De Roberto, *Leopardi*, Treves, Milano 1921. (Prima edizione: 1898), p. 55.

al “malessere”³², De Roberto comincia anche ad affrontare il nodo problematico e negativo dell’eredità leopardiana, tendenzialmente rimosso. L’intuizione derobertiana anticipa un discorso che continuerà ad essere articolato nel Novecento: come anticipato, nel 1918 Piccoli poteva infatti accorgersi di alcune affinità fra *Les Fleurs* e i *Canti* e ripercorrere in prospettiva comparata proprio l’atteggiamento psicologico di Leopardi e Baudelaire, accomunati da un radicato pessimismo. I due autori diventano così facce di una stessa medaglia: espressioni complementari della “mentalità pura del secolo nostro, prima dell’ora presente”³³.

De Roberto è inoltre in grado di anticipare un ulteriore fenomeno di innesto fra questi due campioni della modernità letteraria: se si guarda ai suoi testi narrativi, la sovrapposizione fra Baudelaire e Leopardi risulta infatti ancora più esposta. Emerge anzitutto nel caso del protagonista dell’omonimo romanzo, Ermanno Raeli, lacerato da due diverse indoli: quella speculativa del filosofo e quella immaginativa del poeta. Già a una prima lettura, se si tiene presente il saggio derobertiano dedicato al poeta di Recanati, pare dunque che l’autore si diverta a mettere in pagina una sorta di *alter ego* di Leopardi. A rafforzare questa ipotesi si sommano una serie di dettagli elaborati nel romanzo: Raeli progetta un componimento, *La scatola di Norimberga*, che “gli era stato suggerito dalla vista delle campagne etnee durante un’eruzione”³⁴, mentre i sei sonetti del ciclo dell’*Encelado*, attribuito nella finzione alla penna di Raeli, coincidono con una riscrittura della *Ginestra*, con passaggi di esposta intertestualità

32 Lo accenna lo stesso G. Catalano, *op. cit.*, p. 24: “nel contrassegno di quella malattia [Baudelaire] viene elevato [da De Roberto] a rappresentare la crisi di tutto un periodo”. È dunque interessante notare come proprio il dato più discusso dalla critica precedente – la malattia baudelairiana – funzioni ora da garanzia di originalità e valore artistico; persino nelle pagine che la quinta edizione de *L’uomo di genio* dedica a Baudelaire (C. Lombroso, *L’uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all’estetica. Quinta edizione del Genio e Follia completamente mutata*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1888) emerge la “convincione che la malattia geniale sia fenomeno sostanzialmente ‘moderno’” (il rilievo appartiene a A. Rondini, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2001, p. 47).

33 V. Piccoli, *op. cit.*, p. 127.

34 F. De Roberto, *Ermanno Raeli, nell’edizione del 1923 con quattro novelle tratte da Gli amori (1898)*, a cura di G. Traina, Nerosubianco, Cuneo 2017, p. 17.

leopardiana quali “o generoso cuor, sono i tuoi schianti / indarno [...] / O tormentato cuor, per la natura / l’Impassibile regna, e a te davanti / si rinnovella la comun sciagura”³⁵.

Tuttavia, il poeta prediletto da Ermanno Raeli non è evidentemente Leopardi, ma Baudelaire³⁶, del quale il protagonista del romanzo traduce o imita *Le armonie della sera*, *La disdetta*, *La pipa*, e altre *fleurs*. Non solo: i componimenti di Raeli, come nel caso appena suggerito dell’*Encelado*, conservano evidenti ricordi della lettura dei *Fiori del male*. Basta guardare all’incipit di una delle liriche riportate nel corso del volume per avere un’ulteriore riprova dell’impronta della doppia lezione di Baudelaire e Leopardi in quest’opera, visto che entrambi vengono citati e considerando, soprattutto, che la quartina in questione si presenta come un’evidente imitazione de *Les Phares*:

Heine, gioconda larva innanzi a un teschio roso;
 Leopardi, solitario augel canoro e stanco,
 Baudelaire, erta sfinge con le catene al fianco,
 Shelley, lampeggiamento sopra un mar tempestoso;
 [...]³⁷

Insomma, oltre che nella scrittura critica di De Roberto, anche nel romanzo i due autori entrano in frizione, sia a un livello ideologico sia a livello testuale.

È proprio a livello testuale che l’indagine sull’innesto che si verifica fra la poesia baudelairiana e la lirica di Leopardi dà i risultati più interessanti, dato che la commistione fra i due modelli è rintracciabile già nell’ambito della Scapigliatura poetica, “colpevole” di aver importato in Italia il poeta malsano

35 Ivi, p. 141.

36 Lo dichiara De Roberto nell’*Appendice* all’edizione del 1923, dove appunto riporta, commentandoli, gli esercizi lirici del suo protagonista. Presentando i testi, De Roberto fa riferimento alle traduzioni di Raeli dagli stranieri, fra i quali Baudelaire occupa un posto privilegiato, visto che “il Raeli [lo] predilesse tanto da chiamarlo ‘mio’”; ivi, p. 115.

37 Ivi, p. 18. *Les Phares*, strutturato in quartine, menziona appunto nel primo verso di quasi ognuna di queste uno dei “fari”, in questo caso artistico-pittorici, del poeta: “Rubens, fleuve d’oubli, jardin de la paresse” (v. 1), “Léonard de Vinci, miroir profond et sombre” (v. 5), “Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures” (v. 9), ecc. Leggo il testo da C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975, p. 13.

delle *Fleurs du mal* e tuttavia attenta ai leopardiani *Canti*, specie a un livello linguistico. Ne emerge che, in un momento della nostra storia letteraria caratterizzato dal rinnovamento dei contenuti e allo stesso tempo da un evidente legame con gli autori della tradizione, temi tipicamente baudelairiani risultino trattati attraverso una lingua in debito coi *Canti*. Non si ha il tempo di approfondire la questione e ci limitiamo a offrire un esempio di tale fenomeno guardando ad *Amore nascente* di Iginio Ugo Tarchetti, da *Disjecta*:

[...]
 Arcana legge al facile
 Mutar d'affetti impera.
 Ratto ne' petti instabili
 Giunge l'amore a sera.
 Ned io vorrò l'ingenua
 Fede spogliarti, e in seno
 De' sozzi amplessi infonderti
 L'orribile veleno...³⁸

L'infusione del veleno attraverso la *blesure* era già nella baudelairiana *À celle qui est trop gaie*:

[...]
 Ainsi je voudrais, une nuit,
 [...]
 Comme un lâche, ramper sans bruit,

[...]
 Et faire à ton flanc étonné
 Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur!
 À travers ces lèvres nouvelles,
 Plus éclatantes et plus belles,
 T'infuser mon venin, ma soeur!³⁹

L'immagine, pur diversamente declinata, dimostra l'esistenza di un rapporto intertestuale forte con Baudelaire; tuttavia, il testo

38 I. U. Tarchetti, *Disjecta*, Zanichelli, Bologna 1879, p. 9.

39 È mio il corsivo; C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 157.

di Tarchetti, con il riferimento all'“arcana legge” che “impera” al “mutar d'affetti”, sembra mescolare il *Bruto minore* (“Al misero desio nulla contesa / Legge arcana farebbe”) con *A se stesso* (“Potter che, ascoso, a comun danno impera”), mentre il passaggio è sostenuto dal parallelo riecheggiare del dantesco “Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende” (*Inf.* V, v. 100). Anche a partire da questo minimo esempio non si può che concordare con Elio Gioanola quando nota che le poesie tarchettiane “appaiono strutturate sulla linea di un fondamentale patetismo, su moduli leopardiani [...]”; tuttavia, “su questa base [...] s'innestano gli apporti recenti e molto attivi di Praga e di Boito [i più precoci imitatori delle *Fleurs in Italia*], più a livello tematico però che espressivo”⁴⁰: risalta quindi come la Scapigliatura possa anzitutto esercitarsi su un Baudelaire “di maniera”, le cui suggestioni vengono sviluppate per “épater le bourgeois” (*Postuma* ne è esempio lampante)⁴¹, mentre questo riuso superficiale, tematico, convive (stridendo) con una lingua densamente tradizionale, ancora sostenuta dalla lezione di Leopardi.

Guardando infine all'ideale punto di arrivo di questo percorso, e cioè ancora a Sbarbaro, è possibile confermare quanto il trattamento parallelo degli stessi due autori abbia fruttato nell'arco di trent'anni: mentre la lingua di *Pianissimo* resta infatti ancorata alla tradizione, e in particolare ai *Canti*, nella raccolta il poeta può però finalmente confrontarsi con l'ipoteca del negativo leopardiano, mentre pare che proprio Baudelaire venga ora usato come una sorta di reagente correttivo, quasi che i due si scambiassero di funzione. Sono infatti quelle apparizioni improvvisate che tanto devono ai *Tableaux parisiens* a risvegliare l'io-sonnambulo dal suo stato di annullamento, come accade quando l'io incontra una *Passante* che può “destar[lo] dal [suo] sonno”:

Io che come un sonnambulo cammino
 Per le mie trite vie quotidiane,
 vedendoti dinanzi a me trasalgo.
 Tu mi cammini innanzi lenta come

40 E. Gioanola (a cura di), *La Scapigliatura*, Marietti, Torino 1975, p. 109.

41 Sulla questione, rimando a C. Mariotti, *Plausi e vituperi di un falso morto. I Postuma di Olindo Guerrini tra imitazioni, contestazioni e parodie*, in “I Quaderni del Cardello”, n. 16, 2007, pp. 261-328.

una regina.
 Regolo il mio passo
 io subito destato dal mio sonno
 sul tuo ch'è come una sapiente musica.

E possibilità d'amore e gloria
 mi s'affacciano al cuore e me lo gonfiano.
 [...] ⁴²

Il testo di Sbarbaro pare finalmente impostare un rapporto dialettico fra Leopardi e Baudelaire, nel quale il tedio, che qui ormai ha raggiunto l'estrema deriva dell'"indifferenza apatica"⁴³, reagisce con lo *choc* provocato dalla folla⁴⁴ e, talvolta, dall'apparizione salvifica del femminile.

Il modello francese è seguito piuttosto fedelmente; tuttavia, venendo meno la caratterizzazione di tristezza della passante baudelairiana ("en grand deuil"), l'opposizione fra l'io e il tu risulta enfaticizzata, così che la figura femminile può agire, in *Pianissimo*, proprio a rimedio della "rassegnazione disperata" di chi si ritrova impotente di fronte al "deserto del mondo", già esplicitata in *Taci, anima stanca di godere*⁴⁵. Come ha scritto di recente Matteo Marchesini, "Sbarbaro segna forse l'unico incontro netto e frontale [...] della poesia italiana del Novecento con Baudelaire come con Leopardi, e prima di tutto col grande demone del 'tedio'⁴⁶: proprio la ripresa del *topos* della *Passante*, qui, è dunque funzionale alla sottrazione del poeta alla sua "condizione negativa di privazione e caducità universale"⁴⁷, in una sorta di "romanzo" di formazione "alla rovescia" che promette la regressione verso una nuova "possibilità d'amore e gloria" altrimenti preclusa.

42 C. Sbarbaro, *op. cit.*, p. 74.

43 A. Romanello, *Il poeta nella grande città: introduzione a "Pianissimo"*, in "Lettere Italiane", XLVIII, 2, 1996, pp. 230-251: 232.

44 Faccio ovviamente riferimento alle considerazioni di W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 2014, p. 103, per il quale nella baudelairiana *Passante* "l'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. [...] Così il sonetto presenta lo schema di uno 'choc', anzi lo schema di una catastrofe."

45 A. Romanello, *op. cit.*, p. 232.

46 M. Marchesini, *op. cit.*, p. 22.

47 Ivi, p. 235; Romanello chiosa specificando che tale condizione "derivava certo da Leopardi e Baudelaire", *ibidem*.

È nel corso del Novecento che i poeti italiani sapranno dunque raccogliere e far fruttare pienamente la doppia eredità delle lezioni di Leopardi e Baudelaire, facendole interagire; tuttavia, le radici di tale fortunata *jonction* si sviluppano entro la soglia del XX secolo rispondendo, prima che all'emergere di effettive affinità di poetica fra i due, alla necessità dei lettori di riabilitare il modello francese attraverso il confronto con il poeta dei *Canti*, oltre che al tentativo dei nostri autori di appropriarsi di tematiche decadenti-simboliste continuando tuttavia ad appoggiarsi a una lingua ancora fortemente codificata, tradizionale. Il percorso proposto sin qui resta senz'altro da approfondire attraverso numerosi altri possibili casi-studio: la parabola della doppia ricezione di Baudelaire e Leopardi non accenna ad esaurirsi, continuando questi campioni della modernità a rappresentare i due *phares* per eccellenza della nostra lirica contemporanea.

Bibliografia

- Amerio A., *Baudelaire visto da qui. Storie e miti della poesia moderna nella letteratura italiana dal 1856 alla fine degli anni Settanta del XIX secolo*, Il Campano, Pisa 202.
- Baudelaire C., *Poemetti in prosa*, Sonzogno, Milano 1884.
- Id., *I Fiori del Male*, con la prefazione di T. Gautier e l'aggiunta di studi critici di Sainte-Beuve, G. Asselineau, J.B. d'Aureville, E. Deschamps, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Edoardo Sonzogno editore, Milano 1893.
- Id., *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975.
- Benjamin W., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 2014
- Bernardelli G., *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, a cura di Davide Vago, EDUCatt, Milano 2015.
- Bouffard J-C., *Un disciple de Baudelaire: Emilio Praga*, in "Revue de Littérature comparée", 1 aprile 1971, pp. 159-179.
- Cabiati A., *Baudelaire and the Making of Italian Modernity. From the Scapigliatura to the Futurist Movement, 1857-1912*, Palgrave Macmillan, London 2022.
- Carducci G., *Dieci anni a dietro*, in "Fanfulla della Domenica", a. II, n. 8, 22 febbraio 1880, pp. 1-2.
- Carocci G., *La polemica antidecadentistica di Giosuè Carducci*, in "Belfagor", IV, 3, 1949, pp. 263-282

- Catalano G., *Riflessioni sul primo De Roberto*, Loffredo, Napoli 1965.
- Circeo E., *Carducci e Leopardi (contributo allo studio delle fonti della poesia carducciana)*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 145, gennaio 1968, pp. 577-588.
- Croce B., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari 1923.
- Id., *Terze pagine sparse – Scritti Varii 9*, Laterza, Bari 1955.
- De Roberto F., *Poeti francesi contemporanei. Carlo Baudelaire*, in "Fanfulla della Domenica", X, 17, 22 aprile 1888, pp. 1-2.
- Id., *Leopardi*, Treves, Milano 1921.
- Id., *Ermanno Raeli, nell'edizione del 1923 con quattro novelle tratte da Gli amori (1898)*, a cura di G. Traina, Nerosubianco, Cuneo 2017.
- Demaria I., *Letteratura straniera. Charles Baudelaire. Seguito e fine*, in "Gazzetta letteraria", I, n. 50, 15-21 dicembre 1877, pp. 337-344.
- Falciola P., *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Sansoni, Firenze 1977
- Fiumi L., *Leopardi et Baudelaire*, in "Les Nouvelles Littéraires", 21 agosto 1937.
- Gioanola E., (a cura di), *La Scapigliatura*, Marietti, Torino 1975.
- Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica. Quinta edizione del Genio e Follia completamente mutata*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1888.
- Lonardi G., *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto a Novecento*, Sansoni, Firenze 1990.
- Marchesini M., *Baudelaire (e Leopardi) nella poesia italiana dall'Ottocento a oggi*, in A. Schellino (a cura di), *L'Italia di Baudelaire*, in "Nuova Corrente", a. LXX, n. 171, 2023, pp. 13-47.
- Mariotti C., *Plausi e vituperi di un falso morto. I Postuma di Olindo Guerrini tra imitazioni, contestazioni e parodie*, in "I Quaderni del Cardello", n. 16, 2007, pp. 261-328.
- Montale E., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976.
- Molineri G. C., *Arte nuova? Ad un amico*, II, 45, in "Gazzetta letteraria", 1878.
- Muscogiuri F., *Il cenacolo. Profili e simpatie*, Tipografia del Senato, Roma 1878.
- Id., *Acquarelli. II. Carlo Baudelaire*, in "Il Gazzettino Letterario di Lecce", I, 5, 10 settembre 1878, pp. 65-67.
- Natale M., *Citare, tradire. Leopardi e la poesia del secondo Novecento*, in L. Chiurchiù, M. V. Dominioni (a cura di), *Leopardi e la*

- cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Olschki, Firenze 2020, pp. 259-276.
- Piccoli V., *Leopardi e Baudelaire*, in "La Rassegna Nazionale", 16 marzo 1919, pp. 20-23.
- Pietromarchi L., *Croce lecteur de Baudelaire*, in "L'Année Baudelaire", *Baudelaire dans le monde*, XXI, 2017, pp. 25-37.
- Prete A., *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Raboni G., *Baudelaire*, Mondadori, Milano 1977.
- Ragusa Moleti G., *C. Baudelaire. Studio*, G. B. Gaudiano Editore, Palermo 1878.
- Romanello A., *Il poeta nella grande città: introduzione a "Pianissimo"*, in "Lettere Italiane", XLVIII, 2, 1996, pp. 230-251.
- Rondini A., *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2001.
- Sbarbaro C., *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia 2001.
- Tarchetti I. U., *Disjecta*, Zanichelli, Bologna 1879.
- Ungaretti G., *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Marsilio, Venezia 2020.

VALERIO CAMAROTTO
DALLA PARTE DELL'OMBRA
Sul Leopardi "debole" di Michelstaedter

I

Non è certo raro, per chi si avventuri nei testi e nei materiali sparsi di Michelstaedter, riconoscere le tracce di una frequentazione leopardiana tanto assidua quanto profondamente sentita. Le attestazioni di lettura (come in una missiva ai familiari del 26 marzo 1906: "Abbiamo passate quelle ore [...] leggendo i *Sepolcri*, parte della *Vita nuova*, Leopardi, e Carducci")¹, gli omaggi espliciti², le numerose allusioni e le citazioni dirette (si pensi all'epigrafe di *La persuasione e la rettorica* II, 3)³, si alternano e si intrecciano con riflessioni ora solo abbozzate, ora dal passo più disteso, ma sempre dense di significative implicazioni. Basterà ricordare, tra gli esempi possibili, quanto si trova in uno dei frammenti del cruciale biennio 1909-1910, laddove Michelstaedter, impegnato in una serrata requisitoria contro la "scienza", così argomenta:

dividendosi in miriadi di scienze particolari che seguono ognuna la sua catena secondo le sue premesse [...] essa [= la scienza] non giunge mai a dar altro che schemi vuoti delle forme di vita non un'interpretazione della vita. – Essa non si domanda mai perché e a che la vita – e questa è l'unica domanda che vale per l'uomo – e questa si può fare a proposito

-
- 1 Cfr. C. Michelstaedter, *Epistolario*, a cura di S. Campailla, nuova ed., Adelphi, Milano 2010, p. 122.
 - 2 Si veda, per esempio, questo passaggio della lettera a Enrico Mreule del 14 aprile 1909: "Era proprio divino Platone e merita d'esser amato tanto quanto Leopardi" (ivi, p. 384).
 - 3 Vi sono riportati i vv. 203-205 della *Palinodia al marchese Gino Capponi*: cfr. Id., *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1995, p. 89.

d'una ginestra, d'un passero solitario, d'un gregge di pecore altrettanto e forse meglio che a proposito della legge di gravitazione dei pianeti.⁴

L'intenso dialogo con Leopardi, documentato anche dalle notevoli postille in greco ai *Canti* (ci torneremo più avanti), è del resto stato colto tempestivamente già dai primi e più attenti interpreti⁵; ed è ormai da tempo un punto fermo degli studi michelstaedteriani: a partire dalla seconda metà del Novecento, la capillare infiltrazione del pensiero (e del lessico) leopardiano è stata ripetutamente sondata e posta in rilievo⁶. Non vale perciò la pena di riproporre qui una mappatura dettagliata delle riprese e delle consonanze (sebbene rimangano ancora, a dire il vero, i margini per una perlustrazione più esaustiva). Può essere invece utile, anche in vista di un bilancio complessivo, sottolineare come questo costante confronto faccia pure trapelare alcune increspature e oscillazioni degne di nota: come se il magistero di Leopardi – espressamente dichiarato nella prefazione alla *Persuasione*⁷– fosse, in realtà, meno lineare e meno pacificamente accettato di quanto non si colga a prima vista.

A mettere sull'avviso è, in particolare, ciò che scrive il cugino di Carlo, Emilio Michelstaedter (dedicataro del *Dialogo della sa-*

-
- 4 Si cita da Id., *La melodia del giovane divino*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 2010, p. 96.
- 5 Di “sapore [...] leopardiano”, a proposito del *Dialogo della salute*, ha subito parlato per es. G. Papini (cfr. *24 cervelli. Saggi non critici*, terza ed., Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917, p. 173); e G. A. Borgese (in *Studi di letterature moderne*, Treves, Milano 1915, p. 91) ha sottolineato come Michelstaedter vada “leopardeggiando” sia nella prosa sia nei versi. Ma è da ricordare almeno anche l'amico (ed editore) V. Arangio Ruiz: cfr. N. Bellucci, *Riverberi novecenteschi del riso leopardiano*, in Id., *Itinerari leopardiani*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 99-100; e F. Meroi, *Persuasione ed esistenza. Filosofia e vita in Michelstaedter*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 137-138.
- 6 Oltre a G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990, pp. 15-20 e 108-110, mi limito a segnalare, tra i più recenti contributi, D. Martirani, “Chiamare le cose coi nomi loro”. *Critica del linguaggio come critica sociale in Leopardi e Michelstaedter*, in “RISL”, 6, 2010, pp. 117-131; e A. Panico, *La linea Leopardi-Michelstaedter*, in M. V. Dominioni, L. Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 2020, pp. 393-406.
- 7 Cfr. C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, cit., p. 3.

lute e tra i più stretti sodali nei mesi che precedono il suicidio)⁸, in una nota relativa al frammento *Περὶ σοφίας καὶ εὐδαιμονίας* (datato 19 gennaio 1909). Questo è il luogo in questione, che chiama in causa alcuni nodi capitali del pensiero michelstaedteriano:

Esser fine a se stesso, vuol dire non aver nessuna finalità = non vivere, avere o essere ragione, non causa. L'uomo nella sua dolorosa ricerca d'una causa ragionevole, trova la ragione che nega ogni causa, cioè ogni volontà vitale, in quanto gli rivela che nessuna causa è ragionevole e che ogni cosa è soltanto perché vuol essere e non ha alcuna finalità al di fuor della propria vita.

Questo ultimo dolore (prima di arrivare all'*Argia* e nell'*Argia* trovare libertà, realtà e costanza; prima dell'annullamento dell'essere) è la forma più alta d'umanità, è l'ultima ribellione: questo è il dolore di Leopardi. E in quanto nella sua arte la sua personalità vive con le caratteristiche della vita ideale, si può ben dire che la sua arte sia l'ultima perfetta illusione di vita.

E questo, quasi a mo' di controcanto, è il commento di Emilio: "Negli ultimi tempi M. faceva qualche riserva a proposito del Leopardi: "più vivo e meno vado d'accordo col L., il L. si trovò sempre, non si sa come, dalla parte dell'ombra", ebbe a dire uno degli ultimi giorni"⁹. Stando a questa preziosa testimonianza, Michelstaedter manifesta dunque *in extremis*, e si direbbe a malincuore, il disappunto per un'attitudine che giudica precipua e costante ("il L. si trovò *sempre* [...] dalla parte dell'ombra"); e della quale – dettaglio da non sottovalutare – sembra non potere, o forse non volere, capacitarsi del tutto ("*non si sa come*"). Ma per inquadrare queste parole nella maniera più proficua, bisogna anzitutto tenere presente il ruolo giocato, negli scritti di Michelstaedter, sia dal motivo – qui appunto accennato – dell'"ombra" e del buio (cui si può aggiungere, per analogia, la nebbia); sia da quello contrapposto della luce (o ancora del sole e della fiamma che illumina).

8 Cfr. S. Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 245 e ss..

9 Cfr. C. Michelstaedter, *Opere*, a cura di G. Chiavacci, Sansoni, Firenze 1958, pp. 775-776 (in nota). Il passo si legge anche – ma senza l'appunto del cugino – in Id., *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, a cura e con saggio introduttivo di A. Michelis, trascrizione dei testi e note di R. Allais, postfaz. di M. Cerruti, Aragno, Torino 2004, pp. 124-125.

II

Questo binomio oppositivo – è bene precisarlo – non è sempre riconducibile a uno schema univoco. E tuttavia, come è stato più volte notato, si può in primo luogo affermare che nella maggior parte dei casi la “luce” risulta associata alla condizione del “persuasivo”: è perciò, secondo il vocabolario michelstaedteriano, una prerogativa di chi persegue l’ardua liberazione dalla “contingenza”; di chi tenta, uscendo dalla miseria del “giro consueto” della vita, di “consistere”¹⁰. A sua volta, almeno nelle attestazioni più pregnanti, l’oscurità si carica di un valore figurale che investe sia la speculazione metafisica e ontologica, sia la riflessione (strettamente connessa) di ambito morale-antropologico. Da un lato essa è infatti evocata da Michelstaedter per significare la costitutiva “deficienza”, l’ineludibile esposizione al “dolore” e, quindi, la spaventosa insensatezza dell’esistenza. Dall’altro lato, è impiegata come risorsa metaforica per descrivere l’adeguamento alla “qualunque vita” capitata in sorte, il passivo asservimento al “bisogno” e al “piacere”, e ancora l’obbedienza alle convenzioni imposte dal linguaggio, dall’educazione e dalle norme sociali: per indicare, insomma, i tratti distintivi della “rettorica”.

Tra gli esempi che si potrebbero citare in merito a questa polarità, di particolare rilievo per il nostro discorso sono quelli che, a vario titolo, recano proprio l’impronta della memoria leopardiana. Prendiamo, per cominciare, il *Leitmotiv* della luce che “rompe” l’opacità: è un’immagine, questa, che si incontra sia nelle *Poesie* (per es. in *Aprile*, vv. 61-62: “Voglio e non posso e spero senza fede. / Ahi, non c’è sole a romper questa nebbia [...]”)¹¹, sia in al-

10 Fanno eccezione i casi in cui la luce è, invece, un richiamo ingannevole o una guida fuorviante: cfr. per es. i versi di È il piacere un dio pudico (in Id., *Poesie*, nuova ed., a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 2021, p. 97); o *La persuasione e la rettorica*, cit., pp. 16-17 e 84.

11 Si veda pure la lirica *Giugno*, vv. 22-25: “Ma alla notte sui vertici ricolmi / passa il nembo e pel cielo s’accavalla / la nera massa delle nubi, e lungi / livida luce rompe la tenèbra” (cfr. Id., *Poesie*, cit., pp. 85 e 86). Altrove è anche il vento ad assumere la stessa funzione: cfr. per es. *Nostalgia*, vv. 1-7, *Marzo*, vv. 19-23 e *All’Isonzo*, vv. 1-4 (ivi, pp. 77, 80, 117); e cfr. l’analisi di M. Cerruti, *La poesia di Carlo Michelstaedter*, in A. Michelis (a cura di), *Carlo Michelstaedter*, num. monografico di “Humanitas”, a. LXVI, n. 5, 2011, pp. 783-792.

cuni passi capitali del *Dialogo della salute* e della *Persuasione*¹²; e che in tutta evidenza trova il suo nucleo generativo nel celebre incipit della *Quiete dopo la tempesta*: “[...] Ecco il sereno / Rompe là da ponente, alla montagna [...]”(vv. 4-5). Ma si può pensare anche al *Dialogo tra la Cometa e la Terra* (maggio 1910), all’incrocio tra il tono ironico delle *Operette morali* e la postura interrogante del *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*: qui la Cometa, in quanto controfigura del persuaso, attraversa il cosmo emanando appunto “luce” propria; e invece la Terra, portavoce della borghesia (cioè la classe retoricizzata al massimo grado), con il suo movimento diffonde l’“ombra”¹³. E sempre in questo senso, meritano pure di essere presi in considerazione i luoghi in cui Michelstaedter si appropria di alcuni passi del Vangelo di Giovanni per descrivere la cecità provocata dalla “rettorica”: così ricalcando, ancora una volta, le orme di Leopardi, il quale, come noto, aveva posto in esergo alla *Ginestra* proprio un versetto giovanneo incentrato sul contrasto tra la “luce” e le “tenebre”¹⁴.

Per quanto cursoria e parziale, già solo questa campionatura consente dunque di mettere agli atti almeno due elementi interessanti. Se ne ricava, infatti, che la testimonianza riportata dal cugino Emilio a) chiama in causa nodi tutt’altro che marginali del pensiero michelstaedteriano; e b) fa leva su un repertorio

12 Nella chiusura del *Dialogo* si dice infatti del “persuaso”: “[...] l’oscurità per lui si fende in una scia luminosa. Questo è il lampo che rompe la nebbia” (C. Michelstaedter, *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1988, p. 86). Analogamente, in Id., *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 43: “[...] il coraggio dell’impossibile è la luce che rompe la nebbia [...]”.

13 Cfr. Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., pp. 113-116.

14 Cfr. la citazione da Giovanni IX, 40 in epigrafe allo scritto *Acerbo è il frutto* (25 luglio 1910, in Id., *La melodia del giovane divino*, cit., p. 112); nonché in Id., *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 57 in nota e p. 95 (dove così si legge: “Per loro disse Cristo: εἰ τυφλοὶ ἦτε, οὐκ ἂν εἶχετε ἁμαρτίαν· νῦν δὲ λέγετε ὅτι βλέπομεν· ἡ ἁμαρτία ὑμῶν μένει” [se foste ciechi, non avreste alcun peccato; ma siccome dite: noi vediamo, il vostro peccato rimane]). Da non dimenticare neppure il lacerto giovanneo (XII, 43) all’insegna del quale si apre la seconda parte della tesi-trattato (cfr. ivi, p. 53: “Ἠγάπησαν γὰρ τὴν δόξαν τῶν ἀνθρώπων μᾶλλον ἢ περὶ τὴν δόξαν τοῦ Θεοῦ” [Amarono la gloria degli uomini più che la gloria di Dio]), simile appunto a quello scelto da Leopardi per la *Ginestra* (“Καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς. *E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.* Giovanni, III, 19”).

metaforico-simbolico niente affatto casuale, ma nutrito (sia pure non esclusivamente) di suggestioni e interferenze leopardiane: forzando forse un po' la mano, verrebbe quasi da dire che, nell'esprimere quelle riserve, Michelstaedter usi Leopardi *contra* Leopardi. Ma come spiegare questo singolare cortocircuito? E prima ancora: da cosa può dipendere, più precisamente, l'accusa – senz'altro grave – di stare “dalla parte dell'ombra”? Per tentare una risposta, sarà utile aggiungere ancora qualche altro tassello.

III

Occorre sottolineare, intanto, come la diagnosi storico-antropologica che fa da sfondo alla diade persuasione/rettorica tragga sì linfa anche da altri fondamentali apporti (da Schopenhauer a Stirner, fino a Nietzsche, senza dimenticare tra gli altri Ibsen); ma trovi specialmente in Leopardi un imprescindibile punto di riferimento. Come quest'ultimo, anche Michelstaedter delinea ben presto – almeno fin dagli scritti del 1905-1906 – il quadro di una modernità devitalizzata e “snaturata”¹⁵, dominata dalla “razionalizzazione” astratta e dalla meccanizzazione¹⁶; animata dalla trionfalistica fiducia nel progresso scientifico, ma sempre più segnata dalla disarmonia tra individuo e collettività. E anche in Michelstaedter si profila, con implacabile nitidezza, la crisi del soggetto che patisce l'eccesso del pensiero (di “pensiero annientatore” parla già, per esempio, nell'*Ode saffica* del 1905, v. 17)¹⁷: un soggetto la cui “intelligenza [...] scruta e vede, e comprende fin

15 Nella prima stesura della conclusione del *Dialogo della salute* si sostiene che i moderni sono “snaturati dalla cultura dalla scienza e dalla storia” (Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., p. 93, corsivo mio). Di uno “snaturamento senza limiti”, in relazione a un “incivilimento smisurato”, Leopardi parla, per esempio, in *Zib.* 217 (si cita da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991. La sigla *Zib.* viene seguita dal numero di pagina del manoscritto).

16 Cfr. al riguardo M. Fortunato, *Leopardi e Michelstaedter: il sapere, il rinvio, il presente. Oltre la filosofia*, in S. Campailla (a cura di), *La via della persuasione. Carlo Michelstaedter un secolo dopo*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 79-96.

17 Cfr. C. Michelstaedter, *Poesie*, cit., p. 51.

troppo”¹⁸, e che dunque si ritrova “solo, nudo, con gli occhi aperti” sulla vanità della vita¹⁹; che riconosce la “mancanza di scopo delle cose” e contempla malinconicamente “il proprio io di un tempo” non ancora marchiato dal disincanto²⁰.

Si può insomma dire, sempre con Leopardi, che Michelstaedter si aggira nei territori della “mutazione”, ossia quella cesura irreversibile che, secondo lo schema biblico della caduta²¹, irrompe tanto nella storia del genere umano quanto nella storia dell’individuo, con tutto il suo portato di “corruzione” e “degenerazione” (altro vocabolo cruciale)²². Ed è senz’altro degno di nota che questa profonda convergenza sia ben riconoscibile anche al di fuori delle prose filosofiche: non solo nelle liriche, ma pure in alcuni scritti di impianto narrativo, decisamente meno battuti dagli studiosi. È il caso, poniamo, del racconto *Era il paradiso terrestre* (databile tra il 1905 e il 1908), in cui l’impossibilità di giungere al pieno appagamento del desiderio – perfettamente in linea con la “teoria del piacere” – provoca appunto la perdita della condizione edenica²³. E lo stesso vale per il più tardo *Un sogno* (maggio 1910), nel quale si affaccia lo spunto fantastico – anch’esso in Leopardi intimamente legato alla “mutazione” – dell’astro precipitato²⁴: nell’angosciato sogno dell’io narrante, il sole piomba a terra, emanando fumo e scintille; e infine, dopo essersi annerito (proprio come nel leopardiano *Odi, Melisso*), si riduce alla stregua di una “arancia fradicia”²⁵.

18 Così scrive nel 1906 a proposito di un personaggio di *Piccoli borghesi* di Gork’ij: cfr. Id., *La melodia del giovane divino*, cit., p. 175.

19 Id., *La persuasione e la rettorica*, cit., pp. 23-24; ma cfr. anche Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., p. 84 (corsivi nel testo): “[...] sopportar con gli occhi aperti l’oscurità”.

20 Cfr. gli appunti su *La melanconia* (Περὶ μελαγχολίας), in Id., *La melodia del giovane divino*, cit., pp. 75 e 79.

21 Cfr. F. D’Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell’immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.

22 Si veda in particolare C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 83 (sulla “degenerazione della persona sapiente”); e p. 95, dove, a proposito degli “individui ridotti a meccanismi”, si dice che la “loro degenerazione è detta educazione civile” (corsivi miei).

23 Cfr. Id., *La melodia del giovane divino*, cit., pp. 151-152.

24 Cfr. F. D’Intino, *La caduta e il ritorno*, cit., pp. 259-270.

25 C. Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, cit., p. 165. L’immagine dell’“arancia fradicia” è anche in Id., *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 32.

Ebbene, a fronte di una sintonia così radicata, tanto più spicca – e qui sta il punto dirimente – la torsione, o meglio il vero e proprio rovesciamento assiologico, cui Michelstaedter sottopone la dinamica leopardiana delle “illusioni”²⁶. Per lui, difatti, il “fingere” proprio dell’illusione assume sempre e solo la funzione di un inganno (o auto-inganno) connotato disforicamente: basti rammentare che la “rettorica” è appunto definita come la dimensione della “individualità *illusoria*”, che erroneamente conferisce “valore” alla vita e al mondo²⁷. A differenza cioè di Leopardi, la sopravvivenza e il risveglio delle illusioni non si configura come una benefica salvaguardia dall’annichilimento, come una rinascita del cuore, bensì come una condanna alla “malattia”²⁸. E cedere alla loro “adulazione” o – peggio ancora – tornare a illudersi dopo aver conosciuto e sentito l’“insufficienza” della vita, è prerogativa non certo del “forte”, di colui che è capace di “nulla chiedere” e di “*venir a ferri corti con la vita*”; ma del “debole” che scende a compromessi e cerca pur sempre una ragione per “continuare”²⁹.

È dunque in questa fondamentale divergenza che risiede, in tutta probabilità, il fulcro del criptico giudizio riferito dal cugino Emilio. In quelle parole, cioè, è lecito ravvisare il segno che Michelstaedter si sia confrontato non solo con il Leopardi fermamente agonistico e anticonsolatorio (quello, per intenderci, del *Tristano*, della *Palinodia* e della *Ginestra*), ma anche con quello contrassegnato dalla “debolezza”: il Leopardi, cioè, incline a cercare una possibile conciliazione con lo stato di cose, a riconfortarsi (e a riconfortare) alla vita; o se vogliamo, intento a garantirsi una residuale zona d’“ombra”, al riparo dalla luce disseccante del vero. E che le cose stiano così, sembra confermato da due ulteriori testimonianze, tanto più preziose perché non giungono *de relato*, ma sono direttamente ascrivibili a Michelstaedter.

26 Cfr., da ultimo, A. Panico, *La linea Leopardi-Michelstaedter*, cit., pp. 399-401.

27 Cfr. C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., pp. 19-20 (corsivo mio).

28 Eloquente la dittologia adottata nel *Dialogo della salute* per definire la maggioranza degli uomini: “illusi e ammalati” (Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., p. 93). Per Leopardi, invece, la vera “malattia mortale” è quella causata dalla ragione pienamente dispiegata (*Zib.* 427).

29 Cfr. C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 82; e Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., pp. 84-85 e 93 (corsivi nel testo).

La prima proviene dalle già menzionate postille che l'autore goriziano ha vergato, orientativamente nel 1909-1910, sulla sua edizione dei *Canti*³⁰; e in particolare da un'annotazione a margine ai vv. 150-152 dell'epistola *Al conte Carlo Pepoli*. Qui, dopo aver manifestato l'intenzione di dedicarsi esclusivamente all'indagine filosofica sui "ciechi / destini [...] delle mortali / e dell'eternie cose [...]" (vv. 140-142), l'io poetico dichiara: "In questo specular gli ozi traendo / verrò: che conosciuto, ancor che tristo / ha i suoi dilette il vero". E appunto in riferimento a questo luogo, così Michelstaedter commenta in greco: "λανθάνει φιλοψυχῶν!!!", che si potrebbe tradurre "ama la vita di nascosto" (oppure "inconsapevolmente"); vale a dire, si arrende al richiamo della "qualunque vita", e dunque cade in quella trappola che nella *Persuasione* è solitamente chiamata (con un prestito platonico) *philopsychia*.

La seconda traccia è invece contenuta in un densissimo frammento, senza titolo e databile al 1909, incentrato sul rapporto tra l'"assoluto" e il "relativo". Ebbene, al suo interno Michelstaedter cita proprio il passo in questione del *Carlo Pepoli*, additando come indizio di "debolezza" – ecco il vocabolo chiave – l'aspirazione, che vi vede espressa, di ottenere un risarcimento e una gratificazione (i "dilette") mediante la conoscenza³¹. È questo, almeno in parte, l'errore che Michelstaedter contesta subito prima – ma con molta più severità – anche a Schopenhauer, rimproverandogli di "fare professione di pessimismo" (e pertanto di scivolare nel "sistema" e nell'"ottimismo")³². Né siamo lontani da

30 Per maggiori dettagli cfr. S. Campailla, *Postille leopardiane di Michelstaedter* [1973], in Id., *Scrittori giuliani*, Pàtron, Bologna 1980, pp. 51-64; e D. Terzano, ΚΑΛΛΟΣ ΚΑΚΩΝ ΥΠΟΥΛΟΝ. *Intorno al Leopardi greco di Michelstaedter*, in "Maia", n. s., a. LXXII, fasc. III, 2020, pp. 637-653.

31 Cfr. C. Michelstaedter, *Opere*, cit., p. 840: "[...] Del resto si può facilmente perdonare a tutti gli uomini questa debolezza se si pensa quale forza è necessaria per non cadervi, se si pensa che Leopardi stesso, che se ne tenne sempre lontano per la freschezza, la genuinità del suo dolore, che del suo dolore non fece mai sistema ottimistico di vita, pur una volta vi cadde (*Ode a Carlo Pepoli*: 'che conosciuto, ancor che tristo, ha i suoi dilette il vero')". Si vedano in merito le utili considerazioni di P. Pieri, *La scienza del tragico. Saggio su Carlo Michelstaedter*, Cappelli, Bologna 1989, pp. 478-479.

32 Cfr. C. Michelstaedter, *Opere*, cit., pp. 839-840: Schopenhauer "[...] visse tutta una lunga vita a fare professione di pessimismo. Tanto che poi le sue negazioni gli divennero sistema e che morì accarezzando anche lui una certa forma di 'assoluto'".

ciò che nella *Persuasione* sostiene, più in generale, a proposito di quei “ricercatori della verità”, i quali “si fingono una vita assoluta nell’elaborazione del sapere e dicono: γλυκὸ τὸ γνῶναι [è dolce il sapere]”; e perciò stesso, spiega, “sono già vinti dall’oscurità”³³.

IV

Volendo trarre, su queste basi, alcune sommarie conseguenze, a saltare agli occhi è anzitutto un dato cui si è già accennato, ma che conviene ribadire ancora più chiaramente. I tasselli posti finora in evidenza mostrano come il Leopardi di Michelstaedter sia meno granitico, più sfumato e problematico di quanto si sia soliti ritenere: non tutto schiacciato su un’attitudine fermamente polemica ed energica, come vuole una linea critica consolidata e prevalente; e semmai animato da fluttuazioni e spinte contrastanti, colte con una lucida acutezza che trova pochi pari nello scorcio di inizio Novecento.

Ma a emergere dai passi sui quali ci siamo soffermati è anche un altro, correlato, ordine di questioni: non va infatti neppure sottovalutato il forte tasso di autoreferenzialità che sembra contraddistinguerli. È cioè quantomeno legittimo ipotizzare che gli smarcamenti da Leopardi costituiscano anche, implicitamente, un monito che Michelstaedter rivolge a sé stesso; e anzi nascondano in realtà un ancora più intimo rispecchiamento, che corre proprio lungo il filo dell’abborrita *philopsychia*. In altre parole: dietro il Leopardi “debole”, disposto ad accettare la vita e a consolarsi al calore delle illusioni, sembra potersi scorgere un lacerante conflitto interiore tutto proprio di Michelstaedter, generato dall’incapacità di far coincidere pienamente il piano del pensiero

33 Id., *La persuasione e la retorica*, cit., p. 65. La connessione tra questi luoghi e la chiosa al *Pepoli* è già individuata da S. Campailla, *Postille leopardiane*, cit., pp. 54-55. Ma è da ricordare pure un importante passaggio della lettera a Mreule del 13 giugno 1909: “[...] Volevo dire che ogni sapere dell’uomo è pessimismo, ma ogni affermazione di questo sapere è ottimismo; professione di pessimismo come pessimismo, non come sapere überhaupt, è una posizione disonesta retorica. Chi è giunto col suo sapere tanto avanti che non gli resta alcuna fede, che ha consumato tutta la propria fede, che è giunto a quello che è il pessimismo in senso proprio, che cosa gli è il suo sapere? [...]” (C. Michelstaedter, *Epistolario*, cit., pp. 417-418).

e quello dell'azione concreta (e alimentato, in fin dei conti, dalle aporie insite nella sua filosofia)³⁴.

Tra i riscontri testuali che vanno in questa direzione, i più sintomatici, non per niente, sono depositati negli scritti in cui è lasciato maggiore spazio alla dimensione personale ed esistenziale (magari anche sotto la copertura di un *alter ego*). In un passaggio del *Dialogo della salute*, per esempio, il personaggio di Rico, portavoce della severa dottrina della "persuasione", si trova ad ammettere che, nonostante i suoi ferrei propositi, in lui "qualcosa chiede ancora la vita": anche lui – confida – è soggetto al desiderio di rimettersi "nel giro delle cose consuete", così riducendosi, dal saggio "filosofo" che aspira a incarnare, a un semplice "vigliacco" che non sa e non vuole "soffrire"³⁵. E di analogo tenore sono alcune considerazioni che si possono rinvenire, a partire dal 1906-1907, nelle maglie dell'epistolario: dalle lettere alla sorella Paula e a Iolanda De Blasi, nelle quali Michelstaedter già si autodefinisce "vile" e – si badi ancora – "debole", perché privo dell'"impulso poderoso che fa andar [...] a testa alta attraverso la vita"³⁶; fino alle missive a Enrico Mreule del 1909, in cui mette a nudo la "nausea" per sé stesso (13 giugno 1909), dato che si sente sottoposto al dominio del "corpo che vuol vivere", della "forza che lo tiene in vita" (2 settembre 1909)³⁷.

È però soprattutto la produzione poetica – un'occasione di scrittura segreta e privata, destinata tutt'al più a una circolazione molto ristretta –, a offrire il privilegiato campo di espressione della lotta con la propria "debolezza", in tutta la sua varia fenomenologia. Da una parte vi ricorre con insistenza, fin dalle liriche più acerbe (1904-1905) e poi sempre più visibilmente nel corso degli anni, il motivo della rinascita della speranza e, dunque, dell'attrazione adulatoria della vita: così accade per

34 Sulle contraddizioni costitutive della "persuasione", e sulla sostanziale ineliminabilità della "rettorica", cfr. M. Cacciari, *Interpretazione di Michelstaedter*, in "Rivista di estetica", a. XXVI, 22, 1986, pp. 21-36; P. Pieri, *La scienza del tragico*, cit., pp. 173-183 e 271 e ss.; e G. Brianese, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Mimesis, Milano 2010, pp. 18-19, 45-46 e 86-93.

35 Cfr. C. Michelstaedter, *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., pp. 83-85.

36 Cfr. Id., *Epistolario*, cit., p. 165 (a Paula, 9 dicembre 1906); e p. 216 (a Iolanda De Blasi, 25 aprile 1907: "Mi sento talvolta debole e piccolo [...]").

37 Cfr. ivi, pp. 417 e 431. Su queste e altre lettere, cfr. P. Pieri, *La scienza del tragico*, cit., pp. 274-279.

esempio in *Cade la pioggia triste senza posa*, del 1907 (III, vv. 1-2: “O vita, o vita ancor mi tieni, indarno / l’anima si divincola [...]”), e in *Nostalgia* (1909), dove l’io constata che il suo cuore ancora “[...] vive, e vuole, e chiede e aspetta” (v. 67); come pure nella lirica *Aprile*, incentrata sulla ripresa del “desiderio” (che è pernicioso causa di “dissolvimento”: v. 57), e in *Giugno*, in cui “nuova speme [...] / si ridesta” (vv. 40-42) e il poeta si dichiara ancora, suo malgrado, “famelico” di vita (v. 60)³⁸.

Dall’altra parte, specialmente nei componimenti più tardi, a stagliarsi in primo piano è la dolorosa ammissione dello scacco e del fallimento dinanzi alle sirene della “rettorica” che spingono ad adeguarsi e accontentarsi³⁹. Ecco dunque che in *Risveglio* (giugno 1910), l’io poetico si vede ancorato alla deprecata condizione di chi piega l’esistenza al mero “fine” di soddisfare i bisogni elementari (la “fame”, il “freddo”: vv. 41-42). Ed ecco che, nel ciclo di sette poesie *A Senia* (settembre 1910), confessa per l’appunto la propria “debolezza” (II, v. 26), che lo ha indotto ad arrestarsi e a volgersi indietro lungo la “strada / arida e sola” della persuasione⁴⁰. Venuti meno lo slancio della volontà e il coraggio dell’ardua “rinuncia”, egli finisce nuovamente nella “tenèbra” (II, vv. 20-22) e nella “nebbia” (V, v. 89), disgregato “nelle tante / piccole e vane cose” (V, vv. 96-97); ed è assalito dal dubbio di essere “un vile” (IV, v. 47), proprio lui “che contra il fato *si diceva* [mi dicevo] forte” (VII, v. 20)⁴¹.

Ritroviamo così, in queste poesie che risalgono a solo un mese dal suicidio (e che risuonano diffusamente, nel lessico e nelle immagini, della lezione leopardiana), la “debolezza” e la permanenza nell’“ombra” imputate a Leopardi: ma, questa volta, in riferi-

38 Cfr. C. Michelstaedter, *Poesie*, cit., pp. 64, 79, 85, 87-88.

39 È questo l’invito della voce udita da Itti e Senia ne *I figli del mare* (settembre 1910): “accettate la vostra sorte [...] / ritornate alla vita consueta / e godete di ciò che v’è dato” (vv. 111-115); “Adattatevi, ritornate [...]” (v. 126; ivi, pp. 102-103).

40 Secondo lo schema del mito di Orfeo: cfr. G. Lonardi, *Mito e accecamento in Michelstaedter*, in Id., *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D’Annunzio e Pirandello*, Essedue, Verona 1988, pp. 97-135.

41 Cfr. C. Michelstaedter, *Poesie*, cit., pp. 105-116. Sul nodo leopardiano delle illusioni e (da una diversa prospettiva) sul tema dello scacco, cfr. anche A. Perli, *Oltre il deserto. Poetica e teoretica di Michelstaedter*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2009, pp. 79 e ss. e 119 e ss..

mento a sé stesso⁴². E a ben guardare, quindi, quel “non andare più d'accordo” da cui siamo partiti, anziché sancire un effettivo rigetto a poca distanza dalla morte, parrebbe al contrario il sintomo di una consonanza che Michelstaedter avverte come ancora più stringente, ma che sente pure il bisogno di denegare, si direbbe in termini freudiani, a scopo autodifensivo.

Come che sia, rimane un punto fermo: questo dibattersi tra la repulsione e la (più profonda) identificazione sta a indicare che una delle partite decisive – se non la più decisiva – giocata nel dialogo con Leopardi è proprio quella che riguarda la dinamica illusione-disillusione. Non sarà d'altronde solo un caso che, di tutti gli amati *Canti*, i due soli componimenti copiati da Michelstaedter nell'ampia messe dei suoi appunti (l'uno in parte, l'altro per intero) siano *Il risorgimento* e *A se stesso*: vale a dire proprio quelli che più direttamente descrivono l'accensione e lo spegnimento dei “dolci inganni”⁴³.

Bibliografia

- Bellucci, N., *Riverberi novecenteschi del riso leopardiano*, in Id., *Itinerari leopardiani*, Bulzoni, Roma 2012.
- Borgese, G. A., *Studi di letterature moderne*, Treves, Milano 1915.
- Brianese, G., *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Mimesis, Milano 2010.
- Cacciari, M., *Interpretazione di Michelstaedter*, in “Rivista di estetica”, a. XXVI, 22, 1986, pp. 21-36.
- Campailla, S., *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Marsilio, Venezia 2019.
- Id., *Postille leopardiane di Michelstaedter [1973]*, in Id., *Scrittori giuliani*, Pàtron, Bologna 1980.
- Cerruti, M., *La poesia di Carlo Michelstaedter*, in A. Michelis (a cura di), *Carlo Michelstaedter*, num. monografico di “Humanitas”, a. LXVI, n. 5, 2011, pp. 783-792.

42 Interessante, da questo punto di vista, che in un autoritratto del maggio 1910 Michelstaedter raffiguri il proprio volto a metà tra il buio e la luce: cfr. C. Michelstaedter, *Opera grafica e pittorica*, a cura di S. Campailla, Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, Gorizia 1975, p. 137.

43 Cfr. Id., *Opere*, cit., pp. 776 e 779 (e Id., *Sfugge la vita*, cit., pp. 125-126).

- D'Intino, F., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Fortunato, M., *Leopardi e Michelstaedter: il sapere, il rinvio, il presente. Oltre la filosofia*, in S. Campailla (a cura di), *La via della persuasione. Carlo Michelstaedter un secolo dopo*, Marsilio, Venezia 2012.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.
- Lonardi, G., *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990.
- Id., *Mito e accecamento in Michelstaedter*, in Id., *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Esedue, Verona 1988.
- Martirani, D., *"Chiamare le cose coi nomi loro". Critica del linguaggio come critica sociale in Leopardi e Michelstaedter*, in "RISL", 6, 2010, pp. 117-131.
- Meroi, F., *Persuasione ed esistenza. Filosofia e vita in Michelstaedter*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2011.
- Michelstaedter, C., *Epistolario*, a cura di S. Campailla, nuova ed., Adelphi, Milano 2010, p. 122.
- Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1988.
- Id., *La melodia del giovane divino*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 2010.
- Id., *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1995.
- Id., *Opere*, a cura di G. Chiavacci, Sansoni, Firenze 1958.
- Id., *Poesie*, nuova ed., a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 2021.
- Id., *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, a cura e con saggio introduttivo di A. Michelis, trascrizione dei testi e note di R. Allais, postfazione di M. Cerruti, Aragno, Torino 2004.
- Panico, A., *La linea Leopardi-Michelstaedter*, in M. V. Dominioni, L. Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 2020, pp. 393-406.
- Papini, G., *24 cervelli. Saggi non critici*, terza ed., Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917.
- Perli, A., *Oltre il deserto. Poetica e teoretica di Michelstaedter*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2009.
- Pieri, P., *La scienza del tragico. Saggio su Carlo Michelstaedter*, Cappelli, Bologna 1989.

Terzano, D., ΚΑΛΛΟΣ ΚΑΚΩΝ ΥΠΟΥΛΟΝ. *Intorno al Leopardi greco di Michelstaedter*, in "Maia", n. s., a. LXXII, fasc. III, 2020, pp. 637-653.

FRANCES CLEMENTE

LEOPARDI “LARMOYANT” E MERIDIONALE Sul leopardismo nell’opera di Matilde Serao

Nel suo studio sulla presenza di Leopardi tra Otto e Novecento, Lonardi analizza i diversi filoni di quello che chiama “leopardismo”, riferendosi alla “varia fenomenologia della presenza leopardiana nella nostra cultura letteraria”¹. Accanto alla presenza ideologica e linguistico-metrica, il critico individua quella di “un personaggio Leopardi, anzi un mito di Leopardi”, rilevandone “due volti soprattutto ottocenteschi”: da un lato un Leopardi “eroico, tirtaico, [...] incitatore al combattimento, vicino anzi di trincea”; dall’altro un Leopardi pessimista e rinunciatario, “interprete degli infelici”, per usare la formula desantisianiana². Con il fallimento dei moti del ’48, puntualizza Lonardi, “sbiadisce anche il volto tirtaico di Leopardi”, mentre “resiste e forse per contrappeso si rinforza quello sentimentale”, degenerando nella seconda metà dell’Ottocento in quella “moda del leopardismo *larmoyant*”³ denunciata da Carducci e coincidente con la propensione a una lettura schopenhaueriana del poeta, donde il “supposto atteggiamento di rifiuto e rinuncia” attribuitogli⁴. Se, come indica Marchese, Leopardi viene “[c]onsiderato per tutto l’Ottocento e la prima metà del Novecento come il lirico

1 G. Lonardi, “Leopardismo” tra ideologia, mito e linguaggio, in “Studi Novecenteschi”, 1, n. 1, marzo 1972, pp. 1-62, p. 2.

2 Ivi, pp. 17-19.

3 Ivi, p. 23; “leopardismo larmoyant” che “scaturito da un contesto essenzialmente risorgimentale e romantico, si era protratto negli anni colorandosi spesso di morbosità decadenti” (A. Ceccherelli, *Un “religioso rispetto”. Leopardi in Gadda*, in “The Edinburgh Journal of Gadda Studies”, 2, a. II, febbraio 2002, nota 17, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/cecche/Ceccherleop3.php>).

4 G. Lonardi, “Leopardismo” tra ideologia, mito e linguaggio, cit., p. 10.

del dolore e del pessimismo cosmico”⁵, il positivismo secondo ottocentesco promuove inoltre un’indagine dell’uomo Leopardi – infelice perché malato, malato perché infelice – che acuisce il già attivo, nelle parole di Stufferi Malmignati, “pregiudizio invincibile contro il pessimismo”⁶, adesso corroborato scientificamente dalle diagnosi medico-antropologiche che lo fanno risalire a una condizione psicofisica di malattia e degenerazione⁷. Né giova ad attenuare la concezione di una filosofia e vita “negative” il dominante magistero desanctisiano. Fermo restante l’immagine del Leopardi quarantottino avanzata dal critico irpino⁸, De Sanctis conclude: “[i]n fondo il suo pensiero è questo, che così è il mondo, e così è l’uomo, e non c’è rimedio”, tutt’al più è possibile far propria una stoica “filosofia della consolazione e della rassegnazione”⁹. Al di là della visione filosofica, la scuola critica desanctisiana attribuisce a Leopardi una concezione artistica improntata al dolore e facente del poeta, nelle parole di Giovanni Giannini, allievo di De Sanctis, “il rappresentante del dolore per eccellenza”¹⁰, il cui “universo” “si squaderna” nel “doppio aspetto” del binomio “Amore e Morte”¹¹, secondo una lettura che sposa la dominante linea interpretativa dettata da De Sanctis e la predilezione di quest’ultimo per il *Consalvo*¹².

5 A. Marchese, *Il riso leopardiano*, in U. Piscopo (a cura di), *Leopardi. Altre tracce*, Guida, Napoli 1999, p. 33.

6 C. Stufferi Malmignati, *Leopardi nella coscienza dell'Ottocento*, Bonacci, Roma 1976, p. 171.

7 Cfr. C. Lombroso, *Nuove osservazioni sulla vita di Leopardi*, in “L'Illustrazione Italiana”, n° 22, 1895, pp. 342-343; M.L. Patrizi, *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia (con documenti inediti)*, Bocca, Torino 1896; G. Sergi, *Le origini psicologiche del pessimismo leopardiano*, in “Nuova Antologia”, XXXIII, 1898, pp. 577-603.

8 Quello per cui “se il destino gli [a Leopardi] avesse prolungano la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore” (F. De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi e altri saggi leopardiani*, Ibis, Como 1998, p. 70).

9 F. De Sanctis, *Studio su Giacomo Leopardi*, prefazione e cura di Enrico Ghidetti, nota di Franco Foschi, Osanna, Venosa 2001, p. 240, p. 241, p. 244.

10 G. Giannini, *Studio critico su Giacomo Leopardi*, Stabilimento tipografico Largo Trinità Maggiore n°1, Napoli 1879, p. 45.

11 Ivi, p. 48.

12 Il testo verrà significativamente “vagheggiato [...] come emblema dell'alta sensiblerie ottocentesca” da Gozzano in *Ketty* (G. Lonardi, “Leopardismo” *tra ideologia, mito e linguaggio*, cit., p. 2).

Tornando a Lonardi, nell'indagare i leopardismi tardo-ottocenteschi, il critico riscontra un "aggancio" al poeta nei "grandi narratori meridionali"¹³, citando De Roberto e Verga ma tralasciando il nome di un'altra *grande narratrice meridionale* nella cui opera la presenza leopardiana risulta essere rilevante, oltrech  costante nel tempo: Matilde Serao. Nell'ambito degli studi leopardiani il nome di Serao viene prevalentemente, se non esclusivamente, evocato in relazione alla celebre intervista a Fanny Targioni Tozzetti in cui l'Aspasia dei canti fiorentini, interrogata dalla giornalista napoletana - "allora giovinetta romantica" - circa i motivi del suo disinteresse sentimentale nei confronti del poeta, rispose con un icastico e terribile "Mia cara, puzzava"¹⁴. Una prima indagine nell'opera narrativa di Serao permette di oltrepassare il mero aneddoto biografico e ampliare i termini di una presenza significativa. Tale presenza pu  offrire importanti spunti di riflessione relativamente a quella ricezione del poeta nel contesto italiano secondo ottocentesco indagata da Lonardi.

A ben vedere, Leopardi compare numerose volte nella feconda produzione seraiana, sia in quella giornalistico-saggistica che narrativa: dall'articolo del 1884 pubblicato su "Il Capitan Fracassa" e intitolato *La Tomba di Giacomo Leopardi*, in cui Serao denuncia il trasferimento da Napoli a Firenze delle spoglie di colui che chiama "il poeta del dolore"¹⁵, a "La ginestra. La memoria grata", breve testo incluso ne *L'anima dei fiori* (1903), in cui Leopardi   rievocato come "il sublime ammalato", "colui che ha fatto pensare e piangere sul piccolo libro che egli aveva scritto pensando e piangendo", e che "[n]ulla [...] confort , mai, giacch  egli visse senza salute, senza ricchezza, senza amore e senza gloria"¹⁶; dallo *Sterminator Vesèvo*, raccolta di articoli scritti tra il 5 e il 26 aprile 1906 in cui Serao ripercorre i giorni dell'eruzione del Vesu-

13 Ivi, p. 10

14 Cfr. I. Origo, *Leopardi. A Study in Solitude*, Hamish Hamilton, London 1953, p. 220.

15 M. Serao, *La Tomba di Giacomo Leopardi*, in "Il Capitan Fracassa", a. V, n. 248, 7 settembre 1884 in C. Antona-Traversi, *Studj su Giacomo Leopardi con notizie e documenti sconosciuti e inedita*, Enrico Detken, Napoli 1887, pp. 334-338, p. 337.

16 M. Serao, "La ginestra. La memoria grata", in *L'anima dei fiori*, Libreria Editrice Nazionale, Milano 1903, pp. 289-291, pp. 289-290.

vio ricorrendo alla celebre espressione leopardiana¹⁷, al racconto “Profili”, contenuto in *Piccole anime* (1890), in cui uno dei profili descritti è quello di una “fanciulletta” che “ama tutte le cose di pensiero e d’immaginazione” e che “porta quel poetico e soave nome che Leopardi ha amato: Nerina”¹⁸; dal romanzo *Cristina*, la cui protagonista omonima legge Leopardi, “[u]n uomo che dice di aver sofferto” secondo la constatazione dell’interlocutore di Cristina¹⁹, a “Fulvia”, racconto incluso in *Pagina azzurra* (1910), dove il recanatese è nuovamente menzionato in relazione alle letture della giovane protagonista (“Leggevo Leopardi allora, il grande cuore solitario che fu amato tanto poco”), protagonista di cui viene offerto un ritratto profondamente leopardiano – nella duplice percezione di una solitudine e di un’indifferenza sentite come destino ineluttabile – e presentato con un lessico prettamente leopardiano²⁰.

17 M. Serao, “*Sterminator Vesèvo*” (*Diario dell’Eruzione Aprile 1906*), Perrella, Napoli 1906.

18 M. Serao, “Profili”, in *Piccole anime*, Galli, Milano 1890, p. 77, p. 76. A proposito di nomi leopardiani, uno dei racconti più riusciti di Serao è intitolato “Silvia”.

19 M. Serao, *Cristina*, Voghera, Roma 1908, p. 122.

20 “Sapeva di dovermi innamorare e non cercare di evitarlo. Anzi lo aspettava, con un principio di impazienza. Le mie amiche mi narravano con parole eloquenti le prime emozioni della gioventù che si risveglia, le belle fantasie, le gioconde speranze; io mi commoveva, il cuore mi mandava agli occhi le lagrime, tutto il mio essere si sollevava in una sola aspirazione e mi chiedevo: quando amerò io? E come il tempo passava, una inquietudine m’entrava nell’anima, un sospetto triste compariva e scompariva ad affliggermi. Nessuno mi amerà, forse — dicevo fra me. Leggevo Leopardi allora, il grande cuore solitario che fu amato tanto poco. Invece, no. Giovanni mi amò [...]. Era l’amore, finalmente! [...] La sera mi inginocchiai per ringraziare Iddio della mia felicità. Ma mi ritrovai fredda ed indifferente, le parole mi mancarono, la fede non venne, non venne l’estasi: Giovanni mi amava, io aveva detto di amarlo, ma non era vero. Invano mi sforzavo a credere il contrario, invano eccitavo la mia fantasia, invano mi rivoltavo contro l’aridità del mio cuore: nulla si scuoteva in me. [...] Perché non lo amavo Giovanni? Chi avrei amato, se non lui? Che cosa era la mia singolare indifferenza? E l’idea che forse sarebbe stato sempre, sempre così, mi balenava ogni tanto, rischiarandomi uno sconfinato deserto, dove non risuonava nè voce, nè passo umano, dove non cadeva stilla di rugiada, dove non nascevano fiori. Sedici anni ed il profumo delle rose non m’inebbriava, la poesia non mi esaltava, la musica non mi commoveva! Sedici anni ed io cercava nei libri, per impararle a mente, le parole d’amore che avrei dette al mio innamorato!” (Cfr. M. Serao, “Fulvia”, in *Pagina azzurra*, La

Nella produzione menzionata, pubblicata tra il 1890 e il 1910, assistiamo alla rievocazione di un Leopardi poetico perché sofferente, animo nobile e malinconico nella cui sofferenza potersi rispecchiare, meritevole non soltanto di esser compatito ma di esser celebrato proprio per la sua poetica sofferenza. Si tratta di una rievocazione positiva. Là dove il riferimento leopardiano rivela prospettive che presentano invece sfavorevolmente l'immagine leopardiana, ove il poeta appare come modello da rigettare, *anti-exemplum*, è in due opere scritte da Serao negli anni '80, durante il suo soggiorno romano: *Fantasia* (1883) e *La conquista di Roma* (1885). La presenza leopardiana, o meglio il leopardismo, si realizza qui nel senso di un personaggio-mito Leopardi che dei due volti rilevati da Lonardi assume quello di un pessimismo rinunciatario dannoso, disfattista e, dunque, da respingere, sia a livello individuale che collettivo.

Fantasia è la storia di un'amicizia finita male. Lucia e Caterina, conosciutesi fanciulle in collegio, stringono un patto d'amicizia destinato a infrangersi a causa della relazione adultera tra Lucia e il marito di Caterina: doppiamente tradita, quest'ultima si toglierà la vita. Il personaggio che interessa al fine di questo contributo è quello dell'"infelicissima Lucia Altimare", come la chiama Scarfoglio²¹, donna fatale²² dannosa verso sé stessa prima ancora che verso gli altri, il cui ritratto, fin da giovane, avviene nel segno di Leopardi. Già in collegio si trova a confidare all'amica quello che sente come il suo ineluttabile destino: "Io soffrirò sempre", dice a Caterina. Quest'ultima ribatte: "Tu esageri. Sai tu forse la vita?"²³. La risposta di Lucia è leopardiana e come tale viene percepita:

— Io la so — disse l'altra, crollando il capo. — Mi pare di aver vissuto assai, di aver provato assai, di essere diventata vecchia. Mi pare di aver trovato dappertutto cenere e fango. Sono nauseata. Siamo nati solo pel dolore.

Rinascenza del Libro-Casa Editrice Italiana, Firenze 1910, vol. II, pp. 66-75, pp. 70-71).

- 21 E. Scarfoglio, *Fantasie dei critici intorno alla Fantasia di Matilde Serao*, in *Il libro di Don Chisciotte* (1885), Mondadori, Milano 1925, pp. 108-111, p. 110.
- 22 Per una lettura di Lucia come *femme fatale* cfr. U. Fanning, *Gender meets genre: woman as subject in the fictional universe of Matilde Serao*, Irish Academic Press, Dublin; Portland (OR) 2002, p. 142 e ss.
- 23 M. Serao, *Fantasia* (1883), Salani, Firenze 1932, p. 17.

- È Leopardi ancora, Lucia. Mi avevi promesso di non leggerlo più.
 — Non lo leggerò più. Ma senti, noi siamo tutti esseri ciechi, miserabili, che vanno alla infelicità e alla morte.²⁴

Caterina rimprovera all'amica di aver continuato a leggere Leopardi – la lettura era già stata sconsigliata in passato –, “come se” – commenta Laura Nay – “solo a tale lettura si potesse attribuire l'alterazione nervosa di Lucia”²⁵. Quando poi Lucia viene presentata come una “malinconica e scheletrita” “donna ammalata” che ha gli stessi “occhi ardenti” e gli stessi “pomelli scarni” di “una Saffo pensante al suicidio”²⁶, pare evidente il riferimento al canto leopardiano del maggio del 1822. L'adesione a una visione leopardianamente pessimista della vita diventa visione nichilista che trova addirittura incisione nel legno: nell'arme di famiglia raschiato sull'inginocchiatoio accanto al letto la giovane infelice “vi aveva fatto incidere il teschio e il motto *Nihil*, che aveva adottato per sua divisa”²⁷. La dichiarazione di adesione al nichilismo è subito associata al nome del poeta di Recanati. Dopo aver ribadito che “[n]on le [a Lucia] era dato amore”, Serao scrive:

Lucia toccava con rispetto la Bibbia [...]. Toccava con rispetto la piccola edizioncina *diamante* del Leopardi [...]. Essa li leggeva ogni giorno quei libri e baciava piamente la Bibbia come il Leopardi. La penna di avorio dalla puntina d'oro, la stecca in legno di sandalo su cui era scolpita la parola spagnuola *Nada*, il suggello di cornalina sul quale si ripeteva il motto dell'inginocchiatoio [...]: tutti questi gingilli fantasiosi [...] erano oggetto delle sue cure.²⁸

La Bibbia, il Leopardi e quel *Nihil*, ripetuto anche in spagnolo, costituiscono la triplice fede di Lucia Altimare, in un'associazione non casuale. Il riferimento alla Bibbia rafforza la credibilità e autorevolezza dell'adesione alla fede leopardiana mentre l'ac-

24 *Ibidem*.

25 L. Nay, *Fantasmî del corpo, fantasmî della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999, p. 220. Nay nota Leopardi sarà nuovamente “sconsigliato come lettura per coloro che sono ‘malati’, più nello spirito che nel corpo” ne *Il mistero del poeta* (1888) di Fogazzaro (ivi, p. 220, nota 5).

26 Ivi, p.30, p. 35.

27 Ivi, p. 38.

28 Ivi, pp. 39-40.

costamento del nome di Leopardi al motto nichilista potrebbe anche essere di derivazione desanctisiana. Come rilevato da Volpi, "è soprattutto Francesco De Sanctis a impiegare il concetto di nichilismo [...] per qualificare la posizione filosofica di Leopardi e la sua tematizzazione del nulla"²⁹, in un pensiero che il critico irpino introduce in due articoli del 1877 e del 1878 poi inclusi nella monografia su Leopardi pubblicata nel 1883³⁰, ovvero nello stesso anno di pubblicazione del romanzo di Serao. È possibile che la scrittrice napoletana fosse a conoscenza di questa novità critica e che l'accostamento Leopardi-*Nihil* sia dunque un'attualizzazione narrativa di un discorso critico appena introdotto. In ogni caso, tale accostamento s'inserisce nella tendenza a una lettura schopenhaueriana, oltre che pessimistica, di Leopardi, la quale si riscontra in un altro romanzo fine ottocentesco, pubblicato postumo nel 1929, che è *L'Imperio* di De Roberto³¹.

Procedendo, il romanzo seraiano si arricchisce di nuove conferme al nichilismo e pessimismo, in una parola, al leopardismo, di Lucia:

— M'affido... l'ignoto mi tenta. Trasciniamo dunque dappertutto questo fastidio della vita. Aspettami.

— Sono così infelice, così infelice....

— Tutti siamo infelici — sentenziò lei, senza guardarlo.

— Ahimè! Alberto, tutti corriamo dietro a un ideale inarrivabile. Anche tu sarai della moltitudine dei sognatori.

— È melanconico l'avvenire, ma è pieno di un nobile apostolato. Noi non avremo figli, Caterina. Sarebbe una infamia, una ferocia mettere al mondo creature deboli, dando loro polmoni infermi perchè crescano meschini e tristi, perchè nel più bello della gioventù sputino sangue e maledicano il seno che li ha concepiti, il latte che li ha nutriti, perchè

29 F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Bari 1999, p. 99.

30 Cfr. E. Burchi, *Il progetto Leopardiano: i Pensieri*, Bulzoni, Roma 1981, p. 16.

31 F. De Roberto, *L'Imperio*, Mondadori, Milano 1929. Come rileva Sipala, il "leopardismo di Ranaldi", protagonista del romanzo, si verifica proprio nel suo abbandonarsi "risolutamente ad una concezione nichilista" (P.M. Sipala, *Leopardi tra Federico De Roberto e Vitaliano Brancati*, in F. Musarra, S. Vanvolsem, R. Lamberti (a cura di), *Leopardi e la cultura europea: atti del Convegno internazionale dell'università di Lovanio, Lovanio, 10-12 dicembre 1987*, Leuven University Press, Leuven 1989, p. 406.)

agitino le braccia scarne e desolate in faccia al padre o alla madre, chiedendo loro conto della vita miserabile, della pena immeritata che li condannarono.

- E che è allora?
- Niente.
- Niente.... è troppo poco.
- È questo niente che mi guasta la vita.³²

Tra condanna a un'ineluttabile infelicità, ricerca di un ideale inarrivabile, attacco a una natura matrigna, percezione nichilista della vita, Lucia è immersa in un universo leopardiano. Né va trascurato l'aspetto più propriamente chimerico del leopardismo di Lucia. Come suggerisce lo stesso titolo del romanzo, ella è creatura volta a un mondo di immaginazione e sogni: "Altimare, voi avete troppa fantasia", sentenza il suo maestro. Fanning ne sottolinea la "over-active and unhealthy imagination"³³, un aspetto rimarcato anche da Kroha per cui Lucia è "depicted as imaginative"³⁴. Proprio il fatto che Lucia immagini, sogni, e quindi desideri, la condanna, in una dinamica leopardiana, all'infelicità. All'assai più pragmatica Caterina, la protagonista seraiana dichiara: "beata te, che non sogni, beata te, che non sognerai mai!"³⁵. Ma questa condanna è insieme condanna alla propria e all'altrui infelicità, ragion per cui Lucia viene presentata da Serao come anti-eroina³⁶, e la presentazione di questo *anti-exemplum* si realizza nel segno di un leopardismo le cui componenti sono tendenza immaginosa, nichilismo, e pessimismo. Se è vero che Lucia è in parte affetta da bovarismo³⁷, ella è pure affetta da leopardismo, da quel "*leopardismo larmoyant*" che Carducci individua come decadente

32 M. Serao, *Fantasia*, cit., p. 43, p. 49, p. 52, p. 61, pp. 68-69, p. 85.

33 U. Fanning, *Gender meets genre*, cit., p. 142.

34 L. Kroha, *Matilde Serao's Fantasia: An author in search of a character*, in "The Italianist", VII, n. 1, 1987, pp. 45-62, p. 48.

35 Nelle parole di Fanning, *Fantasia* è "a novel about Lucia's imagination and Caterina's pragmatism" (U. Fanning *Gender meets genre*, cit., p. 233).

36 Fanning scrive che Lucia "creates herself as an anti-heroine" (ivi, p. 143).

37 Sul bovarismo in Serao cfr. W. De Nunzio Schilardi, *L'invenzione del reale: studi su Matilde Serao*, Palomar, Bari 2004 e M. Muscariello, *Declinazioni del bovarismo da Verga a Serao*, in "Critica letteraria", 185, n. 4, 2019, pp. 803-812.

moda borghese tardo ottocentesca. È il suo leopardismo a portarla alla rovina, conducendovi quanti la circondano.

Nel 1885, due anni dopo la pubblicazione di *Fantasia*, esce alle stampe *La conquista di Roma*³⁸. Il romanzo narra ascesa e declino di Francesco Sangiorgio, un neodeputato di una piccola provincia del Sud in Basilicata, che parte alla conquista della città eterna e ne viene, però, conquistato. Nonostante sia subito individuato dal cocchiere che lo trasporta in giro per Roma come "un forestiero senza volontà", al suo arrivo nella capitale Sangiorgio mostra di esser animato da una forte volontà d'azione. Tutto proiettato alla conquista virile dell'avvenire³⁹, egli se ne vede spuntare davanti un'incarnazione del passato quando incorre in "un manipolo di reduci dalle battaglie 1848-49"⁴⁰ che insieme a dei giovani sfila per commemorare i moti che sfociarono nella prima guerra d'indipendenza italiana. In quell'occasione Sangiorgio ha un vivace scambio di battute con il collega deputato toscano Giustini sul ruolo della gioventù, che porta Giustini a fare il nome di Leopardi:

— Le dimostrazioni, le passeggiate con le bandiere, le corone deposte sopra una lapide, tutte si rassomigliano fra loro. Ne avrò viste mille, ne avrò anche fatte: quando si è stati giovani e studenti di legge, chi può garantire di non aver dimostrato?

— Anch'io, all'Università, — rispose Sangiorgio.

— Chi ci crede a queste frottole? — riprese l'onorevole Giustini, dando in una energica stretta di spalle. — Bisogna avere vent'anni o sessanta, l'età in cui si è scempiati.

— Non dica male della gioventù, onorevole, — rispose Sangiorgio, abbozzando un debole sorriso.

— Già, già, gioventù, amore, morte, le tre cose che ha cantate Leopardi: veramente ne ha cantate due, ma l'altra ci sta dentro. Tutti Leopardiani i meridionali, nevero? Eppure, che famoso seccatore quel Leopardi! Era gobbo, ne ha profitto per far versi o per annoiare la gente. Anch'io son mezzo gobbo, ma non fo versi, perdio! E non secco neppure i miei colleghi della Camera, parlando.⁴¹

38 M. Serao, *La conquista di Roma* (1885), Parrella, Napoli 1910.

39 "For the moment Sangiorgio flees the attractions produced by his feminizing fantasies [...] with the help of his masculine powers of observation" (S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920*, The University of Chicago Press, Chicago 2007, p. 125).

40 M. Serao, *La conquista di Roma*, cit., p. 110, p. 111.

41 Ivi, pp. 115-116.

L'entusiasmo e il fervore giovanile di Sangiorgio portano il collega toscano a identificarlo nel prototipo del meridionale animato da grandi ideali che vive di astrazioni inoperose e che per Giustini coincide con il carattere "leopardiano". I meridionali che non conoscono la vita concreta e vivono soltanto di poetici ideali sono per Giustini tutti leopardiani, intenti a cantare, annoiando chi sta loro intorno, sui tre temi di gioventù, amore e morte.

Quando Sangiorgio pronuncia il suo primo discorso alla Camera, la lettura stereotipata, e al momento infondata, di giovane-meridionale-leopardiano trova riscontro anche negli altri deputati cui basta sapere che si tratta di un "meridionale, avvocato" per concludere: "Dunque avrebbe declamato: la solita retorica che i Piemontesi odiano, i Milanesi deridono, e i Toscani disprezzano"⁴². Ma quando Sangiorgio finisce di parlare, contro ogni previsione, le sue parole vengono accolte con lode dagli astanti che adesso lo considerano un "meridionale – ma, implicita la congiunzione avversativa – di talento"⁴³. Da quel momento comincia l'ascesa politica di Sangiorgio, il cui ruolo strategico diventa sempre maggiore fino a determinare, in un momento di crisi, un rimpasto governativo a causa dell'inazione caratterizzante, nella requisitoria di Sangiorgio, il governo: "la nota principale era la indolenza, una trascuraggine colpevole. Da Roma non partiva una circolare energica, mai: [...] a Roma si facevano una quantità di deduzioni filosofiche e sociali, ma nessun atto di volontà"⁴⁴. Lo stesso ministro dell'interno riconosce "il lungo errore di una politica [...] solamente ispirata agli alti principii, astratta dalle persone e dai fatti, quindi poetica e fallace: una politica così poco pratica"⁴⁵. Ovvero, è il governo cui Sangiorgio s'opponesse, e non Sangiorgio, a risultare astratto, poetico, privo di praticità ed energia: nelle due parole usate da Giustini, meridionale e leopardiano. Il governo cade ma nell'ultima parte del romanzo si assiste alla caduta dello stesso Sangiorgio, in una parabola involutiva che lo porta ad andare a incarnare proprio il meridionale-leopardiano di cui Giustini lo aveva ingiustamente accusato.

42 Ivi, p. 148.

43 Ivi, p. 187. Con questo discorso, scrive Serao, "trionfavano tutti i meridionali, in genere, a cui è sempre un po' lesinato il successo" (ivi, p. 155).

44 Ivi, pp. 282-283.

45 Ivi, p. 280.

Tale rovinosa traiettoria ha inizio con la visione di una donna in lutto, Angelica Vargas, "perduta, nuotante nel vacuo della sofferenza", che pone Sangiorgio di fronte a "[t]utto il vago, l'arcano, il mistico di un dolore femminile, senza lamenti e senza lacrime, senza cause e senza limite"⁴⁶. I due iniziano una relazione adultera (Angelica è sposata a un altro deputato), che conduce Sangiorgio a vivere "come un trasognato" che trascura la realtà che lo circonda, inclusa la politica, e con "aria rimbecillita" vive con la mente rivolta alla "sua fantasia accesa, rovente di febbre e di amore" e fluttuante in "visioni"⁴⁷. La "divina figura" di Angelica produce in Sangiorgio una "mirabile trasformazione" che egli esperisce come "una penetrazione di sentimento"⁴⁸. "His passionate attachment to politics" – osserva Stewart-Steinberg – "is converted [...] to a passionate attachment to the married Angelica Vargas", conversione destinata a divenire "his undoing"⁴⁹. Angelica si profila come un *pensiero dominante*: mentre l'attende nel loro nido d'amore, la casa di Piazza di Spagna, attesa più volte frustrata, Sangiorgio appare "immerso nell'abbattimento della delusione o in quell'ebetismo che hanno gli esseri assorbiti da un sol pensiero"⁵⁰. L'alternativa a questo pensiero d'amore non può che essere la morte: quando Angelica suggerisce che la loro relazione è un sogno e che "bisogna svegliarsi. Bisogna dividersi", la risposta, risoluta e fatale, di Sangiorgio è: "Bisogna morire, allora"⁵¹. Gioventù, amore e morte, le tre cose cantate da Leopardi, caratterizzano ora la vita di Sangiorgio⁵², che giunge, adesso sì, a farsi interprete del meridionale-leopardiano individuato da Giustini.

46 Ivi, p. 292.

47 Ivi, p. 411, p. 390.

48 Ivi, p. 291. Cfr. S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 130.

49 Ivi, p. 99.

50 M. Serao, *La conquista di Roma*, cit., p. 432.

51 Ivi, p. 376.

52 Si vede qui quella "pessimistic view of love" che Serao presenta anche in *Fantasia* e che la porta a considerare l'amore "like a chimera: illusionary and ultimately unattainable" (G. Romani, *Muses, Heroines, and Virtuous Wives in Nineteenth-Century Italy: Erminia Fu Fusinato's and Matilde Serao's Literary Portrayals of the New Italian Woman*, in "The Italianist", XXXIX, n. 3, 2019, pp. 297-314, p. 305). Cfr. G. Romani, *Postal Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2018, p. 118.

Associando Sangiorgio a un leopardismo stereotipo che nell'indolenza, nell'inazione, nell'atteggiamento astratto e rinunciatario che lo definiscono, viene associato al modello, recante quegli stessi o simili caratteri, del meridionale, che è infondo null'altro che lo stereotipo dell'italiano medio, Serao si inserisce a pieno nel quadro di quella "Italian self-preoccupation with their national character and its deficiencies"⁵³ che dal *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* di Leopardi (1824) alle riflessioni desanctisiane, costituisce un *leit-motif* della autocritica italiana ottocentesca⁵⁴.

Stewart-Steinberg riporta tra i tratti principali del carattere nazionale italiano quelli della "scioltezza", formula coniata dal sociologo napoletano Pasquale Turiello, e dell'"ozio"⁵⁵. Se con "scioltezza" si intende quella tendenza degli italiani a una "looseness or elasticity of both mind and body" che trova la sua maggior incarnazione, secondo Turiello, nel tipo napoletano e che conduce gli italiani al rifiuto dell'impegno civico⁵⁶ – tendenza mascolina, sostiene Stewart-Steinberg, e i cui parametri, vengono già individuati da Leopardi –, con "ozio", o "indolenza", ci si riferisce all'"Italian penchant for a dolce far niente", tratto, invece, essenzialmente femminile, secondo Patriarca⁵⁷. Fornendo una lettura che, in parte, integra entrambi questi tratti nazionali, De Sanctis osserva nel saggio *Il limite* (1878) che uno dei pro-

53 W. Adamson, *Italy* in M. Saler (a cura di), *The Fin-de-Siècle World*, Routledge, Abingdon; New York 2015, p. 168.

54 Cfr. G. Aliberti, *La resa di Cavour. Il carattere nazionale italiano tra mito e cronaca (1820- 1976)*, Le Monnier, Firenze 2001; J. Dickie, *The notion of Italy*, in Z.G. Baransky, R.J. West (a cura di), *The Cambridge Comparison to Modern Italian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 17-23; M. Nacci, *Il "sistema dell'egoismo universale" e la condizione presente dell'Italia*, in M. Nacci (a cura di), *Nazioni come individui: il carattere nazionale fra passato e presente*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 103-121; S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010; G. Polizzi, *Da Verri a Cuoco. Il dibattito sul carattere degli italiani tra Sette e Ottocento*, in M. Nacci (a cura di), *Nazioni come individui: il carattere nazionale fra passato e presente*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 85-101.

55 Cfr. S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 31 e ss.

56 Cfr. W. Adamson, *Italy*, cit., p. 168. Adamson sostiene che col suo studio Turiello presenta un "Leopardian argument" (*ibidem*).

57 S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 31, p. 380, nota 7, p. 374, nota 10.

blemi degli Italiani è che essi non conoscono il senso del limite e percepiscono la loro libertà "come il contrario del limite"⁵⁸. Rispetto a questa condizione improntata all'eccesso, all'esagerazione, per cui gli Italiani dimostrano di non essere "sufficiently weighted to the ground"⁵⁹, De Sanctis rivendica "una ginnastica intellettuale e morale, che stimoli e metta in moto tutte le forze latenti dello spirito"⁶⁰ e offra, nella parafrasi di Stewart-Steinberg, "a firm ground under Italian feet" in modo da evitare che "the youth of the new Italy would indulge in generalizations, in fantasy, vagueness, and abstractions"⁶¹. Ministro dell'educazione, il critico irpino promuove per la formazione del carattere nazionale un'"educazione virile"⁶², attribuendo agli italiani un'eccessiva "feminized and feminizing sentimentality"⁶³.

Serao dà concretezza narrativa a queste riflessioni sul carattere degli italiani, sfruttando la storia di Sangiorgio per offrire un ritratto civile impietoso dell'Italia post-unificatoria⁶⁴, di cui il giovane meridionale è simbolo e, quindi *anti-exemplum*, eroe negativo che non può offrire "a worthy model of emulation"⁶⁵. Da positivo esempio di italiano, e italiano meridionale, riuscita, cioè, di un felice equilibrio tra filosofici ideali astratti e volontà e capacità d'agire su questi ideali – che è poi la lettura positiva che Leopardi fa del "meridionale" all'altezza del 1821, quando scrive che la "sovrabbondanza di vita interiore" che "rende il mezzogiorno *rêveur*, indolente, *insouciant*" (zib.622-23, 7 febbraio 1821)⁶⁶ è an-

58 F. De Sanctis, *Il limite*, in G. Ferrarelli (a cura di), *Scritti politici di Francesco De Sanctis*, Morano, Napoli 1895, pp. 160-165, pp. 167-184, p. 163.

59 S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 139.

60 F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di Maria Teresa Lanza, Einaudi, Torino 1972, p. 305.

61 S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 140.

62 *Atti del Parlamento Italiano. Camera dei Deputati, Sessione del 1878 (II della XIII Legislatura)*, Tornata del 17 giugno 1878, Botta, Roma 1878, pp. 1801-1861, p. 1817, incluso in F. De Sanctis, *Scritti e discorsi sull'educazione*, La Nuova Italia, Firenze 1967, p. 184.

63 S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 15.

64 Sulla "commistione o integrazione dell'indagine socio-politica con la narrativa" e l'attenzione, in particolare, rivolta al Mezzogiorno nel romanzo cfr. P. Giannantonio, *Sulla scia dei meridionalisti*, in G. Infusino (a cura di), *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Guida, Napoli 1981, pp. 29-43, p. 35.

65 S. Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect*, cit., p. 119.

66 G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano

che alla base dell'operosità fisica del meridionale ("la sua grande forza di immaginazione riesce, in determinate occasioni, a far prorompere 'vivamente' l'attività del corpo"⁶⁷) –, Sangiorgio si trasforma in negativo esempio d'italiano, o meglio esempio d'italiano medio, in una trasformazione che Serao pone proprio sotto il segno di un leopardiano negativo, anti-esemplificativo, che s'identifica con un'assenza di partecipazione civile, un eccesso di immaginazione e sentimentalità, e un assolutizzarsi nel pensiero (mortale) d'amore. Quest'ultimo, anche linguisticamente, si realizza nel segno di Leopardi. Il primo incontro amoroso di Sangiorgio con Angelica nella casa in Piazza di Spagna avviene "nel primo mattino odoroso di maggio": "col maggio odoroso, [...] ella era venuta, la divina"⁶⁸. Il maggio odoroso è il maggio leopardiano di *A Silvia*⁶⁹.

Il romanzo si conclude con la disfatta di Sangiorgio. Di fronte alla sua assenza dalla politica, i colleghi decretano: "Quel Sangiorgio! pareva una forza, ma che delusione", "Tutti così i meridionali: gran fuoco di paglia che non illumina, nè riscalda..."⁷⁰. Caduto in disistima dai colleghi deputati, assillato da debiti, rigettato anche da Angelica, egli si vede, infine, costretto a ritornare al suo paesino in Basilicata. Fallendo il tentativo di smarcarsi dallo stereotipo del meridionale-leopardiano-italiano medio, non riesce a conquistare Roma perché la capitale d'Italia, sineddoche dell'intera nazione, conquista lui.

Tornando a Lonardi, nel suo saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento, il critico presenta in appendice una serie di documenti testimonianti diverse forme di leopardismo, tra

1997, tomo II, p. 176. Cfr. zib. 622-23, 7 febbraio 1821 (*ibidem*).

67 G. Rosa, *Leopardi, l'Europa e l'Italia del XIX secolo: le radici della mancata unità nazionale*, in "Forum Italicum", vol. XLVI, n. 1, marzo 2012, pp. 5-37, p. 6. Per una lettura approfondita sul "meridionale" in Leopardi vedi L. Felici, *Meridionali, meridionalità, meriggio*, in *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Rubettino, Soveria Mannelli 2006.

68 M. Serao, *La conquista di Roma*, cit., p. 414.

69 Se si pensa che la data esatta dell'incontro, che Sangiorgio ricorda specificatamente, è il 2 maggio ("Ella non rammentava [...] ma io sapevo bene che era venuta una domenica, due maggio", ivi, p.455), non si può non pensare alla lettera di Leopardi a Paolina del 2 maggio 1828 in cui Leopardi annuncia il risorgimento del cuore con la composizione di *A Silvia*.

70 Ivi, p.411.

cui alcuni significativi che riportano le parole di Carducci e De Sanctis⁷¹. Del primo viene citata una lettera del 1874 indirizzata a Lidia (Carolina Cristofori Piva) in cui Carducci auspica una vera e propria guarigione da certa "moda' leopardiana", che, sottolinea Lonardi, il poeta "vede bene quanto sia lontana da Leopardi":

Godo che tu t'interni nei canti del Leopardi. [...] Ma bada [...]. Non lasciarti anche tu rapire al fanatismo leopardiano. È una moda borghese. [...] il leopardismo è ormai una moda su 'l decadere. [...] il Leopardi è un gran poeta; ma i leopardiani sono di gran buffi e sconclusionati animali. Con loro non si caverebbe un ragno da un buco. [...] oggi vogliamo l'ellenismo umano, il paganesimo vitale [...], via via il romanticismo così degli inni sacri e di Adelchi, come di Nerina e di Silvia o della ginestra. Noi vogliamo guarire e tornar sani [...].⁷²

Quanto a De Sanctis, Lonardi fa riferimento al temporaneo coinvolgimento del critico irpino nella "malattia' leopardiana" percepita da certa *sensiblerie* di metà e secondo Ottocento⁷³, indicando Lonardi come De Sanctis constati la necessità di questo coinvolgimento ma anche il suo necessario superamento nel saggio *L'Armando* (1868):

Ne' più tristi giorni dell'esilio m'incontravo spesso con un compagno di sentimento e di sventura a parlar di Giacomo Leopardi. [...] Lo rividi alcuni anni fa [...] e: – Leopardi! – gli dissi [...]. Mi fece un riso sardonico che mi spaventò: Leopardi! – disse: con questa parola mi richiami tante illusioni di menti inferme; un po' malati come il Leopardi. Ora io mi sono fatto seguace della filosofia positiva, e gitto via l'ozioso fantastica-re, e sento una grande compassione per quel cervello malato. [...] Oggi sono avvenuti grandi fatti. Il '48, il '59, il '60, il '66 sono epoche memorabili... qual significato può oggi avere quel mondo contemplativo e negativo?... [...] Altro tempo, altro indirizzo... Consalvo non dice più: "Due cose belle ha il mondo: amore e Morte", ma dice: "Una cosa bella ha il mondo: l'amore"; e non timido amante, in luogo di gemere e sospirare, conquista e possiede Elvira.⁷⁴

71 G. Lonardi, *Leopardismo. Tre Saggi sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento* (1974), Sansoni, Firenze, 1990, pp. 93-98.

72 Ivi, pp. 93-94.

73 Ivi, p. 96.

74 F. De Sanctis, *L'Armando* (1868), in *Saggi critici*, Morano, Napoli 1901, pp. 481-486. Sulle diverse posizioni di De Sanctis rispetto a Leopardi come esempio positivo/negativo vedi L. Russo, *Francesco De Sanctis e la Cultura Napoletana (1860-1885)*, La Nuova Italia, Venezia 1928, pp. 355-356.

Da entrambi i testi emerge un leopardismo secondo ottocentesco che si realizza all'insegna dell'estremo sentimentalismo, l'eccessiva e oziosa immaginazione, la mancanza di partecipazione attiva e volitiva alla vita, il pessimismo, la sconclusionatezza, la lamentazione. Tra i "leopardiani" incarnazione di un tale leopardismo – leopardiani che, a detta di Carducci, "sono di gran buffi e sconclusionati animali" con cui "non si caverebbe un ragno da un buco"⁷⁵–, vi sono precisamente i due personaggi seraiani di Lucia Altimare e Francesco Sangiorgio. Essi rappresentano le due facce di un leopardismo interpretante Leopardi/il leopardiano come esempio negativo di un'infelicità e un'indolenza prodotte da un'eccessiva immaginazione. Riflettendo la ricezione ottocentesca del poeta "larmoyant" e unendovi considerazioni sullo stato civile degli italiani e degli italiani meridionali in età post-unificatoria, Serao permette di visualizzare un momento rilevante della, ritornando alle parole di Lonardi, "varia fenomenologia della presenza leopardiana nella nostra cultura letteraria", presentando Leopardi come il poeta delle fantasticherie dannose, della sofferenza, del pessimismo e nichilismo disfattista, e leopardiano chi si perde in poetiche astrazioni e eccessivi sentimentalismi, e conduce una vita oziosa e inoperosa al di qua di una partecipazione attiva alla vita civile, andando a coincidere con lo stereotipo dell'altrettanto ozioso e inoperoso italiano meridionale e italiano medio.

La presenza consistente di Leopardi in Serao, l'uso introiettato e personale che ne fa l'autrice anche al di là dei due testi analizzati in questa sede, aprono un nuovo settore di studi sul leopardismo, lasciando il campo aperto a nuove intuizioni che vadano ad arricchire ulteriormente il quadro delle contaminazioni leopardiane ottocentesche.

Bibliografia

- Adamson W., *Italy* in M. Saler (a cura di), *The Fin-de-Siècle World*, Routledge, Abingdon; New York 2015.
 Aliberti G., *La resa di Cavour. Il carattere nazionale italiano tra mito e cronaca (1820- 1976)*, Le Monnier, Firenze 2001.

75 G. Lonardi, *Leopardismo*, p.94.

- Atti del Parlamento Italiano. Camera dei Deputati, Sessione del 1878 (II della XIII Legislatura), Tornata del 17 giugno 1878*, Botta, Roma 1878, pp. 1801-1861.
- Burchi E., *Il progetto Leopardiano: i Pensieri*, Bulzoni, Roma 1981.
- Ceccherelli A., *Un "religioso rispetto". Leopardi in Gadda*, in "The Edinburgh Journal of Gadda Studies", 2, a. II, febbraio 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/cecche/Ceccherleop3.php>.
- De Nunzio Schilardi W., *L'invenzione del reale: studi su Matilde Serao*, Palomar, Bari 2004 e M. Muscariello, *Declinazioni del bovarismo da Verga a Serao*, in "Critica letteraria", 185, n. 4, 2019, pp. 803-812.
- De Roberto F., *L'Imperio*, Mondadori, Milano 1929.
- De Sanctis F., *Il limite*, in G. Ferrarelli (a cura di), *Scritti politici di Francesco De Sanctis*, Morano, Napoli 1895, pp. 160-165, pp. 167-184.
- De Sanctis F., *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di Maria Teresa Lanza, Einaudi, Torino 1972.
- De Sanctis F., *Schopenhauer e Leopardi e altri saggi leopardiani*, Ibis, Como 1998.
- De Sanctis F., *Scritti e discorsi sull'educazione*, La Nuova Italia, Firenze 1967.
- De Sanctis F., *Studio su Giacomo Leopardi*, prefazione e cura di Enrico Ghidetti, nota di Franco Foschi, Osanna, Venosa 2001.
- De Sanctis, F. *L'Armando (1868)*, in *Saggi critici*, Morano, Napoli 1901, pp. 481-486.
- Dickie J., *The notion of Italy*, in Z.G. Baransky, R.J. West (a cura di), *The Cambridge Comparison to Modern Italian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 17-23.
- Fanning U., *Gender meets genre: woman as subject in the fictional universe of Matilde Serao*, Irish Academic Press, Dublin; Portland (OR) 2002.
- Felici L., *Meridionali, meridionalità, meriggio*, in *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Rubettino, Soveria Mannelli 2006.
- Giannantonio P., *Sulla scia dei meridionalisti*, in G. Infusino (a cura di), *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Guida, Napoli 1981, pp. 29-43.
- Giannini G., *Studio critico su Giacomo Leopardi*, Stabilimento tipografico Largo Trinità Maggiore n°1, Napoli 1879.
- Kroha L., *Matilde Serao's Fantasia: An author in search of a character*, in "The Italianist", VII, n. 1, 1987, pp. 45-62.

- Leopardi G., *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano 1997, tomo II.
- Lombroso C., *Nuove osservazioni sulla vita di Leopardi*, in "L'Illustrazione Italiana", n° 22, 1895, pp. 342-343.
- Lonardi G., "Leopardismo" tra ideologia, mito e linguaggio, in "Studi Novecenteschi", 1, n. 1, marzo 1972, pp. 1-62.
- Lonardi G., *Leopardismo. Tre Saggi sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento* (1974), Sansoni, Firenze, 1990.
- Marchese A., *Il riso leopardiano*, in U. Piscopo (a cura di), *Leopardi. Altre tracce*, Guida, Napoli 1999.
- Nacci M., *Il "sistema dell'egoismo universale" e la condizione presente dell'Italia*, in M. Nacci (a cura di), *Nazioni come individui: il carattere nazionale fra passato e presente*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 103-121.
- Nay L., *Fantasmî del corpo, fantasmî della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- Origo I., *Leopardi. A Study in Solitude*, Hamish Hamilton, London 1953.
- Patriarca S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Patrizi M.L., *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia (con documenti inediti)*, Bocca, Torino 1896.
- Polizzi G., *Da Verri a Cuoco. Il dibattito sul carattere degli italiani tra Sette e Ottocento*, in M. Nacci, (a cura di), *Nazioni come individui: il carattere nazionale fra passato e presente*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 85-101.
- Romani G., *Muses, Heroines, and Virtuous Wives in Nineteenth-Century Italy: Erminia Fu Fusinato's and Matilde Serao's Literary Portrayals of the New Italian Woman*, in "The Italianist", XXXIX, n. 3, 2019, pp. 297-314-
- Romani G., *Postal Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2018.
- Rosa G., *Leopardi, l'Europa e l'Italia del XIX secolo: le radici della mancata unità nazionale*, in "Forum Italicum", vol. XLVI, n. 1, marzo 2012, pp. 5-37.
- Russo L., *Francesco De Sanctis e la Cultura Napoletana (1860-1885)*, La Nuova Italia, Venezia 1928.
- Scarfoglio E., *Fantasie dei critici intorno alla Fantasia di Matilde Serao*, in *Il libro di Don Chisciotte* (1885), Mondadori, Milano 1925, pp. 108-111.

- Serao M., "Fulvia", in *Pagina azzurra*, La Rinascenza del Libro-Casa Editrice Italiana, Firenze 1910, vol. II, pp. 66-75.
- Serao M., "Profili", in *Piccole anime*, Galli, Milano 1890.
- Serao M., "Sterminator Vesèvo" (*Diario dell'Eruzione Aprile 1906*), Perrella, Napoli 1906
- Serao M., *Cristina*, Voghera, Roma 1908.
- Serao M., *Fantasia* (1883), Salani, Firenze 1932.
- Serao M., *La conquista di Roma* (1885), Parrella, Napoli 1910.
- Serao, M. "La ginestra. La memoria grata", in *L'anima dei fiori*, Libreria Editrice Nazionale, Milano 1903, pp. 289-291.
- Serao, M. *La Tomba di Giacomo Leopardi*, in "Il Capitano Fracassa", a. V, n. 248, 7 settembre 1884 in C. Antona-Traversi, *Studj su Giacomo Leopardi con notizie e documenti sconosciuti e inedita*, Enrico Detken, Napoli 1887.
- Sergi, G. *Le origini psicologiche del pessimismo leopardiano*, in "Nuova Antologia", XXXIII, 1898, pp. 577-603.
- Sipala P.M., *Leopardi tra Federico De Roberto e Vitaliano Brancati*, in F. Musarra, S. Vanvolsem, R. Lamberti (a cura di), *Leopardi e la cultura europea: atti del Convegno internazionale dell'università di Lovanio, Lovanio, 10-12 dicembre 1987*, Leuven University Press, Leuven 1989-
- Stewart-Steinberg S., *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.
- Stufferi Malmignati C., *Leopardi nella coscienza dell'Ottocento*, Bonacci, Roma 1976.
- Volpi F., *Il nichilismo*, Laterza, Bari 1999.

LUCA TOGNOCCHI
FRAMMENTI DELL'UMANA GENTE
La Ginestra di Leopardi e
The Waste Land di T. S. Eliot

1. *Leopardi*, a gloomy cuss

Quasi un secolo separa l'ultimo poema di Leopardi, *La Ginestra* (1836), e l'opera più importante di T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922). Questo contributo vuole comparare i due testi attraverso l'elemento del paesaggio, usato dai due autori come mezzo per rappresentare la condizione umana, sia a livello simbolico che storico. Ne *La Ginestra* Leopardi trasforma il fiore che sboccia nel deserto vulcanico in un simbolo del fato dell'uomo e del suo ruolo all'interno del sistema della Natura. In Eliot, invece, il paesaggio della terra desolata rappresenta la condizione della cultura occidentale, giunta a uno storico crocevia e ormai divenuta infertile, incapace di rinnovarsi di fronte alla sfida epocale – e traumatica – della Grande Guerra. Il confronto tra i due testi e le modalità narrative e metaforiche attraverso le quali gli autori hanno costruito i rispettivi paesaggi desolati intende individuare alcune forme di continuità. In particolare, si sosterrà che il paesaggio simbolico di Leopardi diventerà, nei 90 anni che separano i due testi, una realtà apocalittica nel poema di Eliot. Oltre al paesaggio, particolare attenzione verrà posta su un altro aspetto, ossia la presenza – o meno – di una possibilità di rinascita. Entrambi i testi sono ambientati in luoghi aridi e infertili, dove la vita è una sfida continua, eppure avviene. La morte, al contrario, è una presenza continua e asfissiante, sia sul vulcano leopardiano che nella Londra apocalittica di Eliot. Quale vita può sorgere dalle ceneri? Oppure, come si può invertire il processo di desertificazione e rendere nuovamente fertili le lande desolate? Individuare un filone di pensiero poetico che riflette su una terra invivibile e ne indaga le prospettive di rinascita è oggi sicuramente fonda-

mentale. In anni in cui il racconto distopico e post-apocalittico si impongono sempre di più, può essere interessante andare alla ricerca di testi che presentano un mondo simile a quello che potrebbe aspettarci, ma che si rivolgono alle più fragili forme di vita che sopravvivono al suo interno.

Prima di cominciare è doveroso precisare che non c'è alcuna prova che Eliot abbia letto le poesie di Leopardi. Di conseguenza questo studio non cercherà filiazioni dirette tra i due testi ma indagherà una continuità tematica e poetica indipendente dalla conoscenza che Eliot poteva avere della poesia leopardiana. Nonostante nel corpus eliotiano non ci siano presenze esplicite di Leopardi, alcuni elementi possono suggerire una conoscenza indiretta o generica. L'unica menzione del nome di Leopardi in Eliot è in una lettera a Ezra Pound del 1937, recentemente ricordata da Nicholls: "I haven't any a priori objection to Leopardi [...] except that he is a gloomy cuss and I like cheerful light reading"¹. La datazione tardiva della lettera non ci consente di stabilire se Eliot nutrisse questa opinione di Leopardi già quindici anni prima, quando pubblica *The Waste Land*. Ovviamente la critica di Eliot non va presa troppo sul serio, poiché è difficile immaginare l'autore di alcuni dei poemi filosofici più complessi e colmi di citazioni e riferimenti del Novecento come lettore solamente di polizieschi e romanzi rosa. D'altra parte, non è un caso che la lettera sia rivolta proprio a Pound, il "miglior fabbro" di Eliot, nonché lettore appassionato di Leopardi e traduttore di alcuni suoi componimenti. D'altronde, anche James Joyce era un conoscitore di Leopardi, e visto che i tre erano amici e colleghi, non sarebbe assurdo pensare che qualche volta nei loro incontri siano state condivise opinioni sul poeta di Recanati². Questo aspetto getta una luce importante sul *perché* studiare le continuità tra Eliot e Leopardi. Se quest'ultimo è una presenza in tre dei grandi autori del modernismo inglese, e lo sarà poi anche in Beckett³, diven-

1 P. Nicholls, *Rites of spring. 1922 and 1822*, in "Comparative Studies in Modernism", 22, 2023, pp. 38.

2 Per i rapporti tra Joyce e Leopardi si veda F. Sabatini, *In the Flash of an Eye a multiplicity of things: The Poetics of the (in)finity in James Joyce and Giacomo Leopardi*, in "Comparative Literature Studies", XLII, 1, 2012, pp. 1-22.

3 Per le letture leopardiane di Beckett si veda N. Bouchard, *Beckett: Reader of Leopardi*, in "Italian Culture", 17, II, 1999, pp. 77-89.

ta quindi una costante all'interno di una delle più dirompenti e innovative correnti letterarie del Novecento. La varietà di fonti da cui questi autori trassero ispirazione è immensa, e non rende affatto facile la ricerca di elementi comuni. Certamente non rilevante quanto Dante, Leopardi diventa comunque uno spettro che si aggira nell'elaborazione del modernismo.

È inoltre noto che Eliot conoscesse il lavoro critico e poetico di Matthew Arnold⁴, uno dei primi letterati inglesi a commentare Leopardi e a porlo in continuità con la tradizione romantica britannica. Arnold menziona Leopardi nelle sue prefazioni alle raccolte poetiche di Wordsworth prima e di Byron poi. Questi commenti sono oggi raccolti nel volume *Essays in Criticism*, dal quale si può evincere l'opinione di Arnold su Leopardi: "He agrees that Leopardi is a great poet, saying that he is 'far more the artist' than Wordsworth. [...] Arnold admits that Leopardi has a greater knowledge of classical literature, a wider knowledge of languages, and that he is freer from 'reigning conventions'"⁵. Arnold si prese un grande rischio con queste affermazioni, attraverso le quali componeva una triade del romanticismo – Wordsworth, Byron e Leopardi – che escludeva autori inglesi già canonizzati come Shelley e Keats. Ma è rilevante notare anche come la poesia di Arnold stesso sia stata paragonata a quella di Leopardi:

of all English poets the one most closely approximating Leopardi was Arnold. [...] Arnold himself must have felt deeply the resonances between his poetry and Leopardi's in tone, diction, imagery, posture, and thought. We can in this discussion only suggest the extent of these similarities, which are quite visible in Leopardi's *La sera del dì di festa* and *Dover Beach*.⁶

Non viene però menzionata la possibile, e molto interessante, somiglianza tra *La Ginestra* e *Empedocles on Etna*, poema drammatico tra i più noti di Arnold, che vede il noto filosofo vagare in un

4 Per dei resoconti dettagliati delle letture e dei commenti di Eliot all'opera di Arnold si vedano M. L. S. Loring, *T. S. Eliot on Matthew Arnold*, in "The Sewanee Review", 43, IV, 1935, pp. 479-488; A., Kirsch, *Matthew Arnold and T. S. Eliot*, in "The American Scholar", 67, III, 1998, pp. 65-73.

5 P. Lecouras, *Leopardi's Reception in England: 1837 to 1927*, in "Italica", 86, II, 2009, p. 322.

6 O. M. Casale, A. C. Dooley, *Leopardi, Arnold, and the Victorian Sensibility*, in "Comparative Literature Studies", 17, I, 1980, p. 63.

paesaggio identico a quello del Vesuvio leopardiano e ponderare il senso dell'esistenza umana, prima di scegliere di gettarsi nel vulcano. Temi, ambientazione e riflessioni simili a quelle di Leopardi, che potrebbero rappresentare un ponte, o un tramite indiretto, tra *La Ginestra* e *The Waste Land*. Cosetta Veronese, invece, esplora questa connessione tra Arnold e Leopardi, riprendendo la descrizione di Frank Kermode che vedeva nell'Empedocle arnoldiano il perfetto esempio di artista romantico: "Interestingly, Kermode's description matches perfectly another literary figure, historical rather than fictional, whom the Italian nineteenth-century critical tradition has ironized as the artist in isolation: Giacomo Leopardi"⁷. Anche la *Waste Land* sarà abitata da figure solitarie, che permettono di comporre – nel rapporto tra solitudine individuale e paesaggi inabitabili – un percorso che lega Eliot e Leopardi passando per Arnold.

2. *Le terre desolate*

Iniziamo adesso il confronto tra i due testi. Prima di tutto saranno analizzate le modalità attraverso le quali il paesaggio viene costruito e descritto dai due autori; quindi sarà letto sia come luogo reale, effettivamente scenario dove si svolge un'azione, che come corrispettivo simbolico o metafora. Entrambi i testi dedicano i loro incipit alla contrapposizione tra la desolazione del paesaggio e un, seppur minimo, elemento floreale: la ginestra in Leopardi, i lillà in Eliot. La prima strofa del poema leopardiano è in gran parte dedicata al panorama del Vesuvio e alla presenza inaspettata e quasi paradossale della ginestra:

Qui su l'arida schiena
 Del formidabil monte
 Sterminator Vesevo,
 La qual null'altro alberga arbor né fiore,
 Tuoi cespi solitari intorno spargi.⁸

7 C. M. Veronese, 'Misanthropo di sé stesso? Self-love, self-exclusion, self-sacrifice, and compassion in Giacomo Leopardi', in "The Modern Language Review", 104, IV, 2009, pp. 992.

8 G. Leopardi, *La Ginestra*, in G. Leopardi, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1994, vv. 1-5.

È uno scenario da cui la vita è esclusa in maniera radicale, dove la ginestra è l'unica eccezione, ma viene detto esplicitamente come essa sia "solitaria", quindi unica abitante del luogo. In opposizione alla ginestra ci sono due elementi: la desolazione infeconda e arida del monte, e la sua natura di "sterminator", quindi di portatore di morte. Il riferimento ovviamente è alla distruzione di Pompei in seguito all'eruzione del Vesuvio del 79 AC. Da un lato l'impossibilità di creare nuova vita, dall'altro la possibilità, concreta e storica, di recare morte e distruzione. Vediamo come avviene la costruzione del paesaggio vesuviano per quanto riguarda il primo aspetto. I versanti del vulcano sono coperti di "ceneri infeconde, e ricoperti / dell'impietrata lava"⁹ e "or tutto intorno / una ruina involve"¹⁰. Ma anche: "Or ti riveggo in questo suol, di tristi / lochi e dal mondo abbandonati"¹¹. Risuona il contrasto con la vita che non c'è più: "fûr liete ville e còlti, / e biondeggjar di spiche, e risonâro / di muggito d'armenti"¹². Aleggia quindi il fantasma di un passato opposto al presente, fatto di vita animale e vegetale profondamente fertile: non è un caso che Leopardi menzioni proprio il grano, simbolo di fertilità, e i pascoli. Ma la descrizione del paesaggio serve soprattutto a preparare il terreno per la protagonista del poema, la ginestra: "La loro rappresentazione [delle pendici del Vesuvio] esiste in funzione della ginestra la cui pienezza di vita sfida l'ambiente di morte nel quale germoglia"¹³, e a breve vedremo come.

Come accennato sopra, Eliot apre il suo poema con una simile associazione, quella di terra infeconda e fiori:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain¹⁴

9 G. Leopardi, *op. cit.*, vv. 18-9.

10 Ivi, vv. 32-2.

11 Ivi, vv. 14-5.

12 Ivi, vv. 24-6.

13 A. Bonadeo, *Leopardi, l'individuo e la società*, in "Italica", 63, II, 1986, pp. 142-60.

14 T. S. Eliot., *The Waste Land*, in T. S. Eliot., *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber Ltd., London 2002, vv. 1-4.

Fin da subito compare una terra “morta”, con radici “spente”, dove solo dei lillà provano a spuntare. La pioggia primaverile in questo contesto desolato appare quasi una crudele presa in giro, infatti aprile è il mese più crudele, poiché illude con la possibilità di una rinascita che invece viene a mancare. I simboli di fertilità – la pioggia, le radici, i fiori, la primavera – diventano dei tragici *memento mori*, poiché nelle loro mancate nascite ricordano il destino di morte che ci attende. È quindi immediatamente lampante che il fulcro del testo sarà l’opposizione tra la possibilità di una rinascita e la sua continua negazione. Sonia Gentili, commentando la scelta da parte di Eliot del titolo, traccia un interessante parallelo tra i due poemi: “Quando Eliot motivò il titolo della sua raccolta poetica *The Waste Land* (1922) rinviando non alle fonti bibliche reimpiegate nel libro ma agli studi sul pensiero mitico di Frazer e dei suoi continuatori, fece ciò che aveva fatto Leopardi a fine Settecento: collocare la propria poesia biblica nel solco del concetto di mito vichiano”¹⁵. Mettersi nel solco vichiano vuol dire soprattutto sposare un’idea di storia ciclica, dove si alternano crisi e prosperità. Dove, quindi, l’una è sempre presente nell’altra: ogni momento di crisi ha in sé i germi della rinascita e viceversa. Quest’ultimo aspetto, soprattutto, ossia la capacità di vedere la crisi laddove i contemporanei vedevano splendore e progresso, sarà elaborato in seguito. Ma basta qui sottolineare che questa lungimiranza certamente sottolinea la modernità del pensiero leopardiano, capace di cogliere le contraddizioni che caratterizzano, appunto, il mondo moderno.

I versi successivi continuano a costruire un paesaggio di morte dove ogni speranza di vita è delusa, quasi ridicolizzata. Prima Eliot si chiede “what branches grow / out of this stony rubbish?”¹⁶, e poi nota che “the dead trees give no shelter, the cricket no relief, / and the dry stone no sound of water”¹⁷. Continua lo scambio di posizione tra aridità e fertilità. I rami provano a crescere dalla roccia, gli alberi sono morti, il canto dei grilli non conforta e la pietra è secca e non annuncia il suono dell’acqua. I simboli primaverili e di vita, come l’acqua, tradiscono la loro ragion d’essere.

15 S. Gentili, *Deserti biblici e terre desolate: Leopardi verso il Novecento*, in “Bollettino di Italianistica”, 1, gen-giu 2015, p. 53.

16 T. S. Eliot, *op. cit.*, vv. 19-20.

17 Ivi, vv. 23-4.

3. *Le magnifiche sorti e progressive*

Come abbiamo visto, entrambi i poeti usano l'inizio delle due opere per descrivere il paesaggio e delinearne alcuni aspetti: l'infertilità, l'aridità e la mancanza di vita. Allo stesso modo, entrambi usano i versi successivi per iniziare ad associare al paesaggio significati e temi. In particolare, Leopardi nella conclusione della prima strofa avvia la propria riflessione intorno a quanto "è il gener nostro in cura / all'amante natura"¹⁸. Chiunque passeggiando sul Vesuvio potrebbe avere una visione chiara e inequivocabile di quale sia il ruolo umano nel mondo: "dipinte in queste rive / son dell'umana gente / *Le magnifiche sorti e progressive*"¹⁹. Il Vesuvio porta su di sé i resti di cosa accade quando l'essere umano crede di poter sovvertire le leggi di natura, e il ricordo della distruzione di Pompei è un invito rivolto da Leopardi al "secol superbo e sciocco"²⁰. Così viene anche chiarito il destinatario del ragionamento leopardiano: la cultura contemporanea, il razionalismo illuminista. La filosofia dell'epoca voleva spingere l'uomo a dominare la natura con il potere della ragione e dell'intelletto, ma Leopardi sembra prevedere una nuova catastrofe. Ciò che l'uomo del suo secolo ha dimenticato e si rifiuta di ammettere è "il mal che ci fu dato in sorte / e il basso stato e frale"²¹. In questo sistema di distruzione, ciclica e soprattutto diffusa a livello cosmico, la ginestra mostra l'unico comportamento possibile. Quando il Vesuvio erutterà nuovamente lei morirà, ma con il capo "non piegato insino allora indarno / codardamente supplicando"²², ma neppure "eretto / con forsennato orgoglio inver le stelle"²³. La ginestra ha capito il suo ruolo nel sistema delle cose: non implora che le venga risparmiata la vita, accetta la propria fragilità, ma non ha neppure inutili e vani slanci titanici. Osservando una terra desolata e priva di speranza, dove la vita di un singolo fiore è di per sé quasi un miracolo, Leopardi capisce quale è l'attitudine che l'uomo dovrebbe tenere di fronte alla natura e alla sorte.

18 G. Leopardi, *op. cit.*, vv. 40-1.

19 Ivi, vv. 49-51

20 Ivi, v. 53.

21 Ivi, vv. 116-7.

22 Ivi, vv. 307-8.

23 Ivi, vv. 309-10.

Anche Eliot struttura in maniera simile la conclusione della prima sezione del suo poema, "The Burial of the Dead". Dopo la descrizione della terra arida e altri lampi descrittivi sempre associati all'acqua, la primavera e la delusione, cambia radicalmente ambientazione e si sposta a Londra, la "Unreal City". Da una terra desolata passiamo a una città infernale, grigia e nebbiosa, dove l'aridità e la mancanza di vita si riflettono sui suoi abitanti. Usando una citazione dantesca Eliot descrive così l'inferno urbano: "A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many"²⁴. Improvvisamente appare Londra, che Eliot descrive come un luogo liminale tra il mondo dei vivi e quello dei morti, con il London Bridge che sembra quasi un ponte tra le due dimensioni. Eliot si serve della città per dipingere la sua opinione sulla società e la cultura dei suoi giorni, desolata e in una condizione di quasi morte. La coesistenza tra vita e morte chiude la sezione, con un dialogo dove l'io lirico chiede a Stetson, probabilmente un commilitone durante la Grande Guerra: "That corpse you planted last year in your garden, / has it began to sprout? Will it bloom this year?"²⁵ Se l'inizio del poema era costellato da esempi di rinascita fallita, qui invece appare un primo segnale di speranza: la vita potrebbe tornare. Il cadavere piantato nel giardino richiama la lettura del *The Golden Bough* di Frazer, dove si parla a lungo dei rituali di sepoltura e rinascita. Viene adombrato così l'inizio di un nuovo ciclo, in forte opposizione con la morte in vita che aleggia su tutta Londra. Ma questa speranza rimane, almeno per ora, solo una speranza: Stetson, infatti, non risponde.

Abbiamo visto alcuni degli aspetti che i due poeti hanno associato alla terra desolata. Leopardi l'ha usata come monito rivolto alla società per invitarla a cambiare filosofia, per rappresentare la possibile distruzione cui andrebbe incontro se sfidasse la natura; Eliot invece associa la terra, e poi Londra, alla condizione esistenziale del suo tempo, calato nella "brown fog of a winter dawn"²⁶. Anche le due sezioni successive, "A Game of Chess" e "The Fire Sermon" affrontano "what we may call the social realities of the

24 T. S. Eliot, *op. cit.*, vv. 62-3.

25 Ivi, vv. 71-2.

26 Ivi, v. 61.

waste land: with what its people see and do”²⁷. Al contrario del dorso del Vesuvio, disabitato se non per la ginestra, la terra desolata di Eliot è una metropoli. Qui vengono a più riprese raccontate le vuote e futili esistenze di chi la abita, mostrando che non è tanto la vita in sé, ma la possibilità di una vita autentica, a essere definitivamente scomparsa. Quelle raccontate non sono solo inautentiche, ma spesso profondamente tragiche. Compagno, più come voci che come veri personaggi: Filomela, violentata da un “barbarous king”²⁸, Lil e Albert, lei di fronte alla possibilità di un sesto aborto e lui reduce della Grande Guerra, una stenografa e un funzionario alle prese con una triste serata che culmina in un amplesso al limite dello stupro. La desolazione è assoluta, e il commento di una voce indefinita “I think we are in rats’ alley / where the dead men lost their bones”²⁹ riassume perfettamente la situazione.

Nella terza sezione viene presentato un altro simbolo molto importante, quello del Tamigi. Il fiume di Londra, che attraversa la città e dovrebbe essere portatore di vita ma che, come i simboli acquatici all’inizio del poema, fallisce nel suo dovere. All’inizio di “The Fire Sermon”, l’io lirico dice “The wind / crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed. / Sweet Thames, run softly, till I end my song”³⁰. La terra diventa marrone stavolta, un colore certamente non associabile alla prosperità. Le ninfe, gli spiriti del Tamigi, che ne dovrebbero rappresentare i poteri vitali, hanno abbandonato il fiume, e non rimane nessuno ad ascoltare il vento. Un’altra immagine sonora è quella della canzone del poeta, il quale chiede al fiume di continuare a scorrere almeno fino alla sua fine, quasi a lasciar intendere che una volta privo del suo scopo potrebbe seccarsi interamente. Sono poi le Thames-daughters, figlie o forse ninfe del Tamigi, a denunciarne lo stato corrotto: “The river sweats / oil and tar”³¹. Il fiume ha perso la sua purezza, è inquinato dai liquami di scarto della città industriale, e un’altra fonte di vita perde il proprio

27 D. E. S. Maxwell, *The Poetry of T. S. Eliot*, Routledge & Kegan Paul Broadway House, London 1969, p. 101.

28 T. S. Eliot, *op. cit.*, v. 99.

29 Ivi, vv. 115-6.

30 Ivi, vv. 175-7.

31 Ivi, vv. 266-7.

ruolo. Anche questa attenzione all'inquinamento del fiume, agli effetti dell'industrializzazione sul paesaggio naturale, potrebbe permettere di inserire il poema tra le opere proto-ecologiche. Una sensibilità che viene spesso riscontrata anche in Leopardi³², e che continua a creare un fondo di riferimenti e suggestioni comune ai due autori dai quali possono aver attinto nella loro poesia, dando vita a una "contaminazione" nei materiali di partenza piuttosto che nei contatti diretti.

Al contrario di Leopardi che ambienta il suo poema in un unico paesaggio, Eliot ne descrive tre: uno indefinito nella prima sezione, che potrebbe coincidere con un arido giardino; la Londra spettrale della seconda e terza sezione; e un terzo, la vera e propria terra desolata, un deserto di morte e nulla, descritto in "What the Thunder Said", la quinta e ultima sezione del poema. La sezione è l'apice dell'inferno in Terra descritto da Eliot, dove si conclude il suo viaggio poetico. Il personaggio che vaga in questa terra è tanto *unreal* quanto la Londra descritta prima: "He who was living is now dead / we who were living are now dying"³³. La compenetrazione tra mondo dei vivi e dei morti continua, e dall'individuo si estende alla collettività, al "noi". Hargrove descrive così l'ultimo scenario eliotiano: "A complex nightmare landscape revealing a vision of the ultimate chaos and disintegration of the spirit"³⁴. Il paesaggio distrutto rivela la distruzione dell'io, causata dall'assenza di ogni fonte di vita: "Here is no water but only rock / rock and no water and the sandy road / [...] if there were water we should stop and think / amongst the rock one cannot stop and think"³⁵. Se prima faceva la sua comparsa qualche fiore o radice, adesso non c'è più nulla, nemmeno una goccia d'acqua. È come se le prime sezioni, con la primavera che falliva nel suo rinnovare la natura, abbiano descritto un'apocalisse in corso d'opera, ora, invece, pienamente manifesta. L'assenza d'acqua è assenza di pensiero, impone un errare continuo e ucci-

32 Basti il riferimento a "Eco-Leopardi". *Visioni apocalittiche e critica dell'uomo nel poeta della Natura*, "Costellazioni", P. Ceccagnoli, F. D'Intino (a cura di), IV, 10, 2019.

33 Ivi, vv. 328-9.

34 N. D. Hargrove, *Landscape as symbol in the poetry of T. S. Eliot*, University Press of Mississippi, Jackson 1978, p. 82.

35 T. S. Eliot, *op. cit.*, vv. 331-2; 335-6.

de ogni possibilità di riflessione, e, quindi, di cultura. E se l'individuo non può pensare, allora la sua intera società è condannata alla morte, prima culturale e poi reale, infatti: "Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal"³⁶. È un catalogo di città cadute, distrutte, da quelle classiche a quelle moderne, come Vienna, capitale dell'Impero austro-ungarico ormai smantellato. Londra, che insieme a Parigi era la capitale d'Europa, viene inserita in questo elenco, ormai anche lei *unreal*, prossima alla caduta, destinata a scomparire.

4. *Un dolcissimo odor e il Re Pescatore: forme della rinascita*

Torniamo adesso a Leopardi e alla conclusione della sua riflessione sulla ginestra e al paesaggio intorno ad essa. Leopardi rievoca la distruzione di Pompei, il danno apocalittico che può fare la caduta di un frutto su un formicaio, e in generale, la fragilità umana di fronte al potere distruttivo della natura. Il progresso, vanto del suo secolo illuminato, è solo un'illusione di fronte all'eternità e all'impassibilità della natura: "Caggiono i regni intanto, / passan genti e linguaggi: ella nol vede: / e l'uom d'eternità s'arrogava il vanto"³⁷. Leopardi tenta di mostrare all'uomo un comportamento nuovo, che riconosca che la Natura "madre è di parto e di voler matrigna"³⁸, contro la quale creare una "social catena"³⁹ attraverso cui proteggersi dalle angherie della vita. Questa minaccia è rappresentata dal Vesuvio, ma Bonadeo suggerisce che il vulcano possa indicare non soltanto la natura, ma anche la stessa società umana: "Indifesa e solitaria, l'esistenza della ginestra è, come quella dell'individuo, sotto la costante minaccia della società, il vulcano"⁴⁰. Un'interpretazione, questa, che sposta l'attenzione su come l'uomo possa diventare una minaccia per sé stesso quando inizia ad agire diversamente da come dovrebbe, oppure oltre le proprie possibilità di creature fragile e finita.

36 Ivi, vv. 373-6.

37 G. Leopardi, *op. cit.*, vv. 294-6.

38 Ivi, v. 125.

39 Ivi, v. 149.

40 A. Bonadeo, *Leopardi, l'individuo e la società*, in "Italica", 63, II, 1986, p. 158.

Il paesaggio desolato del Vesuvio si può quindi leggere in due modi. Da un lato, come ciò che necessariamente attende l'uomo, il quale, come la ginestra, vi fiorisce dentro e non può vivere altrove, per cui è condannato all'annichilimento. Dall'altro, proprio perché è un paesaggio metafisico, condizione di base dell'esistenza, l'arida schiena del Vesuvio può anche insegnare qualcosa all'individuo, ossia fargli capire il suo posto nel mondo. La ginestra che impara che non può diventare altro se non un fiore prossimo alla morte, quasi si innalza oltre la sua condizione accettandola. Infatti riesce ad "abbellir l'erme contrade"⁴¹ e poi: "al cielo / di dolcissimo odor mandi un profumo, / che il deserto consola"⁴². Ancora Bonadeo commenta così questo passo: "Trasfondendo il suo esempio e la sua tempra nel mondo che la circonda, la ginestra supera il dissidio tra se stessa e altrui – tra individuo e società – e modella il mondo in cui vive – crea la società stessa"⁴³. Secondo questa lettura, la ginestra trasforma il paesaggio, non cambiandolo radicalmente ma attribuendogli nuove qualità, ad esempio il suo profumo, e avviando così una – seppur modesta – forma di rinascita. Sulle rovine di un mondo distrutto e perennemente prossimo a una nuova distruzione, grazie al suo atteggiamento e alla comprensione del proprio ruolo, la ginestra riesce ad avviare una palingenesi che sarebbe stata altrimenti impossibile.

La rinascita, in *The Waste Land*, avviene attraverso l'utilizzo della leggenda del Sacro Graal e il personaggio del Re Pescatore. Queste figure e temi sono usati da Eliot attraverso due celebri letture di antropologia e religioni comparate che lui stesso esplicita nelle *Notes on The Waste Land: From Ritual to Romance* di Jessie Weston e *The Golden Bough* di James G. Frazer⁴⁴. Il Re Pescatore è un personaggio del ciclo arturiano, la cui malattia – a volte fisica, altre causata da una ferita – si estende alla sua terra, rendendola arida e infertile. La ferita può essere curata solo facendolo bere dal Graal, restituendo così vita alla terra: è questo l'unico modo per redimere la *waste land*. Weston definiva in questo modo il tipo di relazione che lega il Re alla sua terra: "The intimate relation at one time held to exist between the ruler and his land, a

41 G. Leopardi, *op. cit.*, v. 8.

42 *Ivi*, vv. 35-7.

43 A. Bonadeo, *op. cit.*, p. 159.

44 T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 70.

relation mainly dependent upon the identification of the King with the Divine principle of Life and Fertility”⁴⁵. Se il Re corrisponde alla sua terra, che abbiamo visto essere un simbolo della condizione umana, allora si può riassumere con queste parole di Dei il sistema dei “personaggi” di Eliot: “Il Re Pescatore – per dirla in modo assai schematico – è la soggettività moderna, mutilata, ammalata, sterile; e che la terra desolata è la condizione esistenziale contemporanea, caratterizzata da inautenticità e incomunicabilità”⁴⁶. Il Re, quindi, è l’individuo, la cui cultura, mente e spirito devono essere curati per guarire la società intera.

La figura del Re Pescatore compare fugacemente nella terza sezione del poema, “The Fire Sermon”:

While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother’s wreck
 And on the king my father’s death before him.⁴⁷

L’intera famiglia del Re è malata, con lui suo fratello e suo padre, dando un’idea diffusa e stratificata del male che affligge la sua terra. Ma soprattutto nella sezione finale Eliot si concentra sulla ricerca del Graal, come lui stesso ammette nelle note: “In the first part of Part V three themes are employed: the journey to Emmaus, the approach to the Chapel Perilous and the present decay of eastern Europe”⁴⁸. Come ricorda ancora Weston, il viaggio verso la Cappella è la canonica conclusione della ricerca, poiché al suo interno si dovrebbe trovare il Graal⁴⁹. Eliot, invece, nega ogni facile risoluzione e guarigione della terra desolata, e infatti la Cappella che viene trovata nel testo è una “empty chapel, only the wind’s home”⁵⁰. Nonostante non sia una facile rinascita, non è neppure impossibile, infatti il Re poco dopo dice: “I sat

45 J. L. Weston, *From Ritual to Romance*, Doubleday Anchor Books, New York 1957, p. 114.

46 F. Dei, *La Discesa agli Inferi. Frazer e la cultura del Novecento*, Argo, Lecce 1998, p. 338.

47 T. S. Eliot, *op. cit.*, vv. 189-93.

48 Ivi, p. 74.

49 J. L. Weston, *The Quest of the Holy Grail*, G. Bells & Sons LTD, London 1913, p. 2.

50 T. S. Eliot, *op. cit.*, v. 389.

upon the shore / fishing, with the arid plane behind me, / shall I at least set my lands in order?"⁵¹. Il Re Pescatore siede sulla costa, con la terra desolata alle spalle e si prepara a riportare l'ordine. Dei commenta così questo bisogno d'ordine: "Ma questo nuovo ordine deve emergere dalle rovine del precedente, il quale dev'esser dunque ripercorso a ritroso, in un viaggio verso le scaturigini dell'identità morale dell'uomo"⁵². Il nuovo percorso è reso possibile soltanto dalla distruzione, dalla caduta. Non avendo trovato il Graal, è stato necessario un sacrificio per poter tornare a mettere ordine, infatti si ripete che "London Bridge is falling down falling down falling down"⁵³. Londra è dovuta cadere per poter costruire di nuovo, per azzerare ciò che era stato fatto e avviare la palingenesi della terra desolata. E forse proprio nella conclusione del poema di Eliot troviamo la più interessante somiglianza di versi con Leopardi. Per lui "dipinte in queste rive / sono dell'umana gente / *Le magnifiche sorti e progressive*"⁵⁴. Eliot invece, dopo la caduta di London Bridge, cita tre versi: uno di Dante, uno della *Veglia di Venere* di un Anonimo latino e un altro di Gerard de Nerval. E poi dice: "These fragments I have shored against my ruins"⁵⁵. Come di Pompei e delle illusioni umane rimangono solo dei frammenti sul dorso del vulcano, anche della cultura europea sopravvivono soltanto pochi versi tra le rovine.

Giungiamo ora alle conclusioni. Sono stati analizzati alcuni aspetti che ricorrono sia ne *La Ginestra* di Leopardi che in *The Waste Land* di Eliot, come ad esempio il paesaggio desolato, l'assenza di vita, l'attenzione ai cicli di vita, morte e rinascita e la riflessione sul destino degli uomini. Leopardi descrive la condizione umana come un deserto che non può essere cambiato né alterato radicalmente. L'unica cosa che l'uomo – la ginestra – può fare è condurre una vita dignitosa, né remissiva né vanagloriosa, e formare una "social catena" con i suoi simili che gli permetta di affrontare l'esistenza. Fare ciò, accettare il proprio ruolo marginale nell'universo gli permetterà almeno di consolare il deserto con il suo profumo, in attesa che l'inevitabile distruzione si abbatta

51 Ivi, vv. 424-6.

52 F. Dei, *op. cit.*, p. 341.

53 T. S. Eliot, *op. cit.*, v. 427.

54 G. Leopardi, *op. cit.*, vv. 49-51.

55 T. S. Eliot, *op. cit.*, v. 431.

nuovamente su di lui. Leopardi prevedeva che ciò sarebbe successo, e che i suoi contemporanei avrebbero dovuto correre ai ripari per limitare i danni, preservare la propria cultura e far sì che non venisse spazzata via come avvenne a Pompei. La riflessione sui cicli di vita e morte per Leopardi è necessaria al fine di comprendere il ruolo umano nel cosmo, e l'unica rinascita possibile sarebbe potuta avvenire tramite un cambiamento della filosofia dominante nel suo secolo. In *The Waste Land*, invece, il paesaggio rappresenta la condizione sociale e storica del Novecento, dove l'aridità e l'assenza di vita sono immagini del decadimento della cultura europea, destinata a tramontare negli anni tra le due guerre mondiali. Eliot crede che una speranza ci sia, ma anche che questa debba passare da una dolorosa accettazione della propria condizione: il Re Pescatore, ossia l'individuo moderno, deve accettare la fine di un mondo e lavorare con i frammenti che gli rimangono del vecchio per crearne uno nuovo. Nonostante sia solo il Re a mettere ordine nelle proprie terre è un'escatologia collettiva quella proposta da Eliot, che nel riformare la cultura europea vede l'unico modo per guarire la terra desolata. Così, la distruzione temuta da Leopardi è giunta, e gli uomini, che non hanno formato la "social catena", sono stati distrutti e sconfitti, resi degli *hollow men*. Secondo Eliot, il deserto intorno alla ginestra è diventato realtà nell'irreale e spettrale paesaggio della Londra del 1922.

Bibliografia

- Arnold, M., *Byron*, in S. R. Littlewood (a cura di), *Essays in Criticism: Second Series*, St. Martin's, New York, 1966, pp. 97-120.
- Binni, W., *Lezioni Leopardiane*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1994.
- Bonadeo, A., *Leopardi, l'individuo e la società*, in "Italice", 63, II, 1986, pp. 142-160.
- Bouchard, N., *Beckett: Reader of Leopardi*, in "Italian Culture", 17, II, 1999, pp. 77-89.
- Casale O. M., Dooley, A. C., *Leopardi, Arnold, and the Victorian Sensibility*, in "Comparative Literature Studies", 17, I, 1980, pp. 44-65.

- Ceccagnoli, P., D'Intino, F. (a cura di), "Eco-Leopardi". *Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della Natura*, "Costellazioni", IV, 10, 2019.
- Dei, F., *La discesa agli Inferi. James G. Frazer e la cultura del novecento*, Argo, Lecce 1998.
- Eliot, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber Ltd., London 2002.
- Gentili, S., *Deserti biblici e terre desolate: Leopardi verso il Novecento*, in "Bollettino di Italianistica", 1, gen-giu 2015, pp. 52-93.
- Hargrove, N. D., *Landscape as Symbol in T. S. Eliot Poetry*, University Press of Mississippi, Jackson 1978.
- Kirsch, A., *Matthew Arnold and T. S. Eliot*, in "The American Scholar", 67, III, 1998, pp. 65-73.
- Lecouras, P., *Leopardi's Reception in England: 1837 to 1927*, in "Italiaca", 86, II, 2009, pp. 313-27.
- Leopardi, G., *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1994.
- Loring, M. L. S., *T. S. Eliot on Matthew Arnold*, in "The Sewanee Review", 43, IV, 1935, pp. 479-488.
- Maxwell, D. E. S., *The Poetry of T. S. Eliot*, Routledge & Kegan Paul Broadway House, London 1969.
- Nicholls, P., *Rites of spring. 1922 and 1822*, in "Comparative Studies in Modernism", 22, 2023, pp. 27-38.
- Sabatini, F., 'In the Flash of an Eye a multiplicity of things': *The Poetics of the (in)finity in James Joyce and Giacomo Leopardi*, in "Comparative Literature Studies", XLII, 1, 2012, pp. 1-22.
- Veronese, C. M., 'Misanthropo di sé stesso'? *Self-love, self-exclusion, self-sacrifice, and compassion in Giacomo Leopardi*, in "The Modern Language Review", 104, IV, 2009, pp. 992-1007.
- Weston, J. L., *From Ritual to Romance*, Doubleday Anchor Books, New York 1957.
- Weston, J. L., *The Quest of the Holy Grail*, G. Bell & Sons LTD, London 1913.
- Williams, P., *La Ginestra: The Last Will and Testament of a Poet and Philosopher*, in Roberto Bertoni (a cura di), *L'ultimo Orizzonte... Giacomo Leopardi: A Cosmic Poet and his Testament*, Trauben edizioni, Torino 1999.

ANTONIO SACCONI

“IL DRAMMA DELLA MODERNITÀ OVVERO LA MODERNITÀ COME DRAMMA”

Leopardi e il Soggetto Poetante di Mario Luzi

Il titolo che ho utilizzato per questo intervento “il dramma della modernità ovvero la modernità come dramma” è una citazione tratta da uno scritto di Mario Luzi risalente al 1989, incentrato sulla questione della modernità, che l'autore identifica nel cruciale rapporto tra scienza e sapere umanistico, intendendo per quest'ultimo invenzione del soggetto poetante intrecciata a speculazione filosofica¹. Per Luzi la riflessione sulla modernità, che solca pressoché per intero l'intenso e prolungato tragitto percorso dalla sua prosa saggistica equivale a porre al centro del discorso quello che è, insieme a Dante, il suo poeta-culto ovvero Leopardi. L'autore di *Quaderno gotico* innanzitutto tiene a precisare che “il padre della poesia moderna”, anzi “il padre del concetto stesso di modernità” non ha di certo avversato gli acquisti conoscitivi della scienza: “Sarebbe assurdo che un'intelligenza come quella di Leopardi, non solo acuta, ma indomita, coraggiosissima, impavida, avesse guardato con orrore o dispetto la scienza”². La sua avversione, o per dir meglio irrisione, non è rivolta alla scienza, di cui l'ideatore dello *Zibaldone* comprende perfettamente, ad avviso di Luzi, il valore, ma allo scientismo, ovvero al mito della scienza, alla presunzione di absolutezza della conoscenza scientifica predicata dagli zelanti cultori delle “magnifiche sorti e progressive”, euforicamente impegnati ad affidare al progresso, in particolare della tecnica, la risoluzione di tutti i problemi dell'individuo e della società. Luzi segna con una forte sottolineatura il fatto che Leopardi sia ben consapevole dei portati della nuova era, della loro capacità di svelare e insieme di disintegrare i favolistici errori

1 M. Luzi, *Modernità*, in Id., *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Editori, Riuniti, Roma, 1992, p. 125.

2 Ivi, pp. 129-30.

degli antichi, alimentati nel suo tempo dal conforto dell'idillismo e del classicismo accademico. Tale consapevolezza, che conferisce all'autore dell'*Infinito* il ruolo di inauguratore della modernità, come epoca inedita e diversa, si stende, tuttavia, fino a coglierne la duplicità, il risvolto ambiguo della funzione della scienza come giustiziera chiarificatrice: funzione che illumina, assieme alle benefiche illusioni, anche la presenza del tutto incidentale, decentrata, dell'uomo nell'universo e la sua disperata solitudine. Annota Luzi:

La centralità dell'uomo nell'universo è stato uno dei grandi miti, una delle grandi illusioni di tutta la cultura classica. Anche il patrimonio dei grandi scrittori e dei grandi pensatori classici venerati da Leopardi è messo in crisi: l'uomo è messo in crisi nella natura, nell'universo – questa è la conclusione cui Leopardi arriva, e la scienza ha contribuito appunto ad aprire gli occhi su questa condizione effettiva dell'uomo³.

In un altro saggio, anch'esso composto nel 1989, *Leopardi nel secolo che gli succede*, Luzi sottolinea che meglio di qualsiasi suo contemporaneo Leopardi ha definito la condizione del poeta moderno “costretto ad operare agonicamente e non più consensualmente nei riguardi del mondo esterno e dei suoi istituti”⁴. Dal lucido disvelamento leopardiano, anticonsolatorio al punto da divenire eroico, si apprende che l'umanesimo non abita più “il folto patrimonio linguistico, retorico e intellettuale della tradizione” ormai configurabile come “una buccia vuota da cui la polpa era colata via!”⁵. Alla base della vicenda leopardiana Luzi pone “uno spietato sentimento” che chiama di “orfinità umanistica”⁶. Questo porta inevitabilmente Leopardi ad esaltare l'oggetto della privazione, cioè ad approfondire “amorosamente” “i grandi valori espressi dall'umanesimo” e insieme ad esprimere “insofferenza” per la procrastinazione di quei valori “al di là del loro tempo vero”⁷. Persiste il dialogo con quei valori eppure, ad avviso di Luzi, esso non risparmia a Leopardi “la certezza definitiva della solitudine dell'uomo spogliato

3 Ivi, pp. 134-35.

4 M. Luzi, *Leopardi nel secolo che gli succede*, ivi, p. 108.

5 Ivi, p. 109.

6 *Ibidem*.

7 Ivi, p. 110.

delle sue generose supposizioni di centralità e di autorità”⁸. Più radicalmente l’uomo è stato spogliato della sua “immaginazione antropocentrica”: ne deriva conseguentemente che si “trova in un universo estraneo tanto più impenetrabile”⁹ quanto più la scienza si incarica di spiegarne i fenomeni. Ne deriva anche che al soggetto poetante non rimane proprio nulla da celebrare. Può solo “opporre a quella nientificazione culturale un grumo disperatamente vivo di desideri, un nucleo vitale riluttante alla legge del depotenziamento”¹⁰. A dominare la visione leopardiana è per Luzi il sentimento di una mancanza, di una privazione che rende privo di significato, insensato il mondo per l’io poetante che vi è costretto dentro, da straniero, a vivere la propria interiorità e ad esprimere la propria voce: “Sull’altra faccia della medaglia si può leggere una disperata attività di recupero”¹¹, tutt’altro che rasserenante, piuttosto agonistica.

Di qui la messa in evidenza, esplicita nello scritto *Il genio discreto della poesia*, anno 1993, della conflittualità, lucidamente avvertita, tra pensiero e animo, la non accettazione da parte del secondo delle conclusioni del primo, destinate a consegnare la poesia leopardiana ad un’altezza di riflessione e di invenzione.

Di qui la drammatica incompatibilità tra l’esercizio poetico e il tempo nuovo, irrevocabile, della modernità, di cui Leopardi sorprendentemente, da un borgo tra i più appartati della provincia italiana, ha impareggiabile intelligenza. Inserendosi a più riprese in quello che chiama “l’ininterrotto discorso su Leopardi”, che sottintende la “sua attualità permanente”¹², Luzi insiste nell’osservare che nella stagione impoetica, com’è secondo Leopardi la modernità, l’illusione poetica è possibile solo interiorizzando il mondo: “Solo mediante l’interiorizzazione del mondo, il mondo nei tempi moderni può parlare al poeta”¹³. Sbocchi al vicolo cieco allestito dalla novità del moderno può indicarli solo la filosofia, quella apprezzata da Leopardi, la filosofia naturale. L’intreccio

8 *Ibidem.*

9 *Ibidem.*

10 *Ibidem.*

11 *Ivi*, p. 111.

12 M. Luzi, *Il vero di Leopardi*, in *Id.*, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. Piccini, e D. Rondoni, Garzanti, Milano, 2002, p.71.

13 *Ivi*, p. 72.

poesia-sapere filosofico, che Luzi ritiene sia da rifondare, fa capire drammaticamente che l'uomo, le sue modalità di percepire la realtà, i suoi sensori non sono più gli stessi. Per tale via il pensiero poetante di Leopardi trasmette al "secolo che gli succede" (quindi anche a Luzi, al suo operare poetico e critico) l'impavido coraggio intellettuale di affrontare a viso aperto il tempo presente, le sue tragiche ambiguità, ma anche le sue impervie speranze. Sotto la cifra leopardiana Luzi colloca anche il suo attraversamento critico dell'idea simbolista, indagata a fondo attraverso gli autori raccolti nell'omonima antologia del 1976. In Mallarmé, in particolare, "l'estremo tentativo di creazione assoluta" coincide con l'acquisizione dell'impossibilità dell'atto poetico:

Su questo fondo negativo si sviluppa l'invenzione poetica di Mallarmé; esso affiora continuamente nel lessico che ci nomina il nulla, il vuoto, il suicidio: ed è contestato con i procedimenti fraseologici che tendono a darci il negativo delle azioni, il rarefatto delle percezioni, il dissolversi delle immagini¹⁴.

Radicalizzando al negativo "l'avventuroso e splendido sogno di onnipotenza poetica"¹⁵, il sogno coltivato dai loro *auctores* romantici, in primis Novalis e Shelling, come sfida all'azione disgregatrice attivata dalla scienza, i più rappresentativi esponenti dell'esperienza simbolista registrano, nel *Coup de dés* mallarmeano e nella *Saison en enfer* di Rimbaud, di quel sogno la fine catastrofica. Anche tale esito riconduce alla speculazione e alla pratica leopardiane. A modificarlo non soccorrono né "il commovente anacronismo carducciano" né «le magnifiche regressioni»¹⁶ di Pascoli e di d'Annunzio. Eppure Luzi si accosta ai simbolisti perché ad essi "si deve se è stato preservato nel mondo moderno il diritto integrale dello spirito poetico: e ancor di più si deve a costoro se fare poesia nel mondo moderno ha acquistato un significato insieme elementare e decisivo"¹⁷.

A riportarci a Leopardi è anche lo sguardo rivolto da Luzi all'antipoesia novecentesca, in particolare quella espressa dalla

14 M. Luzi, *Introduzione*, in Id., *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano, 1976, p. 14.

15 M. Luzi, *Leopardi nel secolo che gli succede*, cit., p. 112.

16 *Ibidem*.

17 *Ivi*, pp. 112-13.

dissacrazione di Dada: essa è sintomo del grado di malattia che affligge il Novecento, della difficoltà e durezza del rapporto tra il poeta e il mondo, come è stata raffigurata con lucidità e acutezza appunto da Leopardi.

Luzi condivide con Ungaretti innanzitutto il culto per Leopardi, da entrambi riconosciuto come nume tutelare della modernità. È significativo, tuttavia, che mentre Ungaretti scommette sul binomio Leopardi-Petrarca, per allestire la sua tradizione del moderno, Luzi riallacci il poeta di Recanati con Dante. Non sviluppo qui per questioni di tempo tale questione. Torno invece alla questione della modernità, anzi alla parola stessa modernità. In quest'ambito il giusto rilievo deve essere assegnato allo scritto *Moderni o contemporanei?*. Il titolo ricalca quello della versione italiana di un volume di Stephen Spender (il titolo originario era *The struggle of the modern*), apparsa nel 1966 con una prefazione di Luzi. Attraverso la rassegna critica di alcune stelle polari della civiltà letteraria anglosassone, Shakespeare, Blake, Joyce, Virginia Woolf, Pound ed altri, Spender definisce i caratteri peculiari del "moderno", in un confronto contrastivo con il "contemporaneo". I moderni, qualificati come "recognizers", partono dal presupposto che la natura umana è cambiata, modificata dalla scienza i cui esiti sono considerati come una catastrofe per i valori del passato. In tal senso la narrativa di Virginia Woolf si mostra, ad esempio, come un sismografo idoneo a registrare la modificazione qualitativa della sensibilità umana. I contemporanei, i "non recognizers", ritengono, antileopardianamente, che sia dovere degli scrittori accettare come dati i valori del momento, partecipare immediatamente alle ragioni del proprio tempo, in particolare a quelli segnati dal progresso delle scienze e della tecnologia, consacrare la loro arte alla causa del progresso. Nella sua prefazione Luzi coglie un aspetto per lui decisivo, ovvero "l'assillo con cui Spender si occupa dei rapporti tra la creazione letteraria e le scienze"¹⁸. Questo innanzitutto. Ma poi l'attenzione si estende anche all'elemento di fondo su cui, secondo Spender, lavora l'artista moderno, ovvero "la tensione tra passato e presente, con forte

18 M. Luzi, Pref. a S. Spender, *Moderni o contemporanei?*, trad. it, Vallecchi, Firenze, 1966, p. XIII.

nostalgia per il primo e per tutto ciò che non è più possibile”¹⁹. In un saggio degli anni Ottanta, in cui quella prefazione confluisce, rimaneggiata e ampliata, mutuando il titolo *Moderni? contemporanei?* dall’edizione italiana del libro di Spender, Luzi ribadisce che l’artista moderno ha la coscienza critica e drammatica della perdita che il rinnovamento del mondo ha comportato. Il moderno, come ha mostrato il poeta-filosofo Leopardi, è colui che soffre la contemporaneità, la vive drammaticamente, in quanto la mette a confronto con ciò che essa ha reso inutile, defunto, per divenire contemporaneità. Gli artisti cosiddetti contemporanei sono quelli desiderosi di affermare, nella seconda metà del secolo succeduto a Leopardi, la loro volontà di essere presenti in questo mondo, in totale antitesi alla strenua, disperata, disvelante immaginazione messa in atto dal poeta di Recanati.

Chiedendosi se l’episteme stia per decadere Luzi conclude in questi termini:

Esaurita che sia – quando lo sia – la funzione di Leopardi come modello ideologico profondo, rimarrà più viva che mai la poesia di Leopardi, cioè la lingua profonda in cui è affiorata con la purezza dell’elemento la trepidazione del cuore umano attraverso gli affanni e le promesse delle epoche²⁰.

Bibliografia

- Luzi M., *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di Verdino S., Editori, Riuniti, Roma, 1992.
 Id., *Il vero di Leopardi*, in Id., *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di Piccini D., Rondoni D, Garzanti, Milano, 2002.
 Id., *Introduzione*, in Id., *L’idea simbolista*, Garzanti, Milano, 1976.
 Id., Prefazione a Stephen Spender, *Moderni o contemporanei?*, Vallecchi, Firenze, 1966.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Luzi, *Leopardi nel secolo che gli succede*, cit., p. 124.

FRANCESCO OTTONELLO

LA FUNZIONE LEOPARDI NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

Dal *case study* di Franco Buffoni agli altri posizionamenti dei poeti tra Novecento e Duemila

La ricezione di Leopardi nella poesia italiana a cavallo tra fine Novecento e i primi decenni del Duemila risulta un campo di indagine che necessita ancora di esplorazioni sostanziali, mentre vi sono studi notevoli prodotti sulla ricezione leopardiana nella poesia del pieno Novecento¹.

Già Anna Dolfi, nel suo fondamentale saggio sul leopardismo dei poeti novecenteschi, sottolineava la necessità di dotarsi di strumenti di analisi e modalità percettive sensibili non solo alle occorrenze linguistiche ma alla frattura introdotta dal moderno sul piano fenomenologico. In questa sede, per definire la “funzione Leopardi”, analizzerò il caso esemplare di Franco Buffoni (1948), mettendolo in relazione primariamente con quello di Antonella Anedda (1955). I due si distinguono poiché configurano il loro nesso con Leopardi in un orizzonte che altrove ho definito di “transmodernità”, per evidenziare un netto superamento di un “paradigma di postmodernità”, che reca con sé una certa idea stantia di “fine della poesia”². Presenterò anche in parallelo alcuni riferimenti ad altri protagonisti della poesia italiana della stessa generazione di Buffoni – soprattutto Umberto

1 Cfr. A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze 2009; M. Natale, *Citare, tradire. Leopardi e la poesia del secondo Novecento*, in M.V. Dominioni, L. Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Olshki, Firenze 2020, pp. 259-276. Nello stesso volume vi sono altri articoli sulla ricezione leopardiana in singoli poeti italiani: da Pascoli, Gozzano, Saba e Montale a Luzi, Zanzotto, Caproni e Rosselli.

2 Riprendo il discorso sviluppato nella recente monografia F. Ottonello, *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scienza e traduzione*, Pensa Multimedia, Lecce 2022, pp. 281-290.

Fiori (1949), Milo De Angelis (1951), Patrizia Valduga (1953) – e terrò in considerazione la rilettura leopardiana di un poeta più novecentesco come Giovanni Raboni (1932-2004), maestro da cui Buffoni si smarca con nettezza sul punto specifico del rapporto con Leopardi.

Il primo aspetto da sottolineare è che Leopardi è stato uno degli autori della letteratura italiana in grado di riconcettualizzare il rapporto di adesione al classico³, con una modalità di riuso dell'antico che ha anticipato una certa tipologia di ricezione, riscontrabile per l'appunto in Buffoni e Anedda. Non si dovrebbe parlare di classicismo, perché prevale piuttosto un nucleo di criticità e di distanziamento rispetto alla linearità della tradizione, con distacco e messa in crisi di poetiche e ideologie egemoni. Per questi e altri motivi, legati a un pensiero fondamentalmente anti-anthropocentrico, si può ancora oggi considerare Leopardi come “primo dei moderni” e “progressista”⁴. Queste due celebri definizioni, rispettivamente di Romano Luperini e Cesare Luporini, ritrovano in Buffoni un nuovo, veridico sapore.

Un aspetto che intendo mettere in luce è il rapporto tra il sé e la concezione del tempo⁵, per focalizzarmi in particolare sul concetto di “tempo profondo”, che Buffoni introduce a proposito di Leopardi, mutuandolo da S. J. Gould⁶. L'autore evidenzia la modernità dell'intuizione leopardiana in numerosi testi, a partire dalle sillogi di fine Novecento *Suora carmelitana e altri racconti in*

3 Gli atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani usciti nel 1982 sono dedicati a Leopardi e all'antico. Per approfondimenti su classicità e poesia contemporanea rimando a F. Ottonello, *Latinitas e poesia italiana. Lucrezio nel vortice di Milo De Angelis*, in “Configurazioni”, 1, 2022, pp. 78-104.

4 R. Luperini, *Leopardi, il primo dei moderni*, in Id. *La scrittura e l'interpretazione. Gli autori italiani, il canone europeo, la scrittura delle donne, gli intrecci interculturali e tematici*, Palumbo, Palermo 2011; C. Luporini, *Leopardi progressivo*, Editori riuniti, Roma 2018 (1 ed. 1947).

5 Cfr. P. Polito, E. Strudsholm, *Il senso del tempo in Giacomo Leopardi. Miscellanea di studi*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015.

6 Il concetto di *deep time* fu introdotto in rapporto al tempo geologico da J. McPhee, *Basin and Range*, FSG (Farrar, Straus and Giroux), New York 1981. Cfr. S. J. Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1987; tr. it. di L. Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano 1989.

versi e *Il profilo del Rosa*⁷. Nella sua produzione anni Duemila⁸ il recanatese diviene il prototipo dell'intellettuale disorganico, che si oppone all'istanza patriarcale, rappresentata simbolicamente dal padre Monaldo. Nella lettura di Buffoni l'impegno civile di Leopardi si manifesta con l'assunzione di posizioni antitetiche rispetto a quelle proposte dalla società del suo tempo: moderno in quanto "anti-moderno", se non "contromoderno"⁹, per riprendere le parole di Andrea Cortellessa. Per Buffoni, Leopardi è il primo vero *exemplum* di poeta laico legato al pensiero razionale e scientifico di stampo illuministico in Italia. In particolare, al riguardo, prenderò in esame il testo *Ho pensato a te, contino Giacomo*, dove il concetto di "tempo profondo" viene chiaramente, quasi didatticamente, esplicitato in versi.

La "scoperta del tempo geologico"¹⁰ e il nesso con la laicità e la scientificità di Leopardi sono presenti anche nell'opera di Anedda. L'autrice di origini sardo-maddalenine rilegge in una chiave naturalistica Leopardi, con un significato connesso alla fragilità e al vero. Si trovano rimandi espliciti sia alle *Operette morali* sia alla *Ginestra*, passando per un inedito *link* comparatistico con Anna Maria Ortese, oltre a vari fenomeni di intertestualità opaca che sarebbero da indagare più approfonditamente, in particolare

7 F. Buffoni, *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma 1997; Id., *Il profilo del Rosa*, Mondadori, Milano 2000.

8 In particolare in quattro libri (vd. *infra*): F. Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009; Id., *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma 2015; Id., *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018; Id., *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Mondadori, Milano 2021. Cfr. Id., *Poesie 1975-2012*, a cura di M. Gezzi, Mondadori, Milano 2012.

9 "Volendo usare una categoria introdotta da Antoine Compagnon, più che *postmoderna* la prospettiva di Leopardi si potrebbe allora definire *anti-moderna* (o magari *contromoderna*, come preferirei lievemente correggere Compagnon, così mettendo l'accento sull'aspetto anche paradossale di questo tipo di atteggiamento [...]. Con un sintomatico chiasmo terminologico, non intendeva a ben vedere nulla di diverso proprio Luigi Baldacci, quando - riprendendo categorie a loro tempo assai vulgate di Stephen Spender - scriveva: 'il primo e il più grande dei moderni è Leopardi [...]. Moderno nella stessa misura in cui è stato ferocemente *anticontemporaneo*.'" A. Cortellessa, *L'aldilà del Novecento*, in M. V. Dominioni, L. Chiurchiù (a cura di), *op. cit.*, pp. 3-19 (10).

10 Espressione che pure risale al medesimo saggio di J. S. Gould, *op. cit.*

per *Historiae*¹¹. Programmatiche sono le parole contenute in una delle prose di *Cosa sono gli anni*:

Leopardi inventa una lingua diversa, ne asciuga il sangue, lascia che la pelle si faccia sottile, non più pelle ma pergamena nel vento. Di colpo la dolcezza del paesaggio scompare. [...] A dispetto del titolo le *Operette* sono lettere immense, cartigli che il linguaggio della poesia regge in verticale, davanti al petto, scostati dal petto mentre in quel varco s'incanalano le correnti e le tempeste del mondo¹².

Questa riflessione su Leopardi si può configurare anche come una dichiarazione di poetica, valida in particolare per la scrittura aneddiana di prose poetiche. In alcuni casi esse vengono inserite nelle sillogi, come nel *Catalogo della gioia*, in dialogo macrotestuale con i versi, ma possono essere anche raccolte con organicità in libri a sé stanti, come mostra il recente *Geografie*. Infine, nel suo ultimo lavoro saggistico, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, uscito in una collana diretta proprio da Buffoni, appare fin dal titolo la connessione Darwin-Leopardi, ponendo così in luce l'eccezionale rapporto del recanatese in ottica anti-antropocentrica con la cultura razionale e scientifica¹³.

^A differenza di Anedda, in Buffoni vi è però anche un terzo aspetto ancora poco discusso in Italia, derivante dai *Gender and Queer Studies* di stampo anglosassone, a lungo frequentati

-
- 11 A. Anedda, *Il grido del vero. Ortese e Leopardi*, in N. Balducci, A. Cortellessa (a cura di), *Quel libro senza uguali. Le operette morali e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 257-271. Devo a Pietro Polverini, purtroppo recentemente scomparso, la segnalazione sugli echi leopardiani in A. Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018. Per approfondimenti sull'opera aneddiana cfr. R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020. Per una lettura in chiave "postcolonial sarda" della sua opera, e una conseguente visione 'decentrata' di Leopardi vd. F. Ottonello, *Postcolonial e poesia italiana. 'Isolatria' nell'opera di Antonella Anedda*, in F. Cecamore, M. Cosentino, E. I. Limone, E. Pasquali, *Isole e ponti. Per una topologia linguistica e letteraria dell'isolamento*, UniorPress, Napoli 2024 (in corso di pubblicazione).
- 12 A. Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Fazi, Roma 1997, p. 28. *La ginestra* è citata anche in Id., *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 90.
- 13 Questo lavoro saggistico di Anedda, per cui Leopardi anticiperebbe a livello filosofico la teoria dell'evoluzione darwiniana, risale a una ricerca dottorale discussa dall'autrice a Oxford, Id., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Interlinea, Novara 2022.

dall'autore in quanto anglista oltre che poeta. Sia in alcuni passaggi di sillogi degli anni Duemila, sia in *Silvia è un anagramma*, una *biofiction* apparsa nel 2020, l'autore propone infatti una rilettura radicale della biografia leopardiana, che ha avuto il merito di accendere un nutrito dibattito.

Pur essendo ben consapevoli che il leopardismo è una categoria anche stilistica e persino metrica, il mio intendimento è qui focalizzato sulla funzione Leopardi. Prima di procedere a un'analisi della stessa nell'opera di Buffoni è tuttavia necessario chiarire il senso dell'espressione. In sé il termine funzione non indica un interesse limitato a scovare con il cristallino oculare citazioni ed echi leopardiani, ma mira a uno studio della dinamicità del rapporto che si viene a generare tra Leopardi e i contemporanei. L'obiettivo è anche quello di individuare i motivi e le finalità (tenendo conto dei filtri) dei riusi. Inoltre anche in termini matematici la funzione individua una relazione tra due insiemi. Si possono così distinguere tre campi di indagine interconnessi per studiare la funzione Leopardi.

Il primo concerne testi con presenza di citazioni dirette, riscritture e prelievi di passi scritti da Leopardi (*alias* leopardismi). Agisce in questo caso la funzione "Leopardi autore", ovvero Leopardi in quanto scrittore di testi, siano essi in versi o in prosa.

Il secondo riguarda testi che tematizzano aspetti dell'opera o della vicenda di Leopardi in quanto persona storico-biografica, che diviene personaggio a seguito dell'aneddotica. Potremmo parlare in questo caso di una funzione "Leopardi persona", nel senso etimologico, o "Leopardi personaggio"¹⁴.

Infine nel terzo campo vi sono testi con una presenza di sostrato del pensiero, della filosofia, dei modi di intendere attribuiti o attribuibili a Leopardi. Si può quindi parlare di una funzione "Leopardi intellettuale", per cui lo scrittore è oggetto di riuso non tanto in senso citazionistico o stilistico, ma anzitutto come pensatore, produttore di idee penetrate nella storia sociale e culturale.

14 *Leopardi personaggio* è anche il titolo di un saggio di Dondero che studia la costruzione del personaggio Leopardi nei *Canti* e nella narrativa novecentesca-contemporanea, ma manca uno studio sulla poesia. M. Dondero, *Leopardi personaggio. Il poeta nei «Canti»* e nella letteratura italiana contemporanea, Carocci, Roma 2020.

In diversi poeti del primo e del secondo Novecento agiscono le tre categorie, con una netta prevalenza della prima: si pensi al primo Luzi, o a Bigongiari che, per altro, scrisse la tesi su Leopardi con relatore Attilio Momigliano¹⁵. Tra i poeti delle successive generazioni – “i primi a essere nati dopo ogni guerra mondiale” tra anni Quaranta e Cinquanta, che sono “segnati *in toto* dalla famigerata ‘mutazione antropologica’ di pasoliniana memoria”¹⁶ – si è distinto Umberto Fiori che ha definito Leopardi “un modello inevitabile; e inarrivabile”¹⁷. La sua posizione è in sintonia con quella anti-antropocentrica di Anedda e Buffoni¹⁸: nella sua opera è infatti ben presente la funzione Leopardi intellettuale, ma agisce anche la funzione Leopardi persona. Nella silloge *Il Conoscente* con beffarda ironia Fiori menziona delle lettere di Leopardi da Londra, immaginandoselo dunque fuggito dall’Italia codina e bigotta, forse sul modello foscoliano¹⁹. Anche in Fiori però non è esclusa la funzione Leopardi autore: con echi dalla *Quiete dopo la tempesta* (l’“erbaio”) e dal *Sabato del villaggio* (la “donzelletta / con rose e viole in mano”)²⁰. Una citazione è presente anche nella successiva silloge *Autoritratto automatico*. Nel dialogo in prosa al centro del libro il Visitatore si rivolge al

15 P. Bigongiari, *L’elaborazione della lirica leopardiana*, Le Monnier, Firenze 1937.

16 A. Afrifo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2018, p. 9.

17 Le parole sono tratte dall’intervista di A. Corbetta, *Intervista a Umberto Fiori*, in “Alma Poesia”, 10 febbraio 2021. Fiori dedica un saggio a un’opere morale per sottolinearne l’assoluta attualità, *Il Parini, ovvero della gloria*, in Id., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007.

18 A questa linea sono accostabili anche Fabio Pusterla (1957) e Valerio Magrelli (1957), mentre tra i poeti nati tra anni Trenta e Quaranta, maggiormente legati al ‘Leopardi ermetico’, vi sono Fernando Bandini e Umberto Piersanti. Cfr. M. Natale, *op cit.*, pp. 269-272.

19 U. Fiori, *Il Conoscente*, Marcos y Marcos, Milano 2019. Cfr. D. Gorret, *Utopia e Distopia nell’ultimo libro di Umberto Fiori / Le lettere di Leopardi da Londra*, in “Doppiozero”, 21 Marzo 2019.

20 U. Fiori, *Il Conoscente*, cit., p. 161. Lo stesso autore ne rende conto nella nota conclusiva (p. 308). Si può considerare un’allusione leopardiana anche il seguente passaggio: “ultimo / barlume di un infinito / che a poco a poco si spegneva” (p. 192), da interpretarsi forse “come il superamento doloroso di una specifica fase del pensiero versificato di Leopardi”, C. Portesine, *Il macrotesto formulare. Appunti sul Conoscente di Umberto Fiori*, in “Configurazioni”, 1, 2022, pp. 380-401 (388).

Ritratto con un richiamo al *Dialogo della Moda e della Morte*: “Ti ricordi, nell’operetta di Leopardi, le imprese di cui si vanta con la Morte? Deformare le teste dei neonati, storpiare i piedi per farli entrare negli scarpini”²¹.

Ben diversa la posizione di Valduga secondo la quale, in accordo con la sua metrica refrattaria al verso libero e il suo spirito provocatorio, Leopardi sarebbe da considerare non come eccelso poeta, ma piuttosto come intellettuale, filosofo e pensatore²². E anche Giovanni Raboni, nella sua fase senile, in più occasioni antepone polemicamente Manzoni a Leopardi in senso antinichilistico. Si considerino ad esempio le sue parole in *Devozioni perverse*: “Qualche volta penso l’Italia sarebbe migliore se il grande poeta nazionale, il poeta che tutti amano dopo e nonostante la scuola fosse (anche) Manzoni e non (soltanto) Leopardi”²³. Nel 2003 commentando il Meridiano dedicato a Fortini, Raboni si assesta nuovamente sull’esaltazione di Manzoni a scapito del materialista Leopardi, mediante la ripresa della definizione di filosofia nata morta. A ricordarlo e a opporsi energicamente a questa *deminutio* leopardiana è Buffoni nel saggio-dialogo finzionale, suo manifesto-intellettuale, intitolato *Più luce, padre*. L’autore sottolinea come Raboni e Fortini sembrino non considerare “un dato essenziale: l’enorme peso che nello sviluppo della filosofia leopardiana ebbe il pensiero scientifico”²⁴.

In *Più luce, padre* Leopardi ricorre numerose volte: l’autore gli indirizza persino una lettera, rivolgendosi a lui direttamente. Vie-

21 U. Fiori, *Autoritratto automatico*, Garzanti, Milano 2023, p. 67.

22 Cfr. P. Mauri, *Cose incredibili accadute a Leopardi*, in “la Repubblica”, 20 aprile 1998.

23 G. Raboni, *Devozioni perverse*, Garzanti, Milano 1994, p. 23. Cfr. P. Maccari, «Il luogo del supplizio»: manzonismo di Raboni, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni. Atti del Convegno di Studi, Firenze, 20 ottobre 2005*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 151-152.

24 F. Buffoni, *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l’omosessualità*, Sossella, Roma 2006, p. 161. Naturalmente, Raboni e Fortini non sono stati anti-leopardiani *tout court*. La loro rivalutazione di Manzoni poeta è infatti un’integrazione polemica a fronte dei troppi “leopardismi” generici o spirituali di un certo Novecento. D’altra parte, persino Timpanaro aveva recuperato un Leopardi materialista “volgare” e dagli anni Sessanta è noto il rapporto fra Leopardi e la filosofia sensista-materialista. Cfr. S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell’Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965. Ringrazio Paolo Giovannetti per le sue preziose osservazioni al riguardo.

ne espressa la funzione personaggio, tanto che l'Io manifesta un afflato emotivo verso il recanatese, in più passi. E si rileva anche la funzione autore dal momento che sono citati il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, *Il dialogo di un folletto e di uno gnomo*, *La ginestra*. Soprattutto prevale però la funzione intellettuale, in base alla quale a Leopardi sono riconosciuti vari primati sul piano dell'innovatività del pensiero. La lettera a Leopardi si conclude poi con una poesia originale di Buffoni, riproposta nella silloge *La linea del cielo*.

Prima di analizzare il testo, vorrei ricordare il diverso posizionamento di Milo De Angelis, che risulta più incline a una rilettura primonovecentesca ed ermetica di Leopardi. Per De Angelis il recanatese non è tanto il poeta-filosofo, quanto un maestro della parola magica, modulata attraverso il silenzio e connessa alla poetica del 'vago', associato anche a Pavese e Celan, e insieme a Gérard De Nerval e a Novalis definito come uno dei "poeti del buio legato agli spazi taciturni"²⁵. La solitudine leopardiana è evidenziata dunque sia in Buffoni sia in De Angelis, ma sotto due diverse prospettive, perché il primo parla di "assoluta solitudine intellettuale" dell'autore dei *Canti*, in particolare per quanto concerne la comprensione *ante litteram* del concetto di tempo profondo²⁶. Una divergenza accostabile, se si vuole, al riuso di Lucrezio da parte dei due poeti lombardi: focalizzata sul piano razionale-scientifico in Buffoni e su quello tragico-visionario in De Angelis.

Nell'opera poetica di Buffoni è emblematica l'epigrafe a *Suora carmelitana*, che consiste nei versi 162-166 di *Sopra il monumento di Dante*: "Anime care, / Bench'infinita sia vostra sciagura, / Datevi pace; e questo vi conforti / Che conforto nessuno / Avrete in

25 Ne parla in un'intervista di C. Benigni, *Giornata mondiale della poesia / Il silenzio. Intervista con Milo De Angelis*, in "Doppiozero", 21 marzo 2020. Nella nota di poetica al recente Oscar Mondadori, De Angelis cita *L'infinito* e Leopardi con Pavese: "La poesia è una forma di conoscenza legata allo svelamento. Non alla fondazione di un linguaggio, ma allo svelamento di un mondo precedente. La poesia rivela qualcosa che già c'era prima di noi. Per questo la poesia è tanto legata al ritorno, come ci insegnano Leopardi e Pavese", *Cosa è la poesia*, in Id., *Tutte le poesie (1969-2015)*, Mondadori, Milano 2017, pp. 407, p. 413. Per l'associazione a Celan e Pavese vd. Id., *La parola data. Interviste 2008-2016*, a cura di L. Tassoni, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 46, p. 60.

26 F. Buffoni, *Più luce, padre*, cit., p. 159.

questa o nell'età futura". Il tema principale della raccolta, costituita da otto racconti in versi, è l'attraversamento del dolore; tuttavia la ragione per cui Leopardi viene citato concerne la volontà di allontanamento dall'antropocentrismo e dalle "fole" alimentate dal cattolicesimo postridentino. L'ultimo racconto, *Monte Athos*, presenta versi originali che echeggiano quelli leopardiani dell'epigrafe: "Niente passato in cui l'uomo non c'era / O futuro in cui non ci sarà, / Solo un presente di uomini creati / E la credenza che lungo tempo sia / Un millennio / Di sentiero scavato nella roccia" (p. 107). Avviene quindi un capovolgimento dei versi di Leopardi attraverso l'antifrase: la poesia del recanatese assume la funzione di ideale 'viatico' a quest'ultima sezione, concepita come il "diario in versi di un ex giovane europeo", come dichiara Buffoni in nota (p. 112). Un viatico anche per l'intero libro, dove il poeta si muove con uno spirito scisso tra accesa critica e lampante curiosità, volto a tratteggiare un mondo scandito da indottrinamento e autoritarismo, con un accostamento dell'ambiente conventuale a quello militare, ma sempre in ottica gouldiana avversando la credenza che "lungo tempo sia un millennio".

In raccolte successive di Buffoni, quali *Il profilo del Rosa* e *Guerra*, è sviluppata in maniera più organica l'intuizione del tempo profondo, congiunta a un'amara constatazione sull'ineluttabilità del dolore e della violenza, pur in assenza di citazioni dirette e riferimenti espliciti, ovvero in assenza della funzione Leopardi autore, ma in presenza della funzione Leopardi intellettuale. Riporto ora integralmente il testo con cui si chiude la *Lettera a Leopardi* di *Più luce, padre*, già apparso in *Del maestro in bottega* con il titolo *Ho pensato a te, contino Giacomo*:

Ho pensato a te, contino Giacomo, vedendo
 Su una rivista patinata
 Le foto degli scavi in Siria a Urkish,
 A te e ai tuoi imperi e popoli dell'Asia,
 Quando intuivi immensamente lunga
 La storia dell'umanità.
 Altro che i Greci il popolo giovane di Hegel
 O il mondo solo di quattromila anni della Bibbia
 Credendo di dir tanto, fino a ieri.
 Tu lo sapevi che sotto sette strati stava Urkish
 La regina coi fermagli
 L'intero archivio su mille tavolette

Già indoeuropea nella parlata
 L'accusativo in emme. Capitale urrita
 Dai gioielli legati all'infinita pazienza
 Dei ricami in oro. Tu lo sapevi che poi gli Hittiti
 Sarebbero giunti a conquistarla,
 Già loro vecchi e di vecchi archivi nutriti...
 Sono stufo di preti e di poeti, conte Giacomo.
 E di miti infantilmente riadattati²⁷.

L'lo esprime ammirazione per la consapevolezza leopardiana del tempo profondo, avvalorata dalla peculiarità di rivolgersi direttamente al poeta ottocentesco. Viene così a incidere anche la funzione Leopardi persona poi sviluppata nelle sillogi più recenti (*Roma* e *La linea del cielo*), in un contesto esaltante laicità e omorivendicazione.

Nella seconda parte di *Roma*, Leopardi è letto come emblema di laicità e appare insieme ad altri letterati legati a omoerotismo e/o anticlericalismo, da Giordano Bruno a Galileo Galilei, da Saba a Penna. La VI sezione, *In quell'angusto regno del silenzio*, presenta altri testi incentrati sul poeta; in *Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma* è posta in epigrafe una frase tratta dalla lettera a Luigi De Sinner del 22 dicembre 1836: "La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui ed in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e potranno eternamente tutto" (p. 82). Leopardi per terrore del clima troppo rigido rinunciò alla cattedra universitaria in Germania (filologia classica e studi danteschi) e a Roma non poté lavorare nemmeno come bibliotecario per il rifiuto a indossare l'abito talare. Si incontra dunque Leopardi in funzione personaggio come "suddito dello Stato pontificio / liberale clandestino in ideologico isolamento" (p. 140); con un richiamo nella stessa sezione a Keats che, nel viaggio in carrozza da Napoli verso Roma, vide un cardinale che sparava agli uccelli. Così il benvenuto dell'Urbe al poeta di *Ode a un usignolo* si

27 F. Buffoni, *Del maestro in bottega*, Empiria, Roma 2002. Vi è una variante nella *Linea del cielo* con l'aggiunta del verso finale "Mitini e mitili" (p. 139), in funzione anti-mitomodernista, assente in *Del maestro in bottega*, *Più luce, padre*, Roma e nell'Oscar. Al movimento tardonovecentesco del 'mitomodernismo' afferiscono autori quali Giuseppe Conte, Tomaso Kemeny, Rosita Copioli e Roberto Mussapi. Cfr. C. Mariotti, *Uno sguardo al mitomodernismo e alla poesia di Giuseppe Conte*, "Studi Medievali e Moderni", 22.1, 2019, pp. 175-188.

pone specularmente a Galileo costretto a inginocchiarsi “dinanzi ai cardinali tronfi e bolsi” (p. 89). Essenziali questi versi (p. 82):

Di Leopardi suddito dello stato pontificio
Libera clandestino in ideologico isolamento –
Il ridicolo e il grottesco delle Operette
Per eccellenza armi illuministiche
Contro antropocentriche metafisiche –
In quell’angusto regno del silenzio
Dalle mostruose tipologie censorie
Che fu il governo della
Reverenda Camera Apostolica.
Roma desertica.

Un nuovo testo di Buffoni dedicato a Leopardi apre *Avrei fatto la fine di Turing*, in cui le prime due sezioni sono dedicate al recanatese e al geniale informatico inglese con un *focus* sul rapporto padre-figlio. La prima consiste di una sola poesia omonima con funzione incipitaria (p. 13):

Occorre fingere per placare Monaldo
Abbozzare
Smettere di accusare il vecchio tonto
Di clericale codinaggio,
Piuttosto concentrarsi sullo Stato di Milano
Sulla cultura libertina
Di Settala e Cardano
Tra scienza e medicina... O meglio
Su ciò che è stato lo Stato di Milano...
Perché dal catechista amico del Giusti
V’è ormai ben poco da aspettarsi,
Palese è il voltafaccia,
Col ritorno dei viennesi s’è dato
Alla distribuzione del viatico agli infermi
E agli inni sacri.

Il testo comincia all’insegna del conte Monaldo, per Scaffai una “figura di un’estraneità necessaria, polo di un’alterità da cui muove tuttavia la dialettica della scrittura”²⁸. A favore della necessità di emanciparsi dall’istanza di genitorialità, l’autore pone l’azione

28 N. Scaffai, *Avrei fatto la fine di Turing* (rec.), in “l’immaginazione”, XXXII, 295, 2016, pp. 59-60.

del 'fingere'. Parola-chiave, quest'ultima, di una certa poesia di Buffoni ancora tesa al mascheramento, negli anni Settanta-Ottanta, del proprio orientamento sessuale. Inoltre questa parola è collegabile anche all'infingimento, nel senso di capacità dell'immaginazione, tema caro a Leopardi ("Io nel pensier mi fingo"). Il bersaglio è qui rappresentato non soltanto da Monaldo, ma anche da Manzoni, la cui figura è delineata attraverso perifrasi ("catechista amico del Giusti"). Al mondo clericale, portatore di istanze repressive, è contrapposto quello illuministico della cultura laica, libertina e scientifica. Buffoni si riconosce nella vicenda di Leopardi, che assume così una forte carica simbolica. Il tema del padre, associato a un'istanza repressiva, è infatti centrale nelle prime sezioni del libro, e il testo appena citato ne rappresenta l'accesso ideologico.

Questo discorso, in senso sempre più omorivendicativo, è ripreso nella *Linea del cielo*, in cui appare un'intera sezione dedicata a Leopardi, dal titolo *Di che cosa si nutriva Adelaide Antici* (pp. 137-144). Oltre ai tre testi ricordati *supra* ne appaiono altri con un accostamento esplicito a Lucrezio e con la marchesa Antici, madre di Giacomo, come personaggio.

In *Betelgeuse* vi sono poi tre nuovi testi su Leopardi, in cui predominano il *côté* razionale-scientifico e la funzione intellettuale del poeta recanatese, permeante l'intero libro. Non manca però la funzione autore: vi sono tre finali leopardiani con citazioni da *Sopra il monumento di Dante* (p. 54) e dalla *Ginestra* (p. 82, p. 90). Nell'ultimo testo Leopardi assume anche una funzione personaggio: viene rievocato direttamente come "Contino" (p. 89) insieme a "Zvani" (Pascoli).

Infine, il collegamento tra Leopardi e Pascoli è centrale in *Silvia è un anagramma*, il libro in prosa con cui Buffoni porta a compimento il suo lavoro di rilettura leopardiana, giungendo a ridiscutere *per giustizia biografica* l'orientamento sessuale del Contino²⁹. Si tratta di un'opera di saggistica ibridata con la narrativa, i cui esiti potrebbero essere fruttuosamente incrociati in senso critico con il recente saggio di D'Intino, per cui "questo sentimento divino, indicibile, di cui è traccia in *A Silvia*, ai vv. 26-27 (*Lingua mortal non dice / quel ch'io sentiva in seno*), ave-

29 F. Buffoni, *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano 2020.

va in Leopardi radici antiche”³⁰, provenendo da un dialogo con *l'eros paidikòs*, dal *Fedro* all'epistolario di Frontone fino a Virgilio. Fondamentalmente Buffoni invita ad associare l'incontro con Ranieri (avvenuto a Firenze nel 1827) alla svolta dei canti pisano-recanatesi del 1828, in particolare a ciò che Leopardi scrive nel *Risorgimento*: “Ogni conforto mio / solo da te mi vien” (vv.151-152).

In sintesi, vari elementi che emergono come cruciali per la ricezione leopardiana nella poesia italiana contemporanea sembrano legarsi all'idea di un Leopardi critico della modernità e ciascuno di essi meriterebbe ovviamente un ulteriore esame a parte. Per quanto riguarda la funzione Leopardi nel caso esemplare di Buffoni, viene esercitata soprattutto attraverso la funzione Leopardi intellettuale. Come avviene nelle fantasiose lettere londinesi di Fiori, emerge anche una peculiare funzione Leopardi persona, che ha indotto Buffoni a interpretare, con attinenza però alle fonti documentarie, l'intera biografia leopardiana e alcuni passaggi della sua opera in un'ottica incrinante le letture eteronormative. Come sovente affermato da Buffoni nelle sue “operette illuministiche”, tale modello eteronormativo – ponendo resistenze pregiudiziali alla libera ricerca – non permetterebbe di cogliere elementi fondamentali da cui fare emergere nuove, possibili verità.

Per quanto concerne gli altri poeti menzionati nati tra anni Quaranta e Cinquanta, più che di un'influenza dal punto di vista strettamente formale e della versificazione (funzione Leopardi autore), si conferma la prevalenza della funzione intellettuale di Leopardi, esercitata nella relazione inscindibile con le poetiche, che possono anche portare a interpretazioni divergenti tra loro.

Anedda si collega alla concezione del tempo profondo e alla critica all'antropocentrismo, benché il suo stile di scrittura non risulti simile a quello di Buffoni. Viene dunque messa in rilievo una poetica anti-idillica, affine alla resistenza dell'essere umano, nonostante la sua arroganza e vanità. L'orizzonte non metafisico risulta condiviso da poeti stilisticamente discordanti come Pusterla e Magrelli, eppure non è esaurito il mito di un Leopardi ermetico-simbolista, maestro della parola allusiva, come in *De Angelis*, figura di spicco della linea neo-orfica. O ancora si verifi-

30 F. D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021, p. 191.

cano posizioni anti-leopardiane, come nella neo-metricista Valduga e nel tardo Raboni.

Al di là dei singoli casi, nel complesso, si può affermare che Leopardi abbia rinnovato il suo valore autoriale nei poeti attivi tra Novecento e Duemila, influenzando non tanto dal punto di vista stilistico-formale quanto come “personaggio” e “intellettuale”: sempre moderno poiché “di rottura” rispetto alla linearità del suo tempo. Una certa poesia italiana recente trova un modello in Leopardi, a dispetto di altri autori della tradizione, quale Manzoni, per la sua capacità di guardare il mondo attraverso uno sguardo *ante litteram* anti-antropocentrico (da Anedda a Fiori) e persino *queer* nel caso di Buffoni, uno sguardo profondo e scostato il cui impatto si riverbera fino al contemporaneo.

Bibliografia

- Afrifo A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2018.
- Anedda A., *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Fazi, Roma 1997.
- Id., *Il grido del vero. Ortese e Leopardi*, in N. Balducci, A. Cortellessa (a cura di), *Quel libro senza uguali. Le operette morali e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 257-271.
- Id., *Historiae*, Einaudi, Torino 2018.
- Id., *Geografie*, Garzanti, Milano 2021.
- Id., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Interlinea, Novara 2022.
- Benigni C., *Giornata mondiale della poesia / Il silenzio. Intervista con Milo De Angelis*, in “Doppiozero”, 21 marzo 2020 (<https://www.doppiozero.com/il-silenzio-intervista-con-milo-de-angelis>).
- Bigongiari P., *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Le Monnier, Firenze 1937.
- Buffoni F., *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma 1997.
- Id., *Il profilo del Rosa*, Mondadori, Milano 2000.
- Id., *Del maestro in bottega*, Empiria, Roma 2002.
- Id., *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Sossella, Roma 2006.
- Id., *Roma*, Guanda, Parma 2009.
- Buffoni F., *Poesie 1975-2012*, a cura di M. Gezzi, Mondadori, Milano 2012.

- Id., *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma 2015.
- Id., *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018.
- Id., *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano 2020.
- Id., *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Mondadori, Milano 2021.
- Corbetta A., *Intervista a Umberto Fiori*, in "Alma Poesia", 10 febbraio 2021 (<https://www.almapoesia.it/post/intervistaumbertofiori>).
- Cortellessa A., *L'aldilà del Novecento*, in M. V. Dominioni, L. Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Olschki, Firenze 2020, pp. 3-19.
- D'Intino F., *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021.
- De Angelis M., *La parola data. Interviste 2008-2016*, a cura di L. Tassoni, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- Id., *Cosa è la poesia*, in Id., *Tutte le poesie (1969-2015)*, Mondadori, Milano 2017, pp. 405-417.
- Dolfi A., *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze 2009.
- Donati R., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020.
- Dondero M., *Leopardi personaggio. Il poeta nei «Canti» e nella letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2020.
- Fiori U., *Il Parini, ovvero della gloria*, in Id., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007.
- Id., *Il Conoscente*, Marcos y Marcos, Milano 2019.
- Id., *Autoritratto automatico*, Garzanti, Milano 2023.
- Gorret D., *Utopia e Distopia nell'ultimo libro di Umberto Fiori / Le lettere di Leopardi da Londra*, in "Doppiozero", 21 Marzo 2019 (<https://www.doppiozero.com/le-lettere-di-leopardi-da-londra>).
- Gould S. J., *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1987; tr. it. di L. Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Luperini R., *Leopardi, il primo dei moderni*, in Id. *La scrittura e l'interpretazione. Gli autori italiani, il canone europeo, la scrittura delle donne, gli intrecci interculturali e tematici*, Palumbo, Palermo 2011.
- Luporini C., *Leopardi progressivo*, Editori riuniti, Roma 2018 (1 ed. 1947).

- Maccari P., «*Il luogo del supplizio*»: manzonismo di Raboni, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni. Atti del Convegno di Studi, Firenze, 20 ottobre 2005*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 149-160.
- Mariotti C., *Uno sguardo al mitomodernismo e alla poesia di Giuseppe Conte*, «*Studi Medievali e Moderni*», 22.1, 2019, pp. 175-188.
- Mauri P., *Cose incredibili accadute a Leopardi*, in «*la Repubblica*», 20 aprile 1998 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/04/20/cose-incredibili-accadute-leopardi.html>).
- McPhee J., *Basin and Range*, FSG (Farrar, Straus and Giroux), New York 1981.
- Natale M., *Citare, tradire. Leopardi e la poesia del secondo Novecento*, in M. V. Dominioni, L. Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Olschki, Firenze 2020, pp. 259-276.
- Ottonello F., *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scienza e traduzione*, Pensa Multimedia, Lecce 2022, pp. 281-290.
- Id., *Latinitas e poesia italiana. Lucrezio nel vortice di Milo De Angelis*, in «*Configurazioni*», 1, 2022, pp. 78-104.
- Id., *Postcolonial e poesia italiana. 'Isolatria' nell'opera di Antonella Anedda*, in F. Cecamore, M. Cosentino, E. I. Limone, E. Pasquali, *Isole e ponti. Per una topologia linguistica e letteraria dell'isolamento*, UniorPress, Napoli 2024 (in corso di pubblicazione).
- Polito P., Strudsholm E., *Il senso del tempo in Giacomo Leopardi. Miscellanea di studi*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015.
- Portesine C., *Il macrotesto formulare. Appunti sul Conoscete di Umberto Fiori*, in «*Configurazioni*», 1, 2022, pp. 380-401.
- Raboni G., *Devozioni perverse*, Garzanti, Milano 1994.
- Scaffai N., *Avrei fatto la fine di Turing* (rec.), in «*l'immaginazione*», XXXII, 295, 2016, pp. 59-60.
- Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965.

LEOPARDIANA

Collana diretta da Gaspare Polizzi

1. Giacomo Leopardi, *Compendio di Storia Naturale. Con l'aggiunta del Saggio di chimica e storia naturale del 1812*, a cura di Gaspare Polizzi e Valentina Sordoni
2. Antonio Prete, *Il pensiero poetante*
3. Gaspare Polizzi (a cura di), *Rilegare l'Infinito, "Dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere"*
4. Perle Abbrugiati (a cura di), *Il mito ripensato nell'opera di Giacomo Leopardi. Atti del convegno internazionale di Aix-en-Provence 5-8 febbraio 2014*
5. Mario Martone Ippolita di Majo, *Le Operette morali in scena. La teatralità di Giacomo Leopardi*
6. Remo Bodei, *Leopardi e la filosofia*, a cura Gabriella Giglioni e Gaspare Polizzi
7. Rolando Damiani, *Barbarie e civiltà nella concezione di Leopardi*
8. Gaspare Polizzi, *Corporeità e natura in Leopardi*

*Finito di stampare
nel mese di giugno xxxxx
da xxxx*