



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Metamorfosi del mito nella scrittura di Giacomo Leopardi

Relatrice

Prof.ssa Michela Rusi

Correlatori

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Valerio Vianello

Laureanda

Giulia Gallo

Matricola 860695

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

Introduzione	1
Capitolo I	
La tensione giovanile di Leopardi verso il mito.....	8
1.1 Leopardi e l'antico: un rapporto in continua evoluzione.....	8
1.2 La ricerca dell'antica conoscenza della Natura attraverso immaginazione, poesia e mito negli scritti teorici.....	18
1.3 Percezione, immaginazione e fanciullezza nel <i>Diario del primo amore</i> e nei <i>Ricordi d'infanzia e di adolescenza</i>	27
Capitolo II	
Il recupero della classicità: due attualizzazioni leopardiane nei <i>Canti</i>	33
2.1 La crisi della modernità nel <i>Bruto minore</i>	33
2.2 Il mito classico come specchio dell'io: l'identificazione con Saffo...44	
Capitolo III	
La poesia come luogo della memoria.....	55
3.1 Infanzia e rimembranza	55
3.2 <i>Le ricordanze</i> : una scrittura in grado di vivificare il passato.....	65
Capitolo IV	
La realizzazione leopardiana del mito nelle <i>Operette morali</i>	81
4.1 Le <i>Operette morali</i> tra filosofia, mito e poesia.....	81
4.2 Due esemplificazioni: la <i>Storia del genere umano</i> e il <i>Cantico del gallo silvestre</i>	87
Conclusioni	99
Bibliografia	102

Introduzione

Con l'avvento dell'Ottocento in Europa si assiste ad una svolta di rilevante portata: è il secolo delle grandi trasformazioni. Questo arco temporale, infatti, vede cambiare l'assetto politico, economico e sociale del territorio europeo: i popoli fanno proprio il sentimento di identità nazionale che li spinge a battersi per contrastare il ritorno alla situazione precedente all'epoca napoleonica e incoraggiare la formazione degli Stati nazionali; i nuovi mezzi di produzione favoriscono lo sviluppo delle industrie che finiscono per soppiantare le attività agricole; borghesia e classe operaia diventano le nuove componenti della società contemporanea.

La dinamicità e la velocità con cui questi cambiamenti si sono susseguiti hanno costretto gli individui a continui adattamenti e, talvolta, anche a esclusioni. Questa emarginazione del singolo rispetto alla società conduce ad una più profonda valorizzazione del piano individuale rispetto a quello collettivo. Le ripercussioni più evidenti di questo fenomeno si hanno in ambito artistico e culturale, dove trova spazio la riflessione sulla soggettività, intesa come esaltazione degli aspetti unici e peculiari dell'individuo, e in cui si assiste alla diffusione di una nuova sensibilità che focalizza la sua attenzione essenzialmente sul soggetto, sia esso creatore o fruitore dell'opera d'arte.

La nuova posizione di centralità assunta dal soggetto crea un discrimine così forte con i tempi precedenti da modificare la concezione stessa dell'arte: viene superata la visione aristotelica dell'arte come imitazione della realtà che circonda l'uomo e si afferma invece l'idea di arte come espressione del mondo interiore dell'artista. Questo nuovo modo di concepire e di intendere l'arte è proprio del Romanticismo: corrente che, a partire dalla Germania, a poco a poco si diffonde in tutta Europa. Il cambio di paradigma appena descritto porta al centro non più solo la natura, bensì il rapporto dell'io con la natura, le emozioni che la contemplazione della natura fa scaturire nel soggetto, le passioni e i sentimenti che agitano gli animi e che sono propri della sfera irrazionale dell'uomo.

L'apertura dell'arte all'irrazionale porta con sé l'inevitabile rottura degli equilibri stabiliti dalla misura dell'arte neoclassica, comportando anche una revisione dei criteri di giudizio adottati precedentemente. I temi a cui ora l'arte rivolge l'attenzione riguardano i concetti di "assoluto", "sublime" e "primitivo" che vengono ricercati nella natura e nelle

emozioni ambivalenti che essa suscita nell'uomo; si rivaluta inoltre l'immaginazione come forma di conoscenza e l'ispirazione come momento imprescindibile per la produzione artistica.

Nonostante le diverse declinazioni che questi temi assumono, è possibile individuare la tendenza comune, che è quella di indagare i sentimenti che il singolo prova di fronte alla natura: questi spaziano dal pieno coinvolgimento fino all'annullamento, dal dominio fino all'impotenza che l'uomo sperimenta di fronte alla forza di fenomeni naturali o alla vastità dei paesaggi della natura. Nuovo è anche il termine con cui si identifica l'artista: egli viene definito "genio" poiché dotato di una sensibilità superiore rispetto agli altri individui che gli consente di identificarsi nella natura, scorgere in essa rapporti latenti ed esprimere i propri stati d'animo proprio grazie all'immedesimazione con fenomeni ed elementi naturali.

In merito al rapporto tra uomo e natura, assume particolare importanza anche il recupero dell'età primitiva, intesa come periodo durante il quale il connubio tra uomo e natura aveva raggiunto l'apice e l'uomo era perfettamente integrato e in armonia con l'ambiente. Questo "primitivismo" ricercato viene individuato soprattutto nel Medioevo, periodo storico fino a quel momento associato al regresso, che invece in questo momento viene rivalutato. Parallelamente muta anche il rapporto con l'antichità classica che, dopo la crisi del sistema dei Lumi e il riconoscimento dell'impossibilità di riattualizzare gli ordinamenti sociali e politici della classicità, suscita sempre più sentimenti di nostalgia e di malinconia e viene vista come un momento irrecuperabile e definitivamente perduto, simboleggiato dal mito delle rovine, tanto caro e diffuso presso i romantici. Innovativa è anche la concezione di "natura" che il modo romantico di intendere fa propria: alla visione meccanicistica, tipica dell'Illuminismo, ne sostituisce una che fa apparire la natura come una «totalità vivente e organica»¹. Le forme di conoscenza che meglio si adattano ad indagare questa entità diventano allora l'intuizione e l'immaginazione, uniche facoltà tanto vaste da riuscire a cogliere spontaneamente l'immensità, l'imprevedibilità e

¹ Per utilizzare la definizione di Mario Andrea Rigoni nel suo *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in «Lettere Italiane», Volume 53, Numero 2, aprile – giugno 2001, Firenze, Olschki, pp. 247-256, p. 247.

l'immediatezza proprie della natura, facoltà che coincidono oltretutto con quelle operanti in ambito artistico e, soprattutto, poetico.

In Italia la nuova sensibilità romantica si diffonde grazie alla pubblicazione dell'articolo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* di Madame de Staël, tradotto da Pietro Giordani e pubblicato nella rivista milanese «Biblioteca Italiana». Da questo saggio scaturisce un intenso dibattito letterario e culturale che vede contrapporsi i classicisti ai romantici. Nella penisola, infatti, agli inizi del XIX secolo l'interesse per le opere letterarie della classicità era ancora molto vivo e testimoniato dal fatto che molti letterati italiani si cimentano nella traduzione degli antichi, considerati il modello della massima perfezione a cui ispirarsi². Parallelamente, però, non è trascurabile nemmeno la presenza di sostenitori della nuova poetica del sentimento e dell'irrazionale che, attraverso i loro "manifesti"³, cercavano di importare in Italia le istanze innovative già diffuse nel Nord Europa. L'invito che l'autrice francese con il suo articolo rivolgeva ai letterati italiani era quello di svecchiare la letteratura italiana, abbandonando temi e forme classicheggianti per lasciare spazio ai nuovi contenuti cari al Romanticismo. I modelli di riferimento della nuova letteratura avrebbero dovuto essere i testi letterari e filosofici che circolavano in Europa in quegli anni e che gli Italiani potevano conoscere grazie alla pratica della traduzione. Così vengono gettate le basi per far acquistare respiro europeo alla sensibilità e ai modi propri dei romantici, sebbene il movimento assuma configurazioni differenti nei diversi Paesi e in Italia sopraggiunga in ritardo, rimanendo un'esperienza vissuta solo di riflesso e perciò moderata e marginalizzata all'area lombarda. In realtà, si vedrà come la penetrazione del movimento non solo non sia così superficiale ma anche al passo con i tempi del resto d'Europa grazie alla presenza di personalità come quella di Giacomo Leopardi, sebbene ciò non sia immediatamente evidente.

Uno dei temi centrali del dibattito inaugurato da Madame de Staël è sicuramente il mito. La stessa Madame de Staël accenna alla presenza della mitologia nella letteratura

² Si pensi ad esempio alle traduzioni di Omero ad opera di Cesarotti, Monti e Pindemonte.

³ Mi riferisco in particolare alle tre pubblicazioni più celebri del Romanticismo italiano, ovvero: *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* di Lodovico di Breme; *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori* di Pietro Borsieri e *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* di Giovanni Berchet. Sull'articolazione, gli interlocutori e le sedi del dibattito si vedano i volumi *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini (Bari, 1941). Reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1975. Di particolare interesse per una panoramica sulle fasi che si susseguono nel corso della polemica e sugli interventi più significativi è l'*Introduzione* dello stesso Mutterle.

italiana, definendola problematica poiché segno di inadeguatezza e di mancata adesione al presente da parte dei letterati italiani. Dopo aver affermato l'utilità della pratica della traduzione, pratica che consente di avvicinarsi ad opere in qualsiasi lingua risparmiando lo studio e la fatica necessari ad apprendere, la Staël ne ribadisce la necessità, poiché «quando i letterati d'un paese si vedono cader tutti e sovente nella repetizione delle stesse immagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono: a rifornirle non ci è migliore compenso che tradurre da poeti d'altre nazioni»⁴.

La traduzione diventa così un espediente letterario per assicurare varietà, e una fonte di ispirazione per non far cadere gli autori in una monotonia di temi. In particolare, riferendosi alla situazione italiana, Madame de Staël raccomanda agli Italiani di affidarsi più spesso alle traduzioni di opere inglesi, francesi e tedesche che circolavano in Europa per «mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: nè pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia [...] rivolgano spesso l'attenzione di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete»⁵.

I temi del mito e della mitologia diventano così dei fronti su cui classicisti e romantici si scontrano. I primi, infatti, avevano cristallizzato l'antichità in un serbatoio di immagini e situazioni mitiche che venivano recuperate e utilizzate per ornare i contenuti dell'opera, mentre i secondi concepiscono il mito come strumento conoscitivo della realtà e come mezzo per recuperare il primitivismo delle origini tanto ricercato, caricandolo nuovamente del suo significato originario.

È proprio nella polemica classico-romantica che la critica vede una svolta nella concezione e nell'uso del mito: in questi anni viene rivitalizzato, pienamente compreso e interiorizzato e successivamente reimpiegato, assumendo una forma adeguata al presente⁶. La progressiva appropriazione e la successiva rielaborazione del mito si

⁴ *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, «Biblioteca Italiana», parte I, gennaio 1816, pp. 9-18, p. 11.

⁵ *Ivi*, p. 16.

⁶ Gli usi e il trapasso del mito nella lingua italiana vengono ripercorsi da Gabriella Alfieri in *Il mito nella lingua italiana*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Volume 5, a cura di P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 395-447.

possono ricondurre alla riscoperta della filosofia di Vico e alla ripresa di alcuni temi in essa centrali da parte del Romanticismo tedesco, soprattutto grazie ad Herder e a Madame de Staël⁷.

Il processo di recupero si articola in tre momenti: un primo tempo in cui i “miti”, intesi come favole mitologiche, si trasformano in “mitologia”, ovvero un immaginario che comprende saperi inerenti al mondo antico e da esso inscindibili. Rispetto allo stadio precedente, che si identifica con la cultura di Antico Regime, in cui il mito era visto come una rappresentazione sincronica della classicità nella sua totalità da decifrare, interpretare e riattualizzare, la mitologia comprende al suo interno anche le coordinate storiche entro cui i miti sono stati elaborati e ingloba, quindi, anche la consapevolezza dell’alterità tra antichi e moderni. In questo modo, attraverso la mitologia, il mito diventa un oggetto recuperabile anche nella modernità, senza la pretesa di annullare le differenze tra le due epoche e il suo essere “altro” ma portando questa consapevolezza direttamente al suo interno. Con il termine “mitologia”, quindi, il mito viene inteso come prodotto di una determinata epoca storica, dalla quale non può essere svincolato, ma, contemporaneamente, anche come entità che è possibile recuperare proprio in virtù di questa sua contestualizzazione sull’asse diacronico.

Il secondo momento si concentra sull’uso della mitologia che per gli uomini di cultura italiani diventa il *medium* attraverso cui affermare la propria discendenza dagli antichi e nobilitare la propria identità nazionale. I Greci e i Romani, fautori dell’antichità classica, sono infatti gli antenati rispetto ai quali gli Italiani stabiliscono la propria discendenza e il recupero dell’antichità classica attraverso il mito è il modo che questi ultimi elaborano per ripercorrere la propria storia e riaffermare le proprie origini, nonché il mezzo che può essere utilizzato per interpretare la realtà contemporanea, analogamente a quanto facevano gli antichi.

Nell’ultima fase, il processo porta all’adozione di un diverso approccio nei confronti della realtà: il mito si configura come lo strumento con cui gli antichi hanno conquistato il loro sapere e il luogo in cui l’hanno riposto. Dati questi presupposti,

⁷ Così sostiene Antonio Prete in *Vico, Leopardi: sapienza poetica e pensiero poetante*, in «Appunti leopardiani» (10) 2, 2015, pp. 20-34. Si veda in particolare p. 22. L’intero numero della rivista è dedicato alle tangenze tra Vico e Leopardi: si rimanda a questo per approfondimenti sul tema.

dunque, il mito può riemergere anche nella modernità: è memoria della mentalità primitiva e del metodo conoscitivo degli antichi che, sebbene inattuabili nel presente a causa del progresso e della ragione, fungono però da fonte di ispirazione e piacere estetico. In questo modo si stabilisce con l'antico un rapporto di continuità e di interscambio che consente alla poesia antica di riacquistare il suo significato originario, significato che salda insieme sapienza, conoscenza e mito, e, contemporaneamente, di assumere una veste adatta alla modernità poiché in grado di fornire sempre maggiore ispirazione. Così antico e moderno danno origine ad un *continuum* temporale in cui le due prospettive si compenetrano e si rivelano entrambe necessarie per la comprensione reciproca⁸.

Nell'alveo della polemica classico-romantica si collocano anche le riflessioni che Giacomo Leopardi esprime nei suoi scritti teorici, composti tra il 1816 e il 1818 ma a lungo rimasti inediti. In particolare, mi riferisco alle due *Lettere*⁹ del 1816 e al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, steso nel 1818. Con essi l'intellettuale recanatese intendeva partecipare al dibattito schierandosi pubblicamente a favore dei classicisti, intenzioni che però vennero deluse dalla mancata divulgazione degli scritti da parte della rivista milanese. Nel contempo, però, emergeva anche qualche sua affinità con questioni centrali nel Romanticismo europeo, come la concezione della natura, il rapporto con gli antichi, l'importanza dell'immaginazione e dell'ispirazione ai fini della creazione poetica, il mito nella sua dimensione conoscitiva e percettiva più profonda e la continua tensione verso l'assoluto e il sentimento, declinata in ricerca di "infinito" per il primo e di "affetti" per il secondo. Non si intende in questa sede discutere della maggiore vicinanza del poeta di Recanati con l'uno o l'altro orientamento culturale, tema su cui anche la critica si dimostra divisa¹⁰, bensì evidenziare come le tematiche elencate e già

⁸ La collocazione della svolta nella concezione del mito all'altezza della polemica classico-romantica e la tripartizione del processo della sua rivalutazione sono sostenute anche da Fabio Camilletti e Martina Piperno in *Sopravvivenze dell'antico. Il mito nella polemica classico-romantica*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 83-99. Si vedano in particolare pp. 84-90.

⁹ La prima è intitolata *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana* e risale al maggio 1816; la seconda, risalente al luglio dello stesso anno, è la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*. Entrambe si leggono in *Poesie e prose*, Volume II, *Prose*, a cura di Rolando Damiani, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1992.

¹⁰ Per una panoramica sulla questione si rimanda ad Arnaldo Di Benedetto, *Leopardi e il Romanticismo: divergenze e convergenze*, in «Italice», Volume 93, Numero 3, 2016, pp. 494-521. Un sostenitore del Leopardi classicista è Sebastiano Timpanaro in *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa,

presenti nella fase iniziale della produzione leopardiana verranno approfondite, si modificheranno e si intersecheranno tra loro nelle successive scritture, delineando a poco a poco il profilo di un intellettuale a tutto tondo. Leopardi, infatti, con la sua scrittura costruisce un personalissimo «sistema ermeneutico-ontologico»¹¹ che rappresenta un'eccezione nel panorama culturale italiano e colloca il suo autore decisamente in anticipo sui tempi. In particolare, ho scelto di soffermarmi sull'evoluzione che il tema del mito subisce nella concezione di Leopardi e che si riversa nella sua scrittura; egli, infatti, guarda all'uomo e alla vita nella loro totalità, sbalzandoli in una dimensione temporale che sintetizza al suo interno passato e presente e, per questo, assimilabile a quella del mito. Ritengo che la precocità con cui Leopardi giunse a queste riflessioni sia un aspetto che permette di proiettarlo nel panorama europeo della modernità, accostandolo a personalità vissute in tempi più recenti, come Nietzsche, Heidegger ed Eliade.

Nelle prossime pagine, dunque, mi soffermerò sul tema del mito, incentrando la mia analisi sull'individuazione dei cambiamenti che questo subisce via via che il pensiero di Leopardi evolve e si perfeziona. Il percorso sarà scandito dalle diverse attuazioni letterarie che il motivo trova a partire dagli scritti giovanili in prosa, passando per i *Canti*, fino ad arrivare alle *Operette morali*. Un riferimento costante sarà quello allo *Zibaldone*, poiché i pensieri in esso contenuti permettono di seguire e delineare il farsi del pensiero e della poetica leopardiana. Il «diario non tanto autobiografico quanto intellettuale»¹² sancisce inequivocabilmente l'unione tra poesia e filosofia, fondamentale per comprendere a fondo Leopardi e per dare unitarietà alla sua opera. Prendendo a prestito l'eloquente similitudine di Patrizia Landi, lo si può paragonare ad un «mosaico antico composto di tante piccole tessere distinguibili in tutta la loro differenza di forma e colore se osservate da vicino ma che, viste da lontano, riproducono un'immagine finita e unitaria»¹³.

Nistri-Lischi, 1969; mentre la posizione romantica è sostenuta da Bruno Biral in *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974.

¹¹ Così lo definisce Patrizia Landi in *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017, p. 31.

¹² *Ivi*, p. 24.

¹³ *Ivi*, p. 259.

Capitolo I

La tensione giovanile di Leopardi verso il mito

1.1 Leopardi e l'antico: un rapporto in continua evoluzione

Il mondo antico, da intendersi soprattutto nell'accezione di "classicità", è molto presente in Leopardi sin dai primi anni della sua formazione: già a partire dal 1809, infatti, egli si imbatte in testi di Orazio, Mosco, Omero, Virgilio, Anacreonte ed Esiodo. A questa altezza l'incontro con i grandi poeti greci e latini è funzionale agli esercizi eruditi, a cui viene sottoposto dai precettori e, talvolta, anche dal padre, e soprattutto alle traduzioni. In queste prime prove, infatti, l'interesse del giovane Giacomo è rivolto all'analisi dello stile e del lessico dei suoi modelli, necessaria ai fini del tradurre e alla riflessione sull'influenza che tale pratica e l'attitudine a imitare possono avere sulla propria scrittura.

Nella fase iniziale, dunque, i classici fungono da punto di partenza per affrontare questioni erudite e filologiche ed è assente, almeno in un primo momento, la riflessione più profonda sulle modalità adottate dagli autori antichi per rappresentare la realtà e sul valore e significato che essi gli attribuivano. Tra gli scritti eruditi composti da Leopardi in questi anni di studio è opportuno ricordare la *Storia dell'astronomia* del 1813 e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* del 1815. Da questi testi, infatti, emerge molto l'influenza della cultura illuministica e del cattolicesimo, orientamenti a cui Leopardi veniva indirizzato dal padre. I bersagli dell'accesa critica leopardiana erano il politeismo praticato nelle religioni pagane, da condannare per celebrare invece il cristianesimo, e gli "errori", ovvero le credenze e i culti degli antichi, ritenuti falsi e addirittura dannosi dal Leopardi adolescente.

Partire da queste scritture per esaminare lo sviluppo del pensiero leopardiano nei confronti dell'antico permette innanzitutto di valutare l'entità dello scarto che si viene a creare tra concezioni iniziali e approdi finali e, in secondo luogo, di considerare gli

importanti lasciati che questi studi hanno consegnato alla riflessione leopardiana successiva. Il periodo di studi preparatori precedente la stesura dei saggi, infatti, fu per Leopardi un'occasione per immergersi nel mondo antico e per approfondire la conoscenza relativa soprattutto alla mitologia e ai miti, strumenti che gli antichi utilizzavano sia in campo conoscitivo che religioso per spiegare l'origine di fenomeni naturali e dare forma alle loro idee e alle loro paure, come testimoniato dall'annotazione di Leopardi nello *Zibaldone*, dove scrive «Un esempio di quanto fosse naturale e piena di amabili e naturali illusioni la mitologia greca, è la personificazione dell'eco»¹⁴. Sebbene a questa altezza la riflessione sulla mitologia sia ancora agli inizi, la posizione di rilievo che essa occuperà è confermata dal fatto che ancora all'altezza del 1826, e più precisamente in un pensiero datato «Recanati 29. Dic. 1826.», Leopardi ragiona sulla

Differenza tra le antiche e le più recenti, le prime e le ultime, mitologie. Gli inventori delle prime mitologie (individui o popoli) non cercavano l'oscuro per tutto, eziandio nel chiaro; anzi cercavano il chiaro nell'oscuro; volevano spiegare e non mistificare e scoprire; tendevano a dichiarar colle cose sensibili quelle che non cadono sotto i sensi, a render ragione a lor modo e meglio che potevano, di quelle cose che l'uomo non può comprendere, o che essi non comprendevano ancora. [...] Le prime mitologie non avevano misteri, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura; [...].¹⁵

Inoltre, a partire dal 1813 Leopardi aveva affiancato alle traduzioni dal latino anche quelle dal greco, il cui apprendimento portava avanti in modo autonomo, senza la mediazione di precettori o insegnanti. Nell'esperienza leopardiana la traduzione rappresenta una pratica costante e strettamente legata all'attività letteraria, filologica e filosofica, quasi a formare un tutt'uno con essa. Leopardi, infatti, concepisce la traduzione come un mezzo attraverso cui recuperare l'essenza che contraddistingue un determinato autore: nel corso di un ragionamento in cui distingue «l'imitare dall'agguagliare», chiarisce che per ottenere una buona traduzione è necessario utilizzare «una lingua perfettamente pieghevole, varia, ricca e libera» che «può imitare il genio e lo spirito di qualsivoglia altra lingua, e di qualunque autore di essa, può emularne e rappresentarne tutte le varie proprietà intrinseche, può adattarsi a qualunque genere di scrittura»¹⁶. Secondo Leopardi le uniche lingue in grado di riprodurre le altre senza alterare l'effetto

¹⁴ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata a cura di Rolando Damiani, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1997, [52], p. 85.

¹⁵ *Ivi*, [4238-4239], pp. 2804-2805.

¹⁶ *Ivi*, [2849-2850], p. 1799.

che producono e snaturare il testo dalla sua autorialità di partenza sono il greco e l'italiano che, grazie alle loro caratteristiche costitutive, mantengono riconoscibili i caratteri propri della lingua originale. Da queste affermazioni appare chiaro come la riflessione sulla traduzione abbia anche implicazioni linguistiche e letterarie: il poeta si interroga sulle differenti potenzialità e caratteristiche delle lingue e sperimenta diverse soluzioni metriche e stilistiche, al fine di costruirsi un «carattere suo proprio»¹⁷. Grazie alla traduzione, infatti, egli arricchisce il proprio lessico e allarga le potenzialità espressive: «il posseder più lingue e il potere perciò esprimere in una quello che non si può in un'altra» fa sì che il poeta abbia a disposizione un serbatoio più ampio di parole tra cui scegliere, rivelandosi dunque un'attività proficua anche ai fini letterari e soprattutto poetici. È Leopardi stesso a legittimare la mescolanza di «parole greche francesi latine, secondo che [...] rispondevano più precisamente alla cosa»¹⁸.

Il fatto di concepire la traduzione come un vero e proprio “laboratorio” di scrittura lo porta a sfruttare l'occasione della traduzione per sperimentare diverse forme metriche, stilemi e linguaggi che la rendono un'attività creativa molto personale. Gli esercizi eruditi diventano allora momenti nei quali, servendosi di testi di altrui, Leopardi lavora per perfezionare, anche se non in modo esplicito e dichiarato, il proprio stile di scrittura e per allestire un importante repertorio di immagini a cui attingere successivamente¹⁹. L'obiettivo di questo *excursus* non è certamente quello di essere esaustivo in merito all'attività filologica e traduttiva di Leopardi²⁰, bensì è quello di rendere conto del ruolo non marginale che la pratica della traduzione ha rivestito soprattutto agli inizi dell'esperienza poetica leopardiana, influenzandone anche gli sviluppi successivi e riemergendo in modo più o meno manifesti nel resto della produzione.

L'incontro con la classicità nel suo insieme e con la greicità nello specifico costituisce la fonte principale a cui si può ricondurre la vocazione poetica di Leopardi. Dedicandosi ai testi antichi, infatti, egli riscopre viva e attiva anche in sé l'immaginazione, facoltà essenziale per la creazione poetica poiché è l'unica in grado di cogliere spontaneamente l'essenza delle cose, di rappresentarla in modo naturale e di

¹⁷ *Ivi*, [1949], p. 1318.

¹⁸ *Ivi*, [95], pp. 129-130.

¹⁹ Cfr. Landi, *La parola e le immagini*, pp. 38-44.

²⁰ Per cui si rimanda a Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1955.

affidarla direttamente alle parole senza artifici e senza alcuna mediazione. Leopardi, infatti, già nel settembre 1821 riconosce di essere dotato di immaginazione ma di non credere «d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci, [...], d'essere eloquente, se non dopo letto Cicerone»²¹. Tutte le osservazioni di Leopardi sulla poesia degli antichi e le sue argomentazioni a sostegno di un necessario recupero della classicità anche nella modernità sono esposte nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818 che prenderò in esame separatamente in seguito.

Ritornando alle tappe fondamentali del rapporto tra Leopardi e l'antico, una data periodizzante può essere individuata nel 1819, quando l'autore stesso sostiene essere avvenuto per lui il «passaggio dallo stato antico al moderno». Nel corso di quell'anno, infatti, si verifica quella che Leopardi definisce «mutazione totale»: un aggravamento delle condizioni di salute porta il poeta a «sentire la [...] infelicità in un modo assai più tenebroso, [...] ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione». La malattia, che si traduce in incapacità di percepire la realtà in modo diretto e profondo come prima a causa dell'indebolimento dei sensi e soprattutto della vista, determina un maggiore uso della ragione. Queste circostanze comportano una sorta di allontanamento dalla natura che in Leopardi si configura come avvicinamento all'opposta condizione dei moderni dal momento che «l'immaginazione [...] fu sommamente in fiacchita, [...] la fantasia era quasi disseccata»²² e prende il sopravvento la ragione, facoltà propria della modernità. Da ciò si deduce anche la capitale importanza che la percezione riveste nell'immaginario leopardiano: è proprio in funzione di essa che il poeta recupera l'accezione originaria di “mito”, inteso come strumento di conoscenza e metodo di approccio diretto alla realtà che utilizzavano gli antichi e che hanno lasciato in eredità i moderni. Indice del recupero di questa accezione originaria di mito è il fatto che Leopardi per riferirsi ad esso usi il termine “favola”: nello *Zibaldone* analizza l'etimologia del vocabolo, stabilendo anche una stretta correlazione con il lemma *favella* in funzione della comune derivazione da *fabula*. Scrive, infatti, Leopardi nel gennaio 1821 che

Favella e favellare derivano evidentemente da *fabula* e *fabulari* mutato al solito il *b* in *v*, come da *fabula* diciamo pure *favola*; onde è come se dicessimo *fabella* e *fabellare*. Qui non c'è niente di notevole o strano [...]. Ma che ha da far la favella

²¹ *Zibaldone*, [1741], p. 1207.

²² *Ivi*, [144], p. 174.

e il favellare col favoleggiare e colle favole? Qui appunto consiste il singolare e l'osservabile in questa derivazione. Perocchè l'antico e primitivo significato di *fabula*, non era *favola*, ma *discorso*, da *for faris*, quasi *piccolo discorso*, onde poi si trasferì al significato di *ciancia nugae*, e finalmente di *finzione e racconto falso*. [...] Il detto senso di *fabula* [...] è evidente negli scrittori latini di tutti i buoni secoli, massime però ne' più antichi e più puri. [...] Ma dopo, e massimamente ne' bassi tempi il significato usuale e comune di *fabula* nelle scritture non era altro che *favola*.²³

Una volta appurato che *fabula* origina due vocaboli con significati opposti, rispettivamente di «discorso» e «finzione», Leopardi recupera il significato più antico e autentico poiché ritiene che gli antichi si siano serviti di questa forma per cristallizzare e tramandare le loro esperienze e conoscenze. Nei tempi antichi, infatti,

[...] l'immaginazione influiva e dominava così nel popolo, come anche nei sapienti medesimi, onde nasceva che questi, eziandio senz'alcuna intenzione di misteriosità, e senz'alcun secondo fine, vestissero le verità di figure, e le rappresentassero altrui con sembianza di favole. E infatti i primi sapienti furono poeti, o vogliamo dire i primi sapienti si servirono della poesia, e le prime verità furono annunziate in versi, non, cred'io, con espressa intenzione di velarle e farle poco intelligibili, ma perché esse si presentavano alla mente stessa dei saggi in un abito lavorato dall'immaginazione, [...], i saggi si servivano della poesia e della favola per annunziar le verità, [...].²⁴

Con queste affermazioni Leopardi recupera la concezione classica del mito e ne afferma anche la sua valenza letteraria. Nell'interpretazione classica, infatti, il mito assolve a tre funzioni principali: la prima narrativa-comunicativa poiché, in quanto racconto formulato con un linguaggio simbolico ma chiarificatore la cui narrazione equipara un episodio noto all'ignoto che vuole illustrare, offre la rappresentazione comprensibile di un fenomeno o di un concetto altrimenti difficilmente come accessibile a tutti; la seconda esplicativa, perché espone il processo che ha portato alla formazione e alla precisa configurazione del fenomeno e, dunque, il "come" e il "perché" è nato; infine, rivelatrice poiché ne palesa l'esistenza.

L'utilizzo del mito in letteratura, dunque, sottende la volontà di rafforzare tutte le sue funzioni poiché riafferma il suo valore simbolico, esemplare e concretamente evocativo e, inoltre, testimonia la sua validità atemporale, in quanto forma che custodisce valori e verità universali e quindi riproponibili e riattualizzabili in qualunque momento

²³ *Ivi*, [497-498], pp. 424-425 (corsivi originali).

²⁴ *Ivi*, [2940-2941], pp. 1854-1855 (datato 11 luglio 1823).

storico poiché costitutivi dell'essenza dell'uomo.²⁵ Per esemplificare l'atemporalità delle verità espresse nei miti Leopardi porta il caso della «favola di Psiche, [...], felicissima senza conoscere, e contentandosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere»: ciò, per lui, rappresenta «un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa terra, del danno del sapere, della felicità che ci conveniva»²⁶.

La vicenda di Psiche, narrando come la curiosità di sapere sia stata la causa che ha condannato la fanciulla all'infelicità, rappresenta per Leopardi un precedente antico utile sia a legittimare la convinzione secondo cui la ragione e l'incivilimento siano i principali responsabili della condizione di infelicità in cui versa l'uomo, sia a dimostrare quanto il mito sia uno strumento con cui si può generalizzare e tramandare esperienze che risultano attuali in qualsiasi epoca storica, affermandone ancora una volta la validità atemporale e l'universalità dei valori in esso contenuti. Questo esempio valga anche per notare sin da ora quanto Leopardi rilegga la propria esistenza alla luce dei miti antichi: a questo stadio egli si sta ancora appropriando e sta introiettando i miti, cercando di rintracciare affinità e punti di contatto tra la propria esperienza personale e quella degli antichi ma sarà nei *Canti* che utilizzerà più apertamente queste figure per sbalzare la vicenda personale su un piano storico e collettivo prima e universale poi.²⁷ In un momento ancora successivo, invece, la sua stessa scrittura si approprierà delle caratteristiche proprie della forma mitica, cercando di configurarsi come luogo in cui è possibile un recupero di ciò che ormai non è più o come dimensione ciclica e atemporale in cui passato, presente e futuro risultano fusi al suo interno.²⁸

In virtù della sua possibilità di riproposizione, che si configura come un'occasione continua per il mito di arricchirsi di nuovi significati e interpretazioni, il mito diviene anche portatore di ciclicità: il recupero e la riproposizione di un racconto o di un'immagine la avvalorano ogni volta di più fino a farla diventare archetipica. I

²⁵ Sulle funzioni del mito e sul suo reimpiego in letteratura cfr. Landi, *La parola e le immagini*, pp. 113-115.

²⁶ *Zibaldone*, [637], p. 503.

²⁷ Cfr. Michelangelo Picone, *L'infinito di Leopardi e il mito di Ulisse*, in «Lettere Italiane», Volume 41, gennaio-marzo 1989, Numero 1, Firenze, Olschki, pp. 73-89. Si vedano in particolare pp. 73-75.

²⁸ Sul carattere indefinito e ciclico del tempo mitico si veda Landi, *La parola e le immagini*, pp. 199-204. Il tema verrà comunque approfondito nei capitoli successivi di questo lavoro con particolare riferimento ad alcuni testi estratti dai *Canti* prima e dalle *Operette* poi.

meccanismi di recupero e riproposizione a cui il mito ben si presta sono gli stessi che sono alla base della rimembranza, dimensione tipicamente leopardiana, dominata dalla ciclicità, che verrà esaminata più avanti, nel terzo capitolo.

Insita nell'essenza stessa di "favola", intesa nel senso leopardiano del termine esposto sopra, è anche la natura corporea e percettiva della conoscenza che in essa si esprime. Gli antichi, infatti, vivevano in comunione con la natura e si rapportavano ad essa in modo autentico e spontaneo, basando anche la loro conoscenza sui sensi e sulla fisicità. Il carattere concreto, fisico ed esperienziale dal quale il pensiero di questi popoli non può prescindere, dal momento che essi non conoscevano la capacità di astrarre i concetti, si riversa inevitabilmente anche nel linguaggio che essi utilizzavano e nei racconti nei quali depositavano il loro sapere, ovvero i miti. Riflettendo sull'origine delle parole, Leopardi sostiene che «non v'è azione o idea umana, o cosa veruna la quale non cada precisamente sotto i sensi, che sia stata espressa con parola originariamente applicata a lei stessa, e ideata per lei». Da ciò deriva la necessità di esprimersi e parlare «mediante metafore, similitudini ec. prese dalle cose affatto sensibili, i cui nomi hanno servito in qualunque modo, e con qualsivoglia modificazione di significato o di forma, ad esprimere le cose non sensibili». Il processo di astrazione che porta al «formarsi un'idea totalmente chiara di una cosa non affatto sensibile», astrazione a cui l'uomo tende a fronte del progressivo arricchirsi e complicarsi della realtà esterna e di conseguenza del suo pensiero, avviene

[...] ravvicinandola, paragonandola, rassomigliandola alle sensibili, e così, per certo modo, incorporandola. [...] Espresse poi, e stabilite e determinate queste simili idee mediante parole di tal natura, l'uomo gradatamente ha potuto elevarsi fino a concepire prima confusamente, poi chiaramente, poi esprimere e fissare con parole, altre idee prima un poco più lontane dal puro senso, poi alquanto più, e finalmente affatto metafisiche, e astratte. Ma tutte queste idee non le ha espresse se non [...] o con metafore ec. prese immediatamente dal sensibile, o con nuove modificazioni e applicazioni di quelle parole applicate già [...] a cose meno soggette ai sensi [...].²⁹

I miti, dunque, devono essere interpretati e valutati tenendo ben presente questo metodo di procedere del pensiero degli antichi, altrimenti si finisce per ritenerli anacronistici: il fatto di assumere come termine di paragone elementi noti e tangibili e di adattarli per identificare anche concetti astratti è considerata da Leopardi una forma di

²⁹ Zibaldone, [1388-1390], pp. 1001-1002.

espressione pura e naturale che egli accosta al modo di conoscenza tipico dei fanciulli in qualsiasi epoca storica. Di qui il doppio paradigma che la declinazione dell'antico assume nell'immaginario leopardiano: da una parte il suo valore assoluto, storico e universale che lo porta ad identificarsi con l'antichità classica, il tempo mitico e glorioso che, nonostante i successivi ripensamenti, rimarrà sempre un punto di riferimento per Leopardi, e, dall'altra, la lettura che se ne può fare all'interno della dimensione individuale dell'uomo che lo fa coincidere con il tempo passato che ciascuno ha vissuto nella propria storia personale, ovvero la fanciullezza. Le riflessioni leopardiane sull'identità che si viene a creare tra antichi e fanciulli e sulla necessità di riappropriarsi di questo momento della vita si dispiegano negli anni giovanili della sua produzione e vengono affermate con forza soprattutto nelle pagine del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, per cui si rimanda al paragrafo successivo.

Il cambiamento che incorre nel pensiero leopardiano, ben visibile ad esempio nel mutamento del modo di concepire la natura, non è dovuto soltanto ad un peggioramento delle condizioni fisiche del giovane poeta bensì anche a progressive scoperte a cui egli giunge approfondendo i suoi studi sui filosofi antichi. È in un passo dello *Zibaldone*, datato 11 novembre 1820, che Leopardi rivela «di essere il primo a notare che Teofrasto essendo filosofo e maestro di scuola [...] si accostò forse più di qualunque altro alla cognizione di quelle triste verità che solamente gli ultimi secoli hanno veramente distinte e poste in chiaro». Ciò a cui Leopardi sta facendo riferimento è il suo pensiero ascrivibile alla corrente del pessimismo, come si deduce da ciò che scrive poche righe sopra:

[...] mi pare che Teofrasto forse solo fra gli antichi o più di qualunque altro, amando la gloria e gli studi, sentisse peraltro l'infelicità inevitabile della natura umana, l'inutilità de' travagli, e soprattutto l'impero della fortuna, e la sua preponderanza sopra la virtù relativamente alla felicità dell'uomo e anche del saggio [...]. Laonde Teofrasto non ebbe giustizia dagli antichi incapaci di conoscere quella profondità di tristo e doloroso sentimento che lo faceva parlare.³⁰

Pochi anni dopo, all'altezza del 1823, i suoi studi lo portano a scoprire che il pessimismo si era manifestato sin dall'antichità non solo nel pensiero del filosofo Teofrasto bensì che esso rappresentava una linea diffusa in poeti e pensatori della Grecia classica ed ellenistica in generale. Ciò, accompagnato anche dalla lettura e dallo studio

³⁰ *Ivi*, [316-317], pp. 307-308.

approfondito di Platone a cui il poeta si dedica nel biennio in questione, segna un'evoluzione importante nel pensiero leopardiano: l'antico, da età felice e polo di attrazione positivo per la modernità, viene visto con maggior consapevolezza storica come momento non esente da aspetti negativi e si radica in lui la visione materialistica del mondo. Queste circostanze inducono Leopardi ad aprirsi ad una riflessione più ampia sul rapporto uomo-natura-felicità. L'antichità continua comunque a mantenere un legame intimo e privilegiato con la natura, il quale assicura una minore infelicità rispetto a quella a cui è destinata la modernità, ma essa conosce anche una «infelicità antica». Quest'ultima differisce da quella moderna poiché, sostiene Leopardi, «l'uomo può essere anche infelice *accidentalmente* per forza esterne, che gl'impediscono di conformar le azioni alle credenze, cioè di far quello ch'egli giudica buono per lui, o non far quello ch'egli giudica e crede cattivo»; responsabile di questo tipo di infelicità è dunque quella che egli chiama «cognizione, ossia l'esperienza che n'è la madre»³¹, giungendo solo più avanti ad accusare propriamente la natura, soggetto centrale della successiva evoluzione del suo pensiero.

Ciò che è rilevante notare a questo stadio è che ormai Leopardi giudica l'infelicità una caratteristica insita dell'uomo, alla quale è impossibile sottrarsi. La svolta più radicale che queste osservazioni subiscono si colloca nel 1824, anno nel quale l'autore inizia a prendere in esame e ad annotare le «contraddizioni palpabili che sono in natura»³² dal momento che cambia anche radicalmente la concezione di essa. Il processo evolutivo che ha luogo in questi mesi si riflette anche nella scrittura prosastica delle *Operette* che l'autore concentra proprio nell'arco del medesimo anno, ritenuto così cruciale anche per questa ragione.

Nonostante questa scia di pessimismo riscoperta anche nel mondo antico, agli occhi di Leopardi esso continua a rappresentare un punto di riferimento soprattutto per quanto riguarda il pensiero filosofico: alla filosofia antica egli riconosce il pregio di aver messo al centro l'immaginazione, al contrario di quanto accade invece in quella moderna. L'opposizione tra filosofia antica e moderna, infatti, da un lato mantiene viva la differenza

³¹ *Ivi*, [446-447], p. 394 (corsivo originale).

³² *Ivi*, [4099], p. 2649. Sullo stesso argomento si veda anche la pagina [4087]; tutte queste annotazioni risalgono ai mesi di maggio-giugno 1824, periodo nel quale queste considerazioni sono da ritenersi ormai mature.

tra ragione e immaginazione, e quindi tra filosofia e poesia, mentre afferma contemporaneamente dall'altro l'impossibilità di prescindere dall'immaginazione per stabilire un rapporto autentico con la Natura e quindi per riuscire a penetrarla, discernerla, ricomporla e giungere così a conoscerla completamente, come avevano fatto gli antichi³³. Da qui Leopardi si rende conto di quanto l'azione congiunta di ragione e immaginazione, raggiunta nella filosofia antica, accomuni poesia e filosofia, ritenute assolutamente incompatibili dal Leopardi del *Discorso*.³⁴ Poesia e filosofia, facoltà apparentemente inconciliabili l'una con l'altra, sono invece accomunate dal fatto che in esse converge la sintesi delle stesse facoltà, ovvero di ragione e immaginazione, e dal fine comune di entrambe che per Leopardi è quello di «scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono meno analoghe [...], di legare insieme i particolari, e di generalizzare»³⁵. Il tramandarsi nel pensiero leopardiano dell'importanza della filosofia antica, dell'associazione tra poesia e filosofia e della centralità che l'immaginazione riveste in campo filosofico è confermato da un'annotazione del settembre 1823, dove Leopardi scrive che «fra gli antichi i filosofi, e massime i poeti, [...] molti più erano allora che oggidì [...] perché l'immaginazione era signora degli uomini; e la debole filosofia di que' tempi non distingueva gran fatto i filosofi da' volgari, nè molto si richiedeva per giungere alle loro cognizioni, e per salire alla loro altezza»³⁶.

A testimonianza del fatto che l'antico continua a rivestire un ruolo centrale anche negli anni più maturi della riflessione leopardiana, quando essa è incentrata maggiormente sul rapporto dell'uomo con la realtà contemporanea nella quale vive, si può richiamare alla memoria un'osservazione dello *Zibaldone* che riporta la data «18. Sett. 1827» dove Leopardi scrive

Ci resta ancora molto a recuperare della civiltà antica, dico di quella de' greci e de' romani. Vedesi appunto da quel tanto d'instituzioni e di usi antichi che recentissimamente si son rinnovati: le scuole e l'uso della ginnastica, l'uso dei bagni e simili. Nella educazione fisica della gioventù e puerizia, [...], in tutto il fisico della civiltà, [...], gli antichi ci sono ancora d'assai superiori [...]. La tendenza di questi ultimi anni, più decisa che mai, al miglioramento sociale, ha cagionato e cagiona il rinnovamento di moltissime cose antiche, sì fisiche, sì

³³ Queste le riflessioni che Leopardi affida a più riprese allo *Zibaldone*; sono particolarmente rilevanti le pagine autografe [1850-1853] e [3237-3239].

³⁴ Cfr. in particolare *Zibaldone* [1228-1229; 1231; 1313]: tutti questi pensieri sono datati tra giugno e luglio 1821.

³⁵ *Ivi*, [1650], p. 1154. Cfr. anche [3382-3385].

³⁶ *Ivi*, [3386], p. 2113.

politiche e morali, abbandonate e dimenticate per la barbarie, da cui non siamo ancora del tutto risorti. Il presente progresso della civiltà, è ancora un risorgimento; consiste ancora, in gran parte, in ricuperare il perduto.³⁷

Ripercorrendo gli snodi fondamentali del pensiero leopardiano è stato possibile dunque individuare diversi punti di contatto con il mondo antico e valutare l'entità dell'influenza che questo ha esercitato dapprima nella formazione letteraria, filologica, linguistica e poetica del giovane poeta e poi anche in quella del suo pensiero più prettamente filosofico e nel modo di rapportarsi alla realtà e alla società del suo tempo. Dall'antico, inoltre, Leopardi ha ricavato le strutture portanti del suo sistema di pensiero che trova espressione nella sua scrittura: la superiorità della lirica su tutti i generi letterari e, nel contempo, l'impossibilità di eguagliare gli antichi nella realizzazione di essa; la necessità di riportare in auge l'antico connubio tra uomo e natura sia ai fini della creazione artistica sia a quelli della conoscenza, da riversarsi in quella forma mitica cristallizzata già dagli antichi poiché dotata di potenza metaforica e di capacità di rappresentazione sensibile che egli però riconosce essere irripetibile nei tempi moderni; infine, acquisita la consapevolezza dell'alterità del passato, l'elaborazione di una propria mitopoiesi adatta a collocare, interpretare e motivare la presenza umana e il suo ruolo nella modernità. Considerando nel suo insieme l'esperienza leopardiana, la si può definire come una traslazione non anacronistica dell'antico nel moderno e un mezzo di «reintegrazione del mito»³⁸: Leopardi rilegge la modernità a partire dall'antico, utilizzando il metodo e le categorie propri di esso, sempre consapevole dell'alterità storica che distingue le due epoche, al fine di recuperare l'essenza fisica, percettiva e gnoseologica e riattualizzarla nel proprio tempo.³⁹

1.2 La ricerca dell'antica conoscenza della Natura attraverso immaginazione, poesia e mito negli scritti teorici

Come già anticipato nelle pagine precedenti, è agli scritti giovanili in prosa che Leopardi consegna le proprie motivazioni a sostegno della tesi classicista nella polemica classico-romantica che anima lo scenario culturale italiano nei primi decenni

³⁷ *Ivi*, [4289], p. 2864.

³⁸ È Cesare Galimberti a definire così il procedimento che Leopardi mette in atto nella sua poesia nel suo saggio *Leopardi: meditazione e canto*, in *Poesie e prose*, Volume I, *Poesie*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1987.

³⁹ Cfr. Antonio Prete, *Vico, Leopardi: sapienza poetica e pensiero poetante*, p. 24.

dell'Ottocento. Dal momento che la partecipazione di Leopardi al dibattito è stata praticamente nulla, vista la mancata pubblicazione dei suddetti testi, questi saggi acquistano rilevanza soprattutto in quanto preziosi custodi delle meditazioni teoriche sulla poesia antica ma, per contrasto, anche moderna, sul rapporto tra uomo e realtà, indagato adottando una prospettiva speculare che oppone sempre antichi e moderni, e sulla conoscenza della Natura, esaminata sia nei suoi modi di attuarsi sia di tramandarsi nel tempo. Inoltre, già nella prima *Lettera*, quella inviata alla rivista «Biblioteca Italiana» nel maggio 1816, si trovano le prime riflessioni leopardiane intorno al tema della mitologia e nella successiva, scritta nello stesso anno a distanza di soli due mesi, sulle differenze tra antichi e moderni e sul rapporto degli uni e degli altri con la letteratura. Questi scritti, nonostante non videro la pubblicazione in tempi prossimi alla stesura, testimoniano come i germi delle concezioni che Leopardi approfondirà soprattutto nel *Discorso* occupino già un posto di rilievo nei suoi scritti. In particolare, per quanto riguarda il mito, nella *Lettera* che ospita il primo tentativo di intervento leopardiano nel dibattito si legge che «la mitologia racchiude verità di gran momento, benchè poco conosciute»⁴⁰.

Questa affermazione rende manifesto il precoce riconoscimento da parte di Leopardi del valore attribuito al mito; in un primo momento, infatti, egli si concentra soprattutto sui contenuti che trovano spazio in queste narrazioni, definendoli «verità», e solo successivamente renderà esplicito il collegamento di esse con la Natura e, in particolare, con il metodo di approccio conoscitivo ed espressivo proprio degli antichi. Questa stessa lettera sancisce anche l'importanza che la pratica della traduzione rivestiva nella formazione leopardiana, fornendo dunque i criteri interpretativi necessari per capire il valore che il poeta le attribuiva: esprimendo il proprio giudizio sulla traduzione degli *Inni* di Callimaco, realizzata da Bernardo Bellini, e sulla trasposizione in ottave dell'*Iliade* di Omero ad opera di Eustacchio Fiocchi, il Recanatese afferma che per lui la traduzione costituisce un importante momento di confronto con il poeta e con il testo di partenza e il mezzo attraverso cui è permesso al traduttore di appropriarsi dell'«anima»⁴¹ dell'autore da tradurre. Da ciò appare chiaro che Leopardi mira a recuperare non solo la forma e lo stile degli autori con cui si confronta ma anche l'ispirazione vera e propria che li animava al momento della creazione poetica. In questo modo si comprende anche il

⁴⁰ Giacomo Leopardi, *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, in *Poesie e prose*, II, p. 428.

⁴¹ *Ivi*, p. 428.

valore di modello che egli attribuiva agli antichi: essi rappresentano non solo un punto di riferimento formale, stilistico e contenutistico, bensì impersonano anche la condizione in cui l'autore moderno dovrebbe immedesimarsi per ottenere un'ispirazione analoga e di uguale forza, tale da permettere di recuperare l'autenticità espressiva propria dell'originale senza compromettere quest'ultimo e la qualità della traduzione.

Il concetto di ispirazione diventerà un tema centrale nell'intera poesia leopardiana ma viene approfondito da Leopardi già nella successiva lettera che invia alla rivista milanese che ospita le voci opposte di classicisti e romantici. Nella *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, infatti, Leopardi la definisce «scintilla celeste, e impulso soprumano»⁴² e ritiene sia l'unico elemento in grado di rendere poeta un uomo; inoltre, le caratteristiche che la contraddistinguono sono la spontaneità e la naturalezza poiché «o noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo»⁴³. Proprio in virtù della naturalezza che caratterizza l'approccio e la conoscenza degli antichi nei confronti della Natura e dell'immediatezza tipica della loro ispirazione, il confronto tra essi e i moderni assume toni più espliciti, tanto che Leopardi arriva ad affermare la superiorità degli antichi sui moderni poiché essi si sono rapportati direttamente alle entità e ai fenomeni naturali mentre questi si affidano proprio alla mediazione da essi instaurata:

[...] Ricordiamoci [...] che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, [...], e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi [...] perchè essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perchè essi e imprimamente i Greci non aveano modelli [...].⁴⁴

Il peso che l'immaginazione e il «divino fuoco che è puro dono d'Apollo»⁴⁵, ovvero l'ispirazione, hanno nel processo che l'uomo mette in atto per conoscere la natura è confermato dal fatto che sono temi ricorrenti anche nello *Zibaldone*, dove Leopardi, in

⁴² Giacomo Leopardi, *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, in *Poesie e prose*, II, pp. 434-440, p. 437.

⁴³ *Ivi*, p. 437.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 437-438.

⁴⁵ *Ivi*, p. 439.

costante polemica con i filosofi tedeschi, incapaci di pervenire alla verità, afferma, invece, che

[...] l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un'occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere. [...] Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, 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 le più sublimi [...]. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario [...], e quasi di ubbriachezza?⁴⁶

Secondo l'ottica di Leopardi, dunque, è proprio la letteratura italiana ad acquistare un posto di rilievo tra le altre poiché è «la più affine alla greca e latina, cioè a dire [...] alla sola vera, perché la sola naturale, e in tutto vota d'affettazione»⁴⁷. Così Leopardi chiude la risposta all'invito di Madame de Staël a dedicarsi anche allo studio delle letterature europee. I temi che egli ha iniziato a trattare in questa sede, però, saranno fondanti anche per le successive riflessioni leopardiane e, in particolare, per il suo *Discorso* nel quale analizzerà con più precisione il divario creatosi tra antichi e moderni e le variabili che l'hanno determinato, tra cui soprattutto il rapporto con la Natura, la poesia e l'immaginazione.

Nel rispondere alle *Osservazioni* di Lodovico di Breme pubblicate sullo «Spettatore», infatti, Leopardi si impegna a demolire il sistema estetico che il Romanticismo aveva elaborato perché sostituisse quello classicista che guardava all'Antico come epoca in cui era stato raggiunto l'apice nelle lettere e nell'arte in generale. La sistematicità e l'organicità con cui Leopardi affronta la questione, però, rendono la sua risposta importante per comprendere il modo del tutto personale che egli aveva di considerare la poesia e per interpretare il sistema estetico da lui teorizzato e perseguito. È in queste pagine inizialmente rimaste inedite, infatti, che Leopardi individua il forte legame esistente tra poesia, natura e immaginazione, legame che inevitabilmente si salda alla dimensione degli antichi e, nella modernità, a quella dei fanciulli.

⁴⁶ Zibaldone, [1855-1856], pp. 1268-1269.

⁴⁷ Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi, p. 440.

Il ragionare leopardiano procede, come di consuetudine, dal generale al particolare e, dunque, ospita prima una riflessione sulla poesia e sullo specifico fine che essa deve perseguire, fine che coincide con il «diletto puro e sostanziale», e quindi pertinente al campo del «diletto» e dell'immaginazione, per poi individuare nella natura l'elemento che consente di soddisfarlo. Un rapporto genuino, spontaneo e diretto con la natura è ciò che consente di raggiungere il piacere poiché mette l'uomo nella condizione di meravigliarsi. Nella modernità, però, questa capacità sembra essere sconosciuta e preclusa agli uomini a causa dell'azione pervasiva della ragione e del progresso che, invece di migliorare la condizione degli uomini, l'hanno resa «artificiata»: le nuove conoscenze hanno determinato un allontanamento dall'ignoranza positiva, tipica degli antichi, e la conseguente rottura di quel rapporto puro e privo di mediazioni che essi intrattenevano con la natura. Ciò comporta anche che la natura non si riveli più spontaneamente agli uomini, inducendoli ad indagarla minuziosamente e rendendo irrecuperabili la sintonia e l'armonia che prima ne caratterizzavano la relazione reciproca. È allora che l'uomo moderno deve assecondare l'insita «inclinazione al primitivo» e «rimetter[si] coll'immaginazione come meglio [può] nello stato primitivo de' [suoi] maggiori» per recuperare quella dimensione «altra» in cui la vena poetica basa la propria ispirazione sulla natura e sull'immaginazione, facoltà che rende possibile una conoscenza non artificiosa e non corrotta dai prodotti della ragione ma naturale e ingenua e dunque legittima e anzi proficua anche ai fini della creazione poetica.⁴⁸ Da qui scaturisce quindi la vicinanza tra antichi e fanciulli: queste due età rappresentano rispettivamente gli stadi della storia universale e individuale non danneggiati da un incivilimento smodato in cui gli uomini, guidati dalla curiosità e dalla volontà di scoperta, stabiliscono ancora un contatto puro e spontaneo con la natura. Leopardi esplicita il parallelo in questi termini:

Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, [...]; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, [...]; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo

⁴⁸ Si veda anche per le citazioni precedenti nel paragrafo Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e prose*, II, pp. 347-426, cfr. pp. 357-358.

desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva; [...].⁴⁹

Questo estratto dal *Discorso*, oltre a sbalzare l'età antica e, insieme, quella fanciullesca in una dimensione mitica ed estemporanea che le rende sempre riattualizzabili, dal momento che le considera valenze ricorrenti in qualunque scenario storico, e che verrà recuperata nella successiva poesia leopardiana, rende manifesto anche il processo conoscitivo che l'individuo mette in atto quando si affida all'immaginazione: quest'ultima è una facoltà che conduce alla conoscenza della realtà esterna servendosi di personificazioni e analogie che inducono l'uomo a proiettare sembianze umane agli elementi naturali con cui si confronta e ad attribuire alle entità inanimate natura e azioni tipicamente umane. Così Leopardi descrive questo processo nel *Discorso*, riferendosi in particolare ai fanciulli:

[...] nella immaginativa de' putti il sole e la luna appresso a poco non sono altro che un uomo e una donna, e il tuono e il vento e il giorno e la notte e l'aurora e il tempo e le stagioni e i mesi e l'ozio e la morte e infinite cose d'ogni genere non sono altro che uomini o donne, e in somma i fanciulli non attribuiscono alle cose inanimate altri affetti altri pensieri altri sensi altra vita che umana, e quindi procurano altresì di vestirle, ed effettivamente le vestono di forme umane il meglio che possono [...].⁵⁰

Poco più avanti, parlando delle «favole greche», egli sostiene che già queste «popolarono il mondo di persone umane, e alle stesse bestie attribuirono origine umana, acciocchè l'uomo trovasse in certa maniera per tutto [...] enti simili a se, [...] e il poeta potesse rivolgersi colle parole a checchessia, [...] non altrimenti che i fanciulli». ⁵¹ Con queste parole Leopardi rende manifesto il nesso esistente tra immaginazione, mito e poesia: tutti sottopongono la natura ad un processo di antropomorfizzazione nel quale immagini e personificazioni diventano strumenti per rendere più chiari oggetti e situazioni e per dar loro una forma adatta alla conoscenza da parte degli uomini. In questo modo l'uomo, sia esso primitivo o fanciullo, elabora una visione panteistica del mondo circostante che è il risultato dell'incontro tra la sua attività fantasiosa e il desiderio di conoscenza della realtà. Riflessioni sulla visione personificata della natura ricorrono anche nello *Zibaldone* dove, essendo associate tipicamente all'età fanciullesca, appaiono

⁴⁹ *Ivi*, p. 359.

⁵⁰ *Ivi*, p. 412.

⁵¹ *Ivi*, pp. 413-414.

già velate da un senso di malinconia e nostalgia nei confronti di un periodo così felice per gli uomini:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era vista secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli.⁵²

Da quest'ultimo pensiero appare chiaro come il rapporto percettivo e sensoriale con la natura per Leopardi sia assolutamente necessario alla conoscenza di essa e strettamente legato alla tendenza a vivificare le entità inanimate in modo che esse «vivano di vita *simile* per natura alla propria»⁵³, poiché solo in questo modo viene plasmata un'immagine di quella a misura d'uomo con la quale egli può confrontarsi direttamente. Nelle pagine autografe 15-21 dello *Zibaldone*, che ripercorrono l'articolarsi del *Discorso* e ne costituiscono quasi un abbozzo, Leopardi sostiene proprio questo, ovvero che la vita attribuita agli elementi naturali è per forza umana poiché, essendo quella di cui loro stessi si nutrono, è anche quella che conoscono meglio e con cui riescono a stabilire rapporti reciproci tali da assicurare comprensione e interpretazione. Interloquendo già al livello ideale con il Di Breme, infatti, Leopardi scrive:

[...] Ma che? non vuole che si avvivi la natura così individualmente, diremo, e mediatamente, come i mitologi faceano, personificando affetti e numi e piante ec. ma la natura immediatamente, senza *convertirla in individui, e riconoscendo vita sotto tutte le forme e non esclusivamente sotto l'umana*, in somma che *tutto* sia animato e sensitivo, non che siano uomini dappertutto. Ma non si avvede il Breme, non si avvedono i romantici che questi che debbono avvivare la natura, questi poeti, son e uomini, e non possono naturalmente e per intimo impulso concepir vita nelle cose, se non umana, che questo dare agli oggetti inanimati, agli Dei, e fino ai propri affetti, pensieri e forme e affetti umani, è così naturale all'uomo che per levargli questo vizio bisognerebbe rifarlo; [...] e non si avvede che [...] tutti i romantici non sapranno in eterno a nessunissima cosa dare altri affetti o sensi che umani, perché diversi affetti o sensi appena ci sappiamo persuadere che ci possano essere, non che possiamo immaginarci quali siano ec. ec.⁵⁴

Come ben espresso in queste righe, dunque, il carattere distintivo e fondante del mito è la capacità di dare una rappresentazione spontanea, diretta e veritiera della natura,

⁵² *Zibaldone*, [63-64], p. 100.

⁵³ *Ivi*, [2432], p. 1570 (corsivo originale).

⁵⁴ *Ivi*, [19], pp. 28-29 (corsivi originali).

quasi fosse lei stessa a “parlare” e a rivelarsi per mezzo del mitologico; da ciò emerge un ritratto animato della natura⁵⁵ che si riversa nella poesia degli antichi e nel modo di pensare dei fanciulli ma, nella contemporaneità, è impedito dal subentrare della ragione e del progresso. La ragione, infatti, ha progressivamente invaso il campo dell’immaginazione, fino ad appropriarsene e a sostituire in tutto e per tutto nei moderni l’attività fantasiosa degli antichi. Il maggior uso dell’intelletto ha comportato anche l’elaborazione di un’opposta immagine della natura: un’immagine impoverita, artificiale e “spogliata” dalle personificazioni umane, poiché interessato solamente a mettere in luce quegli aspetti di essa in grado di suscitare emozioni nell’uomo e quindi tale uso ha determinato uno spostamento dell’attenzione dalla natura all’uomo. Da ciò deriva la differenza incolmabile tra poesia degli antichi, definita da Leopardi «immaginativa» poiché si serve e stimola l’azione dell’immaginazione, e quella dei moderni, o «sentimentale» perché atta a risvegliare il sentimento nell’uomo, senza riconoscere che solo la natura può adempiere a questo compito, e ostacolando invece il libero fluire dell’attività creatrice. La poesia moderna per Leopardi risulta essere talmente incentrata sulla ricerca dell’effetto sentimentale che vuole perseguire da far trasparire in modo troppo manifesto questo suo intento, tanto da apparire «sfigurata e snaturata», priva di naturalezza ed eccessivamente artificiosa sia nei contenuti che nello stile.⁵⁶ Nel marzo 1821 anche nello *Zibaldone* Leopardi annota che «la poesia non è quasi propria de’ nostri tempi, e non farsi maraviglia, s’ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall’esperienza, dalla cognizione dell’uomo e delle cose, in somma dal vero, [...], appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un’eloquenza»⁵⁷.

Sono ormai cristallizzate dunque le coppie oppostive antichi-moderni, poesia-filosofia e immaginazione-ragione che, contemporaneamente, saldano in un unico connubio natura, poesia e immaginazione, riconoscendo a queste ultime un antico valore gnoseologico da recuperare e integrare nella modernità. Nello *Zibaldone* la riflessione sui

⁵⁵ Per l’antropomorfismo nella mitologia cfr. *Ivi*, [1831], pp. 1254-1255.

⁵⁶ Si veda il *Discorso*, pp. 362-365; 400-403.

⁵⁷ *Zibaldone*, [734-735], p. 554.

rapporti reciproci che si vengono a creare tra queste entità si prolunga anche negli anni successivi alla stesura del *Discorso* e, nell'agosto del 1823, Leopardi scrive che

Chiunque esamina la natura delle cose colla pura ragione, senz'aiutarsi dell'immaginazione nè del sentimento, nè dar loro alcun luogo, [...], potrà ben quello che suona il vocabolo *analizzare*, cioè risolvere e disfar la natura, ma e' non potrà mai ricomporla, voglio dire e' non potrà mai dalle sue osservazioni e dalla sua analisi tirare una grande e generale conseguenza, nè stringere e condurre le dette osservazioni in un gran risultato; [...].⁵⁸

Leopardi, dunque, riconosce all'immaginazione una capacità conoscitiva analoga a quella comunemente attribuita all'intelletto; anzi egli ritiene che entrambe queste facoltà debbano agire congiuntamente per condurre ad una conoscenza piena e completa della realtà. Da ciò si deduce quindi che con il tempo viene risolta quell'antinomia, apparentemente insuperabile, tra ragione e immaginazione e vengono attribuite loro pari dignità e influenza nel processo conoscitivo dell'uomo. La legittimazione del ruolo ascrivito all'immaginazione nello sviluppo della conoscenza deriva dal riconoscimento di un'essenza poetica insita nella natura e quindi dall'inevitabile ricorso alla facoltà immaginativa per poterla penetrare e comprendere pienamente:

Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale; [...]. Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica [...]. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose; ed elle il possono [...]: e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; [...]. E siccome alla sola immaginazione ed al cuore spetta il sentire e quindi conoscere ciò ch'è poetico, però ad essi soli è possibile ed appartiene l'entrare e il penetrare addentro ne' grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari, della natura. [...].⁵⁹

In queste parole ritorna anche il «cuore»: già nel *Discorso* Leopardi utilizzava questo termine per riferirsi alla particolare sensibilità degli antichi e alla loro capacità di far parlare in modo autentico, naturale e spontaneo la natura attraverso i loro racconti mitologici e i loro versi: per questo lo studio dei poeti antichi è ritenuto l'unico mezzo a disposizione dei moderni attraverso il quale la loro «immaginazione è liberata dalla

⁵⁸ *Ivi*, [3237-3238], pp. 2024-2025 (corsivo originale).

⁵⁹ *Ivi*, [3241-3243], pp. 2026-2027.

tirannia dell'intelletto, sgombrata dalle idee nemiche alle naturali, rimessa nello stato primitivo [...], rifatta capace dei diletti soprumani della natura»⁶⁰. Ecco allora che Leopardi recupera lo studio dei classici in modo del tutto particolare: non nelle sue forme o contenuti, attraverso la consueta pratica dell'imitazione, ammessa solo nei confronti della natura, bensì spingendosi al livello più profondo della composizione che si riversa nell'essenza poetica e che riguarda i modi di sentire e lo stato fisico e intellettuale in cui si trovava il poeta nell'antichità, quasi a volerne riattualizzare la condizione e la capacità di far parlare «la natura [...] dentro di lui e per la sua bocca»⁶¹. È sulla scia di questa speranza che Leopardi chiude il suo *Discorso*, riaffermando con forza l'antitesi antichi-moderni e la distanza che li separa, quale si ritroverà anche nella lirica successiva, in particolare nelle canzoni che confluiscono e occupano le posizioni iniziali dei *Canti*.

1.3 Percezione, immaginazione e fanciullezza nel *Diario del primo amore* e nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*

Tra il 1817 e il 1819 Leopardi si dedica anche a quelli che sembrano essere due scritti autobiografici: rispettivamente il *Diario del primo amore*, composto nel dicembre 1817, e i *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, del 1819. Al centro di queste pagine in prosa l'autore colloca esperienze e fatti della propria vita quotidiana ma esse, più che per i contenuti personali che costituiscono comunque informazioni utili per conoscere maggiormente il poeta, acquistano importanza perché contengono spunti e temi che saranno successivamente ripresi e trattati nei *Canti* e perché ospitano i germi di concezioni leopardiane che giungeranno a piena maturazione in seguito, permettendo di sostenerne una precoce maturazione nella mente del poeta. Le pagine in questione sono dunque preziosi testimoni dei primi stadi di formazione delle idee leopardiane e del successivo processo di perfezionamento che esse subiscono.

Il *Diario del primo amore* viene steso tra il 14 e il 23 dicembre 1817 in occasione del soggiorno a casa Leopardi della cugina del padre Monaldo, Geltrude Cassi, e del marito, il Conte Giovanni Lazzari. La giovane donna, in pochi giorni e nonostante le rare interazioni, fa provare a Giacomo sentimenti a lui prima sconosciuti, che proprio per

⁶⁰ *Discorso*, p. 386.

⁶¹ *Zibaldone*, [4372], p. 2940.

questo decide di descrivere e analizzare tenendo un diario: in queste pagine egli annota i propri stati d'animo e le reazioni, sia fisiche che psicologiche, che lo colpiscono durante e dopo il tempo trascorso con Geltrude.

L'importanza che i sensi hanno nell'immaginario leopardiano emerge sin dalla descrizione della donna che apre le pagine della narrazione: Leopardi la descrive nell'aspetto e nei modi, sottolineando come la sua provenienza da Pesaro la rendesse diversa dalle donne a cui egli era abituato sia nell'atteggiamento che nelle caratteristiche fisiche: ne apprezza tanto i tratti decisi e le maniere quasi «primitive»⁶². Già qui Leopardi usa un aggettivo che sappiamo essere a lui caro con la connotazione positiva che nel significato lo avvicina a “puro, autentico, incorrotto”, proprio come esplicherà successivamente nel *Discorso di un italiano*, preso in esame nel paragrafo precedente. La portata dell'incidenza con cui la donna colpisce il giovane Leopardi, però, si evince soprattutto le sere seguenti e nei giorni successivi alla partenza quando gli riappare più volte l'immagine di lei in sogno. Ecco che la percezione e il potere dell'immaginazione tornano ancora una volta al centro della nostra ricognizione leopardiana: è in queste pagine che inizia a prendere forma il meccanismo della ricordanza, meccanismo attraverso il quale in un momento successivo Leopardi sancirà l'unica possibilità per gli uomini del suo tempo di godere di attimi di piacere e di sigillarli in una dimensione sempre recuperabile. Inoltre, la stesura contemporanea dell'elegia *Il primo amore*, di cui non ci occuperemo in questa sede, evidenzia come l'immaginazione è il mezzo a cui già in questi tempi il giovane Leopardi si appoggia per la composizione poetica: le terzine del componimento, infatti, descrivono l'innamoramento che Leopardi narra anche in prosa e si chiudono con il trionfo della «bella imago» della fanciulla, prodotto dell'immaginazione del poeta che costituisce anche la sua fonte di ispirazione.

Tornando al *Diario*, però, il ricordo dell'immagine della donna che si presenta a Leopardi nel sonno non è subito avvertito positivamente, infatti, la prima volta che egli lo descrive, lo definisce «dolorosa ricordanza spesso accompagnata da [...] dispiacere [...], che fu il primo sintoma della mia malattia»⁶³: da queste parole appare chiaro che in un primo momento Leopardi accosta l'innamoramento ad una malattia e, infatti, descrive

⁶² Tutte le citazioni, anche successive, sono da Giacomo Leopardi, *Diario del primo amore*, in *Poesie e prose*, II, *Prose*, pp. 1171-1186, p. 1171.

⁶³ *Ivi*, p. 1176.

l'esperienza amorosa con gli effetti fisici e corporei che essa provoca in lui. I sensi sono coinvolti direttamente quando egli lamenta insonnia, a causa del continuo ripresentarsi e rincorrere con la mente la figura della donna quando essa gli si presenta in modo sfuocato e a tratti indefinito; debolezza fisica che gli impedisce di dedicarsi alle attività dalle quali di solito trae beneficio, come ad esempio la lettura e lo studio, e lo scarso o, talvolta anche nullo, appetito. Inoltre, come la percezione della realtà è mediata dai sensi, sono ancora questi ultimi che instillano nel soggetto la rimembranza della donna desiderata poiché «è svegliata da qualche oggetto di fuori, com'è il sentir parlare di quella persona, e il giuocare che mi bisogna far tutte le sere»⁶⁴.

Dunque, è uno stimolo sensoriale esterno riferito al soggetto del ricordo o addirittura la re-immersione nel contesto fisico o situazionale in cui la situazione ricordata si è svolta in origine, a richiamare alla mente e a rinforzare il recupero dell'immagine femminile. In questo modo, il recupero non si configura sempre come volontario, anzi si trova in stretta dipendenza con il contesto fattuale esterno che è lo stesso fattore che la rende possibile e la alimenta. Procedendo con la lettura del testo, infatti, è l'autore stesso a chiarire che il ricordo, inizialmente velato da un senso di malinconia e di negatività a causa della vicinanza temporale con i fatti accaduti, si trasforma in «tenera ricordanza» proprio grazie all'azione del tempo che, a poco a poco, spegne la passione, conservandone un ricordo positivo pronto a riaccendersi alla vista del «fatale oggetto»⁶⁵, ovvero nel caso in cui uno stimolo esterno colpisca i sensi.

Un ulteriore aspetto che permette di valutare le elaborazioni premature del pensiero leopardiano è la valorizzazione dell'età fanciullesca e delle attività che la contraddistinguono. In particolare, in questo testo i riferimenti sono alle dimensioni del gioco e del sogno. Il gioco è definito come il momento di «maggior diletto», caratterizzato da un tempo che il poeta vorrebbe infinito e, infatti, afferma che avrebbe voluto si protraesse più a lungo e che, nonostante ciò, non ne sarebbe mai uscito «pago»⁶⁶: il tempo del gioco può rappresentare qui per sineddoche l'intera età della giovinezza, caratterizzata da spensieratezza e da occupazioni che portano piacere nell'uomo. Il gioco, inoltre, è l'occasione che fa scaturire in Giacomo l'innamoramento, grazie alla dinamica che egli

⁶⁴ *Ivi*, p. 1181.

⁶⁵ *Ivi*, p. 1183.

⁶⁶ *Ivi*, p. 1178.

definisce essere quella tipica dell'«inesperienza», in questo caso amorosa ma estendibile a qualsiasi altro ambito, secondo cui la novità di una situazione è in grado di destare entusiasmo e passioni proprio per il fatto di non aver sperimentato nulla di simile prima: secondo Leopardi questo è lo stato perenne in cui si trovavano gli antichi, ai quali tutto è inusitato, e riflette quello dei fanciulli che lui stesso ha sperimentato e che dovrebbe essere recuperato nella modernità, come affermerà più apertamente qualche anno dopo nel *Discorso di un italiano*. Infine, abbiamo visto essere centrale in queste pagine l'immagine figurata della donna che si crea nella mente del poeta e che gli appare in sogno o in momenti che si collocano a metà tra il sonno e la veglia, impedendogli perfino di assopirsi.

Queste visioni oniriche e gli effetti a cui il poeta si riferisce sono tipici dell'attività fantasiosa e immaginativa dei fanciulli, che Leopardi ritiene fonte imprescindibile per l'attività poetica e che già a questa altezza traccia la tendenza perseguita dalla poetica leopardiana, anche futura, ovvero quella di inseguire, dare voce e materializzare attraverso la poesia figure che popolano il mondo immaginato dal poeta, un "altrove" spazio-temporale alternativo al mondo reale e concreto ma in continuo dialogo con esso⁶⁷.

La posizione di rilievo che assumono l'età infantile e la dimensione onirica-immaginativa è confermata dal ricorrere di annotazioni inerenti a queste tematiche anche nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, risalenti al 1819. In queste pagine private Leopardi raccoglie pensieri, impressioni, ricordi di episodi di vita quotidiana a cui ha preso parte o solamente assistito. Parte di questi appunti viene successivamente recuperata nei *Canti* che, talvolta, traggono ispirazione proprio da queste brevi annotazioni, sviluppando in modo più ampio situazioni o personaggi già presenti qui al livello embrionale. I pensieri che si susseguono nelle pagine dei *Ricordi* non sono ordinati seguendo particolari criteri bensì riproducono il fluire delle sensazioni e delle impressioni del loro autore, rivelandosi quindi utili per capire quali elementi e fatti quotidiani attiravano tanto la sua attenzione da essere fissati sotto forma di brevi note private. In particolare, riferendosi alle tematiche di nostro interesse menzionate sopra, si noti come siano frequenti le occasioni in cui Leopardi descrive scene di gioco tra fanciulli che poi

⁶⁷ Cfr. Galimberti, *Leopardi: meditazione e canto*, pp. XXVIII-XXIX. Sul tema della lirica dell'assenza si veda anche l'intervento di Antonio Prete, *Favola antica*, in *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, a cura di Salvatore Natoli e Antonio Prete, Milano, Mondadori, 1998.

fungono da punto di partenza per riflessioni di più ampio respiro, come ad esempio quella sulla vita e sul fine ultimo dell'esistenza nell'estratto seguente:

[...] come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzini che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale nè più nè meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e i ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai, così che la nostra esistenza mi parve veram. un nulla, a veder la facilità infinita di morire e i tanti pericoli ec. ec. mi par da dirsi piuttosto caso il nostro continuare a vivere [...]⁶⁸

In questo pensiero, sebbene non venga affermata in modo esplicito, è visibile anche l'associazione tra il piacere del tempo del gioco, attività tipica dell'infanzia e della fanciullezza, e la volontà che questo tempo e, di conseguenza, il piacere che esso porta con sé, si prolunghi all'infinito. Un altro riferimento al piacere di cui possono godere i fanciulli è presente poco prima, questa volta equiparato alla condizione in cui vivevano gli antichi, rendendo esplicito un altro perno attorno al quale continuerà a svolgersi la successiva meditazione leopardiana; in toni retorici e ironici il poeta si chiede: «che gli antichi continuassero veramente mercè la loro ignoranza a provare quei dilette che noi proviamo solo fanciulli? oh sarebbero pur da invidiare, e si vedrebbe bene che quello è lo stato naturale ec.»⁶⁹. La domanda qui resta insoluta ma ad essa Leopardi aveva già ampiamente risposto un anno prima nel *Discorso* e continuerà a ragionarci e a riaffermare la sua convinzione con le numerose immagini di fanciulli felici, perché ingenui e inconsapevoli, che popolano i suoi versi e i suoi scritti successivi. Il riferimento alla dimensione giocosa ritorna poche pagine più avanti, quando Leopardi, affacciato ad una finestra, descrive «due giovanotti» intenti a scherzare e a rincorrere una lucciola, creatura per cui il poeta è indotto a provare compassione⁷⁰.

La dinamica di questa scena di gioco a cui il poeta assiste richiama alla mente anche un passo dello *Zibaldone* in cui egli ragiona sul piacere suscitato da una visione della campagna che egli accosta ad un «diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere»⁷¹: anche qui ritorna l'accostamento gioco-diletto, proprio come nelle pagine giovanili. Leggendo

⁶⁸ Giacomo Leopardi, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Poesie e prose*, II, pp. 1187-1199, p. 1194.

⁶⁹ *Ivi*, p. 1192.

⁷⁰ *Ivi*, cfr. pp. 1196-1197.

⁷¹ *Zibaldone*, [75], p. 112.

i *Ricordi*, sono numerose anche le situazioni in cui il poeta si ritrae assorto nei propri pensieri e viene richiamato alla realtà da voci, canti e rumori che sottolineano l'importanza data ai sensi e alla percezione ma, contemporaneamente, anche la frequenza con cui egli è preso dalla fantasia ed estraniandosi dal mondo reale si rifugia in quello onirico. In particolare, sono rilevanti due pensieri in cui egli prima incontra una donna e i giorni seguenti fa sogni in cui questa è protagonista: Leopardi si immagina vere e proprie conversazioni e contatti, anche fisici, con la figura femminile, tanto da credere al risveglio che «il piacere era stato appunto qual sarebbe reale e vivo» e la donna, che continuava a riapparire «in mille forme ma sempre viva e vera», ritenuta fonte di «vero diletto»⁷².

Al pari del *Diario*, anche i *Ricordi* sono da considerarsi quindi importanti non tanto per i contenuti autobiografici, quanto perché anche qui si possono rinvenire le tracce di concezioni che sono alla base del sistema estetico, filosofico e poetico del Leopardi più maturo e quindi, pur essendo opere giovanili e a lungo trascurate e ritenute di secondaria importanza, meritano di occupare invece un posto di rilievo nella produzione leopardiana, dimostrandosi anticipatorie nei confronti delle sue direttrici principali.

⁷² *Ricordi*, p. 1199.

Capitolo II

Il recupero della classicità: due attualizzazioni leopardiane nei *Canti*

2.1 La crisi della modernità nel *Bruto minore*

La dicotomia creatasi tra antichi e moderni su cui si chiude il *Discorso di un italiano* trova espressione anche nei componimenti in versi e, in particolare, nelle canzoni che aprono l'opera poetica di Leopardi. Le liriche dei *Canti*, infatti, riflettono le progressive acquisizioni e modificazioni del pensiero leopardiano ed esternano la visione del mondo che il loro autore di volta in volta elabora. Ecco allora che il confronto tra antichità e modernità, l'indagine sulle cause che hanno portato alla distanza tra queste due epoche storiche e la riflessione sull'uomo e sulla natura possono essere considerate le tematiche comuni e variamente declinate in tutta la raccolta che rivelano l'essenza conoscitiva insita nella poesia leopardiana.⁷³

Nella mia analisi ho scelto di soffermarmi sulla canzone del *Bruto minore* poiché traspare in versi proprio una concezione ideologica che nel poeta andava maturandosi in quegli anni: risale al 1820 la scoperta dell'esistenza di una linea di pessimismo antico con Teofrasto e al 1823 il riconoscimento del pessimismo come fenomeno diffuso e radicato già nella filosofia greca classica ed ellenistica. La composizione del *Bruto* risale al dicembre 1821: indice, questo, che già in questi mesi l'antichità non si identificava più interamente con un polo positivo e luminoso, bensì che si stava compiendo nel poeta la svolta che lo porta a riconoscere la presenza di tratti negativi, come appunto la perdita della virtù e l'infelicità a cui l'uomo è destinato, anche in questa epoca storica.

La canzone viene pubblicata la prima volta nel 1824, presso la tipografia bolognese del Nobile, insieme agli altri nove componimenti dello stesso genere metrico.

⁷³ Cfr. Luigi Blasucci, *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 214-215.

Diversamente dalla *princeps*, dove il componimento era accompagnato dalla *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e Teofrasto vicini a morte* per affinità di temi e personaggi, nell'edizione definitiva della silloge esso è preceduta dalla canzone *A un vincitore nel pallone* e seguita da *Alla Primavera* e dall'*Inno ai patriarchi*, che lo separano dall'*Ultimo canto di Saffo*, canzone che solitamente gli viene accostata nelle letture critiche tematiche.

Riporto di seguito il testo integrale della canzone per facilitarne i rinvii nell'analisi successiva:⁷⁴

Poi che divelta, nella tracia polve
 Giacque ruina immensa
 L'italica virtute, onde alle valli
 D'Esperia verde, e al tiberino lido,
 Il calpestio de' barbari cavalli 5
 Prepara il fato, e dalle selve ignude
 Cui l'Orsa algida preme,
 A spezzar le romane inclite mura
 Chiama i gotici brandi;
 Sudato, e molle di fraterno sangue, 10
 Bruto per l'atra notte in erma sede,
 Fermo già di morir, gl'inesorandi
 Numi e l'averno accusa,
 E di feroci note
 Invan la sonnolenta aura percote. 15

Stolta virtù, le cave nebbie, i campi
 Dell'inquiete larve
 Son le tue scole, e ti si volge a tergo
 Il pentimento. A voi, marmorei numi
 (se numi avete in Flegetonte albergo 20
 o su le nubi) a voi ludibrio e scherno
 È la prole infelice
 A cui templi chiedeste, e frodolenta
 Legge al mortale insulta.
 Dunque tanto i celesti odii commove 25
 La terrena pietà? dunque degli empì

⁷⁴ Costituisce ancora un punto di riferimento, che io stessa ho tenuto in considerazione, quella condotta da Blasucci in *I tempi dei «Canti»*, pp. 29-33.

Siedi, Giove, a tutela? e quando esulta
Per l'aere il nembo, e quando
Il tuon rapido spingi,
Ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi? 30

Preme il destino invitto e la ferrata
Necessità gl'infermi
Schiavi di morte: e se a cessar non vale
Gli oltraggi lor, de' necessari danni
Si consola il plebeo. Men duro è il male 35
Che riparo non ha? dolor non sente
Chi di speranza è nudo?
Guerra mortale, eterna, o fato indegno,
Teco il prode guerreggia,
Di cedere inesperto; e la tiranna 40
Tua destra, allor che vincitrice il grava,
Indomito scrollando si pompeggia,
Quando nell'alto lato
L'amaro ferro intride,
E maligno alle nere ombre sorride. 45

Spiace agli Dei chi violento irrompe
Nel Tartaro. Non fora
Tanto volar ne' molli eterni petti.
Forse i travagli nostri, e forse il cielo
I casi acerbi e gl'infelici affetti 50
Giocondo agli ozi suoi spettacol pose?
Non fra sciagure e colpe,
Ma libera ne' boschi e pura etade
Natura a noi prescrisse,
Reina un tempo e Diva. Or poi ch'a terra 55
Sparse i regni beati empio costume,
E il viver macro ad altre leggi addisse;
Quando gl'infausti giorni
Virile alma ricusa,
Riede natura, e il non suo dardo accusa? 60

Di colpa ignare e de' lor proprii danni
Le fortunate belve
Serena adduce al non previsto passo

La tarda età. Ma se spezzar la fronte
 Ne' rudi tronchi, o da montano sasso 65
 Dare al vento precipiti le membra,
 Lor suadesse affanno;
 Al misero desio nulla contesa
 Legge arcana farebbe
 O tenebroso ingegno. A voi, fra quante 70
 Stirpi il cielo avvivò, soli fra tutte,
 Figli di Prometeo, la vita increbbe;
 A voi le morte ripe,
 Se il fato ignavo pende,
 Soli, o miseri, a voi Giove contende. 75

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
 Candida luna, sorgi,
 E l'inquieta notte e la funesta
 All'ausonio valor campagna esplori.
 Cognati petti il vincitor calpesta, 80
 Fremono i poggi, dalle somme vette
 Roma antica ruina;
 Tu sì placida sei? Tu la nascente
 Lavinia prole, e gli anni
 Lieti vedesti, e i memorandi allori; 85
 E tu su l'alpe l'immutato raggio
 Tacita verserai quando ne' danni
 Del servo italo nome,
 Sotto barbaro piede
 Rintronerà quella solinga sede. 90

Ecco tra nudi sassi o in verde ramo
 E la fera e l'augello,
 Del consueto obbligo gravido il petto,
 L'alta ruina ignora e le mutate
 Sorti del mondo: e come prima il tetto 95
 Rosseggerà del villanello indubre,
 Al mattutino canto
 Quel destrerà le valli, e per le balze
 Quella l'inferma plebe
 Agiterà delle minori belve. 100
 Oh casi! oh gener vano! abbietta parte

Siam delle cose; e non le tinte glebe,
Non gli ululati spechi
Turbò nostra sciagura,
Nè scolorò le stelle umana cura. 105

Non io d'Olimpo o di Cocito i sordi
Regi, o la terra indegna,
E non la notte moribondo appello;
Non te, dell'atra morte ultimo raggio,
Conscia futura età. Sdegnoso avello 110
Placàr singulti, ornàr parole e doni
Di vil caterva? In peggio
Precipitano i tempi; e mal s'affida
A putridi nepoti
L'onor d'egregie menti e la suprema 115
De' miseri vendetta. A me dintorno
Le penne il bruno augello avido roti;
Prema la fera, e il nembo
Tratti l'ignota spoglia;
E l'aura il nome e la memoria accoglia⁷⁵. 120

La canzone è formata da otto strofe di 15 versi ciascuna, per la maggior parte endecasillabi. L'evoluzione ideologica in atto nel pensiero leopardiano che il testo registra si ripercuote anche al livello formale e, in particolare, stilistico e metrico: sono, infatti, assenti le partizioni interne alle strofe; le rime sono molto rare e il ritmo sintattico è concitato e spezzato, grazie alla presenza di frasi brevi, allocutivi, interrogativi ed esclamativi anche in posizioni interne al verso. Tutto ciò contribuisce ad innovare il genere della canzone, che poteva apparire una scelta eccessivamente conservativa, e a renderlo adeguato ad un più libero fluire della sintassi. La scarsità di rime e le cesure interne al verso non fanno però venire meno la coesione testuale dal momento che sono compensate da assonanze e rime interne ai versi. Il carattere innovativo del componimento rispetto agli altri è sottolineato sin dal titolo in cui compare il nome del personaggio protagonista il cui monologo occuperà poi l'intero svolgimento della lirica: si tratta di una scelta questa che ricalca i titoli delle opere classiche - che in tale modo, preannunciano il personaggio che parla all'interno di esse - ma anche quelli delle tragedie

⁷⁵ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, I, pp. 29-32.

moderne (per ricordare un autore non esente da influenze analoghe si pensi ad esempio ad Alfieri), infatti sia la classicità che il teatro tragico sono due modelli molto presenti all'interno di questo testo leopardiano. Il legame con la tragedia è forte sin dalla prima strofa e percorre l'intero componimento grazie alla potenza espressiva e alla tensione argomentativa a cui tendono tutte le successive, mentre la relazione con i modelli classici si basa essenzialmente su riprese lessicali, morfosintattiche e contenutistiche che costellano in maniera più o meno evidente tutte le stanze, riprese che vengono però introiettate e rielaborate dall'autore in modo da essere in armonia con il nuovo contesto in cui si trovano calate.

Sin dall'inizio, il lettore viene immerso in una scena tragica che contiene presagi negativi e funesti: la prima si può leggere come una strofa introduttiva, di presentazione del soggetto che successivamente prenderà la parola e che lascia già intuire i temi centrali dei versi che seguono. A differenza delle successive, la prima stanza è costituita da un lungo periodo, ricco di subordinate: Bruto, ovvero il protagonista presentato, compare infatti solo al verso 11, incastonato fra due apposizioni che inquadrano la sua figura e il contesto in cui le sue parole si collocano. La prima specificazione (v.10) allude alla battaglia di Filippi, lo scontro conclusivo della sanguinosa guerra civile che opponeva cesariani e cesaricidi e che si conclude con la sconfitta di Bruto e la conseguente caduta della Repubblica romana da lui impersonata.

La scelta dell'episodio storico e del personaggio non è casuale per Leopardi che attribuisce ad entrambi un significato simbolico: la sconfitta di Bruto porta con sé anche la caduta della Repubblica e rappresenta la fine della grandezza di Roma, dopo la quale Leopardi vede declinare progressivamente e, infine, scomparire i valori associati alla classicità e agli uomini che la popolavano, ormai svuotati di ogni nobiltà d'animo o d'intenti. Questa decadenza di valori che colpisce l'antichità non solo rispecchia il declino che caratterizza anche la modernità, ma riflette anche la frattura originatasi nel modo leopardiano di vedere l'antichità: egli intravede già in quel tempo storico e mitico l'irrompere di forze negative che hanno in serbo solo conseguenze negative per il futuro. La fine della Repubblica romana simboleggia per Leopardi la fine del dominio dell'immaginazione a causa del trionfo della ragione, unica responsabile, per ora, del peggioramento della condizione in cui l'uomo vive.

Il tema del contrasto tra un'antichità più virtuosa e una modernità caratterizzata dalla perdita di valori e, quindi, il riconoscimento di una cesura storica, sia essa collocata ai tempi della Roma repubblicana o nella contemporaneità, è il primo grande tema sviluppato in questa lirica. Il secondo, invece, è quello sintetizzato nel verso 12, sempre riferito a Bruto, che già preannuncia la sua decisione ultima: il suicidio. Anche a questo gesto il poeta attribuisce significati simbolici: il rifiuto del degrado che imperversa e l'indisponibilità ad ogni forma di compromesso con la mutata realtà storica. In questo clima di invettiva contro gli Dei (vv.13-14), trapela sin dall'inizio la risoluzione finale del protagonista dopoché «l'italica virtute» (v.3) è stata trasformata in una «ruina immensa» (v.2) e su di lei incombono i Barbari, il cui arrivo è voluto dal fato (v.6) e annunciato da presagi funesti: il «calpestio de' [...] cavalli» (v.5) e i «gotici brandi» chiamati a distruggere Roma (vv.8-9).

Nella seconda strofa inizia il monologo di Bruto per il quale Leopardi si è rifatto alle fonti storiche tramandate da Dione Cassio e Floro. A scandire le sue parole ci sono diverse allocuzioni ad un "tu" che nel corso dello svolgimento cambia. La prima entità a cui Bruto si rivolge è la «stolta virtù» (v.16) che apre l'intero discorso e che egli ormai ritiene essere un fantasma: metafora, questa, per sottolineare l'assenza della qualità nel suo tempo, qualità che porta a pentirsi chi ha tentato di perseguirla e rispettarla. Il sentimento di rabbia che Bruto inizialmente riserva alla virtù viene presto trasferito anche agli Dei, definiti «marmorei» (v.19) ovvero dall'animo duro come il marmo e quindi insensibili, e in particolare a Giove (v.27). Ciò che Bruto, e attraverso di lui Leopardi, vuole dimostrare con questa invettiva è l'atteggiamento di indifferenza e quasi di ostilità che le divinità manifestano nei confronti degli uomini, uomini ai quali chiedono devozione che poi però non ricambiano e, anzi, sembrano schierarsi sempre contro i «giusti e pii» (v.30).

La rabbia del protagonista nei confronti delle divinità, la cui intensità è aumentata anche dal senso di delusione che egli prova nei loro confronti, è resa al livello stilistico con una serie di interrogative in successione (vv.25-30) e con l'anafora di espressioni ricorrenti come «a voi» (vv.19, 21), «dunque» (vv.25, 26) ed «e quando» (vv.27, 28). L'uso simultaneo di tutti questi espedienti stilistici rende i versi spezzati, poiché le interrogative spesso travalicano lo spazio del verso dividendo i due emistichi del successivo, e il ritmo concitato e incalzante.

L'apostrofe di Bruto si protrae anche nella stanza successiva, dove gli uomini vengono definiti «schiavi di morte» (v.33) per sottolineare la loro sottomissione al destino mortale e la loro impotenza di fronte all'azione di esso. Il terzo interlocutore di Bruto è, infatti, il «fato indegno» (v.38) nei confronti del quale gli uomini si comportano in due modi differenti e, perciò, si distingue il «plebeo» (v.35), ovvero l'uomo comune e vile che si arrende al destino e accetta in modo rassegnato le sofferenze che quello gli scaglia contro, e il «prode» (v.39), cioè colui che combatte contro il fato e al termine del confronto, confronto dal quale esce inevitabilmente sconfitto, sceglie di darsi la morte. In questo modo, egli si consegna volontariamente al destino, mantenendo sempre un atteggiamento di superiorità che trova espressione nel sorriso sprezzante che si disegna sulla sua bocca al momento della morte (vv.40-45). In questi versi il senso di morte che grava sulla vita degli uomini è sottolineato dalla triplice ripetizione della negazione «non» nello spazio di tre versi (vv.33-36) e dai numerosi lessemi appartenenti o riconducibili al campo semantico di privazione e morte, come ad esempio «male» (v.35), «dolor» (v.36), «guerra mortale» (v.38), «l'amaro ferro intride» (ovvero l'intero verso 44) e «nere ombre» (v.45).

Nelle due stanze successive, la quarta e la quinta, trova spazio il confronto tra due diverse epoche storiche che coincidono con due modi di vita differenti per gli uomini: è qui che emerge il contrasto tra un "prima", identificato con la vita secondo lo stato di natura, e un "dopo", che rispecchia invece il progresso. Attraverso il personaggio di Bruto, infatti, l'autore sbalza su un piano storico, collettivo e universale la cesura che egli in un primo momento riconosce propria solo della sua epoca storica, ovvero la modernità, riconducendola invece a tempi molto più remoti e riconoscendo come responsabile non la Natura ma le divinità e il fato, come affermato precedentemente. Sono proprio queste entità, infatti, ad aver modificato il modo di vivere degli uomini, diffondendo quello che qui Leopardi definisce l'«empio costume» (v.56), ovvero la ragione, le istituzioni e tutte quelle istanze che hanno portato solo apparentemente miglioramenti nella vita degli uomini perché in realtà ne hanno provocato l'allontanamento dalla «libera [...] e pura etade» (v.53) voluta dalla Natura. Il tempo del vivere autentico secondo natura è dipinto come ormai passato, visto il «ma» fortemente oppositivo che introduce il verso 53, e la Natura stessa viene appellata come «Reina un tempo e Diva» (v.55), proprio a sottolineare ormai la perdita del ruolo, prima centrale, che aveva nei confronti degli uomini. La

distanza dell'uomo dalla natura si acuisce nella quinta strofa quando Bruto, rivolgendosi agli uomini, indicati dalla perifrasi mitologica «figli di Prometeo» (v.72), fa notare loro come anche il comportamento degli Dei sia diverso nei confronti degli animali e delle creature che continuano a vivere seguendo l'istinto poiché vengono condotte pacificamente alla morte quando raggiungono un'età avanzata. Inoltre, se si presentasse agli animali la necessità di interrompere prima del tempo la loro esistenza, Giove non glielo renderebbe penoso, come invece fa con gli uomini (vv.65-75). L'argomentazione di Bruto è tesa ad evidenziare l'eccezionale condizione, da intendersi eccezionale in senso negativo, in cui si trovano gli uomini rispetto alle altre creature che popolano la Terra e a ciò contribuisce anche l'anafora della formula allocutiva squisitamente leopardiana «a voi», usata per rivolgersi agli uomini e per focalizzare l'attenzione su di essi, ripetuta tre volte (vv.70, 73, 75) e intervallata dall'aggettivo «soli» (vv.71, 75).

Al momento allocutivo riservato agli uomini segue, nella stanza successiva (la sesta), quello alla luna, frequente interlocutrice dei personaggi leopardiani. La luna in questi versi è ritratta come la spettatrice delle sventure umane, come colei che continua indisturbata a seguire il proprio ciclo di vita, nonostante i fatti guerreschi e funerei che si abbattono sulla Terra (vv.80-82). La luna, con la sua vita che continua a scorrere sempre uguale e tranquilla, diventa quindi il simbolo dell'imperturbabilità della Natura in generale nei confronti dell'uomo. La sua condizione di impassibilità è sottolineata dall'anafora del pronome «tu» che percorre l'intera strofa (vv.76, due volte al verso 83, 86) e che, soprattutto nelle interrogative che Bruto rivolge alla luna, vuole sottolineare la condizione opposta con cui si devono confrontare gli uomini. Il contrasto tra la luna e gli uomini è reso in modo ancora più pregnante dall'aggettivo che descrive l'immagine lunare: essa è «candida» (v.77) a differenza del mare che appare del colore del «sangue» (v.76) a causa degli spargimenti dovuti alla guerra appena conclusa.

Qui trova spazio per la prima volta anche un'immagine di decadenza riferita all'antico: «Roma antica» che rovina (v.82) e la luna raffigurata come colei che ha assistito alla nascita della città e alle sue imprese gloriose (vv.83-85) ritraggono come concluso il tempo più prospero per la città e ne preannunciano la decadenza che coincide con la presa della città da parte dei Barbari (vv.87-90). La contrapposizione tra tempi antichi e moderni e tra l'imperturbabilità della luna e il coinvolgimento dell'uomo in fatti tormentosi si riflette anche nella strofa successiva, strofa in cui si fa riferimento al

risveglio mattutino di creature che non conoscono eventi catastrofici: esse sono animali (la «fera» e l'«augello» del verso 92) ma anche umani (il «villanello indubre» del verso 96). Questi soggetti si pongono in contrasto netto con Bruto perché proprio l'inconsapevolezza della propria condizione, che Leopardi chiama «oblio» (v.93), permette loro di vivere pacificamente.

Gli animali e l'umile contadino sono figure che simboleggiano il modo di vivere secondo natura perché l'unico elemento che li guida nel corso della loro esistenza è l'istinto e l'assenza di grandi aspirazioni consente loro di trascorrere una vita pacifica. Appurata quindi anche la diversa condizione di alcuni uomini, Bruto conclude che la natura si dimostra essere sorda e indifferente ai lamenti e alle sventure che colpiscono la parte più «abbietta» (v.101) dell'umanità, in cui per includere anche se stesso usa un plurale *maiestatis* («Siam» del verso 102).

Vale la pena osservare che le due strofe della lirica appena ripercorse sono gli unici momenti in cui Leopardi persegue anche sul piano linguistico quella poetica del vago e dell'indefinito che tanto ha teorizzato nello *Zibaldone* e che altri componimenti ben realizzano. I versi precedenti, infatti, contengono sempre un linguaggio molto dotto e arcaizzante nella forma e nei costrutti, ma il lessico mira a tradurre in immagini funeree quella rabbia, quella delusione e quella crudeltà che trapelano dalla vicenda di Bruto: per questo prima il linguaggio molto concreto e pregnante non lascia spazio a quelle «parole poeticissime [che] contengono un'idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta [...] che esprimono generalità»⁷⁶. Ecco allora che qui sono presenti invece atmosfere notturne (vv.76-78), luoghi solitari ed estesi (vv.81, 86, 90, 91, 98, 105) e squarci idillici (vv.77, 91, 96, 97). Inoltre, il riferimento all'antico è più esplicito anche sul piano contenutistico: l'immagine di Roma antica che sta cadendo in rovina dalle sommità dei colli ricalca quella virgiliana del crollo di Troia, raccontata da Ettore quando appare in sogno ad Enea.⁷⁷

La strofa conclusiva è quella dove emergono maggiormente la prospettiva negativa verso cui è destinato il futuro e l'atmosfera di morte che chiude l'intero

⁷⁶ *Zibaldone*, [2263], p. 1474.

⁷⁷ Per l'influenza virgiliana sui *Canti* si veda Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

componimento. L'invocazione di Bruto questa volta è rivolta alla «conscia futura età» (v.110), ovvero ai tempi che verranno, tempi ai quali il protagonista si rivolge in quanto testimoni delle disgrazie e degli affanni da cui egli è stato vessato e che continueranno ad abbattersi sull'umanità intera. In questo modo, l'accusa prima limitata al presente assume portata storica, coinvolgendo anche il futuro e il passato se si assume il punto di vista di Leopardi autore, e non ha alcuna speranza di miglioramento poiché i «putridi» discendenti sono già guastati dall'ozio che continueranno a tramandare (vv.112-116). Gli ultimi versi sigillano il desiderio di morte di Bruto e il titanismo del suo animo: sotto il volo del corvo, animale funereo per eccellenza, egli si augura che il suo corpo venga distrutto nella sostanza ma che si tramandi il suo nome e si conservi il suo ricordo (vv.116-120). Simboli di morte percorrono la totalità dei versi della strofa a partire dai primi con il «non» ripetuto anaforicamente per tre volte in posizione iniziale (vv.1, 3, 4), la tomba incapace di custodire e ispirare ai posteri il valore degli antenati (vv.110-112) e l'accusa contro i secoli a venire (vv.112-116).

Lo stile che caratterizza l'intera canzone è arcaizzante e ricercato dal punto di vista linguistico e sintattico e, nel contempo, anche fortemente espressivo. Numerosi sono i predicati che ricalcano i corrispondenti latini nella forma o nel significato o, talvolta, in entrambi gli aspetti; si prendano ad esempio: “premere” con il significato di “opprimere, schiacciare” (vv.7, 31, 118); “fremere” con quello di “agitarsi” (v.81); “agitare” per “inseguire” (v.100); “trarre” per “lacerare, trascinare” (v.119) e le forme che ricalcano i latini composti di *sum* che si addensano nei versi centrali del componimento come «addisse» (v.57), «adduce» (v.63) e «suadesse» (v.67). La patina dotta si rintraccia anche nei costrutti sintattici che ricalcano l'ordine delle costruzioni latine grazie alla dislocazione a sinistra dei complementi rispetto al verbo (vv.7, 15, 38-39, 82, 108, 117, 120) e, talvolta, anche del dativo (v.24) e di un uso gnomico del perfetto (vv.110-11), nella ricerca di un dettato sintetico ma pregnante grazie al largo impiego di apposizioni (vv.2, 10, 12, 16-17, 55, 61, 93) e nel periodare ampio e ricco di subordinate che travalica la misura del verso (vv.18-19, 46-47, 65-66). Il lessico, a sua volta, è aulico e inusitato, così come le metafore: «Orsa algida» (v.7) per indicare i freddi cieli del Nord, «gotici brandi» (v.9) per riferirsi ai Barbari e l'aggettivo «macro» (v.57) in luogo di “arido, triste”.

Per concludere, si può affermare che in questo componimento Leopardi parla per bocca del suo *alter ego* Bruto che assiste alla rovina di Roma antica così come lui sta assistendo a quella sempre crescente che investe il suo secolo e non si placcherà in quelli a venire. Dal riconoscimento della comune condizione, scaturisce l'identificazione tra Bruto e Leopardi, identificazione che porta la vicenda e la sofferenza personali di Leopardi ad essere sbalzate su un piano storico e mitico.

Seguendo questa interpretazione, si può affermare che qui il mito che ha cristallizzato il momento di inizio della decadenza nell'antichità viene attualizzato da Leopardi che lo usa per ricercare la causa dell'infelicità umana e per esprimere la propria rabbia e delusione nei confronti della decadenza che sta colpendo il suo tempo. La sua accusa si traduce però in una «contemplazione intrepida del male»⁷⁸ poiché il suicidio di Bruto simboleggia il rifiuto di ogni compromesso tra Leopardi e il suo tempo, derivante dalla perdita di ogni virtù e dall'annullamento di ogni possibilità di recuperarla. Guardando allora alla via che seguirà la poesia europea nella sua successiva evoluzione, si può riconoscere in Leopardi un anticipatore degli sviluppi che saranno raggiunti da quei pensatori moderni che prediligono interrogarsi sull'uomo assumendo una prospettiva "negativa" quali Schopenhauer, Baudelaire, Nietzsche e Kierkegaard.

2.2 Il mito classico come specchio dell'io: l'identificazione con Saffo

Se nel *Bruto minore* il mito veniva impiegato per dare voce ad una crisi storica, successivamente Leopardi lo adotta anche per esprimere un'inquietudine più intima e individuale: è ciò che accade nell'*Ultimo canto di Saffo*. In questo componimento, che chiude la sezione delle canzoni all'interno dei *Canti*, la crisi personale vissuta da Leopardi viene proiettata in uno scenario atemporale, e il tema autobiografico della bruttezza fisica assume perciò valenza universale proprio grazie alla posizione centrale che il rapporto percettivo tra uomo e natura riveste nella lettura e nell'interpretazione leopardiane del mito classico in questione.

La scrittura del componimento risale al maggio 1822, sebbene nell'edizione dei *Canti* non venga rispettato questo ordine cronologico di composizione poiché essa è

⁷⁸ Luigi Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 217.

l'ultima delle canzoni, preceduta dall'*Inno ai patriarchi* composto qualche mese dopo. La posizione che Leopardi le fa occupare nella silloge a partire dall'edizione fiorentina Piatti del 1831 non è però casuale: innanzitutto il testo racchiude e sintetizza la formulazione che le concezioni leopardiane avevano raggiunto nelle canzoni e, dunque, rappresenta il punto più alto delle stesse e, in secondo luogo, la sua struttura metrica mostra e motiva la transizione in atto dalle canzoni agli idilli.⁷⁹ Lascio spazio ora al testo della canzone per riprendere ed ampliare dopo la lettura le osservazioni avanzate:

Placida notte, e verecondo raggio
 Della cadente luna; e tu che spunti
 Fra la tacita selva in su la rupe,
 Nunzio del giorno; oh dilette e care
 Mentre ignote mi fur l'erinni e il fato, 5
 Sembianze agli occhi miei; già non arride
 Spettacol molle ai disperati affetti.
 Noi l'insueto allor gaudio ravviva
 Quando per l'etra liquido si volve
 E per li campi trepidanti il flutto 10
 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' nembi, e noi la vasta 15
 Fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
 Fiume alla dubbia sponda
 Il suono e la vittrice ira dell'onda.

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
 Sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta 20
 Infinita beltà parte nessuna
 Alla misera Saffo i numi e l'empia
 Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
 Vile, o natura, e grave ospite addetta,
 E dispregiata amante, alle vezzose 25
 Tue forme il core e le pupille invano
 Supplichevole intendo. A me non ride
 L'aprico margo, e dall'eterea porta

⁷⁹ Cfr. *ivi*, pp. 38-41 anche per l'analisi condotta di seguito.

Il mattutino albor; me non il canto
 De' colorati augelli, e non de' faggi 30
 Il murmure saluta: e dove all'ombra
 Degl'inchinati salici dispiega
 Candido rivo il puro seno, al mio
 Lubrico piè le flessuose linfe
 Disdegnando sottragge, 35
 E preme in fuga l'odorate spiagge.

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
 Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
 Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
 In che peccai bambina, allor che ignara 40
 Di misfatto è la vita, onde poi scemo
 Di giovanezza, e disfiolato, al fuso
 Dell'indomita Parca si volvesse
 Il ferrigno mio stame? Incaute voci
 Spande il tuo labbro: i destinati eventi 45
 Move arcano consiglio. Arcano è tutto,
 Fuor che il nostro dolor. Negletta prole
 Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
 De' celesti si posa. Oh cure, oh speme
 De' più verd'anni! Alle sembianze il Padre, 50
 Alle amene sembianze eterno regno
 Diè nelle genti; e per virili imprese,
 Per dotta lira o canto,
 Virtù non luce in disadorno ammanto.

Morremo. Il velo indegno a terra sparto, 55
 Rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
 E il crudo fallo emenderà del cieco
 Dispensator de' casi. E tu cui lungo
 Amore indarno, e lunga fede, e vano
 D'implacato desio furor mi strinse, 60
 Vivi felice, se felice in terra
 Visse nato mortal. Me non asperse
 Del soave licor del doglio avaro
 Giove, poi che perir gl'inganni e il sogno
 Della mia fanciullezza. Ogni più lieto 65
 Giorno di nostra età primo s'invola.

Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
Della gelida morte. Ecco di tante
Sperate palme e dilettoni errori,
Il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno 75
Han la tenaria Diva,
E l'atra notte, e la silente riva.⁸⁰

Riprendendo i concetti accennati precedentemente, si noti come dei diciotto versi che compongono ciascuna delle quattro strofe che costituiscono la canzone solamente il distico finale sia in rima. Questo procedimento porta allo stremo la rarefazione delle rime che già caratterizzava la maniera leopardiana di poetare nelle canzoni precedenti ed è compensato da un uso più diffuso di assonanze. Alla riduzione delle rime si accompagna anche quella dei settenari: solo il penultimo verso di ogni strofa risponde a questo computo sillabico mentre gli altri sono tutti endecasillabi sciolti che non fanno che anticipare la soluzione adottata da Leopardi nei successivi idilli. Un'ulteriore anticipazione idillica si registra anche sul piano stilistico e lessicale: lo stile è ancora ricercato e arcaizzante e il lessico aulico e dotato di latinismi, anche se si apre maggiormente al vago e la sintassi si fa più semplice e distesa in modo che la protesta dell'io lirico fluisca liberamente e si dispieghi in tutto il componimento. Contemporaneamente, però, è affermato anche lo statuto di "canzone" del testo poiché il numero di versi di ogni stanza è fisso e ognuna risulta compiuta e conclusa in se stessa.

Il legame e la continuità tra strofe sono assicurati, invece, dalla progressione sul piano contenutistico; si possono individuare, infatti, due tematiche principali: la prima è l'esclusione di Saffo dalla bellezza della natura e la seconda, diretta conseguenza di questa, è la sua volontà di darsi la morte. Entrambi questi temi convergono nella protesta che Saffo rivolge in un primo momento ad entità naturali distinte che poi confluiscono nella natura stessa e che assume toni profondamente differenti rispetto a quella precedente di Bruto: le parole di Saffo assumono i toni di un lamento triste, rassegnato e sofferente, piuttosto che quelli accesi e carichi di rabbia che caratterizzavano invece il monologo di Bruto. Ad accomunare i due testi allora sono la condizione e la situazione dei protagonisti: entrambi sono personaggi provenienti dall'antichità (romana Bruto e greca Saffo) che da luoghi solitari rivolgono il loro monologo, che culmina nel desiderio di suicidio, ad entità

⁸⁰ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, I, pp. 40-42.

superiori (gli Dei, il fato e la natura) ritenute responsabili dell'infelicità a cui si vedono condannati. Saffo, a differenza di *Bruto*, non viene presentata al lettore e il suo monologo non viene introdotto da appositi versi ma il tutto è preannunciato dal titolo del componimento e i dettagli sulla sua identità e condizione vengono svelati con il procedere del testo. In particolare, Leopardi ha accolto la versione del mito di Saffo tramandata dalla XV epistola delle *Heroides* di Ovidio: Saffo è una poetessa dall'aspetto poco piacevole innamorata di Faone che però la respinge a causa della sua bruttezza; il rifiuto da parte dell'uomo è la causa dell'infelicità della fanciulla che perciò decide di gettarsi dalla rupe di Leucade. Il testo leopardiano, però, non è del tutto fedele alla sua fonte poiché trascura l'erotismo che la contraddistingue e allarga invece il rifiuto di Faone all'intera natura, principale responsabile anche dell'ultima risoluzione che Saffo è decisa ad intraprendere.

Questo cambiamento è in linea con l'evoluzione del pensiero leopardiano nel tempo intercorso tra la stesura del *Bruto* e quella della canzone in questione: se l'accusa del primo era rivolta piuttosto agli Dei e al fato, ora la destinataria è senza dubbio la natura. Ecco allora che Leopardi già qui inscena un deciso distacco rispetto ad essa, che successivamente acquisterà le sembianze di una matrigna, e riafferma con forza l'importanza dell'approccio materialistico e percettivo nei suoi confronti: la bruttezza viene vista come una privazione fisica da parte della natura nei confronti dell'io lirico, privazione che si traduce nella condanna ad una vita infelice alla quale l'io risponde con la volontà di morte, ovvero con una privazione a sua volta.

Inoltre, alla fonte classica Leopardi affianca anche la propria esperienza personale: l'aggravarsi delle sue condizioni di salute nel corso del 1819 lo porta a prediligere una prospettiva negativa di approccio alla vita e questa tendenza è confermata anche da passi autobiografici dello *Zibaldone* in cui egli ragiona sulla vita e sulla legittimità del suicidio. Ad esempio, già in una delle pagine iniziali del diario, egli in preda alla noia provocata dalla vita, «sull'orlo della vasca del [...] giardino», medita sulle conseguenze che un tentativo fallito di suicidio avrebbe sul modo di concepire la vita, concludendo così: «proverei qualche istante di contento per essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole»⁸¹.

⁸¹ *Zibaldone*, [82], p. 118.

Riflessioni sul corpo, sul suicidio e sulla legittimità di un gesto così estremo costellano le pagine private del poeta anche nel periodo contemporaneo alla stesura della canzone in esame ma assume particolare rilievo un'annotazione risalente a qualche mese precedente poiché in essa si trovano già espressi i nuclei tematici principali attorno ai quali ruota l'intero componimento. Il «5. Marzo 1821», infatti, Leopardi annota

L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissima tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata. Nella considerazione e nel sentimento della natura e del bello, il ritorno sopra se stesso gli è sempre penoso. Egli sente subito e continuamente che quel bello, quella cosa ch'egli ammira ed ama e sente, non gli appartiene. [...] Egli sente quasi che il bello e la natura non è fatta per lui, [...]. Egli insomma si vede e conosce escluso senza speranza, e non partecipe dei favori di quella divinità che non solamente, ma gli è anzi così presente così vicina, ch'egli la sente come dentro se stesso, e vi s'immedesima, dico la bellezza astratta, e la natura.⁸²

Già qui sono esposte le concezioni principali che il poeta svilupperà in modo più ampio e approfondito nella canzone, i cui nuclei concettuali centrali sono i seguenti: la mancata corrispondenza tra bellezza dell'animo e del corpo, il tentativo di colmare questo divario rifugiandosi nelle bellezze della natura, la similitudine con una storia amorosa in cui uno dei due amanti non viene corrisposto dall'altro, il dolore a cui una simile situazione costringe e, infine, il riconoscimento che la colpa di tutto ciò è da attribuire alla natura.

Il testo poetico, prima di dare voce al contrasto fra la condizione dell'io e quella della natura, descrive la bellezza di quest'ultima nella prima strofa: in uno scenario apparentemente idillico, Saffo si rivolge alla luna al tramonto (v.1-2) e all'astro di Venere (v.4), stella che preannuncia la venuta del giorno, per sottolineare la loro valenza positiva e il loro essere una fonte di piacere per l'io ancora ignaro dell'amore e inconsapevole del destino che gli è riservato (vv.4-6). Esse, però, vengono definite «sembianze» (v.6) della natura, come se il poeta volesse già preannunciarne la caducità: infatti, nei versi immediatamente successivi, perdono il loro ruolo consolatorio quando l'io scopre i

⁸² *Ivi*, [718-720], pp. 564-547. Altri pensieri su tematiche affini si trovano nelle pagine autografe [1978-79], [1692-94] e [2441].

«disperati affetti» (v.7), ovvero l'amore che porta inevitabilmente con sé anche aspetti dolorosi. Un polo ancora positivo rappresenta allora la natura nelle sue manifestazioni di potenza: venti («Noti» al verso 11), tuoni e lampi (resi con la dicitura dotta del «carro di Giove» al verso 12), tempeste che scuotono la quiete quotidiana (vv.15-16) e fiumi che straripano (vv.17-18) sono le visioni naturali in cui l'io, tormentato dalle passioni amorose, trova rifugio.

La prima strofa si può suddividere dunque in due parti: un primo gruppo di versi (vv.1-7) in cui viene descritta la bellezza di uno scenario naturale quasi idillico e una seconda sezione (vv.8-18) in cui domina invece la violenza dei fenomeni atmosferici. I primi versi sono caratterizzati dalla tranquillità e dall'immobilità dei soggetti della natura, ritratti come se fossero sospesi in un tempo d'attesa: quello che intercorre tra la fine della notte e l'alba. Già a quest'altezza è però presente un contrasto tra i moti opposti dei due interlocutori di Saffo: la luna, simbolo della notte, che cala per lasciare il posto all'astro di Venere, simbolo del giorno, stella che il poeta sceglie perché assista al lamento della fanciulla anche per via dei significati simbolici che porta con sé (Venere è la dea dell'amore e della bellezza, entrambi luoghi negati alla protagonista). Inoltre, le opposte parti del giorno che gli astri rappresentano e i movimenti contrastanti che essi seguono nel cielo permettono di individuare opposizioni tra i versi 1 e 4 e interne allo stesso verso 2, verso che ospita nel primo emistichio il movimento discendente della luna e nel secondo quello ascendente dell'astro di Venere. La seconda parte della stanza, invece, riflette la turbolenza e la violenza con cui le passioni amorose investono l'animo umano quando è preso dai «disperati affetti»: ecco allora che Saffo, esclusa dal tipo di bellezza descritta prima, preferisce rifugiarsi e, dunque, identificarsi con questi scenari naturali. Segnale dell'identificazione dell'io in questa seconda immagine della natura è il passaggio al pronome «noi» che apre sin dall'inizio questi versi e che viene riaffermato più volte al loro interno (vv.8, 14, 15): esso, come sostiene Felici, vuole sancire una vera e propria «dispersione dell'io»⁸³, simile a quella di cui è vittima la natura quando una tempesta si abbatte su di essa.

⁸³ Lucio Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 115.

Nella seconda strofa Saffo si rivolge prima al cielo (v.19) e alla terra (v.20), in quanto parti della natura, e poi direttamente alla natura stessa (v.24). I primi versi esaltano ancora le bellezze della natura per poi lasciare spazio alla protesta di Saffo che questa volta dichiara esplicitamente la propria estraneità alla «infinita beltà» (v.21) riconosciuta a ciò che la circonda; i responsabili di questa esclusione in un primo momento sono «i numi e l'empia sorte» (vv.22-23), che poi si riveleranno però essere un tutt'uno con la natura. Saffo, infatti, desiderosa di diventare parte della natura, rivolge ad essa una supplica alla quale però la natura risponde con un rifiuto, sottraendosi e impedendo alla fanciulla di godere di numerosi piaceri naturali (vv.27-31) che culminano nel ritiro delle acque di un ruscello al contatto con il piede di questa (vv.31-36).

È significativo notare come Leopardi abbia scelto un episodio che coinvolge proprio il tatto per rendere il rifiuto della natura nei confronti di Saffo: quella si stacca fisicamente da questa, impedendole di toccarla. In questo modo il poeta da una parte mostra una natura animata, vivente e umanizzata che ricalca nei gesti e nei movimenti quelli degli uomini, e dall'altra riafferma l'importanza della percezione nel rapporto tra uomo e natura e nello stesso processo di conoscenza che mette l'esperienza dell'uomo con il mondo al centro. Questo è anche il luogo del componimento dove si può intravedere un timido riferimento alla sensualità della fanciulla, colta nell'atto di mostrare il suo piede alle acque del fiume, sensualità quasi punita dalla natura che risponde con un netto distacco.

La reazione di Saffo al rifiuto della natura si traduce in due domande successive con le quali la poetessa mira ad individuare la causa che ha determinato la sua infelicità (vv.37-44): a tali domande ella risponde con un dialogo con se stessa in cui ripercorre tutte le tappe della propria esistenza. Indice del fatto che la poetessa si stia rivolgendo ad una proiezione di sé è l'uso plurale che si impone a partire dal verso 47. Saffo, infatti, si interroga sull'eventuale presenza di una colpa originaria precedente alla nascita o sulla possibilità che sia stata una qualche azione commessa durante l'infanzia a determinare un così prematuro risvolto della sua vita verso la morte una volta sfumata la giovinezza. Le interrogative che la fanciulla pone a se stessa la portano a riconoscere un «arcano consiglio» (v.46) che governa la vita nei confronti del quale è impotente e di fronte a cui non può che accettare l'infelicità che le è stata assegnata. L'unica certezza a cui giunge Saffo è, infatti, il riconoscimento dell'ingiustizia con cui il «Padre», cioè Giove (v.50),

premia gli uomini di bell'aspetto e condanna invece quelli privi della bellezza fisica nonostante rivelino la loro bellezza d'animo grazie alle nobili azioni a cui si dedicano (vv.50-54).

Appurata l'innocenza per la condizione in cui versa e l'impossibilità ad agire per cambiarla, essendo essa voluta dal destino, Saffo esprime il suo desiderio di morte con toni fermi, decisi e, nel contempo, rassegnati, certa del fatto che solo dopo la morte, quando l'anima si separerà dal corpo, verrà ristabilito l'ordine infranto dal fato che ha posto un animo grande in un corpo non altrettanto nobile (vv.55-58). Prima di darsi la morte Saffo rivolge anche un augurio di felicità futura a Faone (il «tu» del verso 58), il giovane che ha amato in passato e che con il suo rifiuto non ha fatto che aumentare la sua infelicità. Ripercorrendo la sua esistenza, infatti, Saffo riconosce nella fanciullezza un'età felice perché dominata dagli «inganni» e dal «sogno», ovvero dalle illusioni, che però svaniscono in fretta subito dopo per lasciare il posto alla malattia, alla vecchiaia e all'incombente della morte, sempre più vicina e impersonata dal Tartaro e da Proserpina (vv.62-72). La morte di Saffo non viene descritta ma ad essa allude l'immagine cupa e negativa dell'«atra notte» (v.72) che chiude il componimento in forte opposizione con quella iniziale della «placida notte», a sottolineare ancora una volta il profondo distacco con la natura e lo spegnersi progressivo del soggetto e del suo canto che fino a quel momento è scorso ininterrotto nei versi.

Dal punto di vista stilistico, sono da mettere in evidenza alcuni riferimenti a testi classici particolarmente evidenti nell'apostrofe iniziale con iperbato, la quale richiama la costruzione sintattica dell'*incipit* del monologo di Didone suicida; inoltre nella strofa conclusiva che ancora una volta si apre con un rimando esplicito alle parole pronunciate da Didone nel IV libro dell'Eneide. Inoltre, il carattere latineggiante e aulico del testo è determinato anche dalle frequenti costruzioni in cui viene prediletta la dislocazione degli aggettivi o dei complementi a sinistra: si vedano ad esempio i costrutti iniziali dove al verbo è anteposto l'aggettivo («placida notte» e «verecondo raggio» al v.1; «cadente luna» al v.2; «tacita selva» al v.3; «dilette e care» al v.4 che si riferiscono a «sembianze» del v.6; «spettacolo molle» e «disperati affetti» al v.8) e i numerosi versi con il predicato in ultima posizione a chiudere la frase (vv.6, 7, 13, 22-23, 25-27, 31-35). Le inversioni sintattiche raggiungono però il loro apice tra il verso 41 e il verso 44, luogo del testo in cui culmina anche la tensione del lamento di Saffo.

L'andamento interrotto, singhiozzante e ripetitivo del lamento viene riprodotto anche al livello sintattico dalle numerose pause, talvolta anche forti, che creano spezzature interne al verso: è ciò che accade ad esempio nei versi 44, 46, 47, 49, 50, 55, 58, 62, 65 e 68. Anche il lessico prediletto dall'autore è scelto con cura e manifesta una predilezione per vocaboli latineggianti o comunque dotti e aulici: si vedano a titolo esemplificativo l'aggettivo «insueto» (v.8), il verbo «si volve» (v.9), l'aggettivo «alto» (v.16) con il significato di “profondo”, «candido» (v.33) per “splendente” e «sparto» (v.55) per “diviso”. Rispetto alle canzoni precedenti però dal componimento emerge un effetto complessivo di armonia ed equilibrio poiché al lessico dotto e ricercato si accompagnano anche parole appartenenti alla sfera del vago e dell'indefinito, come «placida» (v.1), «tacita» (v.3), «infinita» (v.21).

Per concludere e inquadrare il componimento all'interno del discorso che si sta portando avanti in queste pagine, è importante sottolineare che qui Leopardi sceglie di trattare un tema, come quello dell'esclusione dalla bellezza, funzionale al recupero del valore originario del mito che comprende l'importanza dell'approccio percettivo con la natura e la riaffermazione della valenza universale e atemporale dei principi che esso veicola: infatti, egli sin dall'inizio tratta la natura in modo antropomorfo e, scegliendo una tematica e un personaggio affini alla propria esperienza personale, riattualizza il mito sovrapponendovi il proprio vissuto individuale. In questo modo la vicenda personale viene trasposta su un piano generale e universale dal momento che, questa volta, Leopardi non colloca Saffo in un preciso contesto storico, come aveva fatto in precedenza con Bruto, ma prescinde da qualsiasi coordinata temporale per proporre una vicenda attualizzabile in qualsiasi epoca, proprio come volevano essere i miti antichi.

Saffo, dunque, appare come un personaggio che non appartiene solo all'antichità, ovvero al tempo storico in cui è vissuto, ma che, prescindendo da qualsiasi limitazione spazio-temporale, è proiettato in un mondo e in un tempo che comprende al suo interno non solo Leopardi ma l'umanità intera e non solo il presente e il passato ma anche il futuro. Questo fa di lei l'«allegoria dell'infelicità umana»⁸⁴: la sua condizione rispecchia la condizione umana per eccellenza, ovvero quella di essere esclusi dalla natura,

⁸⁴ Così definisce il personaggio leopardiano nella sua analisi del componimento Michele Dell'Aquila in *La virtù negata: saggi sul primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987, p. 231.

condannati all'infelicità dal destino e impotenti di fronte ad esso per cambiare le proprie sorti.

In questo caso l'antico ha quindi una doppia valenza: da una parte viene utilizzato da Leopardi nel suo rapporto con il presente, per individuare affinità che legano i due tempi e riconoscere l'esistenza di una condizione di infelicità anche nell'antichità, e dall'altra, viene completamente assorbito e reinterpretato dalla modernità per fargli assumere una nuova forma che lo renda sempre attuale e adatto ai nuovi tempi. Per queste ragioni si può dire che Leopardi attraverso il legame con l'antico stabilisce un rapporto «diretto e assoluto»⁸⁵ anche con il mito e da queste riflessioni sui miti antichi e su una loro possibile e, anzi, necessaria riproposizione anche nella modernità ricaverà il proprio metodo di creazione del mito che porterà a piena espressione nelle *Operette morali*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 237.

Capitolo III

La poesia come luogo della memoria

3.1 Infanzia e rimembranza

Dopo il riconoscimento dell'impossibilità di riattualizzare il mondo antico a causa delle mutate condizioni storiche e valoriali e del distacco dalla natura dovuto alla ragione e al progresso, Leopardi giunge alla consapevolezza della necessità di rivitalizzare il mito attraverso nuove forme, affinché non venga intaccata la sua essenza di custode di valori atemporali. Per mettere in atto il proprio processo di creazione mitica, egli, dopo gli approdi raggiunti con il *Discorso*, recupera l'antico non più in quanto dimensione storica e collettiva, bensì nella sua declinazione individuale che lo concepisce come il tempo vissuto da ciascun soggetto, durante il quale anche la condizione dell'uomo moderno è più vicina ai modi di vita degli antichi, ovvero l'infanzia. È allo *Zibaldone* che Leopardi affida le proprie riflessioni sull'affinità tra questi due "tempi" della storia del mondo e degli uomini:

Ora la gioventù è l'evidente immagine del tempo antico, la vecchiezza del moderno. Il giovane e l'antico presentano grandi mali, congiunti a grandi beni, passioni vive, attività, entusiasmo, follie non poche, movimento, vita d'ogni sorta. Se dunque la gioventù è visibilmente l'età destinata dalla natura alla maggior felicità, [...], e p. conseguenza della felicità ec. ec. se il nostro intimo senso ce ne convince [...]; dunque l'antico tempo era più felice del moderno; dunque che cosa è la sognata perfettibilità dell'uomo?

Ecco allora che l'importanza del nesso che collega antichi e fanciulli, risalente alla scrittura leopardiana dei primi anni e riaffermato all'altezza dell'agosto 1821 con questa annotazione, deriva dal fatto che l'attività degli antichi e dei fanciulli si serve delle stesse facoltà ed è soggetta alle stesse dinamiche che sostanzialmente sono quelle della fantasia e dell'immaginazione. E se in un primo momento per Leopardi queste «decadono visibilmente» con il sopraggiungere dell'età adulta, durante la quale l'uomo «si

appassisce, indebolisce, deperisce»⁸⁶, precludendogli così la felicità, successivamente riconosce che, seppure una loro nuova manifestazione è inattuabile, è possibile invece recuperare il ricordo del piacere che esse suscitavano e quindi far ri-vivere le sensazioni piacevoli della fanciullezza nel presente. È così che la “rimembranza” o “ricordanza” leopardiana non si identifica semplicemente con l’azione della memoria o con un banale ricordo bensì si configura come una vera e propria dimensione “altra” rispetto a quella presente e coinvolge precise dinamiche temporali entro le quali sono contemplati anche il piacere e la felicità.

Leopardi rintraccia il legame tra ricordanza e piacere nel corso del 1821, quando è impegnato nelle riflessioni concernenti la “teoria del piacere”, ma le concezioni a cui giunge segneranno anche gli sviluppi successivi del suo pensiero e della sua poesia, perciò ritengo utile riportare qui di seguito una pagina dello *Zibaldone* sul tema e soffermarmi perché da questa scaturiscono anche le successive riflessioni sui modi in cui si attua la rimembranza, sul tempo particolare che la caratterizza e sulla capacità produttiva di essa, i cui risultati saranno evidenti soprattutto nel corso della seconda stagione poetica dell’autore. La riflessione in questione è contenuta nelle pagine autografe [514-515]:

Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. un racconto, una descrizione, una favola, un’immagine poetica, un sogno, ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito: l’idea che ci desta è sempre indeterminata e senza limiti: ogni consolazione, ogni piacere, [...] di quell’età tien sempre all’infinito [...]. Da grandi, o siano piaceri e oggetti maggiori, o quei medesimi che ci allettavano da fanciulli [...] proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all’infinito [...]. Il piacere di quella sensazione si determina subito e si circonda: appena comprendiamo qual fosse la strada che prendeva l’immaginazione nostra da fanciulli [...] all’idea ed al piacere indefinito, e dimorarvi. Anzi osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e una conseguenza di lei; o in genere, o anche in ispecie; vale a dire, proviamo quella tal sensazione, idea, piacere, ec. perchè ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensaz. immagine ec. provata da fanciulli, e come la provammo in quelle stesse circostanze. Così che la sensazione precedente non deriva immediatamente dalle cose, non è un’immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica.⁸⁷

⁸⁶ *Zibaldone*, [1556], p. 1098 anche per la citazione precedente.

⁸⁷ *Ivi*, [514-515], pp. 434-435. Sul piacere della rimembranza cfr. anche [1987-88].

Con queste parole, Leopardi riconosce come propria dei fanciulli l'inclinazione all'uso della facoltà immaginativa e, di conseguenza, la naturale propensione al raggiungimento del piacere, grazie alla loro disponibilità ad accogliere idee indefinite e vaghe che alimentano a loro volta il desiderio di infinito insito nell'uomo. Questo modo di approccio alla realtà subisce un mutamento dopo la scoperta della ragione: questa subentra all'immaginazione con l'età adulta e si sostituisce ad essa, ostacolando la tendenza del pensiero umano verso l'infinito e costringendolo invece in determinazioni sempre più specifiche che sfociano nel precludere all'uomo moderno la possibilità di raggiungere il piacere.

Nell'ottica leopardiana, in questo momento non ancora pronta ad accettare una deriva così pessimistica, la ricordanza si presenta allora come una via percorribile per riavvicinarsi al piacere: essa viene concepita come un vero e proprio ritorno, un riproporsi nel presente di una situazione già vissuta nel passato e, in particolare, nella fanciullezza. La dinamica della ricordanza, infatti, permette sempre all'io di accedere al piacere in quanto essa è portatrice di piacere nella sua essenza, sia quando si riferisce ad un piacere passato sia quando l'oggetto in questione è un dolore passato⁸⁸. In questo senso, anche l'io colto nell'atto di rimembrare, viene proiettato in una dimensione diversa rispetto a quella presente perché è come se si trovasse a ri-vivere un momento già vissuto prima. Leopardi, dunque, considera la rimembranza come un'operazione che implica la re-immersione in un tempo e in uno stato già sperimentati e che, grazie al ricordo e agli stimoli che lo riaccendono, è possibile ri-vivere poiché tornano ad essere presenti. Il soggetto, allora, si trova nuovamente nella condizione di potersi abbandonare all'immaginazione e di godere come un tempo delle sensazioni che essa procura: l'atto della rimembranza rende possibile una ri-attualizzazione delle circostanze originarie in cui quella sensazione si è manifestata e permette all'io di parteciparvi nuovamente.

Nello *Zibaldone* egli sottolinea anche come sia necessario l'intervento dei sensi affinché l'immaginazione venga attivata: è, infatti, da uno stimolo sensoriale che scaturisce l'intero atto del ricordo che rende possibile l'intero processo. Secondo Leopardi, infatti, l'immaginazione non è una facoltà del tutto assente nell'uomo moderno

⁸⁸ Per il piacere scaturito dal ripresentarsi di un dolore passato, recuperato ugualmente attraverso il meccanismo della ricordanza, cfr. soprattutto il componimento *Alla luna*, accompagnato dalle riflessioni condotte da Lucio Lugnani in *Il tramonto di "Alla luna"*, Padova, Liviana, 1976.

bensì essa ha bisogno di essere stimolata per riattivarsi poiché ha perduto la spontaneità e la libertà di un tempo; scrive, infatti che

Un suono dolce o penetrante, indipendentemente dall'armonia o melodia che può sembrare aver rapporto alle idee, gli odori, il tabacco ec. influiscono sull'immaginazione massimamente, e v'influiscono in modo al tutto fisico, cioè senz'alcun rapporto per se stessi alle idee. Laddove quegli oggetti che agiscono sull'immaginazione e la risvegliano ec. per mezzo del senso della vista, lo fanno eccitando certe idee apposite, legate ai quei tali oggetti o per la lor propria forma, o per le rimembranze ch'essi destano nella memoria, o per immagini adeguate e analoghe in qualunque modo a quella tal vista ec. [...]. Certo l'immaginazione è visibilmente sottoposta a mille cause totalmente fisiche, che la commuovono e scuotono, o l'assopiscono e intorpidiscono, la sollevano o la deprimono, l'eccitano o la raffreddano, la scaldano o l'agghiacciano. [...]⁸⁹

Un ulteriore carattere che lega la rimembranza alla sfera del piacere è la lontananza alla quale inevitabilmente si accompagna, lontananza da intendersi come distanza temporale che intercorre tra il momento in cui è avvenuto il fatto ricordato, ovvero la giovinezza, e il tempo in cui si colloca l'atto di ricordare, cioè il presente. Il fatto che l'io richiami alla mente fatti e sensazioni così remote fa sì che questi non riescano a palesarsi in modo preciso e definito ma rimangano sempre immersi in un alone di indefinitezza che ne sfuma i contorni. La connotazione vaga e indefinita che essi assumono si trova dunque in sintonia con l'estetica leopardiana del vago e dell'indefinito, poiché consente il dispiegarsi dell'immaginazione per colmare le lacune create dall'indeterminatezza e il libero formarsi delle illusioni. Scrive Leopardi, infatti, che

[...] lo stesso aver perduto l'abito della continua immaginativa, contribuisce ad accrescere il piacere delle rimembranze, giacch'esse, se fossero presenti ed abituali, 1. non sarebbero, o sarebbero meno rimembranze, 2. non sarebbero così dilettevoli, perché il presente non illude mai, bensì il lontano, e quanto più è lontano. [...] Del resto la rimembranza quanto più è lontana, e meno abituale, tanto più innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l'anima, e fa più viva, energica, profonda, sensibile, e *fruttuosa* impressione, perch'essendo più lontana, è più sottoposta all'illusione; e non essendo abituale nè essa individualmente, nè nel suo genere, va esente dall'influenza dell'assuefazione che indebolisce ogni sensazione.⁹⁰

L'estratto appena riportato fa scaturire anche una riflessione sulla facoltà squisitamente leopardiana dell'assuefazione: essa assume un ruolo negativo in riferimento alle percezioni e alle sensazioni poiché a poco a poco, rendendole abituali, esse risultano sempre meno stimolanti e produttive; se associata ai modi con cui si genera

⁸⁹ *Ivi*, [3386-3387], pp. 2113-2114.

⁹⁰ *Ivi*, [1860-1861], p. 1271 (corsivo originale).

la rimembranza, invece, può assumere anche una connotazione positiva: essa permette all'io di acquisire progressiva familiarità con persone, spazi ed emozioni, annullando l'iniziale estraneità destata dalla novità. In questo modo ciò che prima era sconosciuto entra a far parte della sfera del "già noto", sfera alla quale attinge la rimembranza per mettere in atto il movimento di recupero e ri-creazione di situazioni passate nel presente. L'oggetto del ricordo, prima di configurarsi come un ricordo, ha dunque bisogno di passare attraverso l'assuefazione. Su questo tema è particolarmente rilevante la seguente pagina autobiografica dello *Zibaldone* in cui Leopardi fa emergere chiaramente quanto l'assuefazione sia coinvolta nel processo della rimembranza:

[...] Cangiando spesso volte il luogo della mia dimora, e fermandomi dove più dove meno o mesi o anni, m'avvidi che io non mi trovava mai contento, mai nel mio centro, mai naturalizzato in luogo alcuno, comunque per altro ottimo, finattantochè io non aveva delle rimembranze da attaccare a quel tal luogo, alle stanze dove io dimorava, alle vie, alle case che io frequentava; le quali rimembranze non consistevano in altro che in poter dire: qui fui tanto tempo fa; qui, tanti mesi sono, feci, vidi, udii la tal cosa; cosa che del resto non sarà stata di alcun momento; ma la ricordanza, il potermene ricordare, me la rendeva importante e dolce. Ed è manifesto che questa facoltà e copia di ricordanze annesse ai luoghi abitati da me, io non poteva averla se non con successo di tempo, e col tempo non mi poteva mancare. Però io era sempre tristo in qualunque luogo nei primi mesi, e coll'andar del tempo mi trovava sempre divenuto contento e affezionato a qualunque luogo. (Firenze. 23. Luglio. 1827.). Colla rimembranza, egli mi diveniva quasi il luogo natio.⁹¹

Ecco dunque che anche il fattore del tempo risulta essere determinante nella dinamica della ricordanza poiché assume un ruolo importante sia nella formazione del ricordo sia riguardo alla possibilità di recuperarlo. Un luogo o un oggetto, infatti, diventano protagonisti di un ricordo dopo che l'io ha legato ad essi esperienze e momenti di vita e, per questo, è necessario del tempo: lo scorrere del tempo è, dunque, un fattore positivo e necessario che sta alla base della ricordanza. Anche sul frangente del recupero del ricordo, il tempo che scorre non rappresenta un ostacolo poiché la lontananza, come specificato poco sopra, è uno degli attributi propri del dominio del vago e dell'indefinito che contribuisce a far rientrare la ricordanza nella sfera del piacere. La lontananza nel tempo, inoltre, non compromette un ritorno vivo delle sensazioni fanciullesche nel presente poiché Leopardi attribuisce loro una straordinaria «durevolezza» dovuta alla «forza e vivacità delle sensazioni, le quali colla loro impressione costringono l'anima ad

⁹¹ *Ivi*, [4286-4287], pp. 2861-2862.

un'attenzione in certo modo materiale» grazie alla quale «tutto fa [...] proporzionatamente maggiore impressione». Durante l'infanzia, infatti, «tutte le impressioni, siccome *straordinarie*, sono vivissime» proprio perché i fanciulli, ai quali tutto è sconosciuto, si avvicinano alla realtà circostante con attenzione e curiosità e, inoltre, la «conformabilità degli organi»⁹² fa in modo che essi prediligano percezioni fisiche e materiali, ritenute più durature nel tempo.

Il fatto che la dinamica della ricordanza permetta all'io di re-immersersi nella propria fanciullezza ha come diretta conseguenza anche il recupero della condizione propria degli antichi: tutti e tre i soggetti, infatti, condividono gli stessi modi di approccio alla realtà e alla conoscenza, ovvero affidano la propria percezione ai sensi e all'immaginazione, e credono nella vitalità delle illusioni e della fantasia. Per questo motivo, la ricordanza viene concepita da Leopardi come il luogo in cui è possibile il recupero del duplice mito di antichità e infanzia e viene sbalzata in un tempo che esula da quello reale e ingloba al suo interno passato (da riferire sia alla storia collettiva, e quindi da leggersi come sinonimo di “antichità”, sia a quella individuale, e dunque con il significato di “fanciullezza”) e presente (il tempo in cui avviene il ricordo)⁹³. Sono molteplici e distanti cronologicamente, infatti, i luoghi dello *Zibaldone* in cui Leopardi riconduce l'importanza che i miti antichi rivestono nella contemporaneità al fatto che sono proprio quelli con cui ognuno entra in contatto in giovane età e il cui recupero avviene, perciò, in concomitanza e grazie a quello delle proprie esperienze fanciullesche. Attraverso la rimembranza dei racconti mitologici, conclude il poeta, i personaggi di essi e l'io con-vivono, ovvero condividono lo stesso spazio fisico e temporale nella dimensione della rimembranza, grazie al movimento di ri-attualizzazione e ri-generazione che essa mette in atto.

I pensieri a mio avviso più rilevanti che scandiscono la progressione del ragionamento appena sintetizzato sono contenuti nelle pagine autografe [191-192] e [3771], di cui riporto alcuni estratti:

[...] spiegate la cagione per cui c'interessino tanto le Storie romana e greca, i fatti cantati da Omero e da Virgilio ec. le tragedie ec. composte sopra quegli argomenti ec. ec. E come quell'interesse non ci possa essere suscitato da nessun'altra storia,

⁹² *Ivi*, [1734-1735], pp. 1202-1203 (corsivo originale).

⁹³ Cfr. Landi, *La parola e le immagini*, pp.207-211 e Antonio Prete, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 141.

o poema sopra altri fatti ancorchè benissimo cantati, [...], quando anche appartengano alla nostra storia patria più immediata, come agli avvenimenti de' bassi tempi [...]. Tutto proviene dalla molteplicità delle cause che producono in noi un sentimento, e sono, rispetto alle dette cose, ricordanze della fanciullezza, abitudine presa, fama universale di quelle nazioni e di quei poeti, affezionamento ancorchè involontario, continuo uso di sentirne parlare, rispetto venerazione ammirazione amore per quelli che ne hanno parlato, tutte ragioni la mancanza delle quali rende difficilissimo, e forse impossibile il fare ugualmente interessante un soggetto nuovo [...].⁹⁴

[...] l'Iliade [...] ha potuto rendere e rende tutti gli uomini civili d'ogni nazione e tempo compatrioti e contemporanei de' troiani. Questo ella consegue mediante le reminiscenze della fanciullezza ec. le quali l'accompagnano perchè sin da fanciulli conosciamo l'Iliade, o i fatti da essa narrati e inventati, e la mitologia in essa contenuta, ec. e le prime nozioni della mitologia che apprendiamo, sono strettamente legate e in buona parte composte delle invenzioni d'Omero [...].⁹⁵

La conformazione della nuova dimensione temporale che si viene a creare non può più quindi essere assimilata a quella lineare poiché deve contemplare la compresenza di anteriorità e contemporaneità, perciò deve essere accostata piuttosto ad un'onda, poiché consente il continuo ritorno dell'antichità, o ad un circolo poiché permette al presente di ricongiungersi sempre con il passato. Si può dunque parlare di "tempo della rimembranza" per identificare la particolare configurazione che assume il tempo del ricordo poiché salda in un *unicum* presente e passato, individuale e collettivo: dà origine, infatti, ad un tempo più ampio di quello reale e fisico, che scorre inesorabilmente, un tempo in cui l'antico e il passato diventano contemporanei e ri-attuabili proprio quanto lo è il presente.

Il tempo della ricordanza assume quindi la particolare conformazione che porta la stessa rimembranza ad identificarsi non come un semplice ricordo o recupero del passato ma un suo ri-accadere nuovamente. In quest'ottica si può dunque collegare la visione leopardiana del tempo a quelle decisamente posteriori di pensatori come Nietzsche, Bergson ed Eliade, convinti dell'esistenza di un tempo continuo, assimilabile ad un circolo. Le prospettive filosofiche a cui si fa riferimento, infatti, distinguono il tempo misurabile, oggetto d'indagine della fisica, da quello individuale, che caratterizza invece la dimensione umana e interiore di ciascuno, rivolgendo la loro attenzione al secondo. Quest'ultimo, dal momento che si può considerare essenzialmente come il tempo proprio dell'esistenza dell'uomo, inteso come specie umana, permette di estendere la riflessione

⁹⁴ *Zibaldone*, [191-192], pp. 218-219 (datato 29 luglio 1820).

⁹⁵ *Ivi*, [3771], pp. 2348-2349 (datato 25 ottobre 1823).

senza porre limiti cronologici e abbracciare tutte le epoche: esso viene concepito come un circolo che risponde alle dinamiche della ripetizione e della reiterazione senza soluzione di continuità.

Questa riflessione allargata sul tempo e contemporaneamente incentrata sull'uomo ha permesso di individuare nella scrittura in generale, e nel mito in particolare, rispettivamente la forma e il mezzo mediante cui fissare e tramandare i momenti salienti dell'esistenza dell'uomo. La ripresa del mito in tempi successivi si configura quindi come volontà di riaffermare e rivitalizzare i valori in esso contenuti, rivelandone l'universalità, e, contemporaneamente, ne ha permesso il rafforzamento fino a rendere archetipiche le immagini in essi contenute.⁹⁶

Ritornando alla rimembranza, si può dire che essa viene vista da Leopardi come il metodo attraverso cui recuperare il mito nella sua valenza di custode di valori atemporali poiché il movimento di cui si serve, ovvero quello del ritorno e della riproposizione di tempi passati, è lo stesso insito anche in quello. Nell'ottica leopardiana, infatti, sia il mito sia la ricordanza sono di per sé portatori di ripetizione dal momento che nella loro forma cristallizzano momenti dell'esistenza che non appartengono più al tempo dell'uomo bensì al passato e che dunque possono essere nuovamente ammessi nel presente solo in virtù della loro ricorrenza nella memoria. La reiterazione a cui l'antichità e la fanciullezza sono sottoposte fa sì che esse diventino un punto di riferimento per il presente e che quest'ultimo si possa ricongiungere alle loro immagini grazie alla rimembranza: soltanto entrando a far parte di un circolo che ne prevede il recupero, immagini passate possono essere rivitalizzate, cioè nuovamente fruibili all'uomo. Ecco dunque che la trasformazione di un'immagine in archetipo può essere ricondotta al movimento reiterante a cui la rimembranza sottopone il passato, individuale e collettivo, degli uomini.⁹⁷

Il luogo nel quale la rimembranza trova piena espressione e in cui si concretizza la dimensione temporale reiterativa che da questa scaturisce è la scrittura. Nella singolare esperienza leopardiana, infatti, la scrittura ha sempre rappresentato un punto di

⁹⁶ Cfr. Mircea Eliade, *Mito e realtà*, trad. it. a cura di Giovanni Cantoni, Torino, Borla, 1966, pp. 27-36, 41.

⁹⁷ Sul ruolo della ripetizione nella rimembranza cfr. Antonio Prete, *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 40-42.

riferimento costante: essa costituisce l'elemento che ha accompagnato il farsi del pensiero leopardiano, accogliendone i progressivi sviluppi e le continue revisioni ed evoluzioni. Anche Leopardi, dunque, nella sua personale esperienza si serve della scrittura per dare forma ai propri pensieri e la concepisce come il mezzo per fissare la memoria. Vita e scrittura sono dunque i due poli tra i quali si muovono l'esistenza e la riflessione leopardiane poiché gli scambi e le compenetrazioni tra le due sono costanti: la vita viene trasferita nella scrittura e la scrittura a sua volta esercita una continua influenza sulla vita, come ben testimonia lo *Zibaldone* che si può leggere come una concretizzazione delle successive fasi attraversate dal pensiero leopardiano. È proprio quest'ultimo, infatti, a rivelare un legame particolarmente forte tra rimembranza e poesia soprattutto a partire dal 1828-29, quando proprio la ricordanza si rivela essere un'importante fonte per la composizione poetica.

Il rapporto tra rimembranza e poesia risale però a tempi precedenti poiché i punti di contatto tra le due sono molteplici. Una prima analogia che si può individuare è quella del fine comune perseguito dalla poesia e dalla rimembranza: sin dall'inizio dell'esperienza poetica leopardiana si nota, infatti, come la poesia sia il mezzo per dare voce a realtà non più vive nel presente e di cui si auspica un ritorno (è quello che accade nelle canzoni di Bruto e Saffo che rendono evidente l'assenza del valore e della bellezza-felicità, ad esempio) al pari della rimembranza che mira al recupero di un tempo passato; una seconda affinità riguarda i protagonisti di esse poiché in entrambi i casi viene data nuova vita a personaggi del passato, individuale o universale che sia, che si palesano come veri e propri interlocutori; una terza corrispondenza si esercita sul piano temporale poiché le dimensioni che entrambe le facoltà originano esulano dal tempo storico e lo superano poiché, attraverso il dialogo che permettono di instaurare con personaggi provenienti dai tempi antichi, si configurano come realtà in cui è possibile spostarsi liberamente nello spazio e nel tempo grazie all'immaginazione. All'immaginazione, anzi, viene riconosciuto un potere creativo che sta contemporaneamente alla base della produzione poetica e del ricordo; scrive, infatti, Leopardi che

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra

torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. [...]⁹⁸

Da ciò si deduce anche l'importanza attribuita ai sensi e alla percezione: essi attivano l'immaginazione e immettono l'io nel movimento circolare della rimembranza poiché da uno stimolo si genera un ricordo che a sua volta evoca altri ricordi e trascina l'io nella dimensione del piacere. Dal punto di vista compositivo il movimento circolare della rimembranza si traduce in una fonte produttiva per la poesia poiché diventa una sorta di serbatoio che accoglie e origina sempre nuove immagini poetiche. Leopardi, infatti, attribuisce carattere poetico alle immagini che derivano dalla ricordanza per l'intrinseca lontananza che evocano, lontananza che per sua natura è poetica.

Il carattere vago e indefinito delle immagini frutto di ricordi, infatti, si esprime sia sul piano dei contenuti e delle idee che evocano, poiché «traggono fuor di [se] stess[i] e del mondo reale»⁹⁹ e si riferiscono alla giovinezza ormai sfumata, sia su quello dello stile e del lessico. È proprio tra dicembre 1828 e gennaio 1829 che Leopardi affida allo *Zibaldone* le riflessioni che riporto di seguito:

Un oggetto qualunque, p.e. un luogo, un sito, una campagna, p. bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non p. altro, se non perchè 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. [...] . Il piacere che ci danno un certo stile semplice e naturale (come l'omerico), le immagini fanciullesche, e quindi popolari, circa i fenomeni, la cosmografia ec.; in somma il piacere che ci dà la poesia, dico la poesia antica e d'immagini; tra le sue cagioni, ha p. una delle principali, se non la principale assolutamente, la rimembranza confusa della nostra fanciullezza che ci è destata da tal poesia. La qual rimembranza è, fra tutte, la più grata e la più poetica; e ciò, principalmente forse, perchè essa è più rimembranza che le altre, cioè a dire, perchè è la più lontana e la più vaga.¹⁰⁰

Le parole leopardiane, se considerate contestualmente al periodo in cui si collocano, ovvero quello della stesura dei canti pisano-recanatesi, possono essere lette come una vera e propria dichiarazione di poetica: l'autore, sostenendo che la poesia deve fondarsi sulla rimembranza per risultare tale e, dunque, per perseguire l'effetto poetico che vuole produrre nel lettore, deve per forza attingere a quella «folla di rimembranze

⁹⁸ *Zibaldone*, [4418], pp. 2977-2978.

⁹⁹ *Ivi*, [4513], p. 3073.

¹⁰⁰ *Ivi*, [4426-27], pp. 2985-2986.

[...] sempre piacevole»¹⁰¹. Sarà ciò che Leopardi si augura di poter concretizzare con la sua poesia quando scrive

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo [...]¹⁰²

e ciò che si impegnerà dunque a realizzare con quella futura. Inoltre, da queste righe emerge anche l'alta concezione che Leopardi ha della poesia in quanto entità in grado di resistere all'azione del tempo e di tramandare la memoria. Visto il contesto privato e intimo in cui si colloca la riflessione, qual è quello dello *Zibaldone*, il poeta attribuisce un valore prettamente personale e affettivo alla propria poesia che esprime riferendosi solo al piano individuale ma, in realtà, le tematiche e i nodi concettuali che egli affronta in tutta la produzione, pur con apparente leggerezza, fanno pensare piuttosto ad un più ampio riconoscimento del valore imperituro della scrittura da proiettarsi su uno sfondo collettivo e universale.

Le annotazioni sopra riportate sono utili alla nostra analisi in quanto nel paragrafo successivo si mostrerà, attraverso un esempio, come esse abbiano trovato concretizzazione nella poesia leopardiana in un momento significativo e simbolico per essa, qual è quello rappresentato dai canti pisano-recanatesi che nascono dopo il ritorno del poeta a Recanati, e dunque in concomitanza con la re-immersione da parte sua nei luoghi dell'infanzia, e che segnano la ripresa della poesia dopo la pausa dovuta alla scrittura prosastica delle *Operette*.

3.2 Le ricordanze: una scrittura in grado di vivificare il passato

Dopo la stagione poetica delle canzoni, nelle quali Leopardi si era servito della mitologia antica e della voce dei suoi protagonisti per rendere collettive e universali riflessioni che scaturivano dalla propria esperienza prettamente personale, egli abbandona, almeno in poesia, il filtro del mito antico per lasciare spazio nei versi alla

¹⁰¹ *Ivi*, [1777], p. 1226.

¹⁰² *Ivi*, [4302], p. 2878.

propria voce e alla propria vita. Le tematiche e le situazioni autobiografiche sono infatti quelle per cui si contraddistingue la produzione definita “idillica”, nella quale però il poeta non rinuncia del tutto al mito poiché ne conserva l’essenza e la capacità vivificante: presa consapevolezza dell’impossibilità di stabilire un rapporto diretto con la natura, affida alla poesia il tentativo di recuperarlo dando nuova vita alla propria infanzia, unico periodo caratterizzato da un confronto autentico e genuino con la realtà.

Anche nello *Zibaldone*, infatti, Leopardi aveva definito la lirica come «prodotto della natura vergine e pura» che consente all’uomo di «ricrearsi e di consolarsi col canto»¹⁰³. La poesia si affolla allora di immagini semplici e scene di vita quotidiana e il linguaggio ospita il registro del vago, dell’infinito e degli affetti poiché contribuisce a rendere i versi il luogo in cui esprimere il proprio mondo e i propri sentimenti. La semplicità e l’apparente leggerezza dei contenuti del testo non deve però essere intesa come superficialità poiché attraverso questi testi il poeta continua a portare avanti la propria riflessione sull’uomo e sulla condizione di esso nella modernità mettendo proprio se stesso al centro e mostrando come la propria esperienza individuale possa fungere da punto di partenza per essere poi estesa sul piano universale e rendere evidenti dinamiche che non interessano solo il singolo bensì la collettività.

Il vissuto del poeta, infatti, diventa l’oggetto principale del canto grazie al processo di rimembranza a cui viene sottoposto: la re-immersione nel contesto della vita fanciullesca offre stimoli sensoriali in grado di rievocare ricordi infantili e di rendere il poeta nuovamente capace di vivere e percepire la realtà come un tempo, con la stessa intensità; i ricordi si trasformano così in immagini poetiche che legano passato e presente in un tempo altro, che è proprio quello della ricordanza, e che costituisce la dimensione in cui l’uomo può ricongiungersi al proprio passato e a quello di tutta l’umanità.

Il processo messo in atto da Leopardi, e rappresentato attraverso la lirica, è dunque un ritorno alle origini della storia individuale ma anche contemporaneamente collettiva e quindi assimilabile al processo mitico poiché prende le mosse dalla sfera individuale, e perciò nota (la propria infanzia), sfruttata per immettere il singolo nel circolo della storia ed immergerlo nella dimensione collettiva e universale dei popoli antichi e primitivi. Il *medium* attraverso cui si compie il viaggio per raggiungere le proprie origini e quelle del

¹⁰³ *Ivi*, [4234-4236], pp. 2799-2801.

mondo è l'“io-fanciullo” che viene a rappresentare un'entità nella quale ognuno può immedesimarsi: risulta così recuperata, seppure in forma squisitamente leopardiana, la valenza universale insita nella forma mitica¹⁰⁴.

Il componimento in cui Leopardi fa emergere questo processo con maggior forza, dal momento che lo rende il tessuto costitutivo del testo stesso, è appunto quello de *Le ricordanze*, pubblicato per la prima volta nell'edizione fiorentina dei *Canti* del 1831. Esso viene composto tra agosto e settembre 1829, dopoché il poeta aveva fatto ritorno al paese natale nel novembre dell'anno precedente a causa della sospensione del contratto di collaborazione con l'editore Stella e del peggioramento della propria salute. La stesura del testo, dunque, ha luogo nello stesso contesto fisico in cui esso è ambientato e, anzi, si può dire che tra i due sussiste un vero e proprio rapporto di dipendenza poiché è il ritorno del poeta a Recanati a concretizzare gli stimoli che egli utilizza per la scrittura. Come si potrà notare meglio dopo la lettura del testo, infatti, egli in questi versi narra il susseguirsi dei propri sentimenti man mano che i ricordi, suscitati da visioni e suoni soprattutto, riaffiorano alla mente. Lascio ora spazio al testo per riprendere di seguito le osservazioni ad esso relative¹⁰⁵:

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
 Tornare ancor per uso a contemplarvi
 Sul paterno giardino scintillanti,
 E al ragionar con voi dalle finestre
 Di questo albergo ove abitai fanciullo, 5
 E delle gioie mie vidi la fine.
 Quante immagini un tempo, e quante fole
 Creommi nel pensier l'aspetto vostro
 E delle luci a voi compagne! allora
 Che, tacito, seduto in verde zolla, 10
 Delle sere io solea passar gran parte
 Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
 Della rana rimota alla campagna!
 E la lucciola errava appo le siepi
 E in su l'aiuole, susurrando al vento 15
 I viali odorati, ed i cipressi

¹⁰⁴ Cfr. Felici, *L'Olimpo abbandonato*, pp. 124-127.

¹⁰⁵ Per le quali si tengano in considerazione soprattutto Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, pp. 202-203 e Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011, pp. 113-121.

Là nella selva; e sotto al patrio tetto
 Sonavan voci alterne, e le tranquille
 Opre de' servi. E che pensieri immensi,
 Che dolci sogni mi spirò la vista 20
 Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
 Che di qua scopro, e che varcare un giorno
 Io mi pensava, arcani mondi, arcana
 Felicità fingendo al viver mio!
 Ignaro del mio fato, e quante volte 25
 Questa mia vita dolorosa e nuda
 Volentier con la morte avrei cangiato.

Nè mi diceva il cor che l'età verde
 Sarei dannato a consumare in questo
 Natio borgo selvaggio, intra una gente 30
 Zotica; vil; cui nomi strani, e spesso
 Argomento di riso e di trastullo,
 Son dottrina e saper; che m'odia e fugge,
 Per invidia non già, che non mi tiene
 Maggior di se, ma perchè tale estima 35
 Ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori
 A persona giammai non ne fo segno.
 Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,
 Senz'amor, senza vita; ed aspro a forza
 Tra lo stuol de' malevoli divengo: 40
 Qui di pietà mi spoglio e di virtudi,
 E sprezzator degli uomini mi rendo,
 Per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola
 Il caro tempo giovanil; più caro
 Che la fama e l'allor, più che la pura 45
 Luce del giorno, e lo spirar: ti perdo
 Senza un diletto, inutilmente, in questo
 Soggiorno disumano, intra gli affanni,
 O dell'arida vita unico fiore.

Viene il vento recando il suon dell'ora 50
 Dalla torre del borgo. Era conforto
 Questo suon, mi rimembra, alle mie notti,
 Quando fanciullo, nella buia stanza,
 Per assidui terrori io vigilava,
 Sospirando il mattin. Qui non è cosa 55

Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
 Non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
 Dolce per se; ma con dolor sottentra
 Il pensier del presente, un van desio
 Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui. 60
 Quella loggia colà, volta agli estremi
 Raggi del dì; queste dipinte mura,
 Quei figurati armenti, e il Sol che nasce
 Su romita campagna, agli ozi miei
 Porser mille dilette allor che al fianco 65
 M'era, parlando, il mio possente errore
 Sempre, ov'io fossi. In queste sale antiche,
 Al chiaror delle nevi, intorno a queste
 Ampie finestre sibilando il vento,
 Rimbombaro i sollazzi e le festose 70
 Mie voci al tempo che l'acerbo, indegno
 Mistero delle cose a noi si mostra
 Pien di dolcezza; indelibata, intera
 Il garzoncel, come inesperto amante,
 La sua vita ingannevole vagheggia, 75
 E celeste beltà fingendo ammira.

O speranze, speranze; ameni inganni
 Della mia prima età! sempre, parlando,
 Ritorno a voi; che per andar di tempo,
 Per variar d'affetti e di pensieri, 80
 Obbliarvi non so. Fantasmi, intendo,
 Son la gloria e l'onor; dilette e beni
 Mero desio; non ha la vita un frutto,
 Inutile miseria. E sebben vòti
 Son gli anni miei, sebben deserto, oscuro 85
 Il mio stato mortal, poco mi toglie
 La fortuna, ben veggo. Ahi, ma qualvolta
 A voi ripenso, o mie speranze antiche,
 Ed a quel caro immaginar mio primo;
 Indi riguardo il viver mio sì vile 90
 E sì dolente, e che la morte è quello
 Che di cotanta speme oggi m'avanza;
 Sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto
 Consolarmi non so del mio destino.
 E quando pur questa invocata morte 95

Sarammi allato, e sarà giunto il fine
 Della sventura mia; quando la terra
 Mi fia straniera valle, e dal mio sguardo
 Fuggirà l'avvenir; di voi per certo
 Risovverrammi; e quell'imago ancora 100
 Sospirar mi farà, farammi acerbo
 L'esser vissuto indarno, e la dolcezza
 Del dì fatal tempererà d'affanno.

E già nel primo giovanil tumulto
 Di contenti, d'angosce e di desio, 105
 Morte chiamai più volte, e lungamente
 Mi sedetti colà su la fontana
 Pensoso di cessar dentro quell'acque
 La speme e il dolor mio. Poscia, per cieco
 Malor, condotto della vita in forse, 110
 Piansi la bella giovinezza, e il fiore
 De' miei poveri dì, che sì per tempo
 Cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
 Sul conscio letto, dolorosamente
 Alla fioca lucerna poetando, 115
 Lamentai co' silenzi e con la notte
 Il fuggitivo spirto, ed a me stesso
 In sul languir cantai funereo canto.

Chi rimembrar vi può senza sospiri,
 O primo entrar di giovinezza, o giorni 120
 Vezzosi, inenarrabili, allor quando
 Al rapito mortal primieramente
 Sorridon le donzelle; a gara intorno
 Ogni cosa sorride; invidia tace,
 Non desta ancora ovver benigna; e quasi 125
 (Inusitata meraviglia!) il mondo
 La destra soccorrevole gli porge,
 Scusa gli errori suoi, festeggia il novo
 Suo venir nella vita, ed inchinando
 Mostra che per signor l'accolga e chiami? 130
 Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo
 Son dileguati. E qual mortale ignaro
 Di sventura esser può, se a lui già scorsa
 Quella vaga stagion, se il suo buon tempo,

Se giovanezza, ahi giovanezza, è spenta? 135

O Nerina! e di te forse non odo
 Questi luoghi parlar? caduta forse
 Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,
 Che qui sola di te la ricordanza
 Trovo, dolcezza mia? Più non ti vede 140
 Questa Terra natal: quella finestra,
 Ond'eri usata favellarmi, ed onde
 Mesto riluce delle stelle il raggio,
 È deserta. Ove sei, che più non odo
 La tua voce sonar, siccome un giorno, 145
 Quando soleva ogni lontano accento
 Del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
 Scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi
 Furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
 Il passar per la terra oggi è sortito, 150
 E l'abitar questi odorati colli.
 Ma rapida passasti; e come un sogno
 Fu la tua vita. Ivi danzando; in fronte
 La gioia ti splendea, splendea negli occhi
 Quel confidente immaginar, quel lume 155
 Di gioventù, quando spegneali il fato,
 E giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna
 L'antico amor. Se a feste anco talvolta,
 Se a radunanze io movo, infra me stesso
 Dico: o Nerina, a radunanze, a feste 160
 Tu non ti acconci più, tu più non movi.
 Se torna maggio, e ramoscelli e suoni
 Van gli amanti recando alle fanciulle,
 Dico: Nerina mia, per te non torna
 Primavera giammai, non torna amore. 165
 Ogni giorno sereno, ogni fiorita
 Piaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento,
 Dico: Nerina or più non gode; i campi,
 L'aria non mira. Ahi tu passasti, eterno
 Sospiro mio: passasti: e fia compagna 170
 D'ogni mio vago immaginar, di tutti
 I miei teneri sensi, i tristi e cari

Il lungo componimento in endecasillabi sciolti è formato da sette sezioni che non possono essere definite propriamente strofe, poiché ognuna è costituita da un numero variabile di versi, bensì lasse, che meglio si adattano all'andamento narrativo del testo. I collegamenti tra l'una e l'altra parte sono garantiti dall'affinità tematica che pervade tutto il testo e, talvolta, anche da rimandi interni di tipo fonico e rimico. Il tema affrontato nei versi è quello del ricordo del passato che, riaffiorando, torna a rivivere nel presente; esso è preannunciato sin dal titolo e ribadito successivamente da parole che rimandano allo stesso campo semantico; si vedano, a titolo esemplificativo: «mi rimembra» (v.52), «rimembrar» (vv.57, 119) «risovverrammi» (v.100), «ricordanza» (v.139) e «rimembranza» (v.173) che chiude il componimento con un esplicito rinvio al titolo. Particolare importanza rivestono anche i sensi e, tra essi, soprattutto la vista e l'udito, poiché è attraverso la percezione di stimoli sensoriali che oggetti e paesaggi riempiono la mente dell'io lirico di ricordi, permettendo all'immaginazione di compiere un viaggio verso il passato e di riattualizzarlo nel presente.

All'inizio del componimento, infatti, l'io lirico è intento ad ammirare le stelle del cielo dal giardino della casa paterna, dov'è cresciuto (vv.1-6). Dalla visione notturna scaturiscono in lui riflessioni sul tempo felice dell'infanzia, durante il quale un'analoga situazione attivava l'immaginazione e liberava le illusioni: qui l'attività creativa viene identificata proprio attraverso le «immagini» e le «fole» che la mente dei fanciulli è in grado di generare (vv.7-9). La sorpresa iniziale da cui l'io è colto al momento della contemplazione («io non credea», v.1) assume dunque un duplice valore: da una parte conferma la consapevolezza dell'alterità del passato mentre dall'altra anticipa già l'essenza del tempo della ricordanza poiché fa intuire che la sorpresa deriva dal fatto che l'io si riscopre capace di abbandonarsi all'immaginazione e alle illusioni, proprio come durante la fanciullezza, e, dunque, già la vista iniziale e il primo ricordo che essa suscita fungono da collegamento tra passato e presente e fanno sperimentare nuovamente all'io presente le proprie condizioni infantili. I restanti versi della lassa rievocano ulteriori ricordi infantili, tutti riferiti a sensazioni visive e uditive, che si succedono grazie a numerose congiunzioni e deittici (si veda soprattutto l'anafora di «e» o della sua variante

¹⁰⁶ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, I, pp. 79-83.

«ed» nei vv.14-19 e di «quel-quei» all'interno del v.21), quasi il poeta volesse farli fluire nei versi nell'ordine in cui essi si presentano alla mente dell'io, creando così un continuo movimento tra passato e presente che percorre tutto il testo. Il ritorno nei luoghi cari al poeta, perché collegati alla propria infanzia, e la ripetizione del passato nel presente vengono resi al livello lessicale con parole appartenenti al registro del vago e dell'indefinito, poiché anche il lessico contribuisca a suscitare ed accrescere il piacere già provocato dalle immagini sul piano contenutistico, e con lessemi affettivi, che sottolineano il coinvolgimento diretto dell'io lirico nel processo di re-immersione che sta descrivendo. Ad esempio, la casa in cui Giacomo è cresciuto è identificata dalla sineddoche «patrio tetto» (v.17) e il giardino viene definito «paterno» (v.3), quasi a voler sottolineare il legame profondo che l'io intrattiene con quei luoghi in virtù del quale si riappropria anche del passato trascorso in essi. Inoltre, una costante che si ripresenterà in tutto il testo è la scarsa varietà del lessico: sono frequenti le ripetizioni e l'insistenza sugli stessi lessemi per riprodurre anche al livello semantico il movimento tipico del ritorno di cui si nutre la ricordanza.

Il passaggio alla seconda sezione, collegata alla prima dalla congiunzione introduttiva «Nè», avviene in concomitanza con l'allargamento dell'orizzonte a cui l'io rivolge il proprio sguardo: i protagonisti diventano ora il «natio borgo selvaggio» (v.30) e i suoi abitanti. Di essi il poeta mette in risalto i lati negativi dovuti al clima provinciale e agli atteggiamenti che esso rende tipici della gente di Recanati (vv.30-37). L'io, allora, sottolinea la propria estraneità e la solitudine in cui trascorre l'«età verde» (v.28), ovvero la fanciullezza, e ritiene che l'ostilità riservatagli dal paese natale sia la causa dell'insorgere in lui di un atteggiamento negativo nei confronti degli altri uomini (vv.38-43). Il risentimento dei primi versi, però, si affievolisce sempre più fino a lasciare spazio nei versi conclusivi ad un amaro dispiacere causato dal fatto che la fanciullezza «vola» (v.43).

Nell'esprimere il trascorrere troppo repentino della giovane età, Leopardi torna al tempo presente, quello della disillusione e della coscienza, e rivolge il suo rimpianto proprio alla giovinezza, invocata direttamente con l'allocuzione «o dell'arida vita unico fiore» (v.49), a sottolineare per la seconda volta nella stessa partizione di versi la singolarità e positività di essa rispetto al resto del tempo umano, dovute anche al forte legame che durante questa età si instaura anche con la natura.

La re-immersione nel tempo ondivago della ricordanza si ha all'inizio della terza lassa grazie a quella che Blasucci definisce una vera e propria «casualità»¹⁰⁷: il rintocco dell'orologio del paese riporta alla memoria dell'io lirico un'abitudine fanciullesca. Questo punto, a mio avviso, costituisce uno dei passaggi chiave di tutta la lirica poiché è quello che fa emergere maggiormente il ruolo della percezione nella dinamica della ricordanza e la potenza evocativa che i sensi hanno: il fatto che ai sensi dell'io sopraggiunga lo stesso suono a cui era esposto l'io fanciullo determina il ri-accadere di quei momenti passati nel presente.

Il carattere autobiografico dell'episodio a cui Leopardi si riferisce è confermato dall'affinità tra i versi 50-55 e la pagina autografa [36] dello *Zibaldone* in cui il «suonare (battere) l'orologio della torre» riempie la mente di Leopardi di «rimembranze di quelle notti estive nelle quali essendo fanciullo e lasciato in letto in camera oscura, [...], tra la paura e il coraggio sentiva battere un tale orologio»¹⁰⁸. Ecco allora che già in tempi di molto precedenti alla stesura di questi versi, dal momento che la pagina non riporta alcuna datazione, si può dire che Leopardi avesse già elaborato e sperimentato interiormente il fenomeno della rimembranza e il tempo che esso origina.

Ritornando alla lirica, è nei versi subito successivi (vv.55-58) che il poeta esplicita il processo mediante cui si origina la ricordanza: la vista e l'udito sono i sensi attraverso i quali l'io percepisce gli stimoli che causano il riaffiorare del passato. A ciò Leopardi fa seguire l'individuazione della duplice valenza della rimembranza, poiché essa può configurarsi sia come un'esperienza positiva, qual è stata finora nel componimento, ma può anche rivelarsi negativa, come specificato di seguito (vv.58-60). In particolare, la ricordanza è negativa quando si riferisce al presente, colpito dalla perdita di diversi valori propri del passato e dalla scoperta di verità che non solo non riescono a colmare le perdite ma anzi le aggravano, e quando rievoca un passato inevitabilmente perduto, che nemmeno la ricordanza può riattualizzare. Tenendo presente questa duplice connotazione che il ricordo può assumere si dovrà leggere la lassa conclusiva del componimento. I versi che portano a compimento questa lassa, infatti, fanno prevalere ancora l'accezione positiva del ricordo poiché l'io, essendo nuovamente esposto ad una visione della casa paterna,

¹⁰⁷ Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, p. 203.

¹⁰⁸ *Zibaldone*, [36], p. 58.

questa volta quella degli affreschi alle pareti (vv.61-64), e immerso nei luoghi della propria giovinezza (le «sale antiche» e le «ampie finestre» vv.67-69), fa tornare presenti scene piacevoli di vita e di festa (vv.69-71) e, con esse, anche il «possente errore» (v.66) delle illusioni che accompagna i fanciulli e fa apparire loro dolci i lati più crudeli della realtà, grazie all'immaginazione che crea nella loro mente una vita felice (vv.71-76).

Anche in questo caso la familiarità del contesto in cui l'io si trova è resa sul piano linguistico con numerosi deittici («quella-colà» al v.61, «queste» al v.62, «quei» al v.63, «queste» ai vv.67-68), che sottolineano anche la collocazione fisica dell'io nell'ambiente che sta descrivendo, e con il riferimento a scene quotidiane da cui traspare la gioia, la leggerezza e il piacere tipici della giovinezza.

Procedendo con la lettura del componimento, all'inizio della quarta sezione ci si imbatte in un'allocuzione rivolta alle «speranze» e agli «ameni inganni», ovvero le illusioni, dell'età giovanile che resistono nella mente dell'io, incapace di dimenticarle, nonostante il tempo continui la sua corsa (vv.77-81). In questi versi emerge con forza il contrasto tra l'ingenuità e l'inconsapevolezza della fanciullezza e la verità e la delusione che l'età adulta porta con sé. La vita degli uomini viene definita «inutile miseria» (v.84) per cui non è contemplato alcun miglioramento e nel «deserto» (v.85) della condizione umana l'unico conforto è portato proprio dal ricordo delle «speranze antiche» (v.88) e dalla morte, considerata l'unica fine adeguata ad una vita infelice (vv.90-92). Le speranze non perdono però il loro valore consolatorio nemmeno al momento della morte poiché grazie al sopraggiungere del ricordo, nell'io si paleserà la speranza, sotto forma di «imago» (v.100), che mitigherà anche la morte (vv.95-103).

Il sentimento di tristezza e l'atmosfera cupa che percorrono questi versi sono palpabili anche dal linguaggio che si fa più negativo e dai versi che presentano numerose pause interne che ne rallentano il ritmo, quasi a voler imitare quello di un lamento: si vedano ad esempio le pause forti tra i due emistichi dei versi 78-79, 81-84, 87, 97, 99, 100 e l'interiezione «ahi» al verso 87.

La quinta lassa è quella più breve di tutto il componimento ed è strettamente legata alla precedente dal momento che è introdotta dalla congiunzione «E» (v.104). L'immagine della morte su cui si era conclusa la riflessione leopardiana dei versi precedenti ritorna ancora una volta, sebbene con un riferimento alla giovinezza: l'io,

infatti, rivela di aver pensato più volte di porre fine alla propria «speme» e al proprio «dolor» (v.109) gettandosi nella fontana del giardino della propria casa (vv.104-109). Ancora una volta si può rintracciare un precedente dell'episodio nello *Zibaldone* alla pagina autografa [82], già citata nell'analisi dedicata all'*Ultimo canto di Saffo*, pagina in cui Leopardi riflette sulle conseguenze che il fallimento di un tentativo di suicidio avrebbe nel modo di intendere la vita. Il prematuro desiderio di morte dell'io è dovuto al peggioramento delle condizioni di salute, registrato nel biennio 1819-1820, che fa svanire più velocemente in lui la giovinezza (vv.109-113): l'io fanciullo di allora affida la propria disperazione e il proprio lamento alla poesia (vv.113-118), tendenza che si perpetua anche nel presente, dal momento che il poeta costella i versi conclusivi della lassa con segni negativi e funerei, facendo in modo che l'unione tra passato e presente, i due tempi tra cui si muove il componimento, si consumi proprio nel nome della poesia.

La connotazione positiva o negativa che l'atto del ricordo può assumere è esplicitata nei versi che aprono la quinta sezione del componimento: i «sospiri» (v.119) che accompagnano il ricordo della giovinezza lo configurano, infatti, come una sorta di rimpianto nei confronti di quei giorni «vezzosi» e «inenarrabili» (v.121) che caratterizzano la giovinezza. Il ricordo del proprio passato, infatti, pur essendo un'esperienza positiva poiché rende l'io capace di provare emozioni a lui altrimenti precluse, può portare con sé anche un velo di nostalgia nei confronti di quel tempo ormai passato e recuperabile solamente attraverso la dimensione della ricordanza. L'ambivalenza del ricordo riporta l'io alla vita spensierata e al rapporto diretto con la realtà che contraddistinguono la giovinezza (vv.121-130) e, contemporaneamente, a riconoscere l'estensione troppo limitata che essa ha nella vita umana (vv.131-132). La durata della felicità e delle illusioni è, infatti, paragonata a quella di un «lampro» (v.131) in rapporto all'intera vita umana e, la loro scomparsa è considerata dal poeta un presagio di «sventura» (v.133) per i giorni a venire. L'incombere della negatività nell'esistenza degli uomini al livello lessicale viene resa con un predicato che vuole alludere e trasporre su un piano fisico e concreto le privazioni che l'uscita dalla giovinezza comporta: essa, con il sopraggiungere dell'età adulta, risulta essere definitivamente «spenta» (v.135), ovvero impedisce all'immaginazione di continuare ad illuminare il tempo umano. Ad accentuare il vuoto che la fanciullezza lascia dopo di sé e il tono di rimpianto che l'io lirico rivolge ad essa contribuiscono le numerose pause che spezzano il verso finale della

lassa, l'interiezione «ahi» collocata nella parte centrale di esso e la ripetizione in epanalessi di «giovanezza», volta proprio ad enfatizzarne la perdita.

La sezione conclusiva è quella più estesa ed è l'unica ad essere svincolata dalle precedenti sia sul piano contenutistico che metrico: in essa, infatti, il macro-tema della rimembranza viene declinato nel ricordo specifico e circoscritto riferito ad una figura femminile amata dal poeta in giovinezza e scomparsa prematuramente. La morte precoce della fanciulla configura l'intero atto del ricordo come insufficiente per il recupero di essa nel presente e, perciò, fa venire meno anche l'essenza stessa della ricordanza: la razionalità alla quale il poeta non abdica mai, infatti, di fronte ad un'assenza incolmabile, com'è quella provocata da una morte che sopraggiunge prima del tempo e perciò sentita come ingiusta, si limita a constatarne l'irrecuperabilità e l'esclusiva appartenenza al tempo della «ricordanza» (vv.136-140).

La donna alla quale il poeta si rivolge è Nerina che, in questi versi, impersona il mito della fanciulla scomparsa, *leitmotiv* ricorrente nella lirica leopardiana, e diviene il simbolo dell'assenza dopo il fallimento del tentativo di recupero. L'io, infatti, rivolgendosi direttamente alla donna inesistente in un dialogo che presto si rivela un monologo, cerca disperatamente di recuperare la sua presenza guardando alla finestra dalla quale in passato sentiva provenire la sua voce (vv.140-148) ma, subito dopo, ne riconosce l'assenza e l'irrecuperabilità (vv.148-149). Anche in quest'occasione i suoni costituiscono il tramite per cercare di riportare il passato nel presente ma, a differenza delle altre lasse, dove gli stimoli sensoriali sono reali ed è grazie ad essi se i ricordi riempiono la mente dell'io, in questa sono presenti soltanto nella mente del poeta e la mancata corrispondenza di essi nella realtà fa sì che anche il ricordo della donna rimanga relegato al passato. Il fatto che però il poeta scelga di riferirsi sempre a sensazioni uditive non è casuale poiché, anche nello *Zibaldone*, sostiene che il canto di per sé sia un elemento poetico in grado di suscitare piacere, al pari del ricordo, e dunque, in linea con le sue concezioni in materia di lirica e con il fine che egli desidera perseguire nel componimento. Già all'altezza dell'ottobre 1821, riferendosi a ciò che pertiene all'udito, Leopardi nello *Zibaldone* scrive che

[...] È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile;

[...] un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; [...]. È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda [...]. E tutte queste immagini in poesia ec. sono sempre bellissime [...].¹⁰⁹

Alla luce di queste annotazioni, la notevole frequenza con cui ci si imbatte in stimoli uditivi in tutta la lirica può essere ricondotta da una parte alla volontà di Leopardi di sottolineare l'importanza rivestita dalla percezione e dall'altra a quella di soddisfare il fine estetico e stilistico poiché arricchisce il testo di immagini poetiche in grado di suscitare piacere per se stesse.

Il tempo passato nel quale il poeta proietta il solo ricordo di Nerina è sancito dall'anafora in due luoghi distinti della lassa di «passasti» (vv.149-152 e 169-170), che contiene in sé l'idea di allontanamento e di impossibilità di rifluire nel presente da un tempo ormai troppo lontano e concluso. La scelta del verbo “passare” (ripetuto oltre che nei versi già elencati anche al v.150), inoltre, rimanda al carattere caduco della vita umana, e della giovinezza in particolare, ribadito già più volte nell'intero componimento, ma anche alla casualità che contraddistingue l'azione del fato, ritenuto dal poeta il responsabile della morte prematura della donna (vv.154-156). Alla rassegnazione del poeta si accompagna anche il dispiacere che il ricordo della fanciulla provoca: l'io sottolinea ripetutamente l'estraneità della donna al presente, esemplificando la sua impossibilità di essere parte del tempo di cui egli, invece, può ancora godere attraverso il riferimento a ricorrenze e occasioni d'incontro tipiche del tempo giovanile (le «feste» e le «radunanze» dei vv.158-161) e a piaceri sensoriali a lei ormai preclusi (vv.166-169). L'impossibilità del ritorno di Nerina viene sottolineata anche dalla metafora tra la giovinezza e la primavera (vv.162-165): alla ciclicità della natura, che rende necessario il riproporsi delle stagioni, si contrappone la linearità del tempo umano, linearità che non consente a Nerina di vivere una nuova primavera, stagione che rievoca il concetto di rinascita poiché rimanda alla capacità della natura di ri-generarsi dopo il periodo invernale e che, al contrario, non appartiene agli uomini.

L'assenza di Nerina, dunque, si definisce e si concretizza proprio in rapporto ai contrasti con l'io e all'opposizione con la natura e l'irrecuperabilità della sua presenza finisce per rendere doloroso anche ogni suo ricordo: così la rimembranza diventa

¹⁰⁹ *Ivi*, [1928-1929], pp. 1307-1308.

«acerba» (v.173) poiché l'assenza prematura lascia un vuoto fisico anche nel ricordo, comportando il fallimento del suo intento di riattualizzazione.

Leopardi era giunto a queste conclusioni anche nei mesi immediatamente precedenti alla stesura della lirica poiché in un pensiero dello *Zibaldone* datato «21. Apr. 1829.» egli sostiene che «La ricordanza del passato, di uno stato, di un metodo di vita, di un soggiorno qualunque, anche noiosiss., abbandonato, è dolorosa, quando esso è considerato come *passato, finito, che non è, non sarà più, fait*». ¹¹⁰

Sul piano stilistico la negatività e la sofferenza che prevalgono in quest'ultima lassa si traducono in versi brevi e franti internamente dalla punteggiatura che conferiscono al testo un ritmo tormentato e irregolare per riprodurre anche al livello fonico l'andamento singhiozzante di un lamento carico di dolore che si esprime in occasione di una perdita.

Ai fini dell'analisi che sto portando avanti, questo componimento non solo dà prova dell'importanza che per Leopardi riveste la percezione nel processo della ricordanza bensì, strutturando l'intero componimento sulla dinamica stessa di questa, ne riproduce il tempo caratteristico: l'alternanza continua tra passato e presente confluisce in una dimensione fluttuante che è quella propria del ricordo poiché comprende al suo interno il momento ricordato e quello in cui viene compiuta l'azione di ricordare. Inoltre, attraverso la riattualizzazione del passato, che prevede il recupero della condizione fanciullesca e di quella antica, Leopardi realizza concretamente il proprio progetto iniziale di recupero del mito, inteso come oggetto sempre riattualizzabile poiché depositario di valori ed esperienze collettivi. I lasciti più consistenti del testo, infatti, sono due e consistono rispettivamente nel nuovo tempo configurato da Leopardi e nella dimostrazione della possibilità di recupero del passato. La dimensione temporale creata da Leopardi, infatti, si avvicina a quella tipica del mito poiché esula da coordinate storiche precise per proiettarsi in un tempo altro, indefinito e quindi adattabile a qualsiasi contesto storico. Inoltre, nonostante alla fine del componimento prevalga l'approccio più razionale e venga accettata la linearità del tempo umano, il testo dimostra anche che la riflessione leopardiana sul tempo ha già raggiunto traguardi che nel loro successivo sviluppo

¹¹⁰ *Ivi*, [4492], p. 3051 (corsivi originali).

seguiranno direttrici europee e permette perciò di giudicare anticipatrice sui tempi la posizione di Leopardi.

Si può concludere affermando che Leopardi, mediante il processo della rimembranza, la quale rende possibile il recupero del passato collettivo e universale attraverso quello individuale, adatta la mitologia alla modernità: la finalità e la valenza del mito antico vengono mantenute ma i contenuti e la forma attraverso cui queste vengono espresse muta, poiché alle imprese gloriose dei popoli antichi Leopardi sostituisce esperienze e sentimenti che l'uomo moderno può sperimentare in prima persona; inoltre, riduce gli scontri tra Dei ed eroi a confronti e dialoghi interiori all'uomo o, talvolta, con entità superiori, come la Natura e il fato. In questo modo, il mito viene reso accessibile all'uomo dal momento che egli può riconoscersi, immedesimarsi in ciò che viene narrato ed adattarlo alla propria esperienza personale: ciò consente all'uomo di interiorizzare il mito e appropriarsi dei valori che esso tramanda.

Capitolo IV

La realizzazione leopardiana del mito nelle *Operette morali*

4.1 Le *Operette morali* tra filosofia, mito e poesia

La riflessione leopardiana sul mito, sulle caratteristiche di esso e sul tempo che lo contraddistingue non si limita agli scritti teorici giovanili e alle liriche dei *Canti*, bensì rappresenta una delle costanti attorno a cui si sviluppa l'intero pensiero dell'intellettuale recanatese: ciò è testimoniato dalla presenza del tema nello *Zibaldone* e dalla ripresa di alcuni scenari e personaggi tipici di esso anche nelle prose a cui Leopardi si dedica durante il temporaneo abbandono dei versi. Una considerazione analoga può essere estesa anche ad altri nuclei tematici centrali nel pensiero leopardiano, sempre teso verso l'analisi dell'uomo e della sua condizione nella modernità, che fa emergere la presenza di un inventario ricorrente di motivi o di specifici caratteri di essi, seppure declinati nelle diverse forme che la scrittura leopardiana assume: ciò rivela l'intimo legame che sussiste tra questa attività e il procedere del pensiero e la configura come una sorta di depositaria dell'evoluzione che esso subisce nel corso del tempo.

Il rapporto esclusivo e costante che Leopardi instaura con la scrittura fa sì che tutta la sua esistenza confluisca in un alternarsi continuo tra vita, scrittura e narrazione della vita: egli, infatti, mettendo al centro di entrambe gli stessi interessi e valori, fa sì che il concretizzarsi delle esperienze personali, da intendersi soprattutto come progressive conquiste intellettuali, venga trasferito sul piano della scrittura. Tutti i prodotti della scrittura leopardiana, quindi, in modi e tempi differenti, contribuiscono a definire i progressivi stadi di sviluppo della riflessione condotta dal suo autore, facendola confluire in un ricco e vasto sistema di pensiero, caratterizzato da una reciproca interdipendenza tra le parti.

Il luogo della produzione leopardiana in cui questo scambio tra esistenza, riflessione e scrittura è più visibile, poiché esso stesso si alimenta del tempo di queste, è

lo *Zibaldone*, testo che operativamente si forma a poco a poco fino ad essere la sintesi tangibile di quanto affermato. Ai fini del nostro ragionamento sul mito e, in particolare, sulla declinazione che esso assume nelle *Operette*, questa digressione assume importanza in quanto permette di condurre una preliminare riflessione sulle implicazioni della concezione leopardiana del tempo della scrittura e una ricognizione sul tempo che precede la vera e propria stesura delle prose che sarà oggetto di analisi nelle pagine successive, tempo nel quale però si rinviene già un progetto che fa riferimento ad esse e che permette di inquadrarle meglio all'interno del resto della produzione leopardiana. Esse, infatti, non sempre hanno ricoperto la posizione che in realtà detengono e nella quale devono essere considerate per valutarne il contributo nel dispiegarsi del pensiero leopardiano, non solo sul piano filosofico ma anche stilistico e letterario.

Leopardi, infatti, riservando alla scrittura una posizione tanto rilevante e affidando ad essa la memoria della propria esistenza e delle tappe che scandiscono il formarsi delle proprie concezioni, fonde il proprio tempo personale con quello della scrittura, che per sua natura è in grado di protrarsi pressoché all'infinito, sbalzando anche il primo in una dimensione altra. Inoltre, il fatto che la riflessione leopardiana sia incentrata proprio sull'uomo, fa sì che Leopardi utilizzi l'esperienza personale come punto di partenza per condurre riflessioni più ampie e ricavare verità che riguardano l'umanità tutta, spostando progressivamente il proprio punto di vista dal singolo alla collettività fino ad adottarne uno in grado di abbracciare l'umanità intera. Il ragionamento che Leopardi conduce, infatti, si amplia progressivamente poiché egli riconosce che la condizione in cui si trova l'io è comune a tutta l'umanità e, in virtù di questa identificazione, diventa allora totalizzante nei confronti dell'uomo del suo tempo.

Il mezzo al quale Leopardi affida la propria voce per esprimere il passaggio dall'individuale al collettivo è proprio quello della scrittura: dapprima consegnando alle sue pagine impressioni e situazioni che ricava dalla propria esperienza personale, successivamente astraendole dal contesto concreto in cui si sono sviluppate e infine rendendole universali. Il progressivo allargamento di prospettiva che si compie con l'ingresso nel tempo della scrittura, infatti, consiste in un processo di generalizzazione in virtù del quale vicende in origine individuali e contestualizzate vengono svincolate dal momento storico in cui si sono attuate ed entrano a far parte di una dimensione temporale,

quella appunto della scrittura, in grado di perpetuarsi nella storia e quindi sempre adatta ad essere recuperata e riattualizzata.

In questo senso si può dire che Leopardi, attraverso la propria scrittura, abbia recuperato non solo la dimensione tipica del mito ma piuttosto l'essenza e la valenza di esso poiché, a partire da vicende personali, ha condotto riflessioni sull'uomo in generale e ha utilizzato la scrittura per rendere conto dell'allargamento progressivo della prospettiva della propria analisi, elaborando racconti che veicolano esperienze e valori universali. Dal momento che i valori tramandati sono insiti nella condizione e nell'esistenza umana, la validità di essi non viene mai meno e ciò consente a Leopardi di portare a termine il processo di recupero del mito e dei relativi scopi di esso, affermandone implicitamente la validità anche nella modernità, sebbene in una forma e con contenuti adattati ai tempi.

È interessante, infatti, che Leopardi scelga di affidarsi a una forma che riprende il mito negli scopi e nell'essenza nel corso del 1824, quando la poesia degli anni precedenti lo aveva portato a riconoscere ed affermare l'impossibilità dell'uso del mito nella modernità; a questo riconoscimento segue però anche quello attraverso cui il poeta individua le cause che sottendono a questa inadeguatezza, le quali sono da ricercarsi al livello formale e contenutistico del mito antico, inadatti nel mutato contesto della modernità poiché troppo distanti per essere compresi. Le sue intenzioni, dunque, non sono da inquadrarsi in un'ottica di rifiuto ma piuttosto di adattamento e di adeguamento del mito al presente.

L'analisi e l'interpretazione delle *Opere*, dunque, non possono non tenere conto di queste premesse e dello scenario in cui si colloca la loro composizione che avviene a partire dal gennaio del 1824 ma le cui idee embrionali risalgono a circa un quinquennio prima. Il terzo dei *Disegni letterari*, databile al 1819-1820, infatti, testimonia già l'esistenza di un progetto di «Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano», accompagnato da riflessioni sullo stile e sulle caratteristiche che questi avrebbero dovuto avere. Le intenzioni iniziali di Leopardi, infatti, sono rivolte piuttosto a dotare la letteratura italiana di un «linguaggio comico» e del genere della «Satira». Alle considerazioni teoriche e stilistiche si accompagnano però anche dei propositi utili alla realizzazione concreta dei testi, nei quali l'autore dimostra di avere già in mente categorie di personaggi ed

espedienti letterari che troveranno poi effettiva concretizzazione nelle *Operette*; egli, infatti, annota:

[...] tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti o moderni, e non tanto tra morti, [...] quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo, fra animali; [...]. Potrebbero anche adoperarsi delle invenzioni ridicole simili a quelle che adopera Luciano ne' suoi opuscoli per deridere questo o quello, [...]. Argomento di alcuni Dialoghi potrebbero essere alcuni fatti che si fingessero accaduti in mare sott'acqua, ponendo per interlocutori i pesci, e fingendo che abbiano in mare i loro regni e governi, e possessioni d'acqua ec., e facendo uso de' naufragi, e delle tante cose che sono nel fondo del mare, o ci nascono, come il corallo ec., e immaginando prede di pesci, portate ai loro tribunali, siano prede di cose naufragate, come fatte da corsari, siano di altri pesci ec. ec., trovando in ciò materia da satireggiare.¹¹¹

Sin qui, dunque, appare chiara l'intenzione di Leopardi a trattare argomenti seri, riguardanti l'uomo nella società contemporanea, sbalzandone però le dinamiche tipiche e i caratteri in contesti favolosi e inventati, o comunque più verisimili che veritieri, in modo da poter far emergere liberamente il proprio punto di vista sulla condizione in cui versa la modernità e le critiche ad essa rivolte, sfruttando la mediazione della narrazione fantastica. Il fatto che il rapporto che la narrazione instaura con la realtà sia mediato dalla finzione letteraria consente, infatti, a Leopardi di rappresentare in modo semplice e diretto, ma allo stesso tempo pregnante e comprensibile, concetti e verità profonde con una prosa apparentemente leggera e disimpegnata. Il procedimento che meglio si presta al raggiungimento di questo obiettivo è sostanzialmente quello mitologico: l'autore elabora racconti attraverso cui esprime la propria visione della realtà. La realtà che egli plasma con le proprie narrazioni è popolata da personaggi che derivano dalla personificazione di elementi naturali, di animali, di creature fantastiche, di figure mitologiche o storiche, vissute in tempi passati, per bocca delle quali l'autore veicola le proprie posizioni e le proprie idee.

Proprio il fatto che egli sfrutti in modo sistematico la personificazione e scelga come protagonisti personaggi storici implica il diretto coinvolgimento dell'immaginazione e del tempo mitico. È proprio attraverso questi due espedienti che Leopardi traveste la realtà di figure animate e, talvolta, fiabesche, che per sussistere hanno necessariamente bisogno dell'immaginazione, e proietta le sue narrazioni in un tempo

¹¹¹ Giacomo Leopardi, *Disegni letterari*, in *Poesie e prose*, II, pp. 1206-1207; anche per le citazioni successive.

altro, un tempo in cui tornano presenti anche soggetti che appartengono al passato e in cui qualsiasi epoca potrebbe rispecchiarsi, rendendole così riattualizzabili in qualsiasi momento storico, al pari del mito. A elementi propri del mito, come quelli appena menzionati, Leopardi aggiunge anche altre fonti: tra tutte, egli esplicita di ispirarsi al modello di Luciano di Samosata, retore e filosofo greco del II secolo d.C. noto per i dialoghi che vedevano protagonisti dei ed eroi dell'antica Grecia. Di ispirazione sicuramente luciana sono la forma dialogica, che Leopardi sceglie in gran parte delle *Operette*, e il carattere comico che in esse si può rintracciare. L'ironia che percorre i testi, infatti, è sottile ed erudita poiché coinvolge più piani: non è limitata ai personaggi e alle scene caricaturali, a metà tra il surreale e il grottesco, in cui essi sono implicati, ma scende anche ad un livello più profondo, esercitandosi anche mediante la commistione delle fonti e il lessico composito di cui l'autore si serve. Gli argomenti apparentemente frivoli che animano i dialoghi tra i personaggi e le vicende ridicole di cui essi sono protagonisti derivano in realtà da una pluralità di fonti, che Leopardi riunisce mescolando e dando loro una forma unitaria per mettere in luce le false credenze degli uomini e rappresentare la condizione universale in cui essi versano. In particolare, si possono rintracciare soggetti e motivi della tradizione classica ma anche di ascendenza biblica, rabbinica e gnostica distribuiti in una prosa che predilige una sintassi ampia, distesa e ricca di subordinate nelle argomentazioni ma che si rivela anche capace di un ritmo più veloce e incalzante, soprattutto negli scambi dialogici in cui si alternano brevi battute degli interlocutori.

Notizie sul fronte stilistico e lessicale si possono rivenire già proseguendo la lettura dell'appunto sopra riportato, in cui Leopardi sostiene che la lingua da utilizzare deve essere «al tempo stesso popolare e pura e conveniente», al fine di condurre un'analisi sul presente ed esprimere la propria visione del mondo, scopo essenzialmente comune a tutta la produzione leopardiana. Il lessico leopardiano appare perciò vario e composito: arcaismi, latinismi, parole poetico-letterarie e citazioni erudite sono affiancate a voci popolari, termini concreti, modi di dire e lessico basso che rende visibile ancora una volta l'influenza di Luciano. Attraverso la combinazione dei diversi espedienti del mito e della satira, della poesia e della prosa, Leopardi dà vita ad una mitologia propria, crea personaggi e situazioni che divengono archetipici per spiegare e tradurre in immagini la condizione di profonda infelicità a cui sono destinati gli uomini, infelicità che, progressivamente, egli scopre essere una costante atemporale che ha accompagnato gli

uomini sin dall'antichità e che continuerà a protrarsi per sempre, per cui elabora una forma narrativa che analogamente è in grado di tramandarsi nel tempo e risultare sempre attuale, qual è quella che conserva l'essenza del mito antico, innovandolo nella forma e nei contenuti. Ecco, dunque, perché le *Operette* si possono ritenere una forma di mitologia personale elaborata da Leopardi che si colloca a metà tra la poesia e la filosofia, dal momento che egli in esse sintetizza e dà una sistemazione unitaria alle concezioni alle quali è giunto progressivamente attraverso la riflessione poetica e filosofica, di cui esse accolgono non solo i frutti ma mostrano anche lo sviluppo, motivo per cui esse si collocano a metà tra i due generi e non autorizzano un'interpretazione indipendente dal resto della produzione leopardiana.

L'unitarietà interna al *corpus* delle *Operette* è assicurata dalla presenza di un unico motivo di fondo che accomuna tutti i testi, ovvero quello dell'impossibile felicità dell'uomo. Questa tematica, alla quale le prose si possono ricondurre, è declinata di volta in volta in modo differente, poiché ogni testo pone l'attenzione su un tema secondario che costituisce però una particolare variabile di quello principale dell'infelicità, approfondendo tutti gli accidenti che compenetrandosi e combinandosi tra loro compongono la visione d'insieme che Leopardi ha della condizione umana. Ecco allora che i temi centrali su cui i singoli dialoghi si soffermano spaziano dal contrasto tra antichi e moderni alla decadenza del mondo contemporaneo, dalla caducità alla satira nei confronti del mito del progresso, dalla critica antropocentrica all'impossibilità di raggiungere il piacere, dalla riflessione sulla morte a quella sulla noia, dalla polemica contro la degenerazione della filosofia moderna a quella sulla legittimità del suicidio. Nell'insieme essi illustrano tutti i fattori che concorrono all'infelicità umana e che, come sintetizza Blasucci, disegnano il «paradigma della visione pessimistica leopardiana»¹¹². In questo senso, quindi, ogni testo è contemporaneamente parte integrante e necessaria di un contesto generale di riferimento ma anche autonomo e compiuto in sé perché approfondisce un aspetto particolare del fondo a cui attinge e svolge un ruolo importante su tutti e due i fronti, sia in quanto parte di un tutto che contribuisce a definire sia considerato singolarmente.

¹¹² Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, p. 206.

Una svolta importante nello sviluppo del sistema di pensiero che si riflette nella silloge viene solitamente individuata in corrispondenza del *Dialogo della Natura e di un Islandese* poiché è il testo con cui Leopardi afferma in modo decisivo la contraddizione che egli avverte nella Natura e imputa ad essa la responsabilità della *souffrance* a cui l'uomo è destinato: la Natura creatrice, infatti, avrebbe dotato l'uomo di una forte tensione verso il piacere e la felicità, ma, contemporaneamente, l'avrebbe anche reso incapace di soddisfare questo desiderio. Dal riconoscimento dell'impossibilità insita nell'uomo di raggiungere la felicità, Leopardi amplia gli orizzonti della propria riflessione fino ad affermare che la sofferenza è una condizione che accomuna tutti gli esseri viventi: questo concetto diventa allora centrale in alcuni testi della raccolta e, proprio mediante questi, egli conduce prima alla presa di coscienza e poi all'accettazione di questa condizione. Leopardi, dunque, afferma l'impossibilità di miglioramento per l'uomo e la sua opera non acquista un valore consolatorio rispetto alla negatività dell'esistenza ma, piuttosto, affermandola con forza e decisione, offre una via attraverso cui prenderne consapevolezza e renderla manifesta; per questo motivo, si può ricollegare ancora una volta la scrittura leopardiana al mito antico: entrambi trasformano in immagini concetti e verità sull'uomo che altrimenti non sarebbero così evidenti e comprensibili. Il valore simbolico di cui essi si caricano fa sì che questi prendano parte ad un «processo di compensazione»¹¹³ che permette all'uomo di ampliare la propria conoscenza nei confronti della realtà, facendo riemergere la funzione primaria per la quale il mito era stato concepito nell'antichità e, dunque, rivitalizzandolo e riportandone in auge la validità solo dopo averlo negato.

4.2 Due esemplificazioni: la *Storia del genere umano* e il *Cantico del gallo silvestre*

La mia analisi rivolge ora l'attenzione a due testi nei quali, a mio avviso, è più evidente il processo di ricreazione mitologica messo in atto da Leopardi. La scelta è ricaduta sui testi posti in apertura e chiusura del manoscritto autografo, contenente i venti testi scritti nel corso del 1824, allestito per la prima pubblicazione delle *Operette morali*, curata dall'editore milanese Stella nel 1827. In realtà, già nella *princeps* quest'ordine non

¹¹³ Anna Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 272.

viene rispettato poiché, nell'indice che Leopardi compila e inserisce alla fine del manoscritto preparatorio consegnato all'editore, sposta il testo conclusivo in penultima posizione e, dunque, l'ordine al quale ho fatto riferimento è essenzialmente quello cronologico di composizione che però non ha mai visto la luce nelle edizioni a stampa. Seguendo quest'ordine, la raccolta si apre con la *Storia del genere umano*, la quale non sarà mai privata della posizione incipitaria, e si chiude con il *Cantico del gallo silvestre*, sostituito dal *Dialogo di Timandro e di Eleandro* nella *princeps* e finito in diciottesima posizione nell'edizione definitiva, curata da Antonio Ranieri e pubblicata nel 1845 presso la casa editrice Le Monnier di Firenze.

La *Storia del genere umano* costituisce il prologo dell'intero libro poiché, come si evince già dal titolo, essa è un racconto che narra la vita degli uomini dalla loro comparsa sulla Terra fino alla contemporaneità: la narrazione, infatti, prende avvio dal momento delle origini ed è scandita dal susseguirsi di quattro fasi che corrispondono alle epoche che hanno contrassegnato lo sviluppo del genere umano. Sin dall'inizio è chiaro dunque che Leopardi sta dando vita a un mito, da intendersi nel significato originario del termine, ovvero quello di favola con lo scopo di spiegare e rendere manifesto un fenomeno o un processo altrimenti difficilmente comprensibili. La collocazione della *Storia* in posizione di apertura della raccolta è motivata anche da fattori di ordine contenutistico e tematico: essa, al proprio interno, contiene già tutti i temi che i testi successivi affronteranno in modo approfondito attraverso singoli episodi incentrati su ciascuno di essi e, dunque, disegna il contesto di riferimento per essi, racchiudendo in un unico spazio testuale i nuclei concettuali fondanti dell'opera.

Il rapporto che il testo instaura con il mito si realizza essenzialmente su due piani: quello dei contenuti, in quanto essi sono riferiti alle origini, periodo che diventa tale e che acquista importanza proprio grazie alla trattazione mitica, e quello della forma, poiché vengono recuperate espressioni tipiche di racconti fondativi (si veda, tra tutti, l'*incipit* «Narrasi»¹¹⁴), e la prosa, sebbene aulica e dallo stile ricercato, si mantiene equilibrata al fine di garantire la comprensibilità del testo, serbando quindi il fine del mito antico. Inoltre, esso si nutre di presenze, personaggi mitici e vivificazioni della realtà che sono frutto dell'immaginazione dell'autore, proprio per cercare di rivitalizzare questa facoltà

¹¹⁴ Giacomo Leopardi, *Storia del genere umano*, in *Poesie e prose*, II, p. 5.

ormai perduta nella modernità e per dare un aspetto concreto alla storia dell'umanità e del progresso, attenendosi ancora una volta ai modi tipici delle narrazioni elaborate nell'antichità.

Ad inquadrare l'operetta entro il contesto del mito concorre poi anche il tempo che lo caratterizza, che si può definire mitico, poiché racchiude indistintamente al suo interno il passato delle origini e delle età già vissute dagli uomini, il presente della decadenza e del disincanto e il futuro, privo di speranze di miglioramento e ormai consapevole di poter godere dei piaceri solo per brevi momenti di temporanea consolazione. La narrazione, dunque, si fa circolare poiché si apre e si chiude sulle note dell'immaginazione e del tempo dei fanciulli, tempo in cui la facoltà immaginativa era attiva e operante rispetto alla modernità, durante la quale se ne auspica un ritorno, anche se temporaneo poiché possibile solo in determinate circostanze che la alimentano nuovamente. La gestione leopardiana del tempo, dunque, dimostra che il testo ben si adatta a qualsiasi epoca, dal momento che risulta svincolato e astratto da un rigido inquadramento spazio-temporale che gli permette di muoversi liberamente tra passato, presente e futuro e di recuperare l'essenza propria del tempo del mito, caratterizzato dalla stessa libertà di fluttuare e di non legarsi ad un momento cronologico specifico.

Analizzando il testo, infatti, si individuano quattro movimenti che, come già anticipato, scandiscono il procedere della narrazione e coincidono con le tappe raggiunte dall'umanità durante il progresso a cui è stata sottoposta. Il primo momento in cui ci si imbatte nel racconto è quello del tempo delle origini che corrisponde pressoché interamente all'antichità: è un periodo della storia nel quale tutti gli uomini «erano conformi gli uni agli altri» e «tutti bambini». Il fatto che il loro stato coincida con quello della fanciullezza determina che la facoltà che li guida nel rapporto con la realtà sia soprattutto quella dell'immaginazione e, infatti, i primi uomini conoscono e pensano per immagini, sono capaci di provare stupore e meraviglia di fronte alle bellezze naturali, nonostante la Terra sia dotata di «molto minore varietà e magnificenza» rispetto ai tempi successivi, e sono in grado di provare piacere che consente loro di crescere con «molto contento, e con poco meno che opinione di felicità».

Con il subentrare di un'età più matura, sebbene ancora prossima alla giovinezza, si iniziano a registrare i primi cambiamenti a causa dell'«assuefazione» e della

diminuzione della «prima vivacità», le quali instillano negli uomini la consapevolezza spiacevole «dell'esser loro»¹¹⁵ e dell'esistenza di limiti sulla Terra. Ciò compromette a tal punto il rapporto con la realtà da indurre gli uomini a porre volontariamente fine alla loro esistenza.

Gli elementi che contraddistinguono la prima fase della vita umana sulla Terra sono la purezza e la genuinità del rapporto tra uomo e natura; la positività di questo rapporto si riflette anche al livello lessicale, dove si incontrano di frequente vocaboli appartenenti al registro del vago e dell'indefinito, come ad esempio i numerosi aggettivi e avverbi composti con il prefisso "in-" e le frequenti forme al superlativo, che sottolineano l'apertura del testo verso la sfera della vastità e la tensione di esso verso la meraviglia sia al livello dei significati che dei significanti. Ciò, abbinato alla sintassi ampia e varia, ottenuta soprattutto grazie alle ellissi, riprese e posposizioni dei predicati e al ritmo generato dalla punteggiatura, contribuisce a conferire al testo un andamento musicale e a dotarlo di un effetto poetico in grado di suscitare un piacere analogo a quello in esso descritto. Dal punto di vista stilistico è da notare anche l'uso di un lessico ricercato e arcaizzante: non solo il già citato «Narrasi» iniziale con enclisi della particella impersonale, modellato sul latino *narratur*, ma anche la forma «nutricati», al posto del participio «nutriti», e il termine «educazione» con il significato di "crescita", che si rifanno al latino.

La parziale infelicità degli uomini su cui si chiude la prima età della storia dell'umanità immette nella seconda epoca che si potrebbe identificare con quella delle illusioni. La risolutezza degli uomini nell'intraprendere il suicidio, infatti, risveglia gli Dei, i quali non solo vengono colpiti «da non mediocri pietà di tanta miseria» e temono l'estinzione della «stirpe umana», ma percepiscono anche questa azione come pericolosa nei loro confronti poiché li avrebbe potuto portarli a non godere più «di quegli onori che ricevevano dagli uomini». Giove, allora, una volta compreso che l'unica via per rimettere gli uomini nell'antica condizione di felicità era quella di far rivivere loro la propria fanciullezza, poiché in essa «pregavano [...] di [...] perseverare tutta la loro vita», non potendo riattualizzare la giovinezza medesima, decide di ampliare e diversificare la natura, affinché gli uomini possano tornare a meravigliarsi di fronte ad essa.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 5-6, anche per le citazioni precedenti.

Un ulteriore elemento di novità che coinvolge direttamente gli uomini è la «differenza del tempo» che Giove introduce, ovvero le diverse fasi che caratterizzano il tempo umano: infanzia, giovinezza, maturità e vecchiaia. Gli espedienti ai quali Giove ricorre per ripristinare la felicità umana e per riportare gli uomini al piacere che prima provavano spontaneamente non sono altro che le illusioni, qui definite prima «similitudin[i]» e poi «apparenze»: entrambe, queste, parole che rimandano all'inautenticità e alla falsità e, dunque, appartenenti al campo semantico dell'illusione. Ecco allora che alla mente del lettore tornano le idee della “teoria del piacere” e in filigrana inizia a leggerne la trama, sebbene in una veste romanzata e proiettata su uno sfondo mitologico e in un tempo apparentemente lontano dal presente.

Gli artifici messi in atto dal padre degli Dei, a poco a poco, si rivelano inadeguati all'obiettivo che egli intende perseguire poiché, sempre per effetto dell'assuefazione, il potere della novità si affievolisce e tornano ad imperare il «tedio» e la «disistima della vita» che, anzi, presto si trasformano in vera e propria «empietà» nei confronti di Giove. Qui si colloca un'altra importante questione che contraddistingue la visione leopardiana dell'inimicizia tra uomini e Dei e che costituisce una delle basi su cui poggia l'intero racconto, ovvero la negazione del peccato originale e il rifiuto di attribuire la colpa della propria infelicità agli uomini. Leopardi, infatti, non individua nel peccato la causa dell'infelicità umana, bensì ritiene che essa sia dovuta ai limiti che le divinità hanno imposto agli uomini e riconduce la malvagità degli uomini direttamente alle «calamità»¹¹⁶ di cui essi sono stati vittima, ovvero alla contraddizione secondo cui sono stati creati che li rende contemporaneamente desiderosi ma incapaci di infinito. Di qui deriva anche il parallelo e la polemica creatasi con la Genesi, ritenuta una delle fonti alle quali Leopardi ha posto la mente durante la composizione dell'Operetta e dalla quale ha tratto ispirazione, seppur in via oppositiva poiché ne ribalta i presupposti e il fondamento.

Alla fase delle illusioni succede quella delle *distrazioni*, che occupa la terza e più ampia sezione del racconto. Giove, infatti, dopo aver tentato di rendere la vita degli uomini più sopportabile attraverso l'inganno, distrugge il genere umano e lo ricrea, rendendolo consapevole dell'esistenza della sofferenza, delle malattie e della fatica. L'obiettivo del creatore degli uomini, infatti, è quello di distrarli dalla miseria della

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 6-9 per tutte le citazioni del capoverso.

condizione in cui versano e far loro apprezzare le situazioni positive che pur si presentano nel corso dell'esistenza; secondo Giove, infatti, l'«opposizione dei mali» accresce «il pregio de' beni» e l'imperversare occasionale di «morbi e [...] altre sventure» consente di «ovviare alla sazietà» e quindi di trovare un rimedio duraturo all'infelicità umana. Inoltre, gli uomini assistono anche a nuove manifestazioni della potenza della natura, come ad esempio tempeste con tuoni e fulmini, violenti turbini di vento e di acqua ed eclissi, attraverso le quali gli Dei mirano a «spaventare i mortali» e sono costretti a vivere secondo nuovi ritmi, dettati loro dalla natura che segue l'alternarsi delle stagioni, e in nuovi ambienti: le città.

La fondazione delle città è accompagnata anche dall'istituzione di ordinamenti legislativi che determinano la conseguente divisione degli uomini in popoli con diverse patrie e lingue. Questo non avviene però in un contesto pacifico: la differenziazione assume un valore oppositivo poiché tra le diverse città viene disseminata «discordia», per distrarre e impegnare ulteriormente gli uomini. A completamento e parziale consolazione dell'opera, Giove decide di inviare tra gli uomini «alcuni fantasmi di sembianze eccellentissime e soprumane», ovvero creature ideali che derivano dalla personificazione di facoltà prima appartenenti solo agli Dei. Successivamente Leopardi le definisce «larve», utilizzando una parola che appartiene al campo semantico dell'immaginazione, ad indicare la reale inconsistenza dei valori che rappresentano e la futilità degli impegni che offrono agli uomini, i quali ben presto si rivelano poco proficui. Alcuni dei fantasmi inviati da Giove sono «Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio» e, tra essi, trova posto anche «Amore» che è il primo a discendere tra gli uomini e che sarà l'unico che poi continuerà a dimorare tra essi.

Il luogo del testo in cui Leopardi descrive la discesa dei fantasmi delle virtù sulla Terra è particolarmente intriso di ironia: l'uso insistito del grado superlativo e l'esagerazione con cui viene annunciato l'effetto positivo che essi avrebbero avuto sulle vite degli uomini portano a percepire la loro stessa celebrazione come eccessiva e dunque improbabile e falsa, tenendo inoltre ben a mente il fatto che Leopardi non smette mai di usare la parola “fantasmi” per definirli, a sottolineare ancora di più la loro reale assenza. Sebbene la soluzione adottata da Giove questa volta sembri avere un effetto più duraturo, si registra comunque una contrazione e un abbassamento del benessere degli uomini, descritto come «mediocrementemente facile e tollerabile»: la diminuzione dell'efficacia dei

provvedimenti presi dagli Dei è dovuta al fatto che negli uomini agisce sempre l'assuefazione; essa, infatti, sottopone la realtà umana ad un meccanismo circolare di riproposizione delle situazioni che è sottolineato anche dall'uso di un lessico esplicitamente riferito alla dinamica del ritorno (si vedano ad esempio i predicati «rinnovellò» e «rinfrescossi», entrambi formati con il prefisso reiterativo “ri-“)¹¹⁷

Ecco allora che Leopardi, servendosi della maschera offerta dalla narrazione mitologica inventata ed esemplificando l'azione e gli effetti dell'assuefazione, esplicita la visione ciclica che ritiene essere propria del tempo umano. A sconvolgere i progetti di Giove interviene però la Sapienza, fantasma che promette agli uomini di avvicinarli alla condizione divina mostrando loro la Verità, facoltà che solitamente risiede solo tra gli Dei. Scatenata l'ira di Giove, egli decide allora di mandare perennemente la Verità tra gli uomini, come una sorta di punizione, dal momento che tutte le altre larve saranno rimosse. Gli uomini, allora, guidati solo dalla Verità, scopriranno la loro reale condizione, descritta dall'autore mediante parallelismi costruiti per antitesi, proprio a sottolineare l'ambivalenza della Verità, la quale inizialmente sembra poter avere solo conseguenze positive e, invece, conduce anche a risultati diametralmente opposti. Inoltre, privati della presenza delle altre larve, che esercitavano una funzione consolatoria nei loro confronti, dal momento che sostenevano e davano vigore alle illusioni, e divenendo la Verità «perpetua moderatrice e signora della gente umana», gli uomini

non potranno fuggire [...] il desiderio di un'immensa felicità, congenito agli animi loro, [...] e nel medesimo tempo si troveranno essere destituiti della naturale virtù immaginativa, che sola poteva per alcuna parte soddisfarli di questa felicità non possibile [...]. E tutte quelle somiglianze dell'infinito [...] studiosamente [...] poste nel mondo, per ingannarli e pascerli, conforme alla loro inclinazione, di pensieri vasti e indeterminati, riusciranno insufficienti a quest'effetto per la dottrina e per gli abiti che eglino apprenderanno dalla Verità [...] perché essi saranno instruiti e chiariti degli arcani della natura.¹¹⁸

Ecco dunque che essi, privati di qualsiasi illusione, si trovano costretti a vivere «in quella suprema miseria che eglino sostengono insino ad ora, e sempre sosterranno», ovvero nell'era del vero che corrisponde alla contemporaneità. Nel presente, infatti, gli uomini sono destinati all'infelicità a causa dell'uso della ragione e del progresso che,

¹¹⁷ Sul linguaggio del ritorno in Leopardi, e l'uso del prefisso reiterativo, si veda Cesare Galimberti, *Di un Leopardi patrocinatore del circolo*, in «Sigma», 8, 1965, pp. 23-42; e del medesimo l'*Introduzione* da lui curata delle *Operette morali* per Guida, Napoli, 1977, pp. V-XXXVIII.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 15. Tutte le citazioni del paragrafo si riferiscono a pp. 9 e sgg.

esplicitando i contenuti metaforici del mito, sono i reali responsabili che hanno condotto alla scoperta della verità. L'unico fantasma che rimane tra gli uomini è quello di Amore, considerato «il manco nobile di tutti», che però colpiva gli uomini con «trasformazioni e [...] diverse frodi», non portando loro alcun conforto.

Amore figlio di Venere è però anche colui che porta reale conforto agli uomini con la sua discesa tra essi nel quarto ed ultimo contesto temporale che Leopardi individua. Giove, infatti, commosso a causa della perpetua condizione di infelicità nella quale versavano i mortali posseduti dalla Verità, permette loro di vivere brevi e temporanei momenti durante i quali possano provare «piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine»; il semidio Amore, infatti, offertosi spontaneamente di scendere sulla Terra per recare piacere anche tra gli uomini, porta con sé anche le «stupende larve», ovvero tutti quei fantasmi precedentemente cacciati da Giove, che permettono agli uomini di godere di una felicità «di troppo breve intervallo superata dalla divina».

Il materializzarsi di questa particolare condizione è possibile dal momento che Amore è un fanciullo e perciò, quando scende in Terra, rende possibile anche negli uomini il riaffiorare della loro «condizione della puerizia», poiché «suscita e rinverdisce [...] l'infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri»¹¹⁹. Amore, quindi, riporta in auge il tempo dell'immaginazione, della speranza e della felicità, proprio dei primi uomini e dei fanciulli, che caratterizzava la prima era della vita umana sulla Terra e che perciò era stato descritto in apertura del racconto. In questo modo, la conclusione dell'Operetta si chiude circolarmente ricollegandosi al suo *incipit* e confermando la dimensione ciclica e ripetibile del tempo così come viene percepita da Leopardi, il quale, saldando il tempo umano a quello mitologico in un *unicum*, trova una via percorribile per affermare l'utilità del mito anche nella modernità e consentire la riattualizzazione del sentimento antico anche nel presente, seppure in forme e condizioni limitate.

La condizione che gli Dei riservano agli uomini nella terza fase della loro vita sulla Terra descritta nella *Storia del genere umano* torna protagonista nel testo conclusivo del manoscritto contenente i venti racconti scritti nel 1824, ovvero il *Cantico del gallo silvestre*. Sin dal titolo appare chiaro il collegamento con la dimensione del canto e con la musicalità e, infatti, come chiarisce il narratore nella cornice introduttiva che precede

¹¹⁹ *Ivi*, p. 19. Per i riferimenti precedenti si veda anche p. 18.

le parole del protagonista, il testo ospita un canto intonato da una creatura sconosciuta e difficilmente ascrivibile ad un genere, ma piuttosto situata a metà tra l'ambito mitologico e favoloso. Inoltre, Leopardi stesso, in un inserto metaletterario dell'Operetta, rivela che ha ritenuto opportuno utilizzare la prosa al posto del verso ma che ha adottato dei particolari espedienti per renderla «poetica»: ecco allora che la sintassi procede con ritmo variabile, e a momenti in cui sembra fluire ininterrotta alterna bruschi arresti e spezzature; in funzione di questa ricerca di musicalità, che l'autore dichiara di portare avanti, acquistano importanza le numerose anfore, allitterazioni e parallelismi, impiegati anche con scopi fonosimbolici, che affollano luoghi del testo tanto da farlo apparire accumulativo e dallo stile «gonfio». Il termine “cantico” rimanda anche alla sfera religiosa e, in particolare, biblica poiché allude alla natura ripetitiva ed al carattere ricorrente tipici di testi come quello dei *Salmi*, ad esempio, pensati per essere recitati e ripetuti con un accompagnamento musicale. Il titolo rivela, inoltre, anche la creatura che ricopre la funzione narrante per la maggior parte del testo: un gallo selvatico, personaggio di cui Leopardi trae notizia dalla tradizione orale ebraica.

La creatura occupa uno spazio molto ampio ed è incastonata, immobile, tra il cielo e la terra. L'immobilità e la proiezione al di fuori del tempo e dello spazio di questa creatura e delle parole che essa rivolge agli uomini pervadono tutto il testo, tanto da farlo risultare avvolto in un alone di mistero e in una dimensione temporale indefinita che fa apparire il canto come una sorta di profezia apocalittica. Il carattere negativo delle parole del gallo è confermato dal fatto che il testo si chiude sull'immagine del nulla, evocato come meta ultima dell'esistenza non solo del singolo uomo o della specie umana bensì anche di tutto il mondo e dell'universo e, dunque, della materia nel suo insieme.

Leopardi, infatti, in una nota che accompagna il testo, sente l'esigenza di specificare che esso costituisce la «conclusione poetica, non filosofica» a cui la sua riflessione è giunta, a sottolineare che non rinnega le posizioni materialistiche sostenute sin dall'inizio, e, infatti, nella prima edizione a stampa colloca subito dopo di esso il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, che, invece, dà una giustificazione e una spiegazione filosofica alla visione pessimistica di tutta l'opera. Se la conclusione fosse stata affidata a questa Operetta, come avviene nel manoscritto autografo, la raccolta avrebbe assunto una dimensione circolare poiché il tempo cronologicamente indefinito in cui essa si colloca, l'andamento e gli influssi poetici in essa riscontrabili, l'ambientazione e i

personaggi mitici e favolosi che la animano sono gli stessi caratteri che contraddistinguono anche il prologo che apre la raccolta.

Analizzando più nel dettaglio il testo, questo ha inizio con una cornice nella quale il narratore utilizza l'espedito del manoscritto ritrovato per giustificare la presenza del canto del gallo che segue ed occupa il resto del testo. L'identità del narratore e i dettagli sul ritrovamento della pergamena, chiamata ironicamente «cartapecora», a sottolineare il giudizio parodico che Leopardi esprime nei confronti della filologia, rimangono ignoti ma viene specificato che il testo del canto che si riporta era scritto in una complessa lingua derivata dalla mescolanza di più lingue orientali e che il gallo forse lo recitava a sua volta in una lingua ancora differente. Ciò concorre ad aumentare l'ironia che Leopardi esprime nei confronti della pratica della filologia, quasi volesse insinuare la pretenziosità dell'obiettivo di essa di ricostruire un originale in realtà inesistente e contribuisce a creare una sorta di giustificazione preventiva nei confronti della forma che il testo seguente assume, facendola apparire agli occhi dei lettori come una diretta conseguenza dei vincoli imposti dalla necessità di traduzione del testo di partenza.

Il canto del gallo inizia con un'allocuzione rivolta direttamente agli uomini, invitati al risveglio con espressioni che inizialmente sembrano configurarsi come positive ma che subito dopo si mescolano al riconoscimento dei lati negativi che esso porta con sé, che consistono essenzialmente nel ritorno «dal mondo falso nel vero», e che lo rendono per tutti un «danno». Segue poi una parte, che procede essenzialmente per accumulazione e parallelismi che innalzano il tono della prosa e disegnano ampie volute sintattiche, in cui il gallo si interroga sulle conseguenze a cui porterebbe un «sonno [...] perpetuo», descrivendo uno scenario dominato dal silenzio e dall'immobilità e concludendo con una interrogativa retorica che lascia intendere che in ogni caso la condizione dei mortali non sarebbe più o meno infelice della presente e, quindi, che contraddice tutte le ipotesi avanzate precedentemente. Con la domanda successiva, invece, il gallo selvatico si rivolge direttamente al sole, appellato come spettatore delle vicende umane da sempre e per sempre, per chiedere se abbia mai visto «alcuna volta un solo infra i viventi essere beato [...] o [se abbia mai visto] la felicità dentro ai confini del mondo». Ancora una volta le domande sono poste in sequenza e seguono un andamento anaforico, fino a sfociare nel riconoscimento di una generale condizione di infelicità che accomuna tutti gli esseri viventi, dunque anche il sole.

Per la seconda volta, poi, il gallo richiama alla veglia i mortali, come una sorta di litania che talvolta si ripresenta per spezzare l'argomentazione che egli porta avanti nelle riflessioni che si alternano nel corso del testo. Questa volta, però, all'imperativo che la creatura favolosa rivolge agli uomini, segue la rassegnazione che essa manifesta nei confronti della vita infelice che tutti gli esseri sono destinati a trascorrere prima di giungere alla morte, identificata come «unico obbietto» della vita. Il gallo, infatti, afferma con forza che «l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocché niuna cosa è felice», nonostante questo sia il fine che i mortali cercano di perseguire con ogni loro azione.

Alla tensione verso la negatività e il nulla della morte che trapela dalle parole del gallo, si oppone la descrizione di un momento apparentemente positivo e vitale per gli uomini: l'inizio del giorno viene paragonato all'inizio della vita, alla «giovanezza», poiché lascia spazio alla «giocondità» e alla «speranza», mentre la fine del giorno, e quindi la sera, alla «vecchiaia». I sentimenti positivi da cui sono presi gli uomini al mattino hanno però una durata «brevissima e fuggitiva», proprio come la gioventù nei confronti del resto della vita, vista nella sua «massima parte [come] un appassire». L'unico elemento che inizialmente viene salvato da questo cammino che progressivamente conduce al declino è l'universo, poiché la ciclicità con cui si alternano e si ripresentano le stagioni fa sì che la morte, che apparentemente sembra sopraffarlo durante l'autunno e l'inverno, viene poi sconfitta dalla rinascita alla quale si assiste in primavera, che «ringiovanisce» la natura.

L'universo e la natura, però, vengono esclusi solo inizialmente da questa progressiva rovina e distruzione poiché, per concludere, il gallo esprime una sorta di lugubre profezia per l'avvenire che immette la totalità delle cose in uno scenario di nulla e di distruzione. Il tono profetico è accentuato dalla locuzione introduttiva che allude ancora una volta ad un futuro difficilmente collocabile nel tempo umano e in qualsiasi limite cronologico e lo fa apparire piuttosto sospeso in un tempo di attesa, la cui durata è imprevedibile ma la cui fine è certo conduca alla distruzione, alla morte, al silenzio e all'immobilità, ovvero allo scenario caratteristico entro cui è collocato e sta parlando ora il gallo.

In quest'ultima porzione di testo si avverte particolarmente la presenza del lessico vago e indefinito e, perciò, di quelle parole che Leopardi ritiene squisitamente poetiche.

Alcune espressioni, infatti, hanno già trovato posto nella lirica leopardiana ed altre riportano comunque alla mente l'idea di infinito, prerogativa solitamente affidata alla poesia. A titolo esemplificativo si vedano il «silenzio nudo, e [la] quiete altissima» che «empieranno lo spazio immenso» al momento del dissolvimento e della sparizione del tutto.

Ecco allora che le parole conclusive del *Cantico* portano il tempo del mondo a coincidere con quello umano e portano il singolo uomo non più ad identificarsi in un escluso a cui è preclusa la felicità ma piuttosto a partecipare ad una più generale condizione di infelicità, insita nell'essere del cosmo, che accomuna ed eguaglia tutte le sue creature in nome del nulla a cui tende. Il mondo intero verrà infatti distrutto e di esso «non rimarrà pure un vestigio» e l'«arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale [...] si dileguerà e perderassi»¹²⁰, avendo permesso però prima a Leopardi di mettere in atto una propria forma di mitologia che si spinge forse anche oltre l'antica poiché, come si è visto con il testo appena analizzato, tenta di inglobare al suo interno anche la dimensione futura.

¹²⁰ *Ivi*, p. 165. L'intero testo del *Cantico* occupa le pp. 161-165, dalle quali sono state tratte anche le citazioni precedenti.

Conclusioni

Ripercorrendo le tappe fondamentali del rapporto che Leopardi instaura con il mito si può notare come questo percorso non segua un andamento lineare e non sia privo di contraddizioni e ripensamenti, come lo è del resto tutto lo sviluppo del pensiero leopardiano. Sono però proprio le progressive modificazioni e i cambi di rotta a cui l'autore sottopone le proprie idee che lo rendono sempre attuale e al passo con la modernità, anzi, molte volte anche in anticipo sui tempi. La maturità e la modernità del pensiero leopardiano sono, infatti, da valutarsi alla luce delle progressive scoperte a cui egli giunge man mano che riflette sulla condizione dell'uomo e fa personale esperienza di nuove situazioni emotive; esse devono anche essere inserite entro il complesso e vasto sistema di pensiero che egli elabora, da considerarsi soprattutto da una prospettiva diacronica, poiché, come già specificato in precedenza, non può essere svincolato dal contesto in cui matura e dal quale scaturisce. In Leopardi, infatti, la realtà esterna e l'esperienza di essa hanno sempre un ruolo determinante poiché queste costituiscono sia il punto di partenza che il fine ultimo delle sue riflessioni: l'avvio perché sono l'attenta analisi della realtà e delle situazioni che il poeta vive concretamente a fornire l'occasione e l'ispirazione per la riflessione; inoltre e contemporaneamente, esse costituiscono anche la meta da raggiungere poiché tutto il suo pensiero nasce dalla volontà di spiegare la realtà e il rapporto che l'uomo instaura con essa e, perciò, tende inevitabilmente ad essa.

Per mettere in atto questo percorso di osservazione, analisi e comprensione della realtà l'intellettuale sceglie di percorrere la via del mito poiché questo viene concepito come forma in cui l'uomo ha progressivamente depositato le proprie conoscenze e i propri valori e che per sua natura è in grado di tramandarli inalterati e di essere perciò riattualizzabile in qualsiasi periodo storico; inoltre, dal momento che le sue riflessioni prendono le mosse da un preliminare confronto con il mondo antico e da una iniziale volontà di riattualizzarlo anche nel presente, il mito appare il custode migliore della memoria dei tempi passati.

Negli scritti teorici che impegnano Leopardi indicativamente tra il 1816 e il 1819 emerge con forza il duro giudizio che egli dà sulla realtà contemporanea nella quale vive

e rivela apertamente il suo desiderio di tornare ad affermare i valori della classicità. Già nel *Discorso*, però, egli lascia trapelare anche la consapevolezza del diverso contesto storico e intellettuale che crea un divario incolmabile tra antichità e modernità e dimostra di aver compreso la necessità di adattare il mito sia nella forma che nei contenuti alle nuove coordinate storiche della modernità, affinché esso possa essere attualizzato e compreso anche nel presente.

Il reale impiego leopardiano del mito si registra a partire dalle canzoni dei primi anni '20: in questi testi l'autore utilizza ancora personaggi e vicende ricavati dai miti antichi ma essi vengono riutilizzati con riferimento al presente. Si sono visti i casi del *Bruto minore* prima e dell'*Ultimo canto di Saffo* poi. Nel primo testo Leopardi utilizza il personaggio storico di Bruto per dare voce alla propria insofferenza, provocata dalla decadenza dei valori contemporanei e, dunque, Bruto permette di sbalzare su un piano collettivo una protesta che altrimenti avrebbe avuto solo espressione e valore individuale; già con il personaggio di Saffo, invece, si può vedere un'identificazione più profonda e sentita, che lascia presumere una preliminare interiorizzazione e reinterpretazione personale del mito antico da parte di Leopardi. Saffo, infatti, non è un personaggio scelto casualmente ma è l'io antico in cui l'io moderno di Leopardi rivede se stesso e la propria condizione. Ecco allora che il mito acquista una valenza universale poiché, passando attraverso il piano personale e permettendo all'io di rivedere e rivivere la propria esperienza all'interno del racconto mitologico, diventa parte della modernità in quanto luogo che permette di esprimere la propria individualità proiettata in una dimensione più ampia, quella collettiva appunto, e che presume però anche un personale assorbimento e interiorizzazione del mito stesso, come se esso fosse stato vissuto dall'autore che lo riutilizza. Ecco dunque che l'uso leopardiano del mito presuppone la necessità di rileggere la propria sfera personale e intima all'interno di quella collettiva e universale esposta nel mito per poterne recuperare il significato più profondo che è anche quello che veicola i valori sempre attuali tramandati dal mito.

Una volta riconosciute la valenza e la lettura fortemente personali che il reimpiego del mito presuppone, Leopardi individua un'altra via che permette il recupero del mito personale della fanciullezza, la quale rappresenta proprio la fase della vita in cui l'uomo moderno vive e sperimenta la stessa condizione degli antichi, attraverso la dinamica della rimembranza. La ricordanza, infatti, è un processo che, grazie alla re-immersione in

contesti fanciulleschi e ad una nuova esposizione a stimoli percepiti anche durante la giovinezza, permette di riattivare anche le facoltà attive a quel tempo e di rivivere le stesse emozioni e le stesse situazioni passate con la stessa intensità, come se esse tornassero presenti e l'io moderno potesse riassumere lo stato dell'io antico. Il componimento che, tra gli altri, meglio dimostra il potere riattualizzante della rimembranza è proprio quello de *Le ricordanze*, poiché la sua stessa struttura si fonda sulla dinamica che rende possibile e da cui scaturisce il processo della rimembranza.

Avendo portato a termine il processo di interiorizzazione e riattualizzazione del mito con la rimembranza e recuperando mediante le facoltà attive nella creazione del mito presso gli antichi, Leopardi matura la convinzione che nella modernità sia possibile e anzi necessario adattare la forma e i contenuti del mito antico per poterlo rendere nuovamente attuale. Ecco allora che Leopardi dà vita ad un processo di personale creazione mitica che mostra i suoi frutti soprattutto nelle *Operette morali*, prose, queste, che, come sostiene anche Galimberti, nascono dalla volontà di raccontare e spiegare la condizione dell'uomo moderno di fronte al «procedimento essenzialmente distruttivo della filosofia moderna»¹²¹ e di esprimerla in una veste filtrata dalla facoltà immaginativa, in modo da recuperare anche il processo compositivo e la sapienza degli antichi.

Le riflessioni sulla possibilità e sulle modalità di recupero del mito nella contemporaneità hanno reso necessaria anche una riflessione sul tempo e, in particolare, sulle caratteristiche proprie del tempo del mito. Leopardi, attraverso le sue riflessioni e le sue stesse prove poetiche e prosastiche, ha maturato la convinzione che il tempo mitologico è per essenza portatore di ciclicità e reiterazione che ne assicurano l'atemporalità e la possibilità di continua riattualizzazione. Ecco allora che anche Leopardi crea una dimensione temporale nuova, ciclica e ripetibile che consente di collocare il suo pensiero in un orizzonte europeo e di giudicare l'autore in anticipo sui tempi poiché preannuncia già visioni che troveranno pieno compimento nelle teorie filosofiche di pensatori come Nietzsche, Bergson ed Eliade. Per tutti questi motivi ritengo che l'esperienza leopardiana abbia dato un apporto imprescindibile allo sviluppo della letteratura italiana e abbia notevolmente contribuito all'inserimento di essa in uno scenario europeo.

¹²¹ Galimberti, *Leopardi: meditazione e canto*, p. XLI.

Bibliografia

Bibliografia generale

- Alfieri, Gabriella, *Il mito nella lingua italiana*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Volume 5, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 395-447;
- Bertazzoli, Raffaella – Gibellini, Pietro, *Il mito nella letteratura italiana*, Volume 3, *Dal neoclassicismo al decadentismo*, Brescia, Morcelliana, 2003;
- Bologna, Corrado, *Rosa fresca aulentissima*, Volume 4, *Neoclassicismo e Romanticismo*, Torino, Loescher, 2010;
- Bellorini, Egidio, *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, (Bari, 1941). Reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1975;
- Camilletti, Fabio – Piperno, Martina, *Sopravvivenze dell'antico. Il mito nella polemica classico-romantica*, in *Le mythe repesé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 83-99;
- Eliade, Mircea, *Mito e realtà*, traduzione italiana a cura di Giovanni Cantoni, Torino, Borla, 1966;
- Ferrucci, Franco, *Il Mito*, in *Letteratura italiana*, Volume 5, *Le questioni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 513-549;
- Frye, Northrop, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, traduzione italiana a cura di Ciro Monti, Torino, Einaudi, 1973;
- Fubini, Mario, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1965;
- Gibellini, Pietro, *Mito e letteratura dall'Arcadia al romanticismo*, Città di Castello, Tibergraph, 1993;
- Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968;

- Quondam, Amedeo, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013;
- Timpanaro, Sebastiano, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

Giacomo Leopardi

Opere

- *Canti*, a cura di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 2015;
- *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1977;
- *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR Rizzoli, 2019;
- *Poesie e prose*, Volume II, *Prose*, a cura di Rolando Damiani, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1992;
- *Poesie e prose*, Volume I, *Poesie*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1994;
- *Zibaldone*, 3 volumi, a cura di Rolando Damiani, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1997.

Bibliografia critica

- Bazzocchi, Marco Antonio, *Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2008;
- Bellucci, Novella – D'Intino, Franco – Gensini, Stefano, *Lessico Leopardiano 2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014;
- Binni, Walter, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1977;
- Biral, Bruno, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974;
- Blasucci, Luigi, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985;
- Blasucci, Luigi, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989;
- Blasucci, Luigi, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996;
- Blasucci, Luigi, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003;
- Bonifazi, Neuro, *Leopardi. L'immagine antica*, Torino, Einaudi, 1991;
- Bruni, Raoul, *Entusiasmo e ispirazione in Leopardi*, in «Lettere Italiane», Volume 59, Anno 2007, Numero 2, Firenze, Olschki, pp. 281-296;

- Cacciapuoti, Fabiana, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010;
- Camiciottoli, Alessandro, *L'antico romantico. Leopardi e il sistema del bello (1816-1834)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010;
- Camilletti, Fabio, *Il passo di Nerina. Memoria, storia e formule di pathos nelle Ricordanze*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», Volume 39, Numero 2, maggio-agosto 2010, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 41-66;
- Colaiacomo, Claudio, “Zibaldone di pensieri” di Giacomo Leopardi, in *Letteratura italiana. Le opere*, Volume III, *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 217-301;
- D'Intino, Franco – Maccioni, Luca, *Leopardi: guida allo Zibaldone*, Roma, Carocci, 2016;
- Damiani, Rolando, *Leopardi e Madame de Staël*, in «Lettere Italiane», Volume 45, ottobre-dicembre 1993, Numero 4, Firenze, Olschki, pp. 538-561;
- Damiani, Rolando, *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna, Longo, 1994;
- Damiani, Rolando, *All'apparir del vero: vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998;
- Dell'Aquila, Michele, *La virtù negata: saggi sul primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987;
- Dell'Aquila, Michele, *Intersezioni foscoliano-bremiane in Leopardi*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», Volume 33, Numero 1, gennaio-aprile 2004, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 79-97;
- Di Benedetto, Arnaldo, *Leopardi e il Romanticismo: divergenze e convergenze*, in «Italica», Volume 93, Numero 3, 2016, pp. 494-521;
- Dolfi, Anna, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000;
- Fasano, Pino, *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma, Bulzoni, 1985;
- Felici, Lucio, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005;
- Ferrucci, Carlo, *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989;
- Folin, Alberto, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993;
- Folin, Alberto, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996;
- Galimberti, Cesare, *Di un Leopardi patrocinatoro del circolo*, in «Sigma», Volume 8, 1965, pp. 23-42;
- Galimberti, Cesare, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1973;

- Giordano, Emilio, *Dai «Ricordi d'infanzia e di adolescenza» alle «Ricordanze». Il linguaggio e i percorsi dell'autobiografia*, in «Lettere Italiane», Volume 47, gennaio-marzo 1995, Numero 1, Firenze, Olschki, pp. 106-116;
- Landi, Patrizia, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017;
- Lonardi, Gilberto, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969;
- Lonardi, Gilberto, *Leopardi, Saffo, il sublime*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie IV, Volume 4, Numero 2, 1999, pp. 409-437;
- Lugnani, Lucio, *Il tramonto di "Alla luna"*, Padova, Liviana, 1976;
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011;
- Natoli, Salvatore – Prete, Antonio, *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Milano, Mondadori, 1998;
- Picone, Michelangelo, *L'infinito di Leopardi e il mito di Ulisse*, in «Lettere Italiane», Volume 41, gennaio-marzo 1989, Numero 1, Firenze, Olschki, pp. 73-89;
- Possiedi, Paolo, *Favole antiche e favole moderne nella poesia e nel pensiero di Leopardi*, in «Italice», Volume 73, Numero 1, 1996, pp. 24-43;
- Prete, Antonio, *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980;
- Prete, Antonio, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998;
- Prete, Antonio, *Vico, Leopardi: sapienza poetica e pensiero poetante*, in «Appunti leopardiani», Volume 10, Numero 2, 2015, pp. 20-34;
- Randino, Simonetta, *Intorno a "favola": note su alcuni autografi leopardiani*, in «Lettere Italiane», Volume 57, 2005, Numero 3, Firenze, Olschki, pp. 472-493;
- Rigoni, Mario Andrea, *Romanticismo leopardiano*, in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-)», Volume 51, Numero 2, 1996, pp. 311-322;
- Rigoni, Mario Andrea, *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997;
- Rigoni, Mario Andrea, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in «Lettere Italiane», Volume 53, aprile-giugno 2001, Numero 2, Firenze, Olschki, pp. 247-256;
- Timpanaro, Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Felice Le Monnier, 1955.