

**‘PARAGONARMI MECO MEDESIMO’:
IMMAGINE E MEMORIA IN LEOPARDI**

by

PAOLA CORI

**A thesis submitted to
The University of Birmingham
for the degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**Department of Italian Studies
University of Birmingham
2009**

UNIVERSITY OF
BIRMINGHAM

University of Birmingham Research Archive

e-theses repository

This unpublished thesis/dissertation is copyright of the author and/or third parties. The intellectual property rights of the author or third parties in respect of this work are as defined by The Copyright Designs and Patents Act 1988 or as modified by any successor legislation.

Any use made of information contained in this thesis/dissertation must be in accordance with that legislation and must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder.

Abstract

The aim of this thesis is to show the importance of memory in Giacomo Leopardi's *Canti* and *Zibaldone*, not only as a theme for his poems and a source of theoretical speculation, but as a modelling structure of his writing. Following the first chapter on Leopardi and the philosophy of memory from Locke to the first half of the nineteenth century, chapter II investigates the self-referential perspective implicit in the recurrence of certain images in the *Canti*, and its consequences for the structure of the book, both in the Piatti and the Starita editions.

Chapter III, focusing on the concept of clarity, demonstrates the importance and effect of Leopardi's reading and re-reading of the *Zibaldone*, and shows the constant presence of a habit memory which acts through repetition, binds together demonstrative thoughts, and is responsible for their expansion. The second part of this chapter highlights Leopardi's search for perfect images and their mnemonic power, as well as their general influence on the text.

Leopardi's knowledge of the phenomenology of memory is reflected in the text and offers an insight into the strong links in his works between thinking and writing as a whole.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare Michael Caesar per aver offerto supervisione e guida alla mia ricerca, ispirandola con dialoghi, suggerimenti e domande sempre illuminanti, Franco D'Intino e Paolo De Ventura per i preziosi consigli e il supporto nelle fasi iniziali del mio lavoro. Un affettuoso ringraziamento va a Cosetta Veronese, per avermi sempre ascoltato e incoraggiato e per avermi regalato costanti appassionati dialoghi che tanto hanno stimolato le mie idee. Ringrazio infine il Leopardi Centre e la School of Humanities dell'Università di Birmingham, e l'AHRC per aver reso possibile la mia ricerca con le borse di studio offertemi.

Indice

Introduzione	1
Capitolo I	
Memoria, pensiero, linguaggio: fondamenti teorici	23
1.0 Premessa	23
1.1 Sulla fenomenologia della memoria	26
1.2 Segni e rapporti	32
1.3 Chiarezza delle idee	40
1.4 Il potere dell'analogia	42
Capitolo II	
I <i>Canti</i>: il libro della durata	49
2.0 Premessa	49
2.1 Il senso del sé	56
2.2 La durata: aspettative pubbliche	75
2.3 Aspettative private	82
2.4 I <i>Canti</i> in retrospettiva: percorsi testuali	90
2.4.0 Il potere memoriale dell'immagine	90
2.4.1 La memoria del poeta: <i>All'Italia</i> e <i>Sopra il monumento di Dante</i>	97
2.4.2 Immagini di pianto: percorso intertestuale nell'autoreferenzialità	114
2.4.3 <i>Le ricordanze</i> tra epilogo e presagio	137
2.4.3.0 Fenomenologia della durata	137
2.4.3.1 Analisi de <i>Le Ricordanze</i>	154

Capitolo III	
Dalla chiarezza alla memoria nella scrittura dello <i>Zibaldone</i>	188
3.0 Premessa	188
3.1 ‘Sempre dietro alle idee proprie’: abitudine e chiarezza nei pensieri dimostrativi	196
3.1.0 Il ragionamento comparativo: chiarezza, conoscenza, espansione	207
3.1.1 Ulteriori esempi di scrittura dimostrativa in espansione	230
3.2 Sentire la verità	242
3.2.0 L’immagine più giusta	248
3.2.1 ‘Per dire un’immagine’	268
3.2.2 La propagazione dell’immagine	275
Conclusioni	289
Bibliografia	295

Testi di riferimento e abbreviazioni

I testi di riferimento per i *Canti*, le *Operette morali*, l'*Epistolario* e lo *Zibaldone* sono i seguenti:

Poesie e prose, 2 voll., a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1988.

Epistolario, 2 voll., a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Zibaldone, 3 voll., a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

Le citazioni tratte dalle *Poesie e prose* sono indicate dall'abbreviazione [PP] seguita dal numero del volume e della pagina nell'edizione di riferimento. Le citazioni tratte dall'*Epistolario* sono indicate dall'abbreviazione [Ep.] seguita dal numero del volume e della pagina nell'edizione di riferimento. Le citazioni dallo *Zibaldone* sono indicate dall'abbreviazione [Zib.] seguita dal numero di pagina dell'autografo.

Introduzione

La memoria e l'oblio, la psicologia e le scienze cognitive oggi lo insegnano, sono le due grandi categorie complementari intorno alle quali ruota la vita psichica dell'individuo: senza memoria non potremmo riconoscere noi stessi e il mondo esterno, senza oblio, non riusciremmo a selezionare e interpretare tutto l'insieme di esperienze e impulsi che vanno ad accumularsi con lo scorrere del tempo; avremmo un amalgama di dati non organizzati che ridurrebbero la dimensione mentale ad un caos ingestibile.¹

Leopardi non soltanto ne aveva coscienza, ma basava la sua gnoseologia e la sua teoria della poesia sulla centralità della funzione del ricordo. Lo studio dei meccanismi della memoria e l'importanza del ricordo per la crescita e lo sviluppo dell'uomo, era del resto interesse diffuso nella scienza del tempo, intesa come scienza dell'uomo, e volta

¹ Mi piace riportare le osservazioni di Daniel Albright, il quale, sull'alternanza di memoria e oblio, fonda il concetto di 'interrupted self', ovvero di un sé ricordato ('the remembered self') che, coesistendo insieme ad un sé dimentico ('the oblivious self'), si presenta non come entità integra e continua ma come insieme di memorie intervallate da vuoti di dimenticanza: 'the remembered self [...] begins and ends in a state of nothingness, and from beginning to end is riddled with nothingness. The first requirement for a theory of the remembered self is a theory of oblivion. [...] It is possible that the remembered self is like Kafka's wall, consisting more of holes than of bricks [...]. The great writers are not only expert in memory; they are also expert in oblivion' (D. Albright, *Literary and Psychological Models of the Self*, in U. Neisser e R. Fivush (a cura di), *The Remembering Self. Construction and Accuracy in the Self Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 22-23). Si segnalano inoltre, come ulteriori riferimenti bibliografici sul funzionamento della memoria e sulla relazione memoria-oblio, A. Oliverio, *Memoria e oblio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003; T. Maldonado, *Memoria e conoscenza: sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, Milano, Feltrinelli, 2005; e R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002 (in particolare le pp. 124-127). Nell'ambito degli interessi prettamente scientifici e fenomenologici che caratterizzano la psicologia e le scienze cognitive, si rimanda ai seguenti studi sulla memoria: innanzitutto H. Bergson *Matter and Memory*, trad. inglese a cura di Nancy Margaret Paul e W. Scott Palmer, New York, Dover Publications, 2004 (la cui teoria rappresenterà il fondamento delle analisi che svolgeremo nei paragrafi 2.4.3.0 e 3.1); I. Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, Princeton University Press, 1995; ed E. S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000².

ad investigare le prerogative e le facoltà del genere umano. La capacità di servirsi della memoria era vista come uno dei caratteri distintivi della nostra specie rispetto alle altre.²

In Leopardi c'è molto di più di un mero interesse teorico e speculativo sul problema della memoria, e anche l'importanza della rimembranza come *tema* della sua poetica non esaurisce l'insieme dei significati della memoria nella sua produzione. Leopardi non solo *parla della memoria* in termini dimostrativi e teorici, facendo interagire le teorie sulla memoria del contesto filosofico di riferimento con la propria intelaiatura meditativa, come mostreremo nel capitolo I, o *rappresenta la memoria* attraverso immagini tra le più belle dei *Canti*. La memoria è soprattutto per lui il senso interiore dell'esserci, ovvero il senso del tempo nell'unica prospettiva in cui esso si rende intuibile, quella del passato. Questo senso del tempo come tempo passato plasma il suo pensiero e la sua scrittura, che sul nascere presuppone, o almeno prospetta, la possibilità di una riscoperta sul testo che avverrà a posteriori.

Obiettivo del nostro studio sarà mostrare come il ricordo costituisca una vera e propria *struttura modellizzante* il pensiero e la scrittura in generale. La poetica della rimembranza svela certamente la centralità dell'interesse per il meccanismo del ricordo in atto e per il rapporto tra memoria e percezione, ma nella scrittura leopardiana in generale c'è dell'altro: essa sembra voler trovare compimento in una *rete di rimandi*

² Sulla *scienza dell'uomo* resta fondamentale lo studio di Sergio Moravia, *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1970. Più specificamente legati alla memoria, segnaliamo tre fondamentali contributi che affrontano lo studio dell'*ars memoriae* e dell'*ars oblivionis* inserendo l'interesse fenomenologico in una più generale prospettiva di analisi storica, sociale, culturale e letteraria: F. A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966; H. Weinrich, *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*, trad. inglese a cura di S. Rendall, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004; e P. Ricoeur, *Memory, History Forgetting*, trad. inglese a cura di K. Blamey e D. Pellauer, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2004. Si segnalano inoltre, nello specifico del rapporto tra memoria e letteratura, i seguenti testi in cui l'approccio filosofico sulla memoria si accompagna a studi specifici di testi e autori: T. Wägenbaur (a cura di), *The Poetics of Memory*, Tübingen, Stauffenburg, 1998; S. Nalbantian, *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*, New York, Palgrave Macmillan, 2003; A. Goodden, *The Backward Look. Memory and the Writing Self in France 1580-1920*, Oxford, Legenda, 2000. Si ricordano infine i seguenti studi in volume di Mary Warnock: *Imagination and Time*, Oxford, Blackwell, 1994 e *Memory*, Londra-Boston, Faber and Faber, 1987.

impliciti tra immagini dei diversi componimenti (nel caso dei *Canti*, o diverse meditazioni nel caso dello *Zibaldone*) che si costruisce nell'arco del tempo creativo dell'autore e che mira ad adagiare il pensato e il sentito in veri e propri luoghi della memoria intercomunicanti. Da un punto di vista gnoseologico, la memoria è lo strumento di conservazione dei risultati dell'esperienza che si offrono come elementi di analogia di supporto per future sperimentazioni, e di produzione di nuova consapevolezza (1.1 e 2.4.3.0). Il senso del sé attraverso la memoria può auto-compararsi per riconoscere la propria continuità nel tempo (2.1 e 2.3). La scrittura riflette dinamiche memoriali corrispondenti a quelle che caratterizzano il soggetto che ricorda (2.4.3, 3.1.0 e 3.1.1).

I *Canti* e lo *Zibaldone*, cui dedichiamo il presente lavoro, sono a loro volta irradiati da una tensione tra presente e passato della scrittura che induce ad una continua rivisitazione della parola passata, ad una dinamica interna di rispecchiamento tra determinati luoghi testuali. Da un lato, dunque, il testo si offre come luogo di ritorno su forme e sensi intellettuali e creativi già espressi, motivato da una continua interrogazione del passato in vista di un confronto con il presente; dall'altro è la natura stessa delle immagini che compongono il testo, tendenti *sul nascere* alla perfezione, alla resa più vicina del concetto che esprimono, che stimola una riproposta del già espresso come momento imprescindibile per ogni sviluppo successivo (3.2.0). La memoria acquista allora un ruolo primario nel pensiero leopardiano non solo come contenuto poetico ma come *obiettivo* nell'organizzazione della scrittura stessa.

Riteniamo che il nostro studio possa far luce sul significato della memoria nell'opera leopardiana attraverso una lettura che elude un approccio esclusivamente tematico o rigorosamente teorico. Per quanto riguarda l'ambito della critica leopardiana,

trae ispirazione dall'ermeneutica testuale presente nelle ricerche condotte da studiosi come Michael Caesar, Claudio Colaiacomo, Franco D'Intino e Alberto Folin.³ Il loro maggiore contributo critico, al di là dei singoli interessi di indagine, è consistito nell'aver trattato la memoria non solo come un tema del pensiero leopardiano, ma come punto di intersezione tra cognizioni fenomenologiche e realizzazione testuale. Il terreno di studio in cui la memoria è stata indagata, è però rimasto limitato a manifestazioni circoscritte, per lo più privilegiando l'analisi di singoli canti piuttosto che l'organismo dell'opera in generale. Questo lavoro si volge ad uno sguardo ad ampio raggio che attraversa i *Canti* e lo *Zibaldone* nella loro totalità. Lo studio del ricorrere delle immagini e del significato di questi ritorni consente di ospitare il capolavoro poetico e il diario filosofico nell'ambito di una stessa ricerca, e mentre mira a far luce sul rapporto tra dinamiche interne alle singole opere, contemporaneamente, proprio in virtù della diversità delle opere in esame, si propone di svelare l'essenziale radice memoriale che regola il rapporto tra Leopardi e la propria scrittura, indipendentemente dal genere in cui essa si riversa.

Soffermiamoci ora sulle questioni focali della nostra ricerca. I *Canti* e lo *Zibaldone*, pur nella diversità della loro natura costitutiva, di opera poetica pubblicata la prima, e di diario filosofico privato il secondo, il quale, nella duplice tensione al frammento e al sistema, resiste alla resa pubblica della progettualità che lo attraversa,⁴ sono due organismi testuali che nel corso della loro esistenza creativa, *continuano* ad espandersi, ad immettere al loro interno nuova materia poetica e meditativa, seppure in tempi diversi (lo *Zibaldone* si arresta nel '29 alla pagina 4524, per lasciare ultime tracce

³ Per i testi di riferimento si rimanda alla bibliografia.

⁴ Con *diario filosofico* definiamo qui e altrove lo *Zibaldone* attraverso la comodità di una formula unica, ma sottintendiamo la varietà formale e contenutistica che lo caratterizza: il trattato, il commento, il saggio, la citazione, le memorie private, la speculazione scientifica, la riflessione filosofica, sociale e culturale, l'analisi linguistica e filologica.

che riempiono poco più di due pagine, fino all'inizio della 4526, tra il '30 e il '32; la composizione e la revisione dei *Canti* prosegue fino alla morte dell'autore, fruttando nell'edizione postuma Le Monnier del '45). Qual è l'istanza di pensiero che sottostà a questa dinamica di inesausta generazione della scrittura delle due opere in esame? Qual è la forza che permette alla mole meditativa di Leopardi di mantenersi *presente* al pensiero e sfuggire alla dissipazione, alla dimenticanza, e di ritornare ad alimentare l'immaginazione dell'autore in luoghi testuali diversi? Esiste, passando ora sul piano degli esiti della produzione leopardiana, un legame tra *l'arrestarsi* del movimento del pensiero dello *Zibaldone* nel '29 e l'esaurimento, dopo le *Ricordanze*, sempre del '29, della poetica della rimembranza nei *Canti*? Può la memoria, in altre parole, essere ritenuta responsabile della spinta alla produzione al pari che di quella all'estinzione della scrittura? Può essa aver determinato, proprio grazie alle sue differenti manifestazioni testuali che si facevano *esperienza* testuale e creativa, un ciclo vitale alle due opere, e aver condotto all'esaurimento della scrittura zibaldonica, dopo averla regolata e sorretta, all'esaurimento della poetica della rimembranza, dopo averla costituita, ma anche alla generazione del libro poetico nel '31, che sorge proprio sui loro resti? Riteniamo di sì, e il presente studio cercherà di indagarne le ragioni, servendosi di una lettura dei testi che tende a privilegiare l'indagine del rapporto tra dinamiche del pensiero e resa espressiva, e l'esplorazione dei percorsi delle immagini sul piano orizzontale dell'autoreferenzialità, piuttosto che su quello verticale dell'archeologia fontistica.

Nell'ambito della testualità, a partire da Derrida l'interesse critico contemporaneo sulla memoria nel testo si è appunto concentrato sulle dinamiche autoreferenziali di rappresentazione, sul *performative aspect* della memoria, colta nella sua

essenza di *processo* sottoposto ad un *secondo ordine di osservazione* da parte di chi la sperimenta. Non soltanto cioè la memoria è ora considerata e studiata nei testi narrativi e poetici come un prezioso strumento di conservazione del passato, ma è anche ambito privilegiato di *osservazione* (ed auto-osservazione) del soggetto in quanto *osservatore* del proprio passato. L'attenzione critica è passata dalla memoria come *storage* alla memoria come *story-telling*.⁵ In questo studio si è tentato di adottare questo punto di vista, tentando di chiarirlo quanto più possibile attraverso le testimonianze e le parole dell'autore stesso. Abbiamo infatti preferito dar spazio alla parola di Leopardi piuttosto che a terminologie provenienti da più recenti teorie cognitive sulla memoria, con l'intenzione di evidenziare pienamente la portata auto-referenziale della creatività leopardiana, ancora poco esplorata, e il cui valore all'interno della meditazione e della scrittura poteva maggiormente essere individuato proprio grazie all'interazione tra elementi interni al suo pensiero.

Cerchiamo adesso di comprendere da quali istanze emerga la resistenza alla dimenticanza del passato meditativo su cui si struttura il pensiero leopardiano, e come si caratterizzi il sentimento del tempo di Leopardi, prendendo le mosse dal concetto di *perdita*. La vita dell'individuo moderno, per Leopardi, si fonda sul tragico paradosso per il quale ogni nuova conoscenza partecipa alla costruzione della consapevolezza della vanità e del danno del conoscere stesso. Questo stato è il risultato dell'accrescimento della vita interiore dell'uomo a scapito di quella esteriore: mentre per l'uomo antico la conoscenza si esplicava nell'interazione con il mondo esterno, nella comunione e condivisione di esperienze con altri uomini, e trovava manifestazione e sfogo in forme immediate di vitalità corporea e immaginativa, la conoscenza

⁵ Sull'origine e sugli sviluppi di questa tendenza critica si rimanda a T. Wägenbaur, *Memory and Recollection: The Cognitive and Literary Model*, in Id. (a cura di), *The Poetics of Memory*, cit., pp. 3-22.

dell'uomo moderno si esplica esclusivamente su un piano interiore, intimo. Le esperienze conoscitive dell'uomo antico si offrivano quotidianamente dal di fuori, ed egli non doveva far altro che viverle, esserne coinvolto, distrarsi; sottoposti a continui stimoli per l'immaginazione, gli antichi non si soffermavano ad interpretare e fissare nel ricordo il vissuto, per comprenderlo a freddo in una fase successiva, e terminata una determinata esperienza, nuovi impulsi erano già pronti a muovere di nuovo l'immaginazione. Per l'uomo moderno, al contrario, la conoscenza si fonda sulla conservazione del vissuto sotto forma di pensiero. Ogni esperienza non si esaurisce nell'attimo del suo verificarsi ma acquista senso solo dopo essere stata inserita in una dimensione mentale che la scompone e la riduce in categorie di interpretazione riutilizzabili in futuro.⁶

Alle pagine 277-280 dello *Zibaldone* Leopardi medita sulle diverse implicazioni della concezione del presente, del passato e del futuro nel giovane e nel vecchio; la perdita è in questo caso perdita di fasi temporali dell'esistenza, che caratterizza

⁶ Si vedano ad esempio i seguenti pensieri dello *Zibaldone*: 'l'apice del sapere umano e della filosofia consiste a conoscere la di lei propria inutilità se l'uomo fosse ancora qual era da principio, consiste a correggere i danni ch'essa medesima ha fatti, a rimetter l'uomo in quella condizione in cui sarebbe sempre stato, s'ella non fosse mai nata. E perciò solo è utile la sommità della filosofia, perchè ci libera e disinganna dalla filosofia' [*Zib.* 305]; 'La vita esteriore degli antichi era tanta che avvolgendo i grandi spiriti nel suo vortice arrivava piuttosto a sommergerli, che a lasciarsi esaurire. Oggi un uomo quale ho detto, [di sentimento e d'immaginazione e di entusiasmo] appunto per la sua straordinaria sensibilità, esaurisce la vita in un momento. Fatto ciò, egli resta vuoto, disingannato profondamente e stabilmente, perchè ha tutto profondamente e vivamente provato: non si è fermato alla superficie, non si va affondando a poco a poco; è andato subito al fondo, ha tutto abbracciato, e tutto rigettato come effettivamente indegno e frivolo: non gli resta altro a vedere, a sperimentare, a sperare' [*Zib.* 1648-1649]; 'Generalmente una delle grandi cagioni che hanno prodotto il sentimentale, l'amore spirituale ec. [...], si è che gli uomini civilizzandosi di più in più, e sempre colla stessa proporzione acquistandone ed aumentandosene di consistenza, di efficacia, di valore, d'importanza, di estensione, di attività, d'influenza, forza, e potere, di facoltà, la parte spirituale ed interna dell'uomo, si è venuto primieramente a riconoscere e supporre nell'uomo una parte nascosta e invisibile che i primitivi o non supponevano affatto o molto leggermente, e poco distintamente dalla parte visibile e sensibile; poscia a considerarla altrettanto quanto la parte esteriore; poi più di questa, e di mano in mano tanto più, che oggimai nell'uomo e in ciascuno individuo umano, se la natura non ripugnasse (la quale all'ultimo non può mai totalmente essere nè spenta nè superata) non altro quasi si considererebbe che l'interiore, e per uomo non s'intenderebbe in nessun caso altro che il suo spirito' [*Zib.* 3910-3911].

l'individuo moderno, per il quale, del proprio essere nel tempo, sopravvive solo il passato. Mentre il vecchio 'già sazio della vita' [Zib. 277], privato del presente e del futuro, può riporre le proprie illusioni nel passato vissuto, il giovane vive una condizione paradossalmente più tragica: mancando di presente, non avendo vissuto sufficientemente da possedere un passato, egli è in realtà privato di tutto: 'L'età passata non è stata altro che un'introduzione alla vita. Dunque egli è nato senza dover vivere' [Zib. 279]. Egli avverte la precarietà della propria esistenza, percepisce lo scorrere del tempo come una rovina 'considerando che una sola volta deve passare per questo mondo, e che questa volta non godrà della vita, non vivrà, avrà *perduto* e gli sarà inutile la sua unica esistenza. *Ogn'istante che passa* della sua gioventù in questa guisa, gli sembra una *perdita irreparabile* fatta sopra un'età che per lui non può più tornare' [Zib. 279-280; corsivi nostri].

Il tempo moderno si caratterizza per la produzione continua e l'accumulo di nuove nozioni che vanno a sostituirsi alle già esistenti;⁷ se l'uomo assecondasse il passo della modernità e si adeguasse ai suoi ritmi di produzione senza uno sforzo della memoria per conservare quello che appartiene al passato, si giungerebbe ad un totale smarrimento del giudizio di valore e del senso del bello e dell'utile, su cui si fondava l'antichità. La precarietà è la marca distintiva di ogni opera umana moderna. La responsabilità di cui la modernità deve farsi carico è di mantenere vivo il passato, è un'operazione di conservazione che non si oppone al progresso ma che deve affiancarsi

⁷ Si consideri a questo proposito la meditazione alle pagine 3435-3439 dello *Zibaldone*: 'Volendo onorare un defunto [gli antichi] innalzavano un monumento che contrastasse coi secoli, e che ancor dura forse, dopo migliaia d'anni. Noi spendiamo sovente nelle stesse occasioni quasi altrettanto in un apparato funebre, che dopo il dì dell'esequie si disfa, e non ne resta vestigio [...].

Fu proprio carattere delle antiche opere manuali la durevolezza e la solidità, delle moderne la caducità e brevità [...].

Si possono applicare queste considerazioni anche alla letteratura. Non s'usavano anticamente le brochures, nè gli opuscoli e foglietti volanti, nè scritture destinate a morire il dì dopo nate. E quello ancora che si scriveva per sola circostanza e per servire al momento, scrivevasi in modo ch'e' potesse e dovesse durare immortalmente'.

ad esso: 'Il presente progresso della civiltà, è ancora un risorgimento; consiste ancora, in gran parte, in *ricuperare il perduto*' [Zib. 4289; corsivi nostri]. Perdita è, per Leopardi, in primo luogo svanire delle illusioni che si possedevano; recuperare il perduto significa tornare ad avvalersi della memoria che può, infatti, almeno fino a un certo grado, concorrere a ripristinare le illusioni perdute perché con il proprio semplice agire trasfonde di illusione e di dolcezza anche oggetti del ricordo che propriamente non possederebbero queste qualità.⁸ L'oblio, a sua volta, partecipa della conservazione dell'illusione conferendo piacere con la dimenticanza del vero. Il termine 'oblio', alla pagina 4074 dello *Zibaldone*, è utilizzato ad indicare proprio la funzione mentale lenitiva nei confronti del vero: 'il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte. Il piacere è piuttosto una privazione o una depressione di sentimento che un sentimento, e molto meno un sentimento vivo'. Secondo questa accezione, oblio e memoria fanno parte di uno stesso processo mentale e sono tra loro complementari, come accennato in apertura di questo nostro paragrafo introduttivo. *Perdita* è invece condizione cui si giunge quando l'intervento di recupero della memoria degli oggetti che riposano nell'oblio è immobilizzato, non è più in grado di agire e di sottrarli. Giunti a questo stadio, l'oblio coincide con *il dimenticato*, con il perduto, appunto, con uno stato non più raggiungibile dalla memoria.⁹ In un appunto

⁸ L'operazione di conferimento di illusione da parte della memoria è evidente nel seguente pensiero zibaldoniano: 'Memorie della mia vita. 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, [...] 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'. [Zib. 4286]

⁹ Delle differenti accezioni e gradazioni di *oblio* troviamo testimonianze anche nei *Canti*; ne proponiamo alcuni esempi: un'accezione positiva analoga a quella del pensiero zibaldoniano di pagina 4074 si trova nel *Pensiero dominante*: 'Là dove spesso il tuo stupendo incanto/ Parmi innalzar! dov'io,/ Sott'altra luce che l'usata errando,/ Il mio terreno stato/ E tutto quanto il ver pongo in obbligo!' [vv. 102-106]. *Oblio* come parte della dinamica di sottrazione e recupero delle illusioni si trova nel *Risorgimento*: 'Meco ritorna a vivere/ La spiaggia, il bosco, il monte;/ Parla al mio core il fonte,/ Meco favella il mar./ Chi mi ridona il piangere/ Dopo cotanto obbligo?/ E come al guardo mio/ Cangiato il mondo appar?' [vv. 97-104].

zibaldoniano del 9 febbraio 1821, ispirato dalle osservazioni di Madame Lambert,

Leopardi si sofferma sul concetto di vita come percorso di perdita:

Nous ne vivons que pour perdre et pour nous détacher. Mme Lambert, lieu cité ci-dessus, p.145. alla metà del *Traité de la Vieillesse*. Così è. Ciascun giorno perdiamo qualche cosa, cioè perisce, o scema qualche illusione, che sono l'unico nostro avere. L'esperienza e la verità ci spogliano alla giornata di qualche parte dei nostri possedimenti. Non si vive se non perdendo. L'uomo nasce ricco di tutto, crescendo impoverisce, e giunto alla vecchiezza si trova quasi senza nulla. Il fanciullo è più ricco del giovane, anzi ha tutto; ancorchè poverissimo e nudo e sventuratissimo, ha più del giovane più fortunato; il giovane è più ricco dell'uomo maturo, la maturità più ricca della vecchiezza. [Zib. 636]

La vita sembra disposta lungo un asse decrescente, su una linea di caduta dove l'uomo per ritenere la coscienza di ciò che possiede, o possedeva, non possa che *guardarsi indietro e auto-paragonarsi*.¹⁰ Il giovane perde a confronto del fanciullo, il vecchio a confronto del giovane. Come ritrovare le illusioni perdute assorbite nell'oblio? Per Leopardi l'unica via sarà la scrittura, sarà la tensione verso un lascito poetico che immortalino le illusioni presenti, o lo stato presente del sentire, in maniera tale che un'azione retrospettiva della memoria possa nutrirla di nuove immaginazioni. I *Canti*, lo dimostreremo nel capitolo II, possono appunto essere letti come il libro della durata. Assolvono la funzione di resistenza alla perdita con la quale il senso del sé leopardiano

Oblio come destino di perdita e dimenticanza si trova in *Ad Angelo Mai*: 'Certo senza de' numi alto consiglio/ Non è ch'ove più lento/ E grave è il nostro disperato oblio,/ A percoter ne rieda ogni momento/ Novo grido de' padri. [...]' [vv. 16-20], e nella *Ginestra*: 'Ben ch'io sappia che oblio/ Preme chi troppo all'età propria increbbe.' [vv. 68-69]. *Oblio come morte* è in *Consalvo*: 'Presso alla fin di sua dimora in terra,/ Giacea Consalvo; disdegnoso un tempo/ Del suo destino; or già non più, che a mezzo/ Il quinto lustro, gli pendea sul capo/ Il sospirato oblio. [...]' [vv. 1-5]; nel *Canto notturno*: 'Vecchierel bianco, infermo,/ [...]Corre via, corre, anela,/ [...] Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva/ Colà dove la via/ E dove il tanto affaticar fu volto:/ Abisso orrido, immenso,/ Ov'ei precipitando, il tutto obblia.' [vv. 21-36]; e in *Amore e Morte*: 'Al canto che conduce/ La gente morta al sempiterno oblio,/ Con più sospiri ardenti/ Dall'imo petto invidiò colui/ Che tra gli spenti ad abitar sen giva.' [vv. 57-61].

¹⁰ Il destino di perdita dell'uomo corrisponde al destino di dimenticanza dell'umanità intera. Alle pagine 4507-4508 dello *Zibaldone*, Leopardi si sofferma a riflettere su come l'organizzazione del sapere in generale avvenga tramite una continua dialettica tra sapere nuovo e sapere precedente. Il limite però è che 'il tempo manca: cresce lo scibile, lo spazio della vita non cresce, ed esso non ammette più che tanto di cognizioni' [Zib. 4507] e di conseguenza, '[g]li uomini imparano ogni giorno, ma il genere umano dimentica, e non so se altrettanto' [Zib. 4508].

ritrova le tracce della propria continuità, oltre che la conferma della propria identità come identità poetica.

Relativamente al tema della durata, il pensiero leopardiano, pur con le dovute precauzioni a cui ora accenneremo, presenta punti di contatto con la filosofia di Bergson, alla quale, nel corso di questo lavoro, si farà più volte riferimento. Tutto il sistema filosofico di Bergson ruota intorno al concetto di durata come presenza alla coscienza di percezioni che manifestano i propri impulsi emergendo da un piano inconscio. Poiché la dimensione storica e contingente dell'individuo è storia in continuo cambiamento, ogni istante è irripetibile e diverso dall'altro. L'inconscio non funge da deposito immobile, ma da spazio in cui queste immagini si muovono, andando ad influenzare tutte le percezioni presenti, più o meno a seconda del grado di somiglianza tra esperienza passata ed esperienza presente. Dal punto di vista psicologico anche in Leopardi la memoria come durata non è luogo di ricordi depositati e conservati per essere contemplati nuovamente a distanza di tempo identici a se stessi, ma è continuo divenire del passato nel presente del pensiero. Le sensazioni che l'uomo sperimenta sono sempre in relazione col passato, sono riverbero di immagini antiche della fanciullezza che dall'oblio (ovvero da quello che per Bergson è l'inconscio) tornano a farsi sentire e, benché il recupero del loro potere originario sia interdetto, la nostra dimensione emotiva su di esse si modella.¹¹ Ciò che differenzia il poeta dal filosofo francese è l'aver trasformato in testualità la coscienza di dinamiche mentali che per Bergson non possono che rimanere relegate ad un ambito prettamente speculativo. Per Bergson la durata non può realizzarsi nel testo perché la fissità della rappresentazione interrompe il dinamismo della psiche. Leopardi, per il quale la capacità di 'ridur tutto ad

¹¹ Cfr. *Zib.* 515, pensiero che verrà commentato alle pp. 145-146.

immagine' [Zib. 1650] è sommo esplicarsi del genio filosofico, al contrario affida all'immagine e ai suoi movimenti la messa in atto delle acquisizioni supreme della sua coscienza sulla durata, come questo studio si propone di evidenziare. L'*esito* in immagine della coscienza leopardiana sulla durata, pur se non condiviso da Bergson, non impedisce di rintracciare degli elementi teorici del sistema di Bergson che si prestino a far luce su alcune intuizioni del poeta. Se da un lato l'esposizione del contesto filosofico sulla memoria cui Leopardi si riferiva aiuta a comprendere su quali basi teoriche (la logica della facoltà della mente) e terminologiche si innestava il suo pensiero, dall'altro, il supporto della teoria bergsoniana sui due tipi di memoria (evocativa e abitudine) aiuta a spiegare dinamiche psicologiche che rimangono implicite nel pensiero di Leopardi, o per le quali Leopardi non disponeva di corrispondenti elaborazioni teoriche, ma di cui pure si faceva anticipatore attraverso la pratica della scrittura. La teoria bergsoniana è dunque utile come premessa per poter capire il funzionamento nella psiche di dinamiche che si riflettono nel testo, e che verranno interpretate alla luce del pensiero leopardiano.

Tornando sul piano dei significati, l'istanza di durata e il pericolo del destino di dimenticanza proprio dell'individuo e dell'umanità intera, si allacciavano ad un'altra dinamica che dal punto di vista leopardiano segnava il confine tra antichità e modernità: la perdita delle *strategie e tecniche della memoria* su cui un tempo si reggeva tutto l'apparato della conoscenza. I moderni, in altre parole, dimenticano non solo perché la quantità di conoscenze che possono essere ritenute è limitata e necessariamente il sapere nuovo deve farsi spazio a scapito di quello antico, ma soprattutto dimenticano perché non sanno più *come* ricordare. È necessario, a questo proposito, aprire una sezione esplicativa sull'interesse leopardiano per la letteratura orale e la sua trasmissione e

conservazione a partire dall'antichità. Nel corso dell'analisi testuale che costituirà il corpo di questo studio accadrà, da un lato, di riferirci alla categoria della *voce* come strumento interpretativo della poesia leopardiana (2.4.1 e 2.4.3.1), dall'altro, di evidenziare l'elaborazione, da parte di Leopardi, di una propria strategia mnemonica che ruota intorno al concetto di chiarezza, e trova applicazione nello *Zibaldone* (3.1 e 3.2.0).

L'interesse nella memoria come disciplina e come unico mezzo di conservazione e trasmissione del sapere nell'antichità era particolarmente vivo in Leopardi; le tecniche di ricordo e di memorizzazione avevano reso possibile l'origine stessa della letteratura, come egli afferma nella fondamentale riflessione delle pagine 4322-4327 dello *Zibaldone*. Risulta arduo per Leopardi accettare l'ipotesi del Müller, secondo il quale i poemi omerici fossero stati ideati senza l'ausilio della scrittura; ma ammettendo pure il carattere pre-scritturale della civiltà omerica, Leopardi esclude ogni ipotesi di improvvisazione nella composizione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*:

se il Müller vuol persuadermi che i poemi d'Omero non fossero scritti [...], mi trovi qualche altro mezzo probabile di trasmissione e conservazione fuori della scrittura; non mi parli d'ispirazioni e d'improvvisazioni; mi dica almeno che Omero prima di cantare i suoi versi, *li componeva*; che li cantava poi più e più volte (a diversi uditori, o in varie occasioni), colle stesse parole, e quali gli aveva composti e cantati; che gl'insegnava ad altre persone, fossero del volgo, o fossero cantori e genti del mestiere, che solessero impararne da altri, non sapendo farne del loro, e col cantarli si guadagnassero il vitto. Allora, considerata anche la superiorità della memoria avanti l'uso della scrittura, superiorità affermata da Platone (Teeteto e Fedro) e confermata dall'esperienza e dal raziocinio, troverò verisimile la conservazione di canti non scritti, sieno d'Omero o de' Bardi ec. [*Zib.* 4323-4324; corsivi nel testo]

Secondo Leopardi la memoria è anche l'elemento che consentiva ad Omero di mantenere una certa unità tra le varie parti del poema. Egli riteneva che Omero non componesse attenendosi ad un piano prestabilito, ad un'evoluzione precedentemente

calcolata delle parti, ma si basasse sulla memoria delle parti già composte per idearne di nuove e coerenti con la storia già esistente:

Ma posto che Omero componesse veramente e meditatamente i suoi canti, *in modo da ricordarsene esso poi sempre*, e da insegnarli altrui, allora, esclusa anche ogn'idea di piano, non sarà poi fuor di luogo il supporre tra questi canti una certa tal qual relazione; il pensare che Omero *nel compor gli uni, si ricordasse degli altri che aveva composti*, e intendesse di continuarli, o vogliamo dire, di continuare la narrazione, senza (torno a dire) tendere perciò ad una meta. Anzi questa supposizione è più che naturale, trattandosi di canti che hanno un argomento comune: è certo che Omero nel compor gli uni di mano in mano, si ricordava de' precedenti'. [Zib. 4324; corsivi nostri]

Sulla questione omerica, dunque, Leopardi si pronuncia perlopiù sulla base dell'«esperienza e del raziocinio», non disponendo di elementi probanti un'ipotesi piuttosto che un'altra. L'interesse leopardiano sul problema della memoria sembra essere qui non solo di carattere speculativo ma, per così dire, pratico, come spunto per riflettere sulle strategie mnemoniche di cui egli stesso aveva bisogno all'interno della propria scrittura. L'idea che senza il supporto scritto un'intera tradizione orale potesse conservarsi, nutriva l'indagine del poeta e dei suoi contemporanei di un senso di ammirazione e mistero.

Soltanto nel Novecento, grazie agli studi di Milman Parry, proseguiti dal suo studente Albert Lord, la questione omerica e il problema delle dinamiche di conservazione delle storie orali trovavano una risoluzione scientificamente attendibile.¹²

Leopardi non poteva sapere che le formule delle storie orali, intendendo per formula «a

¹² I due studiosi adottarono un metodo sperimentale che si basò sul reperimento e la registrazione di storie orali in versi cantate dalle popolazioni dei Balcani, considerate da Parry ideali per lo studio della poesia orale, dato il loro marcato carattere pre-letterale, nella prima metà del ventesimo secolo ancora quasi totalmente non contaminato dalle influenze della civiltà scritturale. La raccolta dei materiali culminò nella creazione del più importante archivio di repertori della letteratura orale, The Milman Parry Collection of Oral Literature, conservato alla Harvard University, che ospita sia le registrazioni effettuate da Parry tra il 1933 e il 1935, sia quelle effettuate da Lord nel 1950-1951. L'approccio innovativo della ricerca dei due studiosi consistette nell'indagine non solo dei contenuti delle storie, ma delle dinamiche di performance, il che consentì loro di applicare comparativamente le conclusioni ricavate al mondo dell'oralità antica, e di elaborare tesi ormai imprescindibili sulla questione omerica. Gli studi di Parry, portati avanti, dopo la sua morte, da Lord, confluirono nel volume A. Lord, *The Singer of Tales* (1960), a cura di S. Mitchell e G. Nagy, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.

group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea',¹³ riuscivano a conservarsi non nella loro *fissità di parole* (come faremmo noi oggi, imparando una *lezione a memoria*), ma nel *senso*; e questo senso, reso da una varietà espressiva soggettiva, differente da cantore a cantore, attraverso una trasmissione che comportava la combinazione di ricordo dell'ascoltato e creazioni aggiuntive legate alla circostanza della performance: 'For the oral poet the moment of composition is the performance. [...] An oral poem is not composed *for* but *in* performance. [...] We must eliminate from the word "performer" any notion that he is one who merely reproduces what someone else or even he himself has composed'.¹⁴ Le *frasi* e anche l'idea di *verso* per i cantori non hanno nessun significato, essi non sono coscienti dello spazio che separa tra loro le parole o i periodi.¹⁵ L'idea di stabilità per la poesia orale non coincide con quella della letteratura scritta: 'To the singer the song, which cannot be changed (since to change it would, in his mind, be to tell an untrue story or to falsify history), is the essence of the story itself. His idea of stability, to which he is deeply devoted, does not include the wording, which to him has never been fixed'.¹⁶ Leopardi non poteva considerare l'idea di trasmissione del sapere se non come legata alla fissità delle parole, ed infatti nel pensiero zibaldoniano precedentemente citato egli scriveva: 'Omero prima di cantare i suoi versi, *li componeva*' [corsivi nel testo], '*li cantava poi più e più volte* (a diversi uditorii, o in varie occasioni), *colle stesse parole*, e quali gli aveva composti e cantati' [Zib. 4324; corsivi nostri]; oggi sappiamo che in realtà l'idea di 'stesse parole' fosse ai cantori completamente estranea, e che i 'diversi uditorii' avrebbero causato una diversa performance, essendo essi stessi parte

¹³ Ibid., p. 4.

¹⁴ Ibid., p. 13; corsivi nel testo.

¹⁵ Cfr. ibid., p. 25.

¹⁶ Ibid., p. 99.

del mondo che veniva cantato, influenzando con le loro reazioni ed aspettative lo svolgimento stesso della storia, la sua resa.

Leopardi aveva però intuito l'importanza di alcuni connotati mnemonici della poesia orale. Innanzitutto aveva compreso quanto la *ripetizione* fosse essenziale ai fini mnemonici, e soprattutto il valore della ripetizione non come riproduzione del noto, ma come esercizio mentale che favoriva l'agilità nella *produzione* di nuove associazioni tra temi e vicende della storia. Anche lui si servirà della ripetizione nelle pagine più speculative dello *Zibaldone* per favorire l'espressione di un pensiero associativo ed analogico che frutta in un'espansione della scrittura stessa, benché le premesse da cui si fondava, e le modalità di esplicitarsi della ripetizione stessa, non potevano che essere antitetici a quelle del mondo orale; va detto, d'altro canto, che nella ripetizione la fissità della scrittura leopardiana e dei concetti che essa esprime, è continuamente sfidata da un pensiero che la supera, ed è piuttosto la penna a rincorrere gli slanci della mente, che la mente ad ancorarsi nel solco aperto sulla carta (3.1.0 e 3.1.1).

Leopardi, inoltre, aveva capito la caratteristica generale della letteratura omerica, quella cioè di essere una letteratura misurata e meditata. Benché si trattasse di una letteratura fanciulla, agli albori dell'arte, e – riteneva Leopardi – il risultato finale d'insieme non fosse previsto da un 'piano preliminare' [*Zib.* 4327], nondimeno i poemi omerici sono frutto della riflessione, dello studio (e gli studi di Parry e Lord lo confermano, esplorando il difficile apprendistato in cui dovevano esercitarsi i giovani cantori, prima di poter praticare l'arte).¹⁷ Nella *misura*, nell'arte, Leopardi doveva riconoscere un punto di contatto con la propria pratica scritturale, essendo esse

¹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 13-29.

prerogative di ogni sua opera, dai *Canti* alla scrittura ‘a penna corrente’ [Zib. 95] dello *Zibaldone*.¹⁸

Il poeta, infine, aveva compreso che il modo attraverso cui si esplicava la memoria omerica era il ricordo implicito del già detto durante la composizione del nuovo. La memoria dei canti già composti, scriveva Leopardi nel pensiero zibaldoniano alla pagina 4324 precedentemente citato, stimolava l’immaginazione di nuovi fatti che andavano ad aggiungersi alla storia. La memoria serviva così a garantire una coerenza e una certa unità di senso. Oggi sappiamo che l’evoluzione delle storie si basava sull’interazione di differenti temi, familiari ai cantori fin dalla loro prima formazione e dei quali essi non si definivano *autori*, che andavano a combinarsi in modo diverso, determinando diversi sviluppi della narrazione.¹⁹ In genere nello sviluppo della storia il cantore aveva presente la fine del tema cui doveva pervenire (e dunque era presente un ‘piano preliminare’ [Zib. 4327], una meta ben determinata, al contrario di ciò che credeva Leopardi, il quale scriveva, lo ricordiamo, ‘non sarà poi fuor di luogo il supporre tra questi canti una certa tal qual relazione [...] senza [...] tendere perciò ad una meta’ [Zib. 4324]). Inoltre il cantore combinava i diversi elementi direzionandoli verso quel determinato esito, muovendosi per motivi adiacenti e ordinati.²⁰ Al di là del fatto che le interpretazioni leopardiane sul ricordo del già composto (‘il pensare che Omero *nel compor gli uni, si ricordasse degli altri che aveva composti*, e intendesse di continuarli’ [Zib. 4324; corsivi nostri]), aderiscano o meno alle informazioni di cui oggi disponiamo, interessa notare come anche questo aspetto dell’indagine sulle pratiche mnemoniche non fosse estraneo ad un interesse verso la propria scrittura. Mostriamo infatti come il ricordo del già espresso influenzi la scrittura per immagini sia nello

¹⁸ Dedicheremo alla *misura* della scrittura ‘a penna corrente’ le pp. 203-206.

¹⁹ Cfr. A. Lord, *The Singer of Tales*, cit., pp. 68-98.

²⁰ Cfr. *ibid.*, p. 92.

Zibaldone che nei *Canti*. Nello *Zibaldone* la consapevolezza fenomenologica di Leopardi concorre a costituire una mnemotecnica basata sul *ripasso*, sull'abitudine alla ripetizione (3.1.0 e 3.1.1). Per quanto riguarda il capolavoro poetico, la memoria di determinate immagini è funzionale al conferimento di una determinata unità di senso nell'opera, un'unità che si propone però non più come coerenza narrativa fondata sui fatti, ma come identità affettiva e immaginativa dell'io poetico (2.4). Anche in questo caso il ricorrere delle immagini leopardiane non ha molto a che vedere con l'uso dei temi nella letteratura orale, ma Leopardi, in base alle conoscenze che di essa poté avere, percepiva, al di là della distanza essenziale tra il suo e il mondo orale, il valore della memoria per il *prosiegua* e lo *sviluppo* della materia letteraria che lui e i suoi antichi predecessori avevano tra le mani.

Leopardi sapeva che il canto degli antichi era ormai perduto, e che dalla dimensione scritturale esso non sarebbe potuto risorgere. Anche i contenuti della poesia erano cambiati, lo abbiamo detto. All'immediatezza e alla condivisione antica di fatti e valori comuni, si contrapponeva la profondità dell'interiorità rappresentata e l'individualità della ricezione del messaggio poetico, nella solitudine della lettura.

Cambiato l'oggetto della poesia, chiediamoci come cambi la tipologia della memoria che interviene a conservarlo al ricordo. Nella letteratura pre-scritturale, nel momento del canto, dell'interpretazione orale di un determinato componimento, la memoria stessa prendeva vita, e il canto diveniva memoria in atto, incarnazione del ricordo nel presente. Gli antichi, in altre parole, attraverso il canto non solo ricordavano le altre parti della storia cantate in momenti precedenti, ma associavano direttamente le gesta e le vicende udite ad altre gesta e vicende su cui si fondava il loro edificio culturale e storico. È il potere dell'oralità, dell'ascolto vivo delle gesta che rende

tangibile, quasi come un'incarnazione, personaggi e cose narrate. Leopardi, alle pagine 4388-4389 dello *Zibaldone*, ricorda questo aneddoto:

Si legge così [ovvero accompagnando la lettura con la spiegazione in napoletano, come Leopardi afferma nel pensiero a pagina 4317] a Napoli anche l'Orl. Inn. del Berni e soprattutto la Gerus. del Tasso, e il popolo prende partito chi p. l'uno di quegli eroi, chi p. l'altro, e con tanto ardore, che dopo la lettura, discorrendo tra loro sopra quei racconti, e quistionando, talora vengono alle mani, e fino si uccidono. Una notte al tardi, due del volgo di Napoli che disputavano caldamente fra loro, andarono a svegliare il famoso Genovesi per saper da lui chi avesse ragione, se Rinaldo o Gernando (Gerusal. del Tasso). Tengo tutto ciò dall'Imbriani padre, il quale mi dice che il popolo napol. non ha bisogno che il lettore gli traduca quei poemi, ma che gl'intende da se. In questo modo quei poemi si possono dir veramente pubblicati.

Se nel Settecento l'ascolto di un poema epico era ancora in grado di suscitare simili reazioni, nel tempo antico, in una civiltà non ancora disillusa e disincantata, il potere di trasporto esercitato dalla parola orale doveva essere dirompente. Canto era dunque memoria in atto, memoria che si trasfondeva nel presente. L'avvento della scrittura in un certo senso rappresentò anche l'avvio di un nuovo atteggiamento mentale e comunicativo che si sarebbe compiuto nella modernità. Non più il passato veniva riproposto come un presente collettivo risuonante della voce dell'oralità; la memoria acquistava un carattere privato, percepita come processo riposto nella profondità della coscienza, e che si comunicava non più come voce ma come immagine, incapace di trasferirsi nella scrittura e nella mente se non attraverso il tramite dell'immagine. All'udito si sostituisce la vista, alla voce lo sguardo e alla voce che canta il silenzio della lettura.

Nel corso della nostra analisi ci soffermeremo più volte a sottolineare l'importanza della lettura e rilettura sugli esiti espressivi della scrittura leopardiana (2.1, 3.2.0 e 3.2.1). Lo *Zibaldone* è sicuramente il terreno privilegiato di un'analisi volta a cogliere la tela del pensiero che si intesse grazie ad uno sguardo che ripetutamente

ritorna sul già scritto. Gli *Indici del mio Zibaldone di pensieri* e i rimandi interni esplicitamente annotati da Leopardi, funzionali a connettere tra di loro le varie meditazioni, sono già di per sé spia di ricerca ed instaurazione di legami tra le pagine. Destinando allora spazio a una serie di ulteriori quesiti che tali considerazioni stimolano, chiediamoci: esistono, oltre alle suddette testimonianze visibili ed esterne ai contenuti (gli *Indici* e i rimandi interni), tracce intrinseche alla scrittura che rivelino, sul piano espressivo, questa continua frequentazione del proprio pensiero lasciato alle pagine del diario? La scrittura può a sua volta esplicarsi in modo tale da favorire e facilitare il ritorno sul già scritto, e in che modo? La rilettura e la prospettiva di rilettura, in altre parole, influenzano la scrittura? Intento del nostro studio sarà mostrare come la memoria, elemento strutturante della produzione poetica e intellettuale leopardiana così come essa lo era stata nell'antichità, determina una risposta affermativa alle precedenti interrogazioni. La memoria abitudine e l'evocazione, costituiscono in generale due categorie intorno alle quali ruotano le diverse manifestazioni della memoria leopardiana, e sarà nostro scopo evidenziare i luoghi del loro farsi testuale.

Rispetto all'intero oggetto di studio del presente lavoro, fornire un'interpretazione di queste e delle questioni precedentemente esposte nel corso della nostra *Introduzione*, consentirà la comprensione di significati impliciti ai singoli canti, e della logica che presiede alla collocazione di determinati componimenti nel libro poetico, dei rapporti nascosti tra pensieri zibaldoniani, e del modo in cui questi ultimi sono responsabili dello sviluppo dell'opera. Benché il nostro studio risulti specificamente dedicato al capolavoro poetico e al diario filosofico, in alcuni casi risulterà fondamentale evidenziare esempi di interazione, sempre ottenuta tramite ritorni di immagine, tra luoghi di testi diversi (come l'*Epistolario* e le *Operette morali*).

Il presente lavoro è organizzato in tre capitoli, come segue: il primo mira a contestualizzare il pensiero teorico e filosofico di Leopardi relativo alla memoria e all'analogia, preziosa fonte di immagini. In particolare in questo capitolo si affrontano: le principali teorie, da Locke alla prima metà del diciannovesimo secolo, relative alla fenomenologia della memoria, confrontate con le posizioni teoriche leopardiane (1.1); la riflessione sui segni e la scienza di rapporti, e l'elaborazione da parte di Leopardi di una propria linguistica filosofica (1.2); il concetto di chiarezza in Leopardi e nel contesto filosofico contemporaneo, fornendo così strumenti teorici utili alle successive analisi che si servono di tale concetto (1.3); la funzione dell'analogia come strumento conoscitivo e rappresentativo (1.4).

Il secondo capitolo è dedicato al libro dei *Canti*, al suo costituirsi come durata del tesoro affettivo e meditativo attraverso il ricorrere di immagini; la memoria svolge una funzione non solo tematica ma strutturale del libro. Il capitolo studia: il senso del sé leopardiano e l'equivalenza tra identità personale ed identità di poeta (2.1); le aspettative pubbliche e private riposte nel libro dei *Canti* (2.2 e 2.3); le manifestazioni in ambito testuale dello sguardo retrospettivo attraverso il quale si esplica il senso della durata poetica leopardiana (2.4).

Il terzo capitolo è dedicato allo *Zibaldone* e anche per quest'opera si evidenzierà il ruolo della memoria come elemento strutturale. Lo *Zibaldone* si serve di una scrittura votata alla chiarezza ai fini della conservazione dell'apparato meditativo; a seconda del tipo di scrittura entro cui si svolge (scrittura dimostrativa o per immagini), la chiarezza si esplica attraverso la riproposta di parti testuali rivisitate dalla memoria abitudine, o attraverso la condensazione dei significati in immagini perfette, che, fissandosi nella memoria, ripropongono anche i significati che concentrano. Alla definizione teorica del

concetto di chiarezza nei pensieri dimostrativi (3.1) e alle sue manifestazioni testuali (3.1.0 e 3.1.1), segue l'indagine della chiarezza nei pensieri per immagini da un punto di vista teorico (3.2), e lo studio delle caratteristiche delle immagini leopardiane su base testuale (3.2.0, 3.2.1 e 3.2.3). Questa parte conclusiva del capitolo si volge all'analisi della mnemotecnica per immagini, con l'intento di mostrare la capacità dell'immagine di concentrare, allo stesso tempo, il ricordo del passato e una tensione verso lo sviluppo della scrittura.

La presente ricerca si offre come contributo allo studio di forme espressive e di *significati* intrinseci ai *Canti* e allo *Zibaldone*, che si mantengono nascosti ad una lettura soltanto attenta a fonti esterne dell'immaginario leopardiano, o che si adagi su una spiegazione degli itinerari poetici e speculativi semplicemente sulla base di fasi e tappe macroscopiche del pensiero poetico e filosofico. Lo studio dei testi leopardiani necessita di destinare un ruolo centrale al valore e agli effetti dell'impulso all'autoreferenzialità e all'autocomparazione, poiché, come si vedrà nel corso delle analisi testuali, si tratta di categorie che sostengono il *divenire* dell'opera leopardiana nella sua interezza.

Capitolo I

Memoria, pensiero, linguaggio: fondamenti teorici

1.0 Premessa

Il presente capitolo si propone di esplorare il panorama filosofico all'interno del quale trovarono stimolo l'interesse leopardiano per la memoria e per le prerogative della mente, e l'elaborazione di una linguistica filosofica basata sulla reciproca influenza e complementarità di pensiero e linguaggio. La ricognizione delle teorie filosofiche coinvolte nello studio della memoria e delle facoltà del pensiero, a partire da Locke fino ai primi decenni del diciannovesimo secolo, è volta ad una storicizzazione e contestualizzazione del pensiero leopardiano; vogliamo rintracciare gli sviluppi, nella filosofia europea ed italiana, di concetti costitutivi della filosofia leopardiana della memoria, non con il fine di una ricognizione puntuale di fonti ed influenze, ma con l'intento di collocare il pensiero leopardiano all'interno di un determinato contesto teorico che egli ebbe ben presente malgrado un rapporto spesso di seconda mano o indiretto con le pubblicazioni del tempo. Ambiti teorici come ad esempio il funzionamento della memoria e dell'attenzione, o il potere dell'assuefazione, acquistano in Leopardi una terminologia e una valenza di significato strettamente connessa agli usi e alle concezioni del tempo. È quasi impossibile, in alcuni casi, stabilire la conoscenza diretta o meno di alcuni testi, assenti nella biblioteca paterna, mai citati, ma che pure sembrano echeggiare in determinate meditazioni zibaldoniane; le pagine dello *Zibaldone* testimoniano una continua attività di ricerca e aggiornamento che avveniva soprattutto grazie alla lettura e al confronto di giornali e riviste, di carattere letterario, scientifico, o filosofico, di cui la biblioteca paterna era provvista o che Leopardi si

faceva arrivare, secondo un'abitudine del tutto estranea ai recanatesi,¹ o con cui egli poté venire a contatto nel corso dei suoi spostamenti. Benché manchino studi esaustivi sull'influenza della lettura di giornali e riviste sulla formazione del pensiero scientifico, letterario e filosofico leopardiano,² il testo dello *Zibaldone*, attraversato dalla continua menzione dei periodici letti (benché chiaramente tale menzione possa fornirci solo un'idea parziale della totalità delle letture di Leopardi), rivela come egli manifesti un approccio intellettuale dinamico, di continua valutazione ed accertamento delle diverse componenti del clima culturale che trovavano spazio nelle riviste.³

¹ Si considerino a questo proposito le critiche all'indifferenza culturale dei recanatesi che Leopardi esprime nella lettera al Giordani del 30 aprile 1817: 'Io non sono certo una gran cosa: ma tuttavia ho qualche amico in Milano, fo venire i Giornali, ordino libri, fo stampare qualche mia cosa: tutto questo non ha fatto mai altro recanatese *a recineto condito*. Parrebbe che molti dovessero essermi intorno, domandarmi i giornali, voler leggere le mie coserelle, chiedermi notizia dei letterati della età nostra. Per appunto. I Giornali come sono stati letti nella mia famiglia, vanno a dormire nelle scansie. Delle mie cose nessuno si cura e questo va bene; degli altri libri molto meno'. [Ep, I: 90; corsivi nel testo]

² Sulle fonti romantiche e sull'influenza dei periodici per la diffusione delle idee romantiche, si veda E. Bigi, *Il Leopardi e i romantici*, in Id., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento* (pp. 149-173), Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986. Indagini sul rapporto tra Leopardi e i periodici si trovano, all'interno del volume E. Benucci, L. Melosi e D. Pulci (a cura di), *Leopardi nel carteggio Vieusseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei (1823-1837)*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2001, nei seguenti saggi: E. Ghidetti, *Leopardi e Vieusseux* (vol. I, pp. XIII-XXV) e L. Melosi, *Aspetti di una presenza* (vol. I, pp. XXVII-LII). Per quanto riguarda l'ambito più specificamente scientifico, un passo in avanti nello studio delle fonti leopardiane si deve a G. Polizzi, '...per le forze eterne della materia'. *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, Franco Angeli, 2008, in particolare alle pp. 13-54. Il volume risulta innovativo perché indaga, come dichiara lo stesso studioso, 'aspetti rilevanti della filosofia della natura di Leopardi entrando nei particolari e muovendo[si] all'interno di specifiche letture e riflessioni' (p. 10). Si segnala infine il saggio di G. Panizza, *Letture di un momento: un'indagine sui periodici*, in M. M. Lombardi (a cura di), *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici. Pavia 17-18 dicembre 1998* (pp. 145-159), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

³ Alla pagina 15 dello *Zibaldone*, la dichiarazione: 'Finisco in questo punto di leggere nello Spettatore n. 91, le Osservazioni di Lodovico di Breme sopra la poesia moderna o romantica', da cui si avviano importanti speculazioni che fanno da base per la stesura del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, è già di per sé indicativa dell'attitudine critica e interattiva nei confronti dei periodici, che le pagine dello *Zibaldone* registrano. L'interazione tra osservazioni o notizie lette nei giornali e il proprio percorso speculativo, è una costante di tutto il diario filosofico, come ad esempio nel pensiero alla pagina 4231: 'Intermittenza morale. Passioni e qualità morali intermittenti. - Aggiungerò che quest'odiosa passione (l'avarizia) provenendo sovente dalla debolezza della nostra costituzione, avviene che le infermità corporali talvolta la sviluppino. Una dama che per sei mesi dell'anno era soggetta ai vapori e alla malinconia, era pur anche durante quel tempo d'una sordida parsimonia; ma come appena le funzioni corporee ripigliavano la loro armonia, ella si faceva adorare per la sua grande generosità. Alibert, *Physiologie des passions*, nel N. Ricoglitore di Milano, quaderno 23. p.788. - Questa osservazione si può sommamente estendere. Ciascuno di noi, se bene osserva, troverà in se questa sì fatta intermittenza. Io, inclinato all'egoismo, perchè debole e infermo, sono mille volte più egoista l'inverno che la buona stagione; nella malattia, che nella buona salute, e nella confidenza dell'avvenire'; o nella meditazione alle pagine 294-297: 'Le cagioni dell'amore dei vecchi alla vita e del timor della morte, i quali par che crescano in proporzione che la vita è meno amabile, e che la morte può privarci di minore spazio di

Le influenze del contesto filosofico contribuirono grandemente alla tipologia di analisi teorica affrontata da Leopardi che fu infatti il pensatore italiano maggiormente in grado di assorbire e far propri impulsi provenienti dalla filosofia europea. L'elemento distintivo dell'opera leopardiana è però l'applicazione della teoria alla dinamica del testo, è il riflettersi del processo mentale della memoria nella pratica della scrittura, letteraria e privata. La pratica testuale *mette in atto* concetti della memoria rimasti puramente allo stato teorico astratto nella maggior parte dei pensatori che pure influenzarono Leopardi. D'altro canto, senza l'interesse teorico sul funzionamento dei processi mentali, senza la coscienza delle potenzialità gnoseologiche delle figure di analogia, senza tutta la riflessione sul linguaggio come segno che rende possibile l'espressione e la conservazione dell'idea, sarebbe impensabile il ruolo così centrale della memoria e la funzione dell'immagine nella produzione leopardiana. Lo studio della teoria e del contesto filosofico risulta quindi essenziale per addentrarci nella comprensione delle strategie testuali.

Il presente capitolo assume come punti di riferimento di partenza due lavori critici di estrema importanza: il volume *Linguistica leopardiana* di Stefano Gensini, a cui si deve la prima e insuperata definizione ed analisi dei caratteri specifici e degli aspetti della linguistica di Leopardi anche in rapporto al contesto filosofico del tempo,⁴ e *Leopardi tra Leibniz e Locke*, di Bortolo Martinelli, in cui vengono offerti ulteriori

tempo, e di minori godimenti, anzi di maggiori mali (fenomeno discusso ultimamente dai filosofi tedeschi che ne hanno recato mille ragioni fuorchè le vere: v. lo Spettatore di Milano), sono, oltre quella che ho recata, mi pare, negli abbozzi della Vita di Lorenzo Sarno, queste altre. 1. Che coll'ardore e la forza della vitalità e dell'esistenza, si estingue o scema il coraggio [...]. 2. Che molte cose vedute da lungi paiono facilissime ad incontrare, e niente spaventose, e in vicinanza riescono terribili [...]. 3. Che la natura ha posto negli esseri viventi sommo amor della vita [...]. 4. Che i beni si disprezzano quando si possiedono sicuramente [...]. 5. Che la felicità o infelicità non si misura dall'esterno ma dall'interno [...]. 6. Che la vita metodica, tranquilla e inattiva non è penosa ma piacevole, quando s'accordi col metodo, calma, e inattività dell'individuo'.

⁴ S. Gensini, *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984.

utili paralleli tra il pensiero teorico di Leopardi e quello dei filosofi predecessori o a lui contemporanei.⁵

Procediamo dunque con l'analisi delle riflessioni sulla memoria dei maggiori pensatori europei ed italiani che costituirono il sottofondo culturale di riferimento, tenendo presente che lo studio del funzionamento della memoria si lega ad aspetti più ampi della riflessione sulle facoltà dell'uomo e sul problema del linguaggio. Oltre all'analisi del concetto di memoria in senso proprio, affronteremo anche gli sviluppi di elementi complementari: l'attenzione, l'abitudine, il carattere analogico del linguaggio e la chiarezza dell'espressione, alla cui valenza teorica che qui esplichiamo, corrisponde una valenza testuale che avremo modo di esplorare successivamente.

1.1 Sulla fenomenologia della memoria

Il nostro percorso di esplorazione del contesto filosofico su cui si innesta il pensiero di Leopardi in materia di memoria, si apre con la riflessione filosofica di John Locke. Grazie all'opera del filosofo inglese si sarebbero fatti strada, nella filosofia occidentale, dei fondamenti teorici imprescindibili quali l'antiinnatismo, il carattere relativo di ogni giudizio, la necessità di fondare la cognizione sull'approccio empirico dei sensi, e la considerazione del linguaggio come sistema di segni che corrispondono alle operazioni fondamentali dell'intelletto. Nessuna di queste acquisizioni sfugge a Leopardi, che entrò a contatto con la filosofia lockiana grazie alla traduzione italiana dell'*Essay Concerning Human Understanding* realizzata dal Soave sulla base del Compendio del Wynne.⁶

⁵ B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, Roma, Carocci, 2003.

⁶ Nella biblioteca paterna era presente anche la versione integrale dell'*Essay* lockiano in traduzione francese: *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit de l'anglais par Pierre Costet, Amsterdam, 1723.

Secondo Locke ogni conoscenza è il risultato dell'intervento sensoriale che fornisce alla mente delle idee su cui riflettere. Con l'aggiunta progressiva di nuove idee migliora la stessa facoltà del pensiero e con l'esercizio si acquista l'abilità di *combinare* e di *riflettere*, e si potenzia la capacità di *ricordare*, *immaginare* e *ragionare*. Nel capitolo *Delle Facoltà di ritenere le proprie idee* del *Saggio filosofico* del Soave, è esaminato il valore della memoria, della funzione che permette di espandere le proprie conoscenze a partire dalla conservazione e mantenimento delle acquisizioni precedenti; leggiamo infatti nella versione del Soave:

Le funzioni di lei [della facoltà del ritenere] consistono nel ritenere l'idee, che l'anima ha ricevute: il che ella fa in due maniere: 1. tenendo per qualche tempo un'idea sempre presente, il che s'appella *contemplazione*, 2. Richiamando l'idee già dipartitasi [*sic*], il che si fa per via della *memoria*, che è come il *magazzino* di tutte le nostre idee. L'uso della memoria, o se si vuole d'un serbatojo, ove si possan mettere dell'idee per riprenderle all'uopo, era d'assoluta necessità all'Uomo, la mente di cui è incapace di considerare più cose ad un tempo stesso. Per via di questa facoltà io posso dire d'avere in me tutte quelle idee, che posso richiamare.⁷

La facoltà del ritenere si esplica mantenendo le idee sempre *presenti alla mente*, il che consente di non disperdere nell'oblio il repertorio di informazioni e sensazioni che si possiede, e di poterlo quindi riutilizzare tale e quale al momento in cui l'idea venne prodotta; e si esplica riproponendo l'idea che, pur non essendo più presente, si rende comunque sempre disponibile al recupero, essendo collocata nella zona mentale apposita che funge da magazzino. Esistono inoltre due tipi di memoria: una memoria attiva che 's'adopera gagliardamente a disotterrare [...] certe idee che parevan sepolte', ed è questo il caso quindi della memoria che oggi definiremmo volontaria; e una memoria 'meramente passiva', o involontaria, per la quale 'le idee che non s'avevano più presenti, o si risvegliano da se medesime, o sono strappate a forza dalle nascoste lor

⁷ F. Soave, *Saggio filosofico di Gio. Locke su l'umano intelletto, compendiato dal Dr. Winne, tradotto, e commentato*, tomo I, libro II, capo X, Venezia, Baglioni, 1801, pp. 111-112; corsivi nel testo.

sedi per la violenza di qualche passione'.⁸ La memoria delle idee, inoltre, è favorita da due comportamenti: l'attenzione e la ripetizione, funzioni fondamentali della mente su cui si soffermano la maggior parte delle teorie sulla memoria del tempo;⁹ nel corso del presente studio avremo modo di verificare come queste prerogative trovino applicazione nel testo dello *Zibaldone* e che relazione vi sia tra pratica mentale del ritenere e pratica scritturale. Per il momento, basti appurare come Leopardi abbia elaborato questi spunti di riflessione a livello teorico; egli afferma che 'non si dà ricordanza, nè si mette in opera la memoria senz'attenzione' [*Zib.* 2378],¹⁰ e ritiene che proprio su questa prerogativa dovesse fondarsi l'arte della memoria propria degli antichi. L'attenzione inoltre, non necessariamente volontaria, può essere favorita dall'impressione che si vive al momento del verificarsi di una determinata circostanza che in futuro verrà richiamata:

non si dà reminiscenza senza attenzione, e [...] dove non fu attenzione veruna, di quello è impossibile che resti o torni ricordanza. L'attenzione può esser maggiore o minore e secondo la memoria (naturale o acquisita) della persona, e secondo la maggiore o minore durevolezza e vivacità della ricordanza che ne segue. Può essere anche menoma, ma se una ricordanza qualunque ha pur luogo, certo è che una qualunque attenzione la precedette. Può essere eziandio che l'uomo non si avvegga, non creda, non si ricordi di aver fatta attenzione alcuna a quella tal cosa ond'è si ricorda, ma in tal caso, che non è raro, e' s'inganna. Forse l'attenzione non fu volontaria, fors'ella fu anche contro la volontà, ma ella non fu perciò meno attenzione. Se quella tal cosa lo colpì, lo fermò, anche momentaneamente, anche leggerissimamente, anche decisamente contro sua voglia, ancorchè ei ne distogliesse subito l'animo; ciò basta, l'attenzione vi fu, l'averlo colpito non è altro che averlo fatto attendere, comunque pochissimo e per pochissimo, comunque obbligandovelo mal grado suo. [*Zib.* 3737]

⁸ Ibid., p. 113.

⁹ Così leggiamo nella versione del Soave: 'Due mezzi molto vagliono a fissare vie maggiormente l'idee nella memoria; il primo è di pensarvi attentamente, il secondo di pensarvi spesso. Quindi presto si dimentican le idee, che si sono avute una volta sola, e che più non si rinnovano, come veggiamo accadere a chi ha perduto la vista nella sua fanciullezza, che non può più de' colori formar l'idea' (F. Soave, *Saggio filosofico*, cit., p. 112). Rispetto al testo del Wynne, il Soave tralascia il riferimento al piacere e al dolore: '*Attention and repetition help much to the fixing ideas in our memories: but those which make the deepest and most lasting impressions are those which are accompanied with pleasure or pain. Ideas but once taken in and never again repeated are soon lost; as those of colours in such as lost their sight when very young*' (J. Wynne, *An Abridgment of Mr. Locke's Essay Concerning Human Understanding*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis, 1752, p. 34; corsivi nel testo).

¹⁰ Ritorniamo su questo pensiero alle pp. 197-198.

Come per Locke dunque, anche per Leopardi la forza dell'impressione provata risulta determinante per poter richiamare l'idea; l'impressione agisce direttamente sull'attenzione, ne obbliga l'innescio ed è proprio per questo che è favorita la reminiscenza; grazie all'attenzione lo stimolo sensoriale ed emotivo è trasferito sul piano della mente, del pensiero. La meditazione leopardiana sulla memoria riserva un ruolo centrale all'attenzione che diviene l'elemento mediatore tra esperienza e memoria, in tutte le occasioni sensoriali, non solo quelle dolorose o piacevoli, ma anche quelle dagli effetti leggerissimi: 'Se quella tal cosa lo colpì, lo fermò, anche momentaneamente, anche leggerissimamente [...]; ciò basta, l'attenzione vi fu' [Zib. 3737]. Attenzione e ripetizione inoltre, non hanno per Leopardi lo stesso peso ai fini della memoria; egli, facendo dell'attenzione il fulcro della memoria, specifica che benché la ripetizione sia utile (e vedremo, specialmente nel paragrafo 3.1.0, che uso massiccio egli ne faccia nella scrittura dello *Zibaldone*), senza previa attenzione essa risulta inefficace:

Laddove una sensazione ec. una sola volta ricevuta ed attesa, basta sovente alla reminiscenza anche più viva, salda, chiara, piena e durevole, essa medesima mille volte ripetuta e non mai attesa non basta alla menoma reminiscenza, o solo a una reminiscenza debole, oscura, confusa, scarsa, manchevole, breve e passeggera. Perciò venti ripetizioni non bastano a chi non attende per fargli imparare una cosa, che da chi attende è imparata talora dopo una sola volta, o con pochissime ripetizioni estrinseche ec. [Zib. 3951]

L'*Appendice* del Soave *al Capo 10* della sua traduzione è intitolata *Riflessioni intorno alla memoria* ed è dedicata all'esame di due questioni: la prima riguarda la capacità dell'anima di rinnovare nel momento del ricordo non solo la sensazione passata ma anche la coscienza di aver già sperimentato quella determinata sensazione, fenomeno che Soave definisce *riconoscimento*. La seconda questione consiste nel determinare in che modo le sensazioni passate riescano a riproporsi nel ricordo in

manca dell'oggetto da cui esse scaturivano. A proposito del riconoscimento Soave ritiene che il ricordo di un oggetto sia possibile solo quando alla mente si presenti non solo l'immagine dell'oggetto ma anche l'immagine delle 'circostanze' in cui avvenne la prima esperienza dell'oggetto;¹¹ e prosegue, con un'analisi che non può non suscitare il ricordo della poetica leopardiana della *doppia vista*:

Questa doppia immagine, che io ho dell'oggetto, o per parlare più precisamente questa idea, che io in me sento di lui oltre alla sua rappresentazione attuale, questa forza che egli ha di eccitarmi oltre all'immagine di se stesso anche l'idea di altri oggetti, che insieme con lui mi sono stati presenti una volta, ma non sono attualmente, questo trasporto che io fo di me medesimo, dal momento attuale al momento in cui ho avuto presente una tal serie di oggetti, e il riconoscere, ch'io son pure lo stesso, che ho veduto l'oggetto allora, e che il veggio presentemente: sono i fondamenti della mia reminiscenza.¹²

Il pensiero leopardiano sulla *doppia vista* si trova alla pagina 4418 dello *Zibaldone*:

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. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.

Bortolo Martinelli, riflettendo sul parallelismo Leopardi-Soave relativo al tema suddetto, scrive: 'Leopardi lega tuttavia il sistema della doppia visione degli oggetti all'immaginazione, mentre padre Soave, più correttamente, lo lega al funzionamento della memoria'.¹³ Si consideri ora la seguente riflessione, alla pagina 4471 dello *Zibaldone*:

¹¹ 'Io conosco di aver veduto lo stesso oggetto altre volte, perché ne trovo in me duplicata, per così dire, l'immagine, perché unita la veggio a due serie diverse d'idee, l'una delle rappresentazioni, che mi son fatte dagli oggetti, i quali insieme con lui attualmente agiscono sovra i miei sensi; l'altra delle idee, che si risvegliano degli oggetti, i quali sopra ai miei sensi hanno agito insieme con lui altre volte' (F. Soave, *Saggio filosofico*, cit., p. 117).

¹² Ibid.

¹³ B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, cit., p. 209, nota 8.

Notano quelli che hanno molto viaggiato (Vieusseux parlando meco), che p. loro una causa di piacere viaggiando, è questa: che, avendo veduto molti luoghi, facilmente quelli p. cui si abbattono a passare di mano in mano, ne richiamano loro alla mente degli altri già veduti innanzi, e questa reminiscenza p. se e semplicemente li diletta. (E così li diletta poi, p. la stessa causa, l'osservare i luoghi, passeggiando ec., dove fissano il loro soggiorno.) Così accade: un luogo ci riesce romantico e sentimentale, non p. se, che non ha nulla di ciò, ma perchè ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto, nel quale poi se noi ci troveremo attualm., non ci riuscirà (nè mai ci riuscì) punto romant. nè sentiment.

Più che una separazione dei due ambiti della memoria e dell'immaginazione, come vuole Martinelli, troviamo qui la loro interazione: grazie all'immaginazione viene suscitata la reminiscenza di un altro luogo visitato in precedenza. I due luoghi entrano in un rapporto di corrispondenza sia grazie all'immaginazione che interviene ad attribuire sensi ulteriori al luogo presente, sensi che di per sé esso non possiede; sia grazie alla memoria che fornisce all'immaginazione il terreno di una dimensione passata sulla quale attivarsi. Memoria e immaginazione del resto sono considerate, nell'ambito del contesto teorico che esaminiamo, come facoltà adiacenti e complementari, e non di rado le funzioni attribuite da alcuni pensatori all'una, si trovano attribuite all'altra in altre teorie; per quanto riguarda Leopardi comunque, riteniamo che il pensiero zibaldoniano sopracitato fornisca un valido esempio di *doppia vista* che si esplica sul piano della memoria e non solo su quello dell'immaginazione.

L'analisi del Soave coinvolge un altro aspetto teorico e fenomenologico molto diffuso nelle teorie del tempo, quello relativo all'azione dell'abitudine nei processi della reminiscenza. Se l'oggetto del ricordo è divenuto familiare infatti, 'non ci si risveglia [...] niuna serie determinata d'idee, ma abbiamo in vece una memoria rapida e abituale [...] di varie circostanze, in cui l'abbiamo veduto; e il riconoscimento diventa anch'egli abituale e prontissimo'.¹⁴ Nel caso in cui invece si abbia una reminiscenza

¹⁴ F. Soave, *Saggio filosofico*, cit., p. 118.

‘incerta e oscura’ dell’oggetto, come quando si incontra una persona di cui non ci si ricordi perfettamente, benché meccanicamente ci accorgiamo della familiarità dell’oggetto, non riusciamo però a ricondurre quella presenza ad un profilo completo. Avviene allora che insistendo sull’elemento che si riconosce familiare, prima o poi la reminiscenza di quello specifico elemento finisce per emergere trascinando a poco a poco alla memoria anche gli elementi correlati: ‘Accade in noi, quel che ne’ fuochi d’artificio, ove una picciola scintilla accende in un momento tutta la macchina’.¹⁵ La reminiscenza generale, non sempre possibile del resto poiché a volte, malgrado gli sforzi di reperimento del ricordo, l’idea continua a mantenersi oscura, dipende strettamente dall’associazione delle idee, dal ‘risvegliamento delle idee associate’.¹⁶

Nel corso del presente lavoro avremo modo di appurare non solo come l’associazione di idee rivesta un ruolo fondamentale anche nella teoria della memoria leopardiana, come su di essa si fondi sia il processo evocativo della rimembranza in ambito poetico, sia l’espansione della scrittura dello *Zibaldone*, nella sua forma dimostrativa e per immagini.

1.2 Segni e rapporti

Il *Saggio filosofico* costituì un tramite per Leopardi verso la conoscenza dell’opera di Condillac, al quale Soave dedicava commenti nel saggio *Dell’umano intelletto* preposto al secondo libro dell’opera. Gli aspetti del pensiero di Condillac che in questa sede più interessano, riguardano la funzione dei segni come veicolo di cognizione e di memoria. Innanzitutto il filosofo francese opera una distinzione tra immaginazione, memoria e reminiscenza, in cui è evidente il legame tra segno e

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p.119.

memoria: 'Il y a entre l'imagination, la mémoire et la réminiscence un progrès qui est la seule chose qui les distingue. La première réveille les perceptions mêmes; la seconde n'en rappelle que les signes ou les circonstances, et la dernière fait reconnoître celles qu'on a déjà eues'.¹⁷ Nel rapporto tra segno e memoria, la funzione di questa facoltà è assimilata a quella dell'immaginazione: 'la même opération, que j'appelle mémoire par rapport aux perceptions dont elle ne retrace que les signes ou les circonstances, est imagination par rapport aux signes ou aux circonstances qu'elle réveille, puisque ces signes et ces circonstances sont des perceptions'.¹⁸ La memoria si origina proprio quando vengono associati dei segni alle idee, e da quel momento essa diviene responsabile del loro recupero nel processo della reminiscenza.¹⁹ Attraverso l'instaurazione di rapporti tra segni e la loro associazione e distribuzione in relazioni di somiglianza e dipendenza, la facoltà del giudizio persegue la conoscenza; le lingue che più dispongono di analogie sono le più adatte a fornirsi come ausilio della memoria e dell'immaginazione. Anche Leopardi attribuisce all'analogia una valenza conoscitiva, immaginativa e poetica; mentre per Condillac però, '[i]l en est des langues comme des chiffres des géomètres: elles donnent de nouvelles vues, et étendent l'esprit à proportion qu'elles sont plus parfaites';²⁰ per Leopardi, l'attribuzione di un valore creativo al linguaggio analogico, fa parte di un dissimile modello linguistico: la concezione di lingua ordinata, regolare, analitica dell'abate francese, viene rifiutata da Leopardi che invece esalterà l'indefinito, il vago, di una lingua d'immaginazione inserita nella storia e nelle sue dinamiche mutevoli, volta ad accennare, non a delineare.

¹⁷ E. B. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1749), a cura di Charles Porset, Auvers-sur-Oise, Galilée, 1973, p. 124.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Nell'ambito filosofico di riferimento, lo abbiamo visto con Locke-Soave, ed ora con Condillac, si tende talora a distinguere le varie componenti della memoria: la memoria in senso proprio, la reminiscenza, l'oblio; altre volte sotto il termine memoria sono inclusi tutti gli aspetti del ricordare. Per un sintetico ma esaustivo repertorio di esempi si rimanda a B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, cit., p. 270.

²⁰ E. B. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, cit., pp. 261-262.

Il pensiero degli *idéologues* terrà conto delle teorie di Locke e Condillac come di un insegnamento da cui, anche se fatto oggetto di critiche e revisioni, non sarà possibile prescindere.²¹ Leopardi eredita dagli *idéologues* sia l'atteggiamento multidisciplinare assunto da questi scienziati nei confronti di materie quali la medicina, la fisiologia, l'antropologia, la linguistica, la sociologia, indagate non più isolatamente ma all'interno di un sistema di relazioni,²² sia la concezione di filosofia, di *science de l'homme*, come scienza di rapporti. Con i *Rapports du physique et du moral de l'homme*, che Leopardi probabilmente conobbe, anche se indirettamente,²³ Cabanis proponeva, come avevano fatto Helvétius e D'Holbach, uno studio della morale e dell'antropologia in stretta connessione con l'organizzazione fisica dell'uomo, e un'analisi delle facoltà dell'*esprit*, inteso in senso antimetafisico, come insieme delle funzioni di determinati organi materiali, in stretta dipendenza dalle operazioni del *corps*. La fisiologia rappresenta lo strumento indispensabile del progetto filosofico dedicato alla definizione di una nuova gnoseologia delle scienze morali. Si faceva strada una nuova metodologia di analisi, che Leopardi avrebbe fatto propria, volta non più all'elaborazione di modelli su base astratta, matematica, ma motivata da intenti di verifica sperimentale. 'Tutto lo sforzo speculativo del pensiero leopardiano', osserva Graziella Corsinovi, 'si orienta, fin dagli esordi, sull'istanza primaria di condurre il discorso cognitivo e filosofico (nell'ampio senso che al termine viene attribuito nel '700) da un ambito astratto di verità logico-

²¹ Lo studio più completo delle teorie e degli sviluppi del pensiero degli *idéologues* si deve a Sergio Moravia, *Il pensiero degli idéologues: scienza e filosofia in Francia, 1780-1815*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

²² Cfr. S. Gensini, *Linguistica leopardiana*, cit., p. 10.

²³ Cfr. *ibid.*, pp. 28-29.

razionali ad uno di certezze sperimentali'.²⁴ Il risultato di ogni ricerca doveva mirare all'evidenza delle conclusioni.

L'analogia si afferma in ambito *idéologique* come strumento privilegiato per un percorso di cognizione che doveva condurre la mente dall'ignoto al noto. Significativa era la sua applicazione in ambito medico. Michel Foucault, nel suo studio dedicato alla nascita della clinica, ha messo in evidenza come nel diciottesimo secolo le malattie fossero esaminate sulla base di *sintomi* e *segni*: 'the symptom [...] is the form in which the disease is presented: of all that is visibile, it is closest to the essential; it is the first transcription of the inaccessible nature of the disease. [...] The symptoms allow the invariabile form of the disease – set back somewhat, visible and invisible – to *show through*'.²⁵ Il sintomo è la spia attraverso la quale la malattia si mostra. Il segno è invece un annuncio: 'The sign announces: the prognostic sign, what will happen; the anamnestic sign, what has happened; the diagnostic sign, what is now taking place. [...] Through the invisible, the sign indicates that which is further away, below, later. It concerns the outcome, life and death, time, not that immobile truth, that given, hidden truth that the symptoms restore to their transparency as phenomena'.²⁶ Spetta allora all'osservazione cogliere il sistema di relazioni tra sintomi e le dinamiche che si celano dietro il segno; laddove l'evidenza è nascosta si può pervenire ad essa tramite analogia. Così lo scienziato Audibert-Caille, anche ricordato da Foucault, nel suo trattato di medicina intitolato *Mémoire sur l'utilité de l'analogie en médecine*, definiva l'analogia:

pour découvrir les analogies qui existent dans les maladies populaires comparées entre elles, il est conforme aux règles des bonnes observations, de rechercher les

²⁴ G. Corsinovi, *Le anticipazioni della modernità: intuizioni epistemologiche e percorsi della scienza nello 'Zibaldone'*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 2001, p. 449.

²⁵ M. Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, trad. inglese a cura di A.M.S. Smith, London, Routledge, 2003, p. 110; corsivi nel testo.

²⁶ Ibid.

analogies des maladies ordinaires. [...] L'analogie, en général, considérée d'après mes principes philosophiques, réside autant dans les faits que dans nos conceptions et dans nos discours: dans les faits, elle est l'existence des rapports qui unissent les élémens d'un fait, et qui lui donnent un caractère déterminé; dans nos conceptions, elle est la certitude intuitive de la découverte de ces rapports; dans nos discours, elle est l'imitation de ces rapports, exprimés, dans une série de faits inductifs, et présentés dans l'ordre de leur succession et de leur dépendance.²⁷

La scienza del tempo era dunque interessata a ricondurre alla sfera del visibile ciò che più sembrava resistere ad una conoscenza immediata; lo studio dei rapporti coinvolgeva non soltanto il campo medico e fisiologico, volto alla comprensione delle relazioni tra funzioni corporee; l'altro ambito di interesse per gli *idéologues* è lo studio dei meccanismi della mente umana e del linguaggio come strumento di cui l'intelletto si serve nell'elaborazione del pensiero. Nasce l'esigenza di definire che rapporto vi sia tra forma linguistica e forma logica e che funzione abbiano i segni di cui si servono le lingue.²⁸ Cabanis utilizzerà un paragone con le funzioni dello stomaco per rappresentare la produzione del pensiero:

La fonction propre de l'un est de percevoir chaque impression particulière, d'y attacher des signes, de combiner les différentes impressions, de les comparer entre elles, d'en tirer des jugemens et des déterminations; comme la fonction de l'autre est d'agir sur les substances nutritives, dont la présence le stimule, de les dissoudre, d'en assimiler les sucs à notre nature.²⁹

Per gli *idéologues* come per Leopardi, i segni condizionano il pensiero offrendo un supporto materiale, un contorno al concetto, che solo grazie a questa operazione di

²⁷ J. M. Audibert-Caille, *Mémoire sur l'utilité de l'analogie en médecine*, Seconde Partie, in «Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacie ou Annales cliniques de la Société de médecine-pratique de Montpellier», vol. 34, 1814, pp. 209-210.

²⁸ Così Roberto Pellerey distingue tra segno, lingua, significazione, espressione e comunicazione: 'Segni sono singoli elementi che rappresentano ciascuno un'idea astratta o un oggetto concreto. La lingua è invece un sistema di regole e dei segni che ne organizza l'uso ai fini comunicativi. La significazione è l'atto di attribuzione di un contenuto a un segno mentre l'espressione è l'atto di determinare un segno per un contenuto che si vuole denotare. La comunicazione non è che la trasmissione di un segno da un parlante a un ricevente, il quale potrà comprenderlo se conosce le regole comunicative e attribuisce lo stesso significato, socialmente e generalmente condiviso, per i segni utilizzati' (R. Pellerey, *Significato e comunicazione. Il ruolo della grammatica negli 'idéologues'*, in «Belfagor», 45, 4, 1990, pp. 369-370).

²⁹ P. J. G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802) in Id., *Oeuvres philosophiques, Texte établi et présenté par Claude Lehec et Jean Cazeneuve*, Paris, PUF, 1956, vol. I, p. 195.

incastonamento può essere espresso. Destutt De Tracy parlerà di idee racchiuse le une nelle altre di modo che l'una offre l'accesso verso la successiva,³⁰ e sarà cosciente del valore dell'esperienza ai fini del conferimento di determinati significati ai segni che, proprio in funzione di un determinato vissuto, sono soggetti ad oscillazioni. Per De Tracy, e questo elemento sarà fondamentale anche nella semiotica leopardiana, con l'espressione la valenza del segno non si esaurisce ma favorisce il collegamento con altri segni e quindi con nuove idee ad essi corrispondenti che fanno parte, usando l'osservazione di Augusto Ponzio, dell' 'alone semantico' generato nel momento iniziale dell'associazione.³¹ Il segno assume una valenza fondamentale anche all'interno della memoria; senza segni non sarebbe possibile risovvenirci delle sensazioni provate, e benché ricordare sia altro dal fare esperienza, la sensazione è strappata comunque all'oblio:

A proprement parler, nous ne pouvons pas avoir de souvenir réel d'une simple et pure sensation: aussi ne pouvons-nous pas la faire connaître véritablement à un autre qui ne l'a pas éprouvée. L'idée que nous en conservons et que nous en pouvons transmettre est du genre des idées composées de modes et de qualités; ce n'est qu'une espèce d'image; et comme il est assez vraisemblable que cette idée ou cette image ne persiste en nous et n'est transmissible que parcequ'elle est attachée à la sensation d'un signe, cela rend vraisemblable aussi l'opinion de ceux qui pensent que sans signes quelconques nous n'aurions absolument point de mémoire; et que tout l'édifice de nos idées repose sur l'artifice qui consiste à avoir fait d'une sensation possible à rappeler à volonté, l'image bien qu'imparfaite d'une sensation que nous ne pouvons pas faire renaître réellement.³²

³⁰ 'Nos jugemens consistent dans la perception du rapport de deux idées ou plus exactement à percevoir que de deux idées l'une contient l'autre' (A.L.C. Destutt De Tracy, *Éléments d'idéologie*, Troisième Partie, *Logique*, Paris, Courcier, 1805, p. 215).

³¹ Secondo lo studioso la semiotica leopardiana e in particolare il concetto di 'proprietà' delle parole, contrapposto a quello di 'precisione', sembra anticipare la semiotica di Peirce e Bachtin, per i quali 'ciò che caratterizza il segno e soprattutto il segno verbale è una sorta di alone semantico più o meno ampio, entro il quale ci si orienta non in base a coordinate interne al segno stesso bensì al suo rinvio ad altri segni – che costituiscono i suoi possibili interpretanti – in una catena mai definita una volta per tutte, né chiusa'. (A. Ponzio, *Plurilinguismo e pluridiscorsività in Giacomo Leopardi*, in C. Ferrucci (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 40).

³² A.L.C. Destutt De Tracy, *Éléments d'idéologie*, cit., pp. 212-213.

Nel pensiero alla pagina 2584 dello *Zibaldone* è evidente la piena acquisizione ed elaborazione di Leopardi della semiotica settecentesca; nella splendida immagine dell'anello e delle gemme è riassunta la funzione materializzatrice del segno rispetto al pensiero:

Nelle parole si chiudono e quasi si legano le idee, come negli anelli le gemme, anzi s'incarnano come l'anima nel corpo, facendo seco loro come una persona, in modo che le idee sono inseparabili dalle parole, e divise non sono più quelle, sfuggono all'intelletto e alla concezione, e non si ravvisano, come accadrebbe all'animo nostro disgiunto dal corpo.

La parola rappresenta il guscio dell'idea, la fisionomia che rende possibile la distribuzione dell'amalgama ideale in forma esprimibile. Lo stesso pensiero per risultare intelligibile deve poter essere rappresentato nella mente, scandito, perché 'l'uomo non pensa se non parlando fra se, e col mezzo di una lingua; che le idee sono attaccate alle parole' [*Zib.* 2948]. Grazie a questo processo di incastonamento nella parola, l'idea si conserva, si rende disponibile alla memoria, 'in modo ch'ei possa richiamarla, riprenderla, raffigurarla nella sua mente e seco stesso quando che sia' [*Zib.* 2948]. Il processo di attribuzione di un segno all'idea, risultato nella formazione delle parole, è anche alla base della determinazione dell'alfabeto, fenomeno ancora più mirabile perché riguarda la riduzione di suoni complessi al maggior grado di elementarità,³³ ed è il fondamento dell'evoluzione dello spirito umano, il cui progresso 'consiste [...] nel conoscere che una cosa o un'idea fin allora dell'ultima semplicità conosciuta, ne contiene un'altra più semplice' [*Zib.* 1287], la cui affermazione ricalca le analisi del De Tracy.

Maine De Biran, in disaccordo con la concezione algebrica dei segni che derivava da Condillac, si pronuncia sul valore attivo dell'interiorità nella produzione dei segni; non un modello astratto e matematico può essere in grado di spiegare tutte le

³³ Cfr. *Zib.* 2959.

manifestazioni dell'animo, ma un'attenta osservazione sperimentale della natura umana, delle circostanze specifiche in cui le manifestazioni individuali del carattere umano si verificano; come scrive Marco Piazza, al modello di uomo scomponibile meccanicamente, Biran contrappone l'immagine 'di un'interiorità *nuancée*, i cui sentimenti non si risolvono in *razionalizzazioni*, e che coincide con il *coeur* di ascendenza pascaliana'.³⁴ I segni, come le sensazioni, sono anch'essi soggetti a mutazioni e sviluppi, dei quali è responsabile in particolar modo l'abitudine, alla quale il filosofo dedica il saggio del 1803, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*; così Biran descrive un tipo di influenza esercitata dall'abitudine:

La sensation, continuée ou répétée, se flétrit, s'*obscurcit* graduellement, et finit par disparaître sans laisser après elle aucune trace. Le mouvement répété devient toujours plus précis, plus prompt et plus facile: la facilité croissante correspond à l'affaiblissement de l'*effort*; et si cet effort devenait nul, il n'y aurait plus de *conscience* du mouvement, plus de *volonté*; mais à quelque degré de facilité que le mouvement parvienne, il reste presque toujours un *souvenir*, une *détermination* de l'effort premier; et lors même que l'action motrice est devenue presque insensible à l'individu qui l'exécute, son produit n'en est que plus assuré et plus distinct.³⁵

Il passo citato evidenzia una concezione che fa dell'abitudine non un processo meramente empirico, ma una dinamica che coinvolge la percezione psicologica (sia pure di segno negativo, come annullamento di percezione) della coscienza, secondo una linea di pensiero che arriverà fino a Bergson, e che non è estranea a Leopardi. Così inoltre Piazza commenta il rapporto tra linguaggio e interiorizzazione teorizzato dal Biran:

Se è vero che sotto la forma di parola proferita ad alta voce il segno può consistere in un'esteriorizzazione del pensiero, è altrettanto vero e ben più determinante che la parola possa darsi pure nello spazio dell'interiorità, nel

³⁴ M. Piazza, *Il 'lavoro dello spirito'. La psicolinguistica antiriduzionistica di Maine de Biran*, in *Annali del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze. Nuova serie*. 2002, Firenze, Firenze University Press, 2003, p. 233; corsivi nel testo.

³⁵ Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (1803), in Id. *Oeuvres Philosophiques*, publiées par V. Cousin, Paris, Ladrangé, 1841, vol. I, pp. 295-296; corsivi nel testo.

monologo interiore. Non soltanto: la parola che risuona al di dentro del soggetto è una parola proferita e ascoltata, secondo una dinamica omologa a quella sottesa al fatto primitivo dell'*effort*, in cui all'attività del gesto 'riflessivo' si accompagna la passività offerta dalla resistenza. Il sistema voce-orecchio si pone così in rapporto di equivalenza con quello *effort-résistance*, con una conseguenza importante: 'l'inconscio organico appartiene al dominio dell'indicibile'.³⁶

Nel capitolo III avremo modo di verificare come si manifesti nello *Zibaldone* un tipo di memoria motoria, come quello descritto da Biran e ripreso da Bergson, che agisce sul piano della lettura e della scrittura (3.1.0 e 3.1.1).³⁷

1.3 Chiarezza delle idee

All'interesse sui processi mentali di attribuzione di segni alle idee, si accompagnava l'analisi di come la scrittura potesse rispecchiare i processi mentali. La capacità di *distinguere* le idee è ciò che conferisce chiarezza al pensiero, come Soave esamina nel *Capo Undecimo* del *Saggio filosofico*: 'la chiarezza loro [delle idee] non nasce da altro, che dalla facilità, che ha l'anima di discernere a prima vista le relazioni, che passano fra l'idee, che le compongono. Il saper ben distinguere le proprie idee fin nelle minime lor differenze si è ciò, che forma l'evidenza e la chiarezza del raziocinio'.³⁸

Nel trattato *Della elocuzione*, Paolo Costa attribuiva la chiarezza sia alla qualità delle parole, ovvero alla loro capacità di modellarsi perfettamente e senza equivoco sull'idea che esprimono, sia alla collocazione delle parole. A proposito di questo

³⁶ M. Piazza, *Il 'lavoro dello spirito'*, cit., p. 248; corsivi nel testo.

³⁷ Sul concetto di abitudine ed assuefazione in Leopardi, per quel che concerne un ambito più generale rispetto a quello della memoria di cui qui ci occupiamo, si rimanda al saggio di Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo*, cit., pp. 737-750. In particolare, lo studioso individua nel carattere dell'assuefazione leopardiana non un aspetto di passività empirica, ma uno strumento di orientamento nella realtà: 'abiti, categorie, disposizioni, attese non sono solo impedimenti, bensì anche condizioni di intelligibilità, che integrano i processi di interazione con gli oggetti in un disegno riconoscibile' (p. 745).

³⁸ F. Soave, *Saggio filosofico*, cit., p. 125.

secondo parametro il Costa spiega, ed è evidente l'interazione tra fenomenologia del pensiero e linguaggio: 'La filosofia ci mostra che le idee tornano alla mente associate in quell'ordine che vennero all'anima per l'impressione delle cose esterne [...] ne insegna che se vogliamo fedelmente ritrarre nelle menti altrui ciò che abbiamo veduto o immaginiamo di vedere, o ciò che sentiamo, ci è duopo di formare la catena delle parole secondo quella delle nostre idee'.³⁹ Nel paragrafo 3.1.0 avremo modo di appurare come la strategia eletta da Leopardi per conferire chiarezza alle meditazioni più speculative dello *Zibaldone*, e per renderne più agevole il recupero a distanza di tempo, sia quella di distinguere le parti del ragionamento in serie comparative o in discorsi serrati che consentono di fissare l'insieme dei loro significati distinti e delle loro relazioni reciproche, senza alcuna dissipazione, favorendo il recupero del concetto a distanza di tempo, 'quand'anche', per dirla con Soave, 'gli obbietti le offrissero [le idee] ai sensi diversamente, ed in diversi incontri',⁴⁰ come è il caso di Leopardi lettore del proprio diario filosofico. Sarà interessante notare a questo proposito, che tra i metodi di studio proposti dal Soave nel Capo V intitolato *Del Metodo di studiare* delle sue *Istituzioni di logica*, compariva il suggerimento di 'ritornare [...] frequentemente sopra le cose già scorte [...] perché le stesse cose precedenti vie meglio si intendono dopo vedute le susseguenti a cui erano connesse',⁴¹ che è proprio l'evidenza prodotta da serie di comparazioni, i cui termini progressivi si situano in relazioni di dipendenza, somiglianza e causalità.

³⁹ P. Costa, *Della elocuzione. Libro uno di Paolo Costa da esso riveduta e ampliata*, Bologna, Riccardo Masi, 1827, pp. 99-100. Casa Leopardi ne possedeva un'edizione pubblicata a Venezia nel 1818 (Cfr. R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, nota 56 alla p. 309).

⁴⁰ F. Soave, *Saggio filosofico*, cit., p. 126.

⁴¹ F. Soave, *Istituzioni di logica, metafisica ed etica*, Napoli, Gennaro Reale, 1807, vol. I, p. 217.

Il rapporto tra pensiero ed espressione si fonda sulla necessità che la scrittura renda possibile la *vista* dell'oggetto anche nella sua assenza, che sia in grado di sostituirsi al colpo d'occhio sulle cose, tramite immediato di ogni conoscenza.⁴² Beccaria scriveva che 'la memoria e l'immaginazione delle cose vedute è sempre più viva della memoria e immaginazione delle cose udite, gustate, o toccate'.⁴³ La vista inoltre ha anche un ruolo produttivo di associazioni e ricordi: 'Anzi le idee della vista, quelle sono che facilitano a richiamare tutte le altre. Se il tatto è quello che rettifica tutt'i nostri sensi, s'egli è quello che ci dà l'idea delle cose com'esteriori, e realmente esistenti, può dirsi che la vista sia il senso che serve alla riunione ed all'associazione delle idee medesime'.⁴⁴ Questa osservazione è utile alla comprensione dell'altro tipo di chiarezza cui l'espressione può pervenire, quella che riesce a rendere lo stato di condensazione in uno delle parti che compongono l'idea. Sia in poesia, sia nella scrittura per immagini dello *Zibaldone*, questo tipo di chiarezza, che si serve ampiamente di metafore e similitudini, sfrutta la capacità delle figure analogiche di materializzare l'astratto, e appellandosi alla capacità produttiva dell'immaginazione, alla sua vista interiore, fa sì che recuperando nella memoria l'uno dell'immagine, riemergano anche tutti i sensi di cui essa è portatrice.

1.4 Il potere dell'analogia

Le immagini analogiche rappresentano l'oggetto principale delle nostre analisi testuali sia per il valore gnoseologico che Leopardi attribuisce loro, sia per il ruolo che esse svolgono ai fini della memoria, della materializzazione del pensiero. Esploriamo

⁴² Torneremo sul 'colpo d'occhio' leopardiano a p. 46.

⁴³ C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1770, p. 70.

⁴⁴ Ibid., pp. 70-71.

allora le maggiori questioni che tra Sette-Ottocento caratterizzarono il discorso sull'analogia, a partire dalla loro valenza nello sviluppo delle lingue.

In Italia i maggiori pensatori che tra diciottesimo e diciannovesimo secolo si occuparono dell'analisi dei meccanismi della memoria, dello studio del linguaggio come sistema di segni e di rapporti, e del valore delle figure di analogia, furono profondamente debitori alla filosofia sensista e alle analisi semiotiche di provenienza europea, precedentemente illustrate. La mediazione della cultura razionalista ed empirista si deve in primo luogo a Cesarotti nel cui *Saggio sulla filosofia delle lingue* vengono a convergere le principali istanze delle riflessioni linguistiche del Settecento. La questione della lingua viene affrontata da un punto di vista filosofico coerentemente agli intenti di Condillac ma soprattutto del De Brosses del *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*. All'interno della teoria cesarottiana sull'origine naturale delle lingue (secondo cui ad una prima fase fondata sull'istinto seguirebbe prima lo sviluppo di organi vocali e poi l'elaborazione di parole onomatopoeiche), l'analogia ha un ruolo fondamentale: non soltanto nello stadio onomatopoeico essa è responsabile della corrispondenza tra lettere e proprietà delle cose, ma consente anche la definizione di processi spirituali col ricorso a fenomeni sensibili.⁴⁵ L'evoluzione delle lingue è quindi considerata soggetta a mutamenti e variazioni al pari della storia dell'uomo. La metafora cessa di essere considerata un mero ornamento dello stile ed acquisisce una piena valenza filosofica, diviene l'elemento di congiunzione, come secondo l'osservazione di Berry, tra un 'literary concern with language and a philosophical concern'.⁴⁶ Si deve a Vico l'intento più cospicuo di sottolineare il legame tra retorica e filosofia, discipline che, nei primi

⁴⁵ Cfr M. Puppo, *Critica e linguistica del Settecento*, Verona, Fiorini, 1975, pp. 73-75.

⁴⁶ C. J. Berry, *Eighteenth century approaches to the origin of metaphors*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXXIV, 1973, p. 690.

decenni del Settecento, avevano subito una netta separazione dei loro ambiti di pertinenza; la retorica veniva allora impiegata a scopi esornativi e i tropi erano esclusi da una valenza gnoseologica. Si trattava di concezioni riconducibili alla tradizione classica in cui il valore delle figure di pensiero si rilevava nell'effetto di diletto e stupore che erano in grado di produrre, grazie al loro proporsi come scarto da una data norma della comunicazione. In Vico la teoria della metafora si congiunge con la *filosofia della mente*, in cui la facoltà immaginativa è responsabile originariamente del processo di significazione delle idee attraverso la somiglianza con oggetti sensibili che si conoscono.⁴⁷ La caratteristica che Leopardi attribuisce alla metafora, di destare cioè idee concomitanti, proprietà condivisa dalle 'parole' ma non dai 'termini', secondo la nota distinzione mutuata, anche se in modo non perfettamente conforme, da Beccaria, era stata intuita da Vico che aveva espresso un'analogia posizione nel *De nostri temporis studiorum ratione*, evidenziando i limiti della lingua della fisica:

Perciò si osserverà che i moderni fisici hanno un modo di discussione rigoroso e conciso; poiché codesta sorte di fisica, sia quando la si impari sia quando la si insegna, fa sempre scaturire una proposizione da quella che immediatamente precede, essa limita negli ascoltatori quella facoltà che, propria dei filosofi, fa scorgere analogie tra cose di gran lunga disparate e differenti, ciò che è ritenuto principio e base di ogni fine e fiorita forma del dire. Non sono infatti la stessa cosa la sottigliezza e l'acutezza, giacché il sottile consta di una sola linea, l'acuto di due e tra le molte acutezze il primo posto è tenuto dalla metafora, la più insigne finezza e l'ornamento più splendido di ogni parlare ornato.⁴⁸

La metafora è il frutto dell'*ingenium* fantastico che, a differenza dell'*ingenium* sillogistico, analitico,⁴⁹ scorge i rapporti nascosti, distanti, e crea nuove relazioni

⁴⁷ Cfr. M. Agrimi, *Ontologia storica del linguaggio in Vico* in L. Formigari (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 47.

⁴⁸ G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), in A. Battistini, *G. Vico. Opere*, Milano, Mondadori, 1990, vol. I, p. 117.

⁴⁹ Sulle caratteristiche dei due si veda A. Pennisi, *Grammatici, metafisici, mercatanti. Riflessioni linguistiche nel Settecento meridionale*, in L. Formigari (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, cit., pp. 91-92.

appellandosi al carattere connotativo delle parole, al loro coinvolgere l'insieme delle esperienze ed emozioni implicite che esse richiamano.

L'importanza dell'analogia come processo cognitivo è sottolineata, qualche decennio più tardi, anche da Antonio Genovesi; influenzato dalla gnoseologia fenomenista, e interessato ai procedimenti della comunicazione, egli è ben conscio che componenti affettive e immaginative partecipano alla resa espressiva di idee che la natura finita del sistema lessicale non sarebbe in grado di esaurire.⁵⁰ Anche in Leopardi la capacità di scorgere somiglianze costituisce il legame tra logica e passione, tra elemento razionale e attività immaginativa, ed è per questo che l'analogia, coinvolgendo le due funzioni principali che nell'essere umano mai operano isolatamente, è il più completo strumento conoscitivo. Nel pensiero alle pagine 1388-1389 dello *Zibaldone* Leopardi espone come il legame tra filosofia della mente e linguaggio si innesti sulle figure di analogia. La mente umana non può concepire idee che non provengano dai sensi e proprio tramite l'analogia con oggetti sensibili elementi non sensibili poterono essere nominati:

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. Tutte simili cose, [...] non hanno ricevuto il nome se non 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. [*Zib.* 1388]

⁵⁰ Si consideri ad esempio il seguente brano, tratto dalla *Logica per li giovanetti*, che presenta delle affinità con le posizioni di Leopardi espresse in alcuni pensieri dello *Zibaldone* e nel *Parini*, sulla difficoltà che un testo venga inteso pienamente dal lettore: 'Non vi è né vi sarà mai niuna lingua tanto copiosa, energetica, distinta, la quale basti a spiegare perfettamente tutti i pensieri e affetti interni d'un uomo ad un altro uomo [...]. I. perché questi pensieri, e la varia loro combinazione possono andare all'infinito, ma non il possono già le lingue, poiché se crescono strabocchevolmente, diventano inutili, per non potersene da tutti conoscere tutte le parole; II. Perché niun suono può essere adeguato segno di quel che pensiamo o sentiamo di dentro' (A. Genovesi, *Logica per li giovanetti*, Venezia, 1789, pp. 58-59. Traggio la citazione da AA.VV., *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, cit., p. 67, nota 3).

Il potere di materializzare l'idea astratta, tipico di metafore e similitudini, determina inoltre il loro impiego in una scrittura votata alla chiarezza:

I suoni son cose materiali, ma poco materiali in quanto suoni, e tengono quasi dello spirito, perchè non cadono sotto altro senso che dell'udito, impercettibili alla vista e al tatto, che sono i sensi più materiali dell'uomo. Se per tanto ad uno che non sappia di musica, o non ne sappia abbastanza, tu vorrai dare ad intendere il meccanismo di un'aria, l'analisi, le differenze, le gradazioni de' suoi tuoni mediante il solo udito, difficilmente riuscirai. Ma facendogliela quasi vedere sul piano-forte (o scritta ec.) e materializzandogli in questo modo i tuoni, le loro distinzioni, e posizioni, egli concepirà facilmente ogni cosa, e potrà anche (benchè non s'intenda di musica) eseguir quell'aria a voce dopo averla veduta, con più sicurezza ec. che dopo averla solamente udita. E generalmente parlando si può dire che la chiarezza dell'espressione di qualsivoglia idea, o insegnamento, consiste nel materializzarlo alla meglio, o ravvicinarlo alla materia, con similitudini, con metafore, o comunque. [Zib. 1689-1690]

La capacità di scorgere 'vivissime somiglianze fra le cose', 'd'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive' [Zib. 1650], è ciò che assimila il poeta al filosofo nel supremo stadio della conoscenza, quando le dinamiche che intercorrono tra gli elementi vengono svelate. Il 'colpo d'occhio' cattura i processi, scopre una realtà in movimento in cui ogni oggetto non può mantenersi isolato e la metafora, per il suo costitutivo proporsi come *trasferimento*, ne è il corrispettivo espressivo.⁵¹

Paolo Costa nella sezione del volume *Della Elocuzione* dedicata ai pregi della metafora, specifica la natura del rapporto tra vista e memoria generato da questa figura di analogia. La metafora riesce a illuminare con chiarezza i sensi di un determinato

⁵¹ Così Leopardi distingue tra il valore conoscitivo del colpo d'occhio e quello dell'analisi: 'La minuta e squisita analisi, non è un colpo d'occhio: essa non iscuopre mai un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina. [...] Oltrechè a chi manca il colpo d'occhio non può veder molti nè grandi rapporti, e chi non vede molti e grandi rapporti, erra per necessità bene spesso, con tutta la possibile esattezza. [...] L'esattezza è buona per le parti, ma non per il tutto. Ella costituisce lo spirito de' tedeschi; or ella o non è buona o non basta alle grandi scoperte. Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti'. [Zib. 1852-1854]

concetto perché fornisce un contorno all'astratto ponendolo 'davanti agli occhi';⁵² la funzione visiva delle metafore è essenziale anche per il processo di reminiscenza. Secondo Costa, infatti, le metafore più efficaci sono quelle che 'si cavano dalle qualità corporee'; grazie alla visualizzazione del concetto in immagine, processo favorito appunto dalle sue qualità corporee, nel momento in cui l'immagine torna a riproporsi alla memoria anche i sensi più interni del concetto che essa rappresenta vengono riportati alla luce, essendo essi agganciati alla rappresentazione visibile: 'ogni qualvolta ci riduciamo a memoria una delle qualità visibili di un oggetto, quasi tutte le altre appartenenti a quello pure si risvegliano'.⁵³ È qui dunque asserito, oltre al valore gnoseologico dell'analogia, anche la funzione mnemonica ed evocativa dell'immagine, sulla base della quale ci accingeremo all'esame delle ricorrenze testuali all'interno dei *Canti* e all'interno dei pensieri per immagine dello *Zibaldone*.

Abbiamo esaminato le principali questioni che costituiscono il sottofondo teorico della riflessione leopardiana sulla memoria. La funzione conoscitiva e mnemonica dell'analogia, ovvero il potere evocativo dell'immagine, in grado di risuscitare, una volta riproposta nel tempo, tutti i sensi ad essa collegati, verrà mostrato nell'analisi dei *Canti*, e della scrittura di immagini dello *Zibaldone*. Per lo studio della scrittura più dimostrativa del diario filosofico ci serviremo in particolar modo del concetto di abitudine e di quello di ripetizione.

Con il presente capitolo abbiamo tentato di chiarire come Leopardi sia stato in grado di assorbire impulsi provenienti dal mondo filosofico precedente e contemporaneo e di averli fatti interagire con la propria dimensione teorica. Nelle prossime sezioni ci proponiamo di dimostrare, ritornando su alcuni temi già esposti dal

⁵² P. Costa, *Della elocuzione*, cit., p. 28.

⁵³ Ibid. pp. 28-29.

punto di vista dell'analisi teorica (che in alcune occasioni verrà a sua volta ripresa ed approfondita), come tutto il bagaglio teorico acquisito e rielaborato da Leopardi si rifletta nell'ambito creativo della scrittura poetica e privata; è il testo il vero e proprio luogo della memoria leopardiana, una memoria non soltanto studiata e speculata, ma *messa in atto* nella realtà testuale nelle sue diverse forme, dall'evocazione all'abitudine.

Capitolo II

I *Canti*: il libro della durata

2.0 Premessa

Obiettivo del presente capitolo è mostrare come l'istanza tipicamente autobiografica che affida al testo la durata dell'identità personale nel tempo, nelle sue forme del pensare e del sentire, sia realizzata in forma poetica nel libro dei *Canti*, e in particolare nell'edizione Piatti del 1831, benché manifestazioni di durata, come vedremo, si estendano anche alle edizioni successive (la Starita e l'edizione Le Monnier, postuma). In questa prima pubblicazione dell'opera vanno a convergere sia il bisogno di durata privata (il deposito del proprio sentire e dei propri affetti) sia l'urgenza di riscontro pubblico (il riconoscimento del proprio valore di poeta). La seconda stagione delle rimembranze, attraverso lo sguardo indietro gettato dalla memoria sul proprio vissuto personale e letterario, dovette costituire una spinta propulsiva affinché queste aspettative si riversassero in un organismo editoriale compiuto. Gli anni che immediatamente precedono la prima edizione dei *Canti*, sono anni di un generale ripercorrere e ripensare la propria attività di scrittore, pubblico e privato. Nel '27 la pubblicazione delle *Operette morali* aveva rappresentato per Leopardi un momento decisivo della sua carriera letteraria, dando alla luce una materia filosofica dalla quale non sarebbe più stato possibile prescindere, e i cui effetti si sarebbero riverberati con vigore nella poetica post-idillica, di lì a qualche anno. La pubblicazione delle *Operette* dovette anche stimolare l'urgenza di immettere in un'opera compiuta i risultati poetici prodotti in più di un decennio di attività creativa.

Come vedremo nell'analisi testuale (2.4.3.1), una tensione tra passato e futuro,

tra conclusione e sentore del nuovo, si avverte nelle *Ricordanze*, dove, mentre ancora sosta sui modi idillici del ricordo, Leopardi già presagisce un cambiamento di poetica. La pubblicazione delle *Operette* dovette essere in parte responsabile a creare un senso del finito, del compiuto in poesia: mentre nuovi sensi e modi espressivi trovavano manifestazione in prosa, già i primi semi di un'applicazione in poesia di elementi che caratterizzeranno il presente ironico della poetica successiva, cominciavano ad essere sparsi.

Sempre nel '27, inoltre, Leopardi completava l'estenuante impresa di indicizzazione dei pensieri dello *Zibaldone*, che lo aveva impegnato in un'operazione di recupero e sintesi del pensato, e in una rivitalizzazione del tesoro meditativo. Questa operazione di ripercorrimento si traduceva nella verifica pratica del duplice effetto della memoria di cui Leopardi era consapevole a livello teorico: da un lato lo scandaglio delle pagine rendeva nuovamente presente il pensiero passato e lo infondeva di nuove aspettative, in vista del loro potenziale utilizzo nei vari progetti dell'autore (come testimoniano le *polizze non richiamate*); dall'altro, l'inserimento dei contenuti all'interno di *serie* di pensieri facenti capo agli indici, mentre li proiettava in una sequenza tematica fondata sulla *ripetizione* (gli stessi temi e concetti erano più volte ripetuti nei diversi pensieri), riduceva, chiudendoli in schemi conclusi, la loro individuale portata meditativa, evocativa e memoriale. Riteniamo che l'operazione di indicizzazione si sia convertita in una più generale attitudine a riconsiderare il pensato e lo scritto, non confinata al diario filosofico privato, ma aperta ad applicazioni anche in poesia. Gli indici del '27 fornirono l'evidenza del territorio d'azione della memoria, la cui efficacia nel richiamare il concetto, si manteneva tale fin quando essa era protetta da un'eccessiva ripetizione. Da un lato dunque la preparazione degli indici potrebbe aver

favorito l'impulso ad immettere l'opera poetica all'interno di una struttura, quella del libro, allo stesso modo in cui i singoli pensieri venivano immessi nella struttura indicizzante; dall'altro, la pratica della ripetizione e della rivisitazione memoriale attuata per gli *Indici*, aveva palesato, sul terreno della scrittura, un concetto che a Leopardi era già noto a livello teorico, ovvero il rischio di perdita di senso implicito nello sforzo continuo di richiamare un determinato concetto. La memoria poteva funzionare soltanto se non se ne fosse abusato. Continuare ad esercitarla ripetendo o riproponendo gli elementi del ricordo poteva essere possibile soltanto in una scrittura della ricerca, quella dello *Zibaldone*, laddove si fosse adottata una strategia testuale ben precisa, la chiarezza, equivalente dell'attenzione nei processi mentali. Ma in poesia, espressione del sentimento e dell'immaginazione, il recupero memoriale doveva necessariamente fondarsi su uno spontaneo riemergere della ricordanza che si sottraeva a forme di controllo preliminare o a sforzi programmati di recupero. La poetica della rimembranza per continuare a vivere *nel testo*, paradossalmente, era destinata a concludere prima di implodere esaurendo gli stessi sensi evocativi che la fondavano. L'operazione di riorganizzazione e sintesi, attuata con il lavoro di indicizzazione, deve aver favorito in Leopardi un processo di ripensamento generale, e il senso di aver concluso una fase della propria attività creativa, quella poetica, che si rendeva, proprio per questo, pronta ad essere affidata a un libro. Tracce di questa cognizione epilogante, emergono nelle *Ricordanze*.

Per quanto riguarda l'aspetto privato del rapporto tra autore e opera propria, è difficile stabilire se siano i *Canti* o le *Operette* l'opera da cui Leopardi si sentisse maggiormente rappresentato; ricordiamo le parole con cui descriveva il capolavoro in prosa nell'epistola allo Stella del 12 marzo 1826: 'in quel ms. consiste, si può dire, il

frutto della mia vita finora passata, e io l'ho *più caro de' miei occhi*' [*Ep*, I: 1104; corsivi nostri]; se non che, e su questo ci soffermeremo ampiamente, sempre con *frutto* Leopardi si riferirà anche al valore memoriale dei *Canti*, che gli forniscono la soddisfazione di 'aver fatta *una* cosa bella al mondo' [*Zib.* 4302; corsivo nostro].¹ Le *Operette* però, ponevano un problema non indifferente all'istanza di durata pubblica. Leopardi sapeva bene che quel libro sarebbe rimasto indigesto ai molti, e a lungo; basti considerare, a seguito dell'invio delle *Operette* per la partecipazione al concorso indetto dall'Accademia della Crusca, le parole che il 12 aprile '29 scriveva al Vieusseux, che sembravano presagire il peggio: 'deduco che l'Accademia della Crusca, per non premiare le *Operette morali*, abbia intenzione di violar piuttosto le regole, decretando *spontaneamente* il premio ai *Promessi Sposi* di Manzoni' [*Ep*, II, 1653; corsivi nel testo]. Come osserva Cosetta Veronese, le parole di Leopardi nascondono la paura di un attrito ideologico, e non certamente una mancanza di sicurezza sui pregi del proprio lavoro, che anzi, *solamente* per questioni ideologiche, e non di qualità, sarebbe potuto risultare secondo o inferiore ad altri;² la frizione tra senso di eccezionalità e frustrazione per la mancanza di un soddisfacente riscontro esterno sarà una costante del senso del sé leopardiano.

All'altezza del '29, Leopardi era già cosciente di quale fosse il territorio minato dove non aspettarsi un agevole percorso verso una fama duratura. La pubblicazione dei componimenti poetici, per conto suo, dalle canzoni patriottiche ai *Versi*, aveva mostrato riscontri; si trattava certamente di letture spesso parziali e strumentalizzanti il pensiero

¹ Il pensiero verrà commentato alle pp. 83-84.

² Le previsioni di Leopardi sulla conquista del premio da parte di Manzoni si rivelarono errate; il premio fu assegnato a Carlo Botta per la sua *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*. Le *Operette* ricevettero un unico voto, probabilmente da parte di Gino Capponi, benché al libro fosse riconosciuta una perfezione stilistica. Cfr. C. Veronese, *The Reception of Giacomo Leopardi in the Nineteenth Century: Italy's Greatest Poet After Dante?*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2008, pp.144-148.

leopardiano che tendevano ad adattarlo ai parametri culturali egemonici, come la Veronese dimostra; ma Leopardi era comunque riuscito ad inserirsi nel panorama letterario suscitando interesse, e reazioni del pubblico che non sfuggivano al suo controllo; in alcuni casi, infatti, Leopardi interveniva attivamente, a proprio vantaggio, per favorire l'accoglienza di un determinato profilo autoriale.³ Leopardi aveva mirato ad edificare all'esterno un profilo di sé che coincideva con il profilo di poeta; egli voleva essere apprezzato e riconosciuto prima di tutto come poeta, come autore di poesia. I *Canti*, almeno nella prima edizione, si prestavano certamente più delle *Operette* a porsi come deposito di un pensare e di un sentire che potesse essere consegnato al mondo; le probabilità che il messaggio poetico venisse recepito, benché sottoposto al rischio di distorsione, erano molto più alte di quelle che la portata filosofica e dissacrante delle *Operette* venisse compresa e tollerata. Leopardi lo sapeva.

Un altro aspetto, questa volta di carattere privato, per cui Leopardi dovette riporre aspettative di durata nei *Canti*, ha a che vedere con la sua vena autobiografica, manifesta in progetti narrativi rimasti al massimo allo stato di abbozzi. Come dimostrato da Franco D'Intino, fu la poesia il genere in cui l'esigenza autobiografica leopardiana finì per riversarsi.⁴ Se, come gli scritti e frammenti autobiografici evidenziano, la scrittura autobiografica leopardiana aveva in comune con l'autobiografia moderna il presentarsi non come storia di eventi, ma come interazione tra vicende interiori, d'altro canto, osserva lo studioso, con la *Vita abbozzata di Silvio Sarno* diviene chiara l'incompatibilità tra i modi leopardiani di recupero del passato e quelli della narrazione

³ Esempio il caso della dedicatoria dei *Canti*, *Agli amici suoi di Toscana*, in cui, come osserva la Veronese, il poeta era conscio dell'equazione biografia-infelicità-pessimismo che la lettera avrebbe potuto favorire all'interpretazione del pubblico: 'Leopardi underlined the subjectivity of his position as a form of self-censorship, namely as a strategy to carve out a space for himself within the contemporary cultural and critical debate' (ibid., p. 168).

⁴ Cfr. F. D'Intino, *Da Alfieri a Leopardi. La dissoluzione dell'autobiografia*, in *Italian autobiography from Vico to Alfieri and beyond*, supplemento a «The Italianist», 17, 1997, pp. 93-124.

autobiografica; è vero che, per Leopardi, il passato cui la memoria si rivolge non è materia inerte e inattiva, ma nucleo immaginativo ancora in grado di influenzare il presente (secondo la concezione produttiva della memoria che Leopardi eredita dalla sua formazione in materia di *scienza dell'uomo*); ma, al contrario degli autobiografi romantici, per lui il passato non si recupera attraverso un'operazione di scandaglio razionale che ripercorra le tappe a ritroso, ma attraverso un'intuizione dell'immaginazione che raccoglie in un lampo i legami con il tempo perduto; è questo quindi il territorio della poesia: 'Il ritorno al passato diventa possibile solo a patto che sia poetico, che passi cioè per le vie organiche e corporee dell'immaginazione e del mito'.⁵

Che per Leopardi l'espressione autobiografica del sé finisse per coincidere con l'espressione in versi dei propri affetti, è inoltre testimoniato sia dal disegno letterario 'Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo' [*PP*, II:1218], in cui troviamo 'avventure', termine tipico del romanzo, della narrativa autobiografica, impiegato qui nell'ambito poetico degli idilli; sia nella *Prefazione dell'interprete* al suo commento delle *Rime* del Petrarca, in cui è evidente come storia autobiografica ed espressione poetica degli affetti siano tutt'uno:

l'ordine dei componimenti del Petrarca sarebbe corretto in molta parte, e quello che è più, la forza intima, e la propria e viva natura loro, credo che verrebbero in una luce e che apparirebbero in un aspetto nuovo, se potessi scrivere la storia dell'amore del Petrarca conforme al concetto della medesima che ho nella mente: la quale storia, narrata dal Poeta nelle sue Rime, non è stata fin qui da nessuno intesa nè conosciuta come pare a me che ella si possa intendere e conoscere, adoperando a questo effetto non altra scienza che quella delle passioni e dei costumi degli uomini e delle donne. E tale storia, così scritta come io vorrei, stimo che sarebbe non meno piacevole a leggere e più utile che un romanzo. [*PP*, II: 988-989]

⁵ F. D'Intino, *Da Alfieri a Leopardi. La dissoluzione dell'autobiografia*, cit. p. 112.

Il progetto che Leopardi ha in mente consiste in un'operazione ermeneutica di reperimento ed esposizione di una storia già presente in poesia, una storia 'narrata' in versi dal Petrarca, cui Leopardi conferirebbe chiarezza portandola alla luce in modo autonomo. Nuovamente un verbo tipico della prosa autobiografica, narrare, è utilizzato qui in ambito poetico; Leopardi però intende per *storia narrata* non una successione o un avvicinarsi di eventi, recuperati a freddo dalla loro dimensione passata, ma un testo che, fondandosi sulla consapevolezza del funzionamento delle dinamiche delle passioni, riesca a valorizzare le loro manifestazioni con la propria carica immaginativa. Soltanto la poesia che si serva dell'immaginazione infatti, può aspirare a rendere 'la forza intima, e la propria e viva natura' [PP, II: 988-989] delle passioni, elementi che rimangono nascosti ad una ricerca razionale. Ai fini del nostro studio, è infine significativo sottolineare come il passo riportato della *Prefazione dell'interprete* palesi anche che 'scienza dell'animo umano' [Zib. 53] significava per Leopardi non soltanto un sapere limitato alla conoscenza teorica dell'umano, ma consapevolezza teorica di base che *collabora* ad una piena scoperta degli affetti, la quale, però, può compiere le proprie acquisizioni ultime solo attraverso la poesia. Nel paragrafo 2.4.3 avremo modo di appurare come questa concezione trovi espressione in quei luoghi dei *Canti* in cui la fenomenologia della memoria diviene materia poetica.

Piero Bigongiari ha mostrato come i *Canti* realizzino la storia del personaggio-io leopardiano, offrendosi 'in *retrospect*: come se quanto andava accadendo non fosse che un materiale di accumulo che avrebbe trovato il suo ordine autentico, e vinto le proprie contraddizioni, solo nella luce di questa ripetibile rievocazione del suo oscuro affannarsi'.⁶ Nella sezione dedicata all'analisi testuale (2.4) avremo modo di appurare

⁶ P. Bigongiari, *Leopardi e la costruzione del personaggio Io*, in F. Foschi e R. Garbuglia (a cura di), *Omaggio a Leopardi*, Abano Terme, Francisci, 1987, vol. II, p. 470; corsivo nel testo.

come lo sguardo in retrospettiva, posandosi sulle immagini poetiche sia capace di riattivarne i significati nascosti.⁷ Viceversa, però, conscio del potere memoriale dell'immagine, il poeta, nel momento in cui affida determinati sensi alla rappresentazione poetica, apre il corso verso la *possibilità* che l'immagine stessa sia recuperata in futuro. Lo sguardo in retrospettiva cioè, non si posa d'improvviso a posteriori sulla poesia, ma è la poesia stessa che, costruendosi attraverso le immagini, e sui ritorni di immagine, lo presuppone. La presenza di immagini ricorrenti caratterizza la scrittura leopardiana in generale (lo vedremo anche nello *Zibaldone*). La possibilità di servirsi nuovamente dell'immagine, rende recuperabili anche i significati che esse concentrano, in un continuo dialogo tra luoghi del testo. Prima di passare all'analisi testuale cercheremo di definire le prerogative del senso del sé leopardiano, i suoi modi di riverberarsi in ambito privato e pubblico, e le aspettative di durata che il poeta dovette riporre nei *Canti*.

2. 1 Il senso del sé

Questo paragrafo si propone di evidenziare i caratteri del senso del sé leopardiano, e di mostrare come esso si costruisca da un lato, sulla base dei parametri tipicamente moderni che fondano la riflessione sull'identità personale, dall'altro sull'interazione, tipicamente leopardiana, tra esperienza personale ed esperienza creativa. La percezione della propria individualità, per Leopardi, non può prescindere dalla coscienza del proprio statuto di scrittore e di lettore; identità personale e identità di poeta coincidono.

⁷ Il titolo del paragrafo 2.4, *I 'Canti' in retrospettiva: percorsi testuali*, si ispira alla definizione di Bigongiari.

I caratteri moderni del senso del sé sono stati evidenziati da Charles Taylor nel suo studio dedicato alla formazione del concetto di identità personale.⁸ La tappa cruciale del passaggio ad un concetto moderno di identità personale si verifica con Locke, presenza filosofica fondamentale nella formazione di Leopardi, come abbiamo appurato nel precedente capitolo; quello del filosofo inglese è, secondo la definizione di Taylor, un ‘punctual self’, un sé *distaccato* dalla realtà circostante sulla quale esso può intervenire attivamente per la propria crescita e per edificare le proprie abitudini.⁹ Il sé viene percepito come situato *dentro* l’uomo, come interiorità che può essere conosciuta e preservata attraverso l’*autoesame* e l’*autocontrollo*, esercizi di comprensione del sé che lo rendono sempre presente a se stesso. Anche il linguaggio attraverso cui il senso del sé è espresso, riflette, si perdoni il gioco di parole, questa riflessività: ‘The turn to oneself is now also and inescapably a turn to oneself in the first-person perspective – a turn to the self as a self. That is what [Taylor means] by radical reflexivity. Because we are so deeply embedded in it, we cannot but reach for reflexive language’.¹⁰ Il pensiero leopardiano alla pagina 4302 dello *Zibaldone* sulle aspettative di durata riposte nei propri versi, che analizzeremo successivamente (pp. 83-84), presenta un interessante esempio dei caratteri del linguaggio riflessivo di cui parla Taylor. Esprimendo lo sguardo retrospettivo e la spinta ad autoparagonarsi che la lettura dei propri versi induce, Leopardi utilizza l’espressione ‘paragonarmi meco medesimo’, evidente condensazione di un linguaggio radicalmente riflessivo.

La prospettiva di distanziamento e oggettivizzazione della realtà, mentre ha indotto l’interiorizzazione dei parametri per la costruzione del sé, ne ha causato nello

⁸ C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

⁹ Cfr. Ibid, pp. 159-176.

¹⁰ Ibid. p. 176.

stesso tempo la spersonalizzazione; il sé infatti, per esercitare autocontrollo e autoesame, ha assunto la prospettiva di una *terza persona* che lo guarda, che lo osserva e controlla.¹¹

Un'altra caratteristica dell'identità moderna, che Taylor vede per la prima volta compiutamente manifesta in Montaigne, è la ricerca introspettiva volta alla comprensione delle caratteristiche originali dell'identità. Rispetto alla ricerca compiuta dal soggetto cartesiano, il soggetto di Montaigne ha come obiettivo l'identificazione delle peculiarità uniche della persona: 'its aim is to identify the individual in his or her unrepeatable difference, where Cartesianism gives us a science of the subject in its general essence'.¹² Benché l'introspezione leopardiana sia sempre attenta ad uno sguardo che si estenda dal particolare al generale e viceversa, anche il poeta nell'esame dei propri affetti, tende a rilevarne l'eccezionalità del sentire, e a considerare tale capacità come un aspetto peculiare del proprio carattere.

Come osserva Ricoeur, la riflessività ('reflexivity'), ovvero il rapporto del sé con se stesso, implica sempre una relazione dialettica con l'altra macrocategoria intorno alla quale ruota il concetto del senso del sé, ovvero la mondanità ('worldliness'), l'apertura al mondo, l'interazione con tutti gli impulsi che provengono dal contesto sociale, storico, culturale in cui il soggetto è inserito.¹³ Tenendo presenti queste premesse concettuali, cerchiamo allora di rintracciare sia le testimonianze leopardiane che consentano di far luce sugli elementi costitutivi dell'identità personale moderna, l'autoesame e l'autocontrollo, con particolare attenzione alle loro implicazioni sulle

¹¹ Cfr. Ibid., pp. 175-176.

¹² Ibid. p. 182.

¹³ Così si esprime Ricoeur: 'I am speaking of the polarity between *reflexivity* and *worldliness*. One does not simply remember oneself, seeing, experiencing, learning; rather one recalls the situations in the world in which one has seen, experienced, learned. These situations imply one's own body and the bodies of others, lived space, and, finally, the horizon of the world and worlds, within which something has occurred. Reflexivity and worldliness are indeed related as opposite poles' (P. Ricoeur, *Memory, History Forgetting*, cit. p. 36; corsivi nel testo).

aspettative riposte nel libro dei *Canti*, sia il riverberarsi del senso del sé nelle forme della riflessività e della mondanità.

Per evidenziare come le osservazioni di Taylor si applichino a Leopardi, e valutare la modernità della concezione del sé del poeta, si consideri il seguente pensiero dello *Zibaldone*:

Quando io mi sono trovato abitualm. disprezzato e vilipeso dalle persone, sempre che mi si dava occasione di qualche sentimento o slancio di entusiasmo, di fantasia, o di compassione, appena cominciato in me qualche moto, restava spento. Analizzando quel ch'io provava in tali occorrenze, ho trovato, che quel che spegneva in me immancabilm. ogni moto, era *un'inevitabile occhiata che io allora, confusamente e senza neppure accorgermene, dava a me stesso*. E che, pur confusam, io diceva: che fa, che importa a me questo (la bella natura, *una poesia ch'io leggessi*, i mali altrui), che non sono nulla, che non esisto al mondo? V. p. 4492. E ciò terminava tutto, e mi rendeva così orribilmente apatico com'io sono stato p. tanto tempo. Quindi si vede chiaram. che il fondam. essenziale e necessario della compassione, anche in apparenza la più pura, la più rimota da ogni relaz. al proprio stato, passato o pres., e da ogni confronto con esso, è sempre il se stesso. *E certam. senza il sentim. e la coscienza di un suo proprio essere e valere qualche cosa al mondo, è impossib. provar mai compass.*; anche escluso affatto ogni pensiero o senso di alcuna propria disgrazia speciale, nel qual caso la cosa è notata, ma è ben distinta da ciò ch'io dico. [*Zib.* 4488; corsivi nostri]

Non possiamo non figurarci un'occhiata che proviene dall'alto, come una terza persona che vede non vista; all'estrema spersonalizzazione dell'occhiata corrisponde nello stesso tempo, l'estrema interiorizzazione della condizione del sé che si manifesta nella forma della compassione, la quale, a sua volta, si origina da una compagnia che il sé concede a se stesso (compatire deriva dal latino *cum pati*, patire con, patire insieme), e dunque dall'azione di un sé duplicato che guarda l'altro patire. Queste dinamiche interiori che appartengono alla sfera della riflessività, sono però in relazione anche alla mondanità; come Leopardi spiega, il sentimento della compassione che si origina nella profondità della coscienza, non avrebbe motivo di emergere se il soggetto si considerasse irrelato. È invece l'appartenenza a un sistema di convenzioni e relazioni

con il mondo ('un [...] proprio essere e valere qualche cosa al mondo') che induce la percezione della propria identità a manifestarsi nella forma compassionevole del sentire. Il riconoscimento del proprio valore, è sempre valutazione del sé rispetto al contesto in cui è immesso, rispetto agli altri. Ce lo dimostra il pensiero alle pagine 4492-4493, collegato al precedente da mutui rimandi:

Alla p. 4488. Ancora: che ardisco io formar de' pensieri nobili, che da tutti son tenuto p. uom da nulla. Il primo fondam. di qualunq. o *immaginazione* o *sentimento* nobile, grande, sublime (e tali sono i poetici e sentimentali di qualunq. natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l'anima), è il concetto di una propria nobiltà e dignità. Anzi la facoltà e l'efficacia di esse immaginaz. e sentim., sì abitualm. e sì attualm. sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale. Ogni sentim. o pens. Poet. *qualunq.* è, in qualche modo, sublime. *Poetico* non *sublime* non si dà. Il bello, e il sentim. morale di esso, è sempre sublime. Ora il concetto di una propr. nobiltà, sembra ridicolo, è respinto con dolore, come una illusione perduta, quando uno si trova disprezzato, abitualm. o attualm., da quei che lo circondano. Però in questi casi, il provar quella quasi tentazione a sentire ec., è penoso, perchè vi rinnova il pensiero della vostra abiezione. Certo, egli è proprietà ed effetto essenziale d'ogni immaginaz. e sentim. di natura poetica, l'inalzar l'anima: al che si oppone direttam. quello stato di spregio ec., quel concetto, quel sentim. di se stessa, che la deprime. [corsivi nel testo]

Quello che Leopardi suggerisce in questa meditazione, ed è un conseguimento di enorme lungimiranza ed anticipazione sul proprio tempo, è che la concezione del sé, nella sua più profonda e completa totalità, deriva non soltanto dall'isolamento, dalla percezione del sé in se stessi (riflessività), ma dall'interazione di questa con le componenti della vita sociale e culturale in cui il sé è inserito (mondanità). L'immagine che gli altri hanno di noi, volenti o nolenti, è talmente influente sulla nostra coscienza da determinare l'immagine che noi abbiamo di noi stessi, il modo in cui noi giudichiamo di noi stessi. Questo concetto è fondamentale per comprendere come forme estreme di interiorizzazione e di chiusura in se stesso che troviamo in alcune manifestazioni leopardiane, presuppongano sempre un *riferirsi a* ; lo vedremo tra breve

nello specifico, parlando del *rannicchiamento* del poeta, che si presenta come *opposizione* a contaminazioni esterne.

Le due meditazioni analizzate sono del '29, anno in cui Leopardi è impegnato in una generale riconsiderazione della propria carriera poetica. Nella seconda (alle pagine 4492-4493 dello *Zibaldone*), riflette sul sublime della poesia, parametro verso cui, piuttosto che verso il bello, come dimostrato da Gilberto Lonardi, tende la poesia leopardiana dei *Canti*.¹⁴ Non solo però il pensiero in esame è una riflessione sull'aspirazione al sublime della poesia in generale, ma è anche una meditazione su quali sensi del sé possano farne parte; affinché la percezione del sé possa rientrare nella categoria del sublime, i sensi espressi devono essere del tipo che innalzino l'anima, la rendano grande. Il presupposto che lo consente è 'il concetto di una propria nobiltà e dignità', il quale concetto però, non è mai veramente fino in fondo proprio, visto che, se il soggetto è denigrato dagli altri, 'da quei che lo circondano', l'opinione di sé diviene ridicola. Questo pensiero zibaldoniano, in cui riflessione sul sé e meditazione sulla poesia convergono, fa luce su una concezione della poesia come territorio di un ardire, di un osare, di una verifica del sé. Non soltanto i *Canti*, come ogni opera pubblicata, si espone all'arbitrio di un pubblico che giudica del valore del poeta; ma se la matrice intima che li costituisce è la ricerca del sublime, come evidenziato da Lonardi, e se il sublime è, per così dire, la qualità che più rischia di essere convertita nel suo opposto, il ridicolo, perché *espone* innalzandoli i sensi di cui parla, il libro dei *Canti* allora nasce *intrinsecamente* come sfida, come misura del modo in cui la 'nobiltà e dignità' del poeta possano essere accolte. Sublime è per Leopardi un mettersi in gioco, non solo una

¹⁴ G. Lonardi, *In cerca del sublime*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo*, cit., pp. 85-113. Così, attraverso le parole dello studioso, potremmo definire in sintesi la differenza tra bello e sublime: 'Il bello non c'entra: non la calma conchiusa [...], ma la tensione che si accompagna all'indefinito di ogni esponente della grandezza, si tratti del desiderio, con la sua infinità, o della passione, o dello spazio-tempo' (p. 110).

marca stilistica. Possiamo comprendere come il poeta, cosciente di ciò, tendesse a testare il contesto pubblico e a chiarire le proprie operazioni attraverso i paratesti (le lettere dedicatorie delle canzoni patriottiche, le *Annotazioni*, il *Preambolo alla ristampa delle Annotazioni*, la dedica *Agli amici suoi di Toscana*) come la Veronese evidenzia, esercitando così una forma di controllo esterno, ma insieme di autocontrollo, veicolando di volta in volta un profilo di sé e della propria poesia, che senza mai tradire i propri principi, fosse però in grado di insinuarsi in una sfera pubblica per lo più avversa.¹⁵

L'*Ultimo canto di Saffo* e la *Premessa* al canto, offrono un chiaro esempio di sfida e operazione di controllo da parte del poeta, rispettivamente, cui fa da sfondo un elemento tipico dell'identità personale, la tematica del corpo. Vediamo innanzitutto che valenze assuma il corpo nell'esperienza esistenziale e creativa dell'autore, per passare poi all'analisi del significato della canzone in riferimento al connotato di sfida sublime della poesia.

Non soltanto il corpo è per Leopardi il tramite conoscitivo tra soggetto e realtà esterna, che interagisce con il reale e traduce l'interazione in forma di sensazione, ma è anche elemento di meditazione poetica. La poesia antica era per Leopardi quella poesia corporea che dava voce all'immediatezza delle sensazioni, la poesia moderna, invece, si caratterizza per l'interiorizzazione degli impulsi provenienti dalla natura; il corpo funge solo da tramite, non ha più potere di informare attivamente la poesia. Come osserva Michael Caesar, la relazione tra il corpo e la modernità, che emerge dalla riflessione leopardiana, può essere espressa in termini di nascondimento: 'The body [...] becomes

¹⁵ Cfr. C. Veronese, *The Reception of Giacomo Leopardi in the Nineteenth Century*, cit., pp. 121-123. Cfr. anche la nota 3 del presente capitolo.

[...] that which modernity has lost; in other words, it becomes the name for something which is invisible or at least which is very difficult to find'.¹⁶

I sentimenti dell'uomo, emanazione interna dei messaggi del corpo, si offrono per Leopardi come un bacino inesauribile di coinvolgimento meditativo, tanto affascinanti nella loro a volte sorprendente profondità ed intensità, quanto drammatici, nel loro caratterizzarsi come privilegio ed insieme condanna all'infelicità, unica per il solo genere umano. Il continuo interrogarsi sulla fisiologia delle passioni è un modo per convalidare l'esplorazione dell'umano nel suo duplice aspetto di anima e corpo, proprietà in continua interrelazione e dipendenza l'una dall'altro.

In più luoghi della scrittura privata e pubblica Leopardi definisce se stesso come sofferente, per così dire, di un *mal d'amore*,¹⁷ e, nello stesso tempo, sempre secondo l'attitudine all'autoesame di cui abbiamo detto, cosciente dei limiti impostigli dalla natura sulla possibilità di vivere un'esperienza amorosa corrisposta.¹⁸ L'amore è per Leopardi l'esperienza sublime per eccellenza, perché, in assenza dell'oggetto amato, come il poeta esprime nel pensiero a pagina 59 dello *Zibaldone*, il pensiero si innalza 'potentissimo' fino all'astrazione, mentre in presenza dell'oggetto amoroso, la vista della donna causa 'timore'; anche il timore, è un elemento tipico della poetica del sublime:

¹⁶ M. Caesar, *Leopardi and the Knowledge of the Body*, in «Romance Studies», 19, 1991, p. 28.

¹⁷ Ad esempio nelle *Memorie del primo amore*: 'E veggio bene che l'amore dev'esser cosa amarissima, e che io purtroppo (dico dell'amor tenero e sentimentale) ne sarò sempre schiavo'. (G. Leopardi, *Memorie del primo amore*, in Id., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1995, p. 18); nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, nella voce dell'alter ego Eleandro: 'Sono nato ad amare, ho amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva'. [*PP*, II: 176]

¹⁸ Si pensi ai versi della *Sera del dì di festa*: '[...] e forse ti rimembra/ In sogno a quanti oggi piacesti, e quanti/ Piacquero a te: non io, non già, ch'io spero./ Al pensier ti ricorro [...]' [vv. 18-21], alla confessione che rivolge al Brighenti nell'epistola del 28 agosto 1820: 'Ho l'animo così agghiacciato e appassito dalla continua infelicità, ed anche dalla misera cognizione del vero, che prima di avere amato, ho perduto la facoltà di amare, e un Angelo di bellezza e di grazia non basterebbe ad accendermi: tanto che così giovane, potrei servir da Eunuco in qualunque serraglio' [*Ep*, I: 436], e alla descrizione delle donne romane nella lettera al fratello del 6 dicembre 1822, in cui sottolinea la loro indifferenza nei confronti di 'giovani molto belli e ben vestiti' [*Ep*, I: 580] che passeggiavano con lui, dove la possibilità che sia egli stesso ad esercitare seduzione, non è neanche presa in considerazione.

Quando l'uomo concepisce amore tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede più se non l'oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine alle conversazioni ec. come si stasse in solitudine, astratti e facendo quei gesti che v'ispira il vostro pensiero sempre immobile e potentissimo senza curarsi della maraviglia nè del disprezzo altrui, tutto si dimentica e riesce noioso ec. fuorchè quel solo pensiero e quella vista. Non ho mai provato pensiero che astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato, nella cui presenza non accade dire che cosa avvenga, fuor solamente alcuna volta il gran timore che forse forse gli potrà essere paragonato.

Alla stessa pagina del diario filosofico, Leopardi continua a riflettere sugli effetti dell'amore esaminando le conseguenze che essi comportano sia nell'ambito dell'interazione con gli altri, sia rispetto a se stesso, e scrive:

Io soglio sempre stomacare delle sciocchezze degli uomini e di tante piccolezze e viltà e ridicolezze ch'io vedo fare e sento dire massime a questi coi quali vivo che ne abbondano. Ma io non ho mai provato un tal senso di schifo orribile e propriamente tormentoso (come chi è mosso al vomito) per queste cose, quanto allora ch'io mi sentiva o amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso, fatto sensibilissimo oltre ogni mio costume, a qualunque piccolezza e bassezza e rozzezza sia di fatti sia di parole, sia morale sia fisica, sia anche solamente filologica, come motti insulsi, ciarle insipide, scherzi grossolani, maniere ruvide e cento cose tali. [Zib. 59]

Questa meditazione non solo è fondamentale come esempio di descrizione della fisiologia amorosa, ma anche perché implicitamente pone un'equivalenza tra senso benefico del sé e senso del sublime, e dunque del poetico. Il *rannicchiamento* è il corrispettivo di un'operazione di risanamento che l'io attua dopo essere stato in comunicazione con l'esterno, quando si allontana dalla dimensione condivisa con gli altri e si immerge nella propria riflessività, al riparo da contaminazioni esterne.¹⁹

Risulta efficace perché si gratifica del proprio *innalzamento* (dalla cui posizione scorge

¹⁹ Il rannicchiamento interiore ha anche un corrispettivo esteriore, nella postura del corpo, come Leopardi spiega alle pagine 69-70 dello *Zibaldone*: 'Dev'esser cosa già notata che come l'allegrezza ci porta a comunicarci cogli altri [...] così la tristezza a fuggire il consorzio altrui e rannicchiarsi in noi stessi co' nostri pensieri e col nostro dolore. [...] Ed io mi ricordo, (e l'osservai in quell'istesso momento) che stando in alcuni pensieri o lieti o indifferenti, mentre sedeva, al sopravvenirmi di un pensier tristo, immediatamente strinsi l'una contro l'altra le ginocchia che erano abbandonate e in distanza, e piegai sul petto il mento ch'era elevato'. [Zib. 69-70]

bassezze di ogni tipo, anche filologiche!), e dunque perché è in funzione di un senso del sublime. Senza l'esito sublime, il rannicchiamento perde la sua efficacia lenitiva. Confrontiamo infatti l'effetto benefico esaminato, con l'effetto antitetico del rannicchiamento descritto in un altro splendido pensiero dello *Zibaldone*, dedicato alla riflessione sul corpo, in particolare agli effetti della cognizione della bruttezza:

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 profondissimamente 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 prova quello stesso dolore che si prova nel considerare o nel vedere l'amata nelle braccia di un altro, o innamorata di un altro, e del tutto noncurante di voi. *Egli sente quasi che il bello e la natura non è fatta per lui, ma per altri* (e questi, cosa molto più acerba a considerare, *meno degni di lui, anzi indegnissimi* del godimento del bello e della natura, incapaci di sentirla e di conoscerla ec.): e prova quello stesso disgusto e finissimo dolore di un povero affamato, che vede altri cibarsi dilicatamente, largamente, e saporitamente, senza speranza nessuna di poter mai gustare altrettanto. 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. [Zib. 718-720; corsivi nostri]

Nel caso dell'individuo privo di bellezza, il rannicchiamento invece di risultare in un rimedio rinfrancante che il sé apporta a se stesso, si traduce in un'esperienza *penosa*. Come l'amante ardentissimo, che vede e sente la propria condizione come giudice spersonalizzato di se stesso, l'individuo brutto riconosce la propria bruttezza come esclusione dal poetico, e dalla possibilità di innalzare l'anima; e considera gli altri non

più con un magnanimo senso di superiore differenziazione ed autoesclusione, ma con un senso di sconfitta umiliante nella quale egli si vede vinto da parte di ‘indegnissimi’.²⁰

Questa similitudine tra uomo brutto, ‘amante ardentissimo’ e ‘povero affamato’ mette in luce: in primo luogo come la meditazione sul corpo nasconda una riflessione sulla poesia, ed è dunque un ulteriore indizio di quella convergenza tra identità personale ed identità poetica di cui abbiamo detto. In secondo luogo, ritroviamo una tensione tra senso del sé e mondanità che si gioca in termini di *dignità*. Ricordiamo come la considerazione della propria ‘dignità e nobiltà’ era il parametro che, nel pensiero alle pagine 4492-4493 dello *Zibaldone*, dedicato al sublime e al senso del sé, Leopardi giudicava necessario per la creazione poetica, e che risultava in tensione con il giudizio degli altri.

Dalle meditazioni finora analizzate, sembrerebbe dedursi che il senso del sé di Leopardi non possa che manifestarsi *in antagonismo*, come non appartenente alla mondanità.²¹ Nella celebre lettera al Giordani del 2 marzo 1818, in cui confessava la rovina del corpo risultata dai ‘sette anni di studio matto e disperatissimo’ [*Ep*, I: 183], Leopardi affermava che nessuno aveva ‘coraggio d’amare quel virtuoso in cui niente è bello fuorché l’anima’. L’esperienza degli uomini, proseguiva, che al tempo ancora gli

²⁰ Si noti come anche nel *Dialogo di Tristano e di un amico* nell’affermazione di Tristano sul valore del benessere corporale è ribadita l’opposizione uno-altri: ‘il corpo è l’uomo perchè [...] la magnanimità, il coraggio, le passioni, la potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò che fa nobile e viva la vita, dipende dal vigore del corpo, e senza quello non ha luogo. Uno che sia debole di corpo, non è uomo, ma bambino; anzi peggio; perchè la sua sorte è di stare a vedere gli altri che vivono, ed esso al più chiacchierare, ma la vita non è per lui’. [*PP*, II: 215]

²¹ Si veda anche il pensiero alla pagina 71 dello *Zibaldone*, in cui si avverte quasi una linea di demarcazione tra la sfera privata (che include le amicizie intime) e la sfera più genericamente sociale, tracciata dall’autocontrollo: ‘Colle persone colle quali penso di poter convenire, non amo di parlare in compagnia, parte perchè i circostanti non conoscendomi bene (giacchè *io non soglio farmi conoscer da tutti*) darebbero di me a queste persone sia direttamente sia indirettamente una idea falsa; parte perchè io stesso per non entrare in dispute ch’io sfuggo a più potere con quelli che hanno diversi principii, e per non obbligare quella stessa tal persona ch’io stimassi, ad entrarvi, dissimulerei necessariamente, e così cercando d’ingannar gli altri, ingannerei anche colui, il quale mi crederebbe uno di quei tanti coi quali egli non può convenire’ [corsivi nostri]. Si pensi infine al soggetto di un suo disegno letterario: ‘Colloqui (sopra il secolo 19, la vita ec.) con me stesso, poichè gli altri son di diverso pensare’ [*PP*, II: 1219].

manca, avrebbe potuto solo inacerbire la sua sofferenza, spingerlo a ‘rannicchiarsi amaramente in [se] stesso’ (e si noti nuovamente l’effetto penoso del rannicchiamento), non per le ‘disgrazie’ che inevitabilmente sarebbero sopraggiunte, non per le offese all’ ‘amor proprio’, cui avrebbe risposto con un ‘continuo disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni’, ma, dichiarava, ‘per quelle cose che mi offenderanno il cuore’ [*Ep*, I: 184]. Questo senso di impotenza e annullamento di fronte all’amore negato rimarrà costante fino alla fine, e Leopardi continuerà a mostrarsi vulnerabile agli effetti del mondo esterno, se ancora nell’abbozzo *Ad Arimane* scriverà: ‘Perchè, dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacere? L’amore? ...per travagliarci col desiderio, col confronto degli altri, e del tempo nostro passato?’ [*PP*, I: 685-686; corsivo nostro].

La poesia è però il luogo del riscatto, il luogo in cui questo confronto è *cercato* perché *necessario* alla stessa condizione del sublime. La dignità del poeta è un parametro di per sé pubblico, l’innalzamento delle forme del sentire richiede di essere sperimentato in un contesto sociale. Leopardi sapeva che il sublime si reggeva, come scrive Raffaele Gaetano, sul ‘principio che eleva il pubblico a giudice delle opere di genio’,²² benché fosse nello stesso tempo chiaro che il giudizio del pubblico si basasse su categorie e strumenti interpretativi insufficienti a comprendere l’opera geniale, come Leopardi argomenta nel *Parini*, e come riflette in alcune meditazioni dello *Zibaldone*.²³

²² R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime*, cit., p. 400.

²³ Si consideri a titolo di esempio il pensiero alle pagine 83-84 dello *Zibaldone*, in cui la riflessione attinge all’esperienza personale del poeta: ‘La cagione per cui trovo nelle osservaz. di Mad. Di Staël del libro 14. della Corinna anche più intima e singolare e tutta nuova naturalezza e verità, è (oltre al trovarmi io presentem. nello stessiss. stato ch’ella describe) il rappresentare ella quivi il genio considerante se stesso e non le cose estrinseche nè sublimi, ma le piccolezze stesse e le qualità che il genio poche volte ravvisa in se, e forse anche se ne vergogna e non se le confessa (o le crede aliene da se e provenienti da altre qualità più basse, e perciò se n’affligge) onde con minore sublime ed astratto, ha maggior verità e profondità familiare in tutto quello che dice Corinna di se giovanetta.

Quantunque io mi trovi appunto nella condiz. che ho detta qui sopra pur leggendo il detto libro, ogni volta che mad. parla dell’invidia di quegli uomini volgari, e del desiderio di abbassar gli uomini superiori, e presso loro e presso gli altri e presso se stessi, non ci trovava la solita certissima e precisa applicabilità alle mie circostanze. E rifletto che infatti questa invidia, e questo desiderio non può trovarsi in quei tali piccoli spiriti ch’ella describe, perchè non hanno mai considerato il genio e l’entusiasmo come una

L'opera di poesia sublime nasceva su uno scarto inevitabile tra la necessità di una conferma e di un'approvazione pubblica e i limiti del riconoscimento stesso, mai aderente al valore reale dell'opera.²⁴ L'*Ultimo canto di Saffo* sorge sulla consapevolezza di questo scarto e vuole sfidarlo.

Leopardi era cosciente che la prima regola per salvaguardare l'interesse dei lettori intorno alla materia poetica fosse evitare a tutti i costi di rappresentare brutti il protagonista o l'autore stesso, nei casi di espressione soggettiva dell'io poetico. Nel pensiero alle pagine 1691-1694 dello *Zibaldone*, che estende in ambito specificamente letterario le considerazioni sul rapporto tra soggetto brutto e sublime, troviamo una prescrizione esplicita del divieto di una tale rappresentazione,²⁵ e il suggerimento di tacere almeno i limiti fisici del personaggio, in maniera tale che il lettore, non trovando riferimenti, possa comunque figurarselo bello: 'Tutto lo spregiudizio, tutto l'ardire, tutta l'originalità di un autore in qualsivoglia tempo non può giunger fin qua. [...] Ogni effetto svanirebbe se parlando o di se stesso (come fa il Petrarca) o del suo eroe, l'autore dicesse ch'egli era sfortunato nel tale amore perchè le sue forme, o anche il suo tratto e

superiorità, anzi come una pazzia, come fuoco giovanile, difetto di prudenza, di esperienza di senno, ec. e si stimano molto più essi, onde non possono provare invidia, perchè nessuno invidia la follia degli altri, bensì compassione, o disprezzo, e anche malvolenza, come a persone che non vogliono pensare come voi, e come credete che si debba pensare. Del resto credono che ancor esse fatte più mature si ravvedranno, tanto sono lontane dall'invidiarle. E così precisam. porta l'esperienza che ho fatta e fo. Ben è vero che se mai si affacciasse loro il dubbio che questi uomini di genio fossero spiriti superiori, ovvero se sapranno che son tenuti per tali, come anime basse che sono e amanti della loro quiete ec. faranno ogni sforzo per deprimerli, e potranno concepirne invidia, ma come di persone di un merito falso e considerate contro al giusto, e invidia non del loro genio, ma della stima che ne ottengono, giacchè non solamente non li credono superiori a se, ma molto al di sotto'.

²⁴ In questo scarto tra genio e pubblico si verifica una delle perdite della modernità nei confronti della poesia antica. L'opera moderna non è più voce del pubblico, come lo era per gli antichi, i quali potevano giudicare dell'opera dal modo in cui il loro sentire era riversato in essa. In epoca moderna il pubblico non è in grado di valutare l'opera geniale perché non l'intende, non sentendosi più rappresentato da essa. Ci soffermeremo su questo concetto nel paragrafo 2.4.1.

²⁵ 'Voi altri riformatori dello spirito umano, e dell'opera della natura, voi altri predicatori della ragione, provatevi un poco a fare un romanzo, un poema ec. il cui protagonista si finga perfettissimo e straordinario in tutte le parti morali, e dipendenti dall'uomo, e imperfetto o men che perfetto nelle parti fisiche, dove l'uomo non ha per se verun merito. Di che si parla in questo secolo sì spirituale massime in letteratura che oramai par che sdegni tutto ciò che sa di corporeo, di che si parla, dico, ne' poemi, ne' romanzi, nelle opere tutte d'immaginazione e sentimento, fuorchè di bellezza del corpo? Questa è la prima condizione in un personaggio che si vuol fare interessante'. [*Zib.* 1691-1692]

maniere esteriori (cosa al tutto corporea) non piacevano all'amata, o perch'egli era men bello di un suo rivale' [Zib. 1693]. L'effetto sul lettore della bruttezza del personaggio si traduce in una percezione della bruttezza dell'opera intera. Leopardi, che nella scrittura dello *Zibaldone* o nell'epistolario, non si fa remore ad utilizzare un linguaggio autodenigratorio o espressionista per descrivere le proprie condizioni di salute,²⁶ conscio delle conseguenze sulla ricezione dell'opera, osserverà attentamente il divieto di rappresentare personaggi brutti nelle sue opere pubbliche;²⁷ con un'unica grande eccezione: Saffo. La coscienza dell'arditezza del soggetto dell'*Ultimo canto di Saffo* sarà esplicitamente manifestata nelle *Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*.²⁸

Il valore di questa poesia come momento di svolta cruciale nella riflessione sul senso del sé leopardiano, si comprende però solo considerando l'aspetto intimo dell'attività letteraria complementare a quello creativo, ovvero la *lettura* e la fruizione

²⁶ Si pensi ad esempio alla seguente meditazione alla pagina 4204 dello *Zibaldone*: 'Contraddizioni innumerevoli, evidenti e continue si trovano nella natura considerata non solo metafisicamente e razionalmente, ma anche materialmente. La natura ha dato ai tali animali l'istinto, le arti, le armi da perseguitare e assalire i tali altri, a questi le armi da difendersi, l'istinto di preveder l'attacco, di fuggire, di usar mille diverse astuzie per salvarsi. [...] [I]o finchè non mi si spieghi meglio la cosa, paragonerò la condotta della natura a quella di un medico, il quale mi trattava con purganti continui, ed intendendo che lo stomaco ne era molto debilitato, mi ordinava l'uso di decozioni di china e di altri attonanti p. fortificarlo e minorare l'azione dei purganti, senza però interromper l'uso di questi. Ma, diceva io umilmente, l'azione dei purganti non sarebbe minorata senz'altro, se io ne prendessi de' meno efficaci o in minor dose, quando pur debba continuare d'usarli?'. *Umilmente* e disinvoltamente l'esempio della cura di un mal di stomaco riesce a sostenere il peso della negazione del principio di non contraddizione esistente in natura.

²⁷ In realtà il divieto, per la coincidenza tra identità personale ed identità poetica, si estende anche alla scrittura del diario filosofico in cui, come nella seguente riflessione alle pagine 2441-2442 dello *Zibaldone*, i riferimenti relativi ai limiti del *sembiante*, sono espressi in terza persona, in modo indiretto: 'Non si nomina mai più volentieri, nè più volentieri si sente nominare in altro modo chiunque ha qualche riconosciuto difetto o corporale o morale, che pel nome dello stesso difetto. Il sordo, il zoppo, il gobbo, il matto tale. [...] Io mi sono trovato a vedere uno di persona difettosa, uomo del volgo, trattenersi e giocare con gente della sua condizione, e questa non chiamarlo mai con altro nome che del suo difetto, tanto che il suo proprio nome non l'ho mai potuto sentire'. Leopardi parla di terzi, ma non si può non ipotizzare un riferimento ad episodi sperimentati sulla propria persona dal '*gobbo de Leopardi*' [Ep., II: 1731; corsivi nel testo], come vedremo a breve.

²⁸ 'Una [canzone], ch'è intitolata *Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane: soggetto così difficile, che io non mi so ricordare né tra gli antichi né tra i moderni nessuno scrittor famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la signora di Staël, che lo tratta in una lettera in principio della *Delfina*, ma in tutt'altro modo'. [PP, I: 163]

della poesia; anch'esse risultano compromesse dalla 'sventura della bruttezza'.²⁹ Per chiarire, consideriamo il pensiero alle pagine 227-228 dello *Zibaldone*:

Come le persone di poca immaginaz. e sentimento non sono atte a giudicare di poesia, o scritture di tal genere, e leggendole, e sapendo che sono famose, non capiscono il perchè, a motivo che non si sentono trasportare, e *non s'immedesimano in verun modo collo scrittore*, e questo, quando anche siano di buon gusto e giudizio, così vi sono molte ore, giorni, mesi, stagioni, anni, in cui le stesse persone di entusiasmo ec. non sono atte a sentire, e ad essere trasportate, e però a giudicare rettamente di tali scritture. Ed avverrà spesso per questa ragione, che un uomo per altro, capacissimo giudice di bella letteratura, e d'arti liberali, concepisca diversissimo giudizio di due opere egualmente pregevoli. Io l'ho provato spesse volte. Mettendomi a leggere coll'animo disposto, trovava tutto gustoso, ogni bellezza mi risaltava all'occhio, tutto mi riscaldava, e mi riempieva d'entusiasmo, e lo scrittore da quel momento mi diventava ammirabile [...]. Altre volte mi poneva a leggere coll'animo freddissimo, e le più belle, più tenere, più profonde cose non erano capaci di commuovermi: per giudicare non mi restava altro che il gusto e il tatto già formato. [corsivi nostri]

L'effetto della poesia sul lettore dipende dalla *disposizione* con cui egli si accinge alla lettura; potremmo dedurre allora che se il soggetto si sente, come l'amante rifiutato della similitudine incontrata precedentemente [*Zib.* 718-720], fuori dalla 'sfera della bellezza', questa disposizione d'animo diviene un ostacolo per un completo godimento della lettura. La fruizione del bello consiste in un *immedesimarsi* nello scrittore (così come l'amante ardentissimo 'sente come dentro se stesso, e vi s'immedesima, [...] la bellezza astratta, e la natura'), ma la coscienza della propria bruttezza, antipoetica, impedisce la totalità del processo di immedesimazione con il bello.³⁰ Tra libro e fruitore esiste un rapporto di mutua scoperta e valorizzazione: grazie alle disposizioni interiori con cui ci si accosta alla lettura si apprezzano le sfumature e i sensi più profondi del libro; viceversa, la lettura ha una funzione ermeneutica di rivelazione del sé a se stesso,

²⁹ Così Leopardi definisce la sventura di Saffo nella *Premessa all' Ultimo canto di Saffo*. [*PP*, I: 681]

³⁰ L'immedesimazione negata è infatti il destino di Saffo: '[...] Ahi di cotesta/ infinita beltà parte nessuna/ Alla misera Saffo i numi e l'empia/ Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni/ Vile, o natura, e grave ospite addetta,/ E dispregiata amante, alle vezzose/ Tue forme il core e le pupille invano/ Supplichevole intendo [...]'. [vv. 20-27]

offre al soggetto un modello di comprensione su cui basare la conoscenza delle proprie attitudini.³¹ Nel caso dell'uomo privo della bellezza, si interpone nella lettura un filtro interiore che devia la normale corrispondenza con l'opera letteraria e invece del diletto, dell'innalzamento dei sensi al sublime che l'opera dovrebbe provocare, scaturlisce un ritorno su se stessi *penoso*. Nella meditazione alle pagine 4492-4493 dello *Zibaldone*, precedentemente citata, Leopardi scriveva che 'il provar quella quasi *tentazione* a sentire ec., è penoso, perchè vi rinnova il pensiero della vostra abiezione' [*Zib.* 4493]. La lettura è certamente uno dei focolai di tentazione più attivi per Leopardi e non credo siano da sottovalutare le conseguenze intime che il contatto costante con i libri dovette avere per il senso del sé del poeta. Passare l'intera esistenza con gli occhi posati sul bello, significava continuare a subire la tentazione della bellezza, la quale non sempre era accolta con *disposizione*; e infatti nella meditazione sull' 'inevitabile occhiata' da cui questa analisi ha preso le mosse, per esemplificare gli slanci del sé che la coscienza della propria nullità va a spegnere, Leopardi utilizza proprio la circostanza della lettura: 'E che, pur confusamente, io diceva: che fa, che importa a me questo (la bella natura, *una poesia ch'io leggessi*, i mali altrui), che non sono nulla, che non esisto al mondo?' [*Zib.* 4488; corsivi nostri].

³¹ Si considerino infatti le osservazioni alla pagina 64 dello *Zibaldone*: 'mi sono avveduto che la lettura de' libri non ha veramente prodotto in me nè affetti o sentimenti che non avessi, nè anche verun effetto di questi, che senza esse letture non avesse dovuto nascer da se: ma pure gli ha accelerati, e fatti sviluppare più presto, in somma sapendo io dove quel tale affetto moto sentimento ch'io provava, doveva andare a finire, quantunque lasciassi intieramente fare alla natura, nondimeno trovando la strada come aperta, correvo per quella più speditamente. Per esempio nell'amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perchè dalla lettura recente del Verter, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così, in somma la disperazione mi portava là, ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove (non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato'.

L' *Ultimo canto di Saffo*, non solo dà voce a un tema (la bruttezza) tanto delicato e urgente nell'esperienza privata leopardiana, quanto difficile sul piano dell'apertura al pubblico. Ma costituisce una sfida anche dal punto di vista del rapporto tra il poeta e la propria personale esperienza di fruizione del bello. Rappresenta un modo per esorcizzare 'la sventura della bruttezza', attraverso la memoria della propria poesia: la realizzazione poetica fa sì che alla percezione della propria bruttezza e inadeguatezza nel momento della fruizione del bello, si sostituisca la memoria del risultato poetico creato a partire da quella stessa materia indegna. L'aver trasformato una materia antipoetica in materia sublime, conferisce dignità al senso del sé, il quale senso, riabilitato e nobilitato, può prendere il posto della considerazione penosa del sé ogni qualvolta il pensiero dei propri limiti fisici impedisce il pieno godimento del bello. Nella *Premessa all'Ultimo canto di Saffo*, in cui l'autore si rivolge ai lettori tentando di controllarne le aspettative, sottolineando gli aspetti sublimi della protagonista, Leopardi si sofferma sulla memoria come processo che grazie al vago e all'indefinito, conferisce grazia ad un oggetto che di per sé non l'avrebbe; tra le circostanze che egli dichiara averlo indotto alla scelta della 'sventura della bruttezza' come soggetto di poesia, oltre alla gioventù e all'appartenenza al genere femminile di Saffo, e oltre alla sua antichità troviamo 'il suo grandissimo spirito, ingegno, sensibilità, fama, anzi gloria immortale, e le sue note disavventure, le quali circostanze pare che la debbano fare amabile e graziosa, ancorchè non bella: o se non lei, *almeno la sua memoria*' [PP, I: 681; corsivi nostri]. La poesia in cui i caratteri di Saffo trovano espressione diviene essa stessa un'opera di abbellimento che durerà nella memoria del suo autore. Al senso penoso del sé che segue la considerazione della privazione dalla bellezza, potrà sostituirsi la memoria di *come* quel tema, per di più rischiosissimo, abbia plasmato il canto, il che

riabiliterà la dinamica di fruizione del bello, contrastando il senso della nullità personale. Già nelle *Memorie del primo amore* Leopardi presagiva il valore riabilitante della creazione letteraria che agiva attraverso la memoria (e si noti il riferimento al corpo, in antitesi ai sensi nobilitanti della poesia):

Del resto tanto è lungi ch'io mi vergogni della mia passione, che anzi sino al punto ch'ella nacque, sempre me ne sono *compiaciuto meco stesso*, e me ne compiaccio, rallegandomi di sentire qualcheduno di quegli affetti senza i quali non si può esser grande, e di sapermi *affliggere vivamente per altro che per cose appartenenti al corpo*, e d'essermi per prova chiarito che il cuor mio è soprammodo tenero e sensitivo, e forse una volta mi farà fare e scrivere *qualche cosa che la memoria n'abbia a durare, o almeno la mia coscienza a goderne*, molto più che l'animo mio era ne' passati giorni, come ho detto, disdegnosissimo delle cose basse, e vago tra delicatissimi e sublimi, ignoti ai più degli uomini.³²

Con l'*Ultimo canto di Saffo* Leopardi risolve un problema che dalla sfera personale era estrapolato nella sfera letteraria, il problema della dignità del poeta, il far sì che quest'ultima, grazie al bello che egli produce, possa essere quanto più possibile protetta dagli attacchi esterni della mondanità, dalle offese al sentire sublime così capaci di destabilizzare il senso della propria nobiltà.

La sfida lanciata dal canto di Saffo sarà la sfida che i *Canti* raccoglieranno nel '31, in una prospettiva, dopo la pubblicazione delle *Operette*, ancora più consapevole della necessità di affermare il senso del sé in termini agonistici rispetto al proprio pubblico. Il sublime è un rischio, è tensione indotta dall'innalzamento del proprio sentire e pensare.

Che il processo di riscatto del sé avviato con l' *Ultimo canto di Saffo*, si ultimasse con il libro poetico è testimoniato dalle parole con cui Leopardi, scrivendo a Paolina il 18 maggio 1830, si riferiva al ritratto che doveva accompagnare la prima

³² G. Leopardi, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 41-42; corsivi nostri. In questo brano è evidente la doppia dimensione appagante dell'opera, quella pubblica e quella privata, sulle quali ci soffermeremo nei prossimi due paragrafi.

edizione dei *Canti*: ‘Il ritratto è bruttissimo: nondimeno fatelo girare costì, acciocché i Recanatesi vedano cogli occhi del corpo (che sono i soli che hanno) che il *gobbo de Leopardi* è contato per qualche cosa nel mondo, dove Recanati non è conosciuto pur di nome’ [*Ep*, II: 1731; corsivi nel testo]. L’identità personale di Leopardi, costruitasi come identità di poeta, poteva finalmente esporsi al pubblico come tale, come esistenza in un organismo poetico; e proprio il corpo deformato, ironicamente, va ad accompagnare la bellezza dei versi, mostrandosi *volutamente* nella sua bruttezza (‘nondimeno fatelo girare costì’), nella speranza, che proprio grazie al suo esplicito, disinvolto mostrarsi, il processo di esorcizzazione della ‘sventura della bruttezza’ potesse compiersi fino in fondo. Proprio mentre si espone e proprio grazie all’esporsi, il brutto svanisce a contatto con il bello, e ciò che resta è la dignità del poeta.

Cerchiamo di ripercorrere i punti analizzati nel presente paragrafo. Abbiamo evidenziato come si esprima il senso del sé leopardiano in relazione alle categorie della riflessività e della mondanità, mettendo in luce il rapporto dialettico tra le due; a livello privato la riflessività si pone in *alternativa* alla mondanità, scaturendo come reazione agli aspetti del sociale che deprimono l’innalzamento dell’io; nello stesso tempo, la necessità di un riscontro pubblico, oltre ad essere tutt’uno con la scelta di pubblicazione del libro dei *Canti*, serve a Leopardi per dar compimento all’istanza poetica del sublime. La condizione del genio è infatti una condizione che esige verifica nel pubblico. La poesia diviene un territorio di sfida e una possibilità di riscatto, e l’*Ultimo canto di Saffo* ne rappresenta il momento di rivelazione. Giunto alla pubblicazione del libro poetico, Leopardi è ormai ‘atto a far uso di se e degli altri’,³³ poiché consapevole che i pregi

³³ Così Leopardi nei *Pensieri*, al *Pensiero LXXXII*, descriveva l’esito della grande passione amorosa, che come ogni ‘grande esperienza di se, [...] rivelando lui a lui medesimo, e determinando l’opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la fortuna e lo stato suo nella vita’ [*PP*, II: 329-330].

della propria poesia lo proteggeranno dalle ingiurie arrecate dalla mondanità al proprio sentire. Certo, come abbiamo evidenziato attraverso le parole che il poeta scriveva nell'inno *Ad Arimane* (p. 67), rimarrà sempre aspro e doloroso l'effetto del confronto con gli altri su aspetti legati alla percezione intima di esperienze biografiche, come l'amore; ma la realizzazione poetica conferiva a Leopardi la prova su cui edificare il senso della propria nobiltà. La nuova poetica che si inaugura con il ciclo di *Aspasia* sarà anche il frutto del percorso di conoscenza, valorizzazione e conferimento di dignità attuato dalla realizzazione del libro; la protesta poetica leopardiana degli ultimi anni, emerge proprio a partire da questa nuova consapevolezza del sé, di un sé ora più potente perché dispone di un'arma editoriale compiuta, i *Canti*.

2.2 La durata: aspettative pubbliche

All'esigenza di affermazione della propria identità di poeta si collega l'istanza di durata che il libro poetico si faceva carico di adempiere, sia in ambito pubblico che privato. Per quanto riguarda la mondanità, abbiamo già avuto modo di notare alcuni aspetti generali della riflessione leopardiana sulla ricezione dell'opera di genio e sulla paradossale ma inevitabile incomprensione che regola il rapporto tra scrittore e proprio pubblico. Vogliamo ora evidenziare in quale dimensione pubblica Leopardi proiettasse le proprie aspettative sui *Canti*, quale fosse lo spazio e il tempo in cui il poeta voleva che la propria opera durasse. Le posizioni di Leopardi sulla gloria sono immortalate nelle scettiche ed ironiche considerazioni del *Parini*: la gloria è un sogno, per conseguirla lo scrittore è destinato a privarsi della possibilità di vivere la vita, e nella maggior parte dei casi il desiderio resta inappagato; lo scrittore deve proiettarla nel

Riteniamo che il significato di questa esplorazione sia ben applicabile al percorso di valorizzazione della propria identità poetica attraverso il libro dei *Canti*.

concreto della propria esistenza, benché con l'esperienza, cominci a protendere le aspettative del traguardo oltre la propria morte, accontentandosi dell'idea della posterità. L'ironia più grande però, sta nel fatto che anche nel più fortunato dei casi, ammettendo che uno sia in grado di conseguirla in vita, la gloria in fondo non consiste in una grande acquisizione; o meglio, consiste in ciò che il rapporto tra soggetto e società dovrebbe normalmente produrre se le cose filassero come dovrebbero filare. Leopardi dà infatti consistenza al nome astratto della gloria, sintetizzandone la sostanza: 'Veggiamo che frutto ne ritrarrai [dalla gloria]. Primieramente quel desiderio degli uomini di vederti e conoscerti di persona, quell'essere mostrato a dito, quell'onore e quella riverenza significata dai presenti cogli atti e colle parole, nelle quali cose consiste la massima utilità di questa gloria che nasce dagli scritti' [PP, II: 106-107]. Sembrerebbe che sinonimo di gloria sia un'immersione appagante nella mondanità, nelle occasioni da salotto letterario ('mostrato a dito'), riportate al livello di un'affabilità concreta e modesta. Una mondanità quasi *a rovescio*, privata del suo potere avvelenante e in grado di nobilitare il soggetto meritevole; magnanima, riverente, genuinamente interessata. La gloria è un sogno perché è riposta nelle mani degli uomini, in dinamiche sociali che per permetterla dovrebbero stravolgersi, e l'uomo stravolgere la propria natura, volta ad abbassare l'altro, non ad innalzarlo. L'identità personale leopardiana, sulla base di quanto mostrato nel paragrafo precedente, per godere della gloria dovrebbe, per conto suo, stravolgere la propria intima percezione del sé, che è una percezione antagonista alla mondanità, abbassando, per così dire, le difese e l'autocontrollo, per godere spassionatamente di un sincero apprezzamento. Tutto questo a Leopardi sembrava piuttosto improbabile.

Il vero significato della gloria era un valore radicato nella concreta realtà del presente, ma il poeta, che della realtà sociale aveva concezione, ne conosceva l'inapplicabilità. Ecco perché l'ideale della durata pubblica, nuovamente, come per il senso del sé, coincide con un valore poetico prima che pratico. Leggiamo il pensiero alla pagina 4471 dello *Zibaldone*, del 10 marzo 1829, non a caso un'altra data significativa, in piena stagione di rimembranza, preludio della realizzazione del libro dei *Canti*: 'Se gli scrittori conoscessero personalm. a uno a uno i lor futuri lettori, è credibile che non si prenderebbero troppa pena di procurarsi la loro stima scrivendo accuratamente, nè forse pure scriverebbero. Il considerarli coll'immaginazione confusam. e tutti insieme, è quello che, presentandoli loro sotto il collettivo e *indefinito* nome e idea di *pubblico*, rende desiderabile o valutabile la loro lode o stima ec.' [corsivi nel testo]. Ora, se il pubblico ideale di Leopardi è il pubblico indefinito frutto di un'immaginazione poetica, un pubblico che, in altre parole, non esiste (allo stesso modo in cui *la sua donna*, è la donna *che non c'è*), nello stesso tempo, come non abbandona la scrittura (ed amerà la donna reale celata sotto il nome di *Aspasia*), egli non rinuncia a una soluzione di mediazione tra aspettative ideali e possibilità concrete della realtà sociale.

La prima vera esperienza sociale di Leopardi fu il soggiorno romano, in cui, come spiega Claudio Colaiacomo, il poeta, sperimentando una solitudine vera, ebbe per la prima volta la rivelazione della 'profondità della propria contaminazione sociale';³⁴ a Roma Leopardi 'scopre il valore positivo dell'autorità [...]: la natura nei suoi tratti

³⁴ C. Colaiacomo, *Al di qua del Paradiso (Su autorità e religione nello sviluppo intellettuale leopardiano)*, in AA.VV., *Letteratura e critica, Studi in onore di N. Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, p. 560. Si consideri anche la lettera che Leopardi scriveva a Carlo il 22 gennaio 1823, in cui è evidente come l'immersione nel sociale abbia indotto Leopardi ad assumere il punto di vista dell'osservatore esterno di se stesso, caratteristica dell'identità moderna: 'quantunque io sia già incapace affatto di godere, e incapace per sempre; Roma mi ha fatto almeno questo vantaggio di perfezionare la mia insensibilità sopra me stesso, e di farmi riguardare la mia vita intera, il mio bene, il mio male, come vita, bene, male altrui'. [*Ep*, I: 635]

materni e protettivi è sostituita dall'autorità intesa come forza essenzialmente storica e mondana, che assorbe in sé [...] quelle valenze positive che prima, [...] poggiavano sul fondamento universalistico della natura'.³⁵ A livello intimo, personale, l'incompatibilità nei confronti della mondanità, non si risolve a Roma, né si risolverà mai; anzi, nel '28, nella meditazione zibaldoniana alla pagina 4420, Leopardi ricorderà l'interazione forzata con gli uomini cui lo aveva costretto il soggiorno romano, come uno dei momenti di più profondo malessere della sua vita:

Andato a Roma, la necessità di conviver cogli uomini, di versarmi al di fuori, di agire, di vivere esternamente, mi rese stupido, inetto, morto internamente. *Divenni affatto privo e incapace di azione e di vita interna, senza perciò divenir più atto all'esterna.* Io era allora incapace di conciliar l'una vita coll'altra; tanto incapace, che io giudicava questa riunione impossibile, e mi credeva che gli altri uomini, i quali io vedeva atti a vivere esternamente, non provassero più vita interna di quella ch'io provava allora, e che i più non l'avessero mai conosciuta. La sola esperienza propria ha potuto poi disingannarmi su questo articolo. Ma quello stato fu forse il più *penoso* e il più mortificante che io abbia passato nella mia vita; perch'io, divenuto così inetto all'interno come all'esterno, *perdetti quasi affatto ogni opinione di me medesimo, ed ogni speranza di riuscita nel mondo e di far frutto alcuno nella mia vita.* [corsivi nostri]

I pensieri passati in rassegna nel precedente paragrafo evidenziavano una perdita *penosa* (si noti qui la presenza dello stesso aggettivo) di *opinione* del sé indotta dagli effetti del contesto sociale sull'io, cui rispondeva il senso benefico del rannicchiamento, al riparo dalle offese esterne (pp. 65-67). Nella meditazione poc'anzi citata, sembrerebbe che la *pena* giunga da una tensione inversa, dall'incapacità di *partecipare* alla mondanità, trovandosi il poeta, pur non volendo, a contatto ravvicinato con essa. A ben vedere però, non avviene un ribaltamento del punto di vista sulla relazione tra identità personale e contesto (Leopardi ricorda di essersi trovato costretto per necessità all'interazione, ed è ribadito l'antagonismo con gli altri: 'mi credeva che gli altri uomini, i quali io vedeva atti a vivere esternamente, non provassero più vita interna di quella ch'io provava allora,

³⁵ Ibid. p. 557.

e che i più non l'avessero mai conosciuta'), ma l'emergere di un'ulteriore presa di coscienza: la rivelazione di come la necessaria opposizione tra io e mondo, necessaria perché provata intellettualmente e sperimentalmente, non avrebbe potuto conciliarsi con la gloria: 'perdetti quasi affatto ogni opinione di me medesimo, ed ogni speranza di riuscita nel mondo e di far frutto alcuno nella mia vita' [Zib. 4420]. Come se Leopardi vedesse la perdita di questa speranza da una parte come auto-indotta dalla propria coscienza, e dall'altra inevitabile, perché secondo ragione. A Roma vengono a mancare a Leopardi i punti di riferimento su cui proiettare le proprie aspettative di durata poetica.

Riteniamo che la scoperta del principio di autorità abbia favorito il superamento di questo smarrimento. La rivalutazione dell'autorità, come dimostra Colaiacomo, troverà la più immediata applicazione nel contesto familiare, ovvero in un nucleo di affetti *ristretto* e delimitato, con la conseguente scoperta della religione come valore naturale, e la possibilità di edificare nel concreto del vissuto la propria beatitudine terrena, di cui il più importante strumento di conseguimento sarà la poesia.³⁶ Credo che la naturalizzazione della beatitudine, con il passaggio dalla sede astratta e universale della religione, alla collocazione effettiva e concreta nel nucleo familiare, abbia favorito in Leopardi il recupero di un ideale di gloria, equivalente della *beatitudine del poeta*, non solo riportato sulla terra (operazione cui, come vedremo, Leopardi era giunto già precedentemente; ne troviamo infatti manifestazione in *All'Italia* e in *Sopra il monumento di Dante*) ma anche affidato ad una ben delineata cerchia di persone che dovevano comporre il pubblico. I *Canti* saranno dedicati *Agli amici suoi di Toscana*; 'amici' significa innanzitutto rivolgersi ad una cerchia di uguali, con i quali il poeta è

³⁶ Come osserva Colaiacomo, tra i benefici che la scoperta del principio di autorità dell'ambito familiare apporta a Leopardi vi sono il ruolo protettivo del nucleo familiare contro i colpi della nemica natura, [cfr. Zib. 4226-4227] e la certezza di poter modellare la propria sull'opinione paterna [cfr. Zib. 4229-4231]. Cfr. ibid., pp. 568-573.

allacciato da un legame di condivisione e da un altrettanto fondamentale legame geografico ('di Toscana'). La lettera dedicatoria, mentre mostra degli interlocutori diretti e reali, rintracciabili in una cerchia limitata di relazioni sociali sperimentate, implicitamente allude a una dimensione pubblica più ampia, analoga a quella dei referenti immediati cui Leopardi dedica il libro, ma estensione su scala generale di ciò che gli amici di Toscana, idealmente primi lettori dei *Canti*, rappresentavano sul piano biografico. Vogliamo dire che la dedicatoria è simbolo di un ideale di *pubblicazione all'antica*, ovvero naturale (cui si accompagna un processo di naturalizzazione del concetto di gloria), pur riportato nella situazione della modernità. Vediamo perché.

Consideriamo la meditazione che si estende alle pagine 4343-4350 dello *Zibaldone*. Leopardi esamina come sia cambiata la modalità di pubblicazione dell'opera dall'antichità al mondo moderno, e come, nello stesso tempo, sia mutata la concezione della gloria. Innanzitutto, '[i]n quella letteratura antiscritturale, il solo modo di pubblicare i propri componimenti, era il cantarli esso, o insegnarli ad altri che li cantassero' e 'non pareva pubblicato, edito, quello che non fosse comunicato veramente e di viva voce al popolo' [*Zib.* 4345]. Per noi invece, prosegue il poeta, pubblicare significa aver stampato e diffuso qualche centinaia di copie, che andranno a finire in altrettante mani, che di certo non costituiscono la nazione. Di conseguenza, la 'scrittura, celebrata per aver popolarizzata l'istruzione, è stata al contrario per una parte la causa di depopolarizzare la letteratura, la quale una volta non poteva vivere che presso il popolo, e di separar dal popolo i letterati, i quali già ne fecero necessariamente parte' [*Zib.* 4347]. Se ripensiamo al pensiero zibaldoniano citato in precedenza, sull'ideale di pubblico indefinito, potremmo dedurre che questa idea sia il risultato proprio della separazione di cui parla Leopardi, che vede il poeta talmente distante dal popolo cui si rivolge (e

distante soprattutto nel senso di impotente a trasmettere un messaggio poetico che possa essere condiviso), che l'unico modo di presupporre un pubblico adatto alla propria poesia è di immaginarselo. Leopardi però intitola *Canti* il suo libro poetico, e almeno simbolicamente, per quanto la letteratura scritta lo consenta, fa sì che i suoi lettori cantino: proprio in virtù del titolo, la lettura del libro diviene lettura di canti, e dunque canto. Inoltre egli condivide con gli antichi un'idea di gloria contingente, come abbiamo visto nel passo del *Parini*, benché ad essa egli giunga attraverso un percorso speculativo della ragione che era ignaro all'antichità: 'Non si era ancora concepita l'idea dell'immortalità, molto meno il desiderio. Ben desideravasi la gloria, cioè l'onore e la lode de' contemporanei, cioè de' conoscenti e de' cittadini o compatrioti, in vita e ne' primi dì dopo la morte: stimolo ben sufficiente alle più grandi azioni' [*Zib.* 4348]. Con la dedicatoria *Agli amici suoi di Toscana*, Leopardi si rivolge a un pubblico di *contemporanei, conoscenti, cittadini e compatrioti* (Leopardi non avrebbe potuto dedicare i *Canti* ai reanatesi), come facevano gli antichi, accettando un ideale di gloria che non superasse i limiti della contingenza. In questo modo l'aspettativa di gloria è riportata sul piano naturale, un piano in cui la dignità del poeta e i suoi sensi sublimi potranno fruttare al cospetto del soggetto stesso, e il senso del sé quindi compiacersene, consista pure questo frutto semplicemente in un essere additato e nominato con riverenza.

Le aspettative pubbliche di durata quindi, pur non abbandonando un'ideale astratto di fama universale che coinvolge l'idea collettiva e poetica di pubblico, sono il risultato di una coscienza moderna che la ripone nel presente del soggetto; in questo, sebbene per vie diverse, la visione leopardiana si coniuga con il modello antico. Implicitamente allora, l'aspettativa di fama è parte della teoria del piacere, un suo

aspetto che tiene conto dei caratteri dell'identità personale.³⁷ Se *gloria* è ripristinare un rapporto naturale tra scrittore e pubblico in cui il primo possa assistere e usufruire dei benefici sociali meritati con la propria poesia, questo significa gratificare il *sensu* del sé, con l'annullamento delle prerogative deprimenti della mondanità. Al pari di altre esperienze di piacere, alla beatitudine del poeta è necessario l'*hic et nunc* della verifica del soggetto poetico.

2.3 Aspettative private

‘Non potendo nella conversazione degli uomini godere quasi alcun beneficio della tua gloria, la maggiore utilità che ne ritrarrai, sarà di rivolgerla nell'animo e di compiacertene teco stesso nel silenzio della tua solitudine, con pigliarne stimolo e conforto a nuove fatiche, e fartene fondamento a nuove speranze’ [*PP*, II: 109]. Così Leopardi, ad apertura del capitolo decimo del *Parini*, presentava l'alternativa privata delle aspettative di durata. Questa considerazione trova un precedente in una meditazione dello *Zibaldone*, alle pagine 633-636, legata alla riflessività dell'uomo sventurato; non solo tale pensiero appartiene alla serie di meditazioni che Leopardi dedica alle operazioni di segregamento del proprio sentire dall'influsso esterno, che il senso del sé attua per ripristinare le speranze; ma mostra un legame tra chiusura dell'io e senso di durata utile per comprendere le aspettative private di durata riposte nei *Canti*. La solitudine dell'uomo che ha subito gli effetti dolorosi della società, spiega Leopardi,

³⁷ Si consideri infatti il seguente pensiero alla pagina 134 dello *Zibaldone* in cui è evidente la centralità dell'appagamento del soggetto: ‘noi desideriamo che i nostri onori o pregi siano massimamente noti a coloro che ci conoscono più intieramente, e che ne sieno testimoni quelli che sanno più per minuto le nostre qualità, i nostri mezzi, la nostra natura, i nostri costumi ec. E come non ti contenteresti di una fama anonima, cioè di esser celebrato senza che si sapesse il tuo nome, perchè quella fama, ti parrebbe piuttosto generica che tua propria, così proporzionatamente desideri ch'ella sia sulle bocche di quelli presso i quali, conoscendoti più intimamente e particolarmente, la tua stima viene ad essere più individuale e propria tua, perchè si applica a tutto te, che sei loro noto minutamente’.

è diversa da quella dell'uomo integrato nella mondanità. Per questi, l'anelito alla felicità coinvolge sempre l'idea degli altri, dipende dagli altri; egli è tutto volto all'esterno, e anche nella solitudine, le sue speranze sono sempre in relazione al mondo esteriore. L'uomo sventurato, invece, che nella solitudine si concentra solo su se stesso, è in grado di sostenersi su un sistema di speranze completamente diverse: 'altre illusioni, forse più savie perchè meno dipendenti, e perciò anche più durevoli, sottentrano a quelle relative alla società. E questo è in somma quello che si chiama contentarsi di se stesso, e *omnia tua in te posita ducere*, con che Cicerone [...] definisce la sapienza. Un sistema, un complesso, un ordine, una vita d'illusioni indipendenti, e perciò stabili: non altro' [Zib. 635-636; corsivi nel testo].

‘Omnia tua in te’: l'interiorizzazione degli obiettivi cui tende l'uomo, quanto più è slacciata dall'influenza dell'esterno, tanto più è stabile, duratura. Nel pensiero alla pagina 4302 dello *Zibaldone*, Leopardi attribuisce ai propri versi la funzione di deposito del proprio sentire, che può essere riattivato con la rilettura:

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, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri: (Pisa. 15. Apr. 1828.) oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un *figliuolo* proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui. (Pisa. 15. Feb. ult. Venerdì di Carnevale. 1828.) [corsivi nostri]

Senza il deposito poetico, all'uomo resterebbe del proprio passato uno scheletro inerte e irriconoscibile, egli guarderebbe alla propria esistenza passata come a quella di un corpo estraneo, come ad altro da sé. La parola poetica invece, rende possibile la comunicazione con il passato, e lo fa secondo una modalità comparativa, ovvero

attraverso il più potente strumento conoscitivo di cui l'uomo dispone, l'analogia; l'io nuovo acquista così significato perché può vedersi e conoscersi nel tempo, perché attraverso il confronto con l'io passato sancisce la propria presenza nel corso temporale e ne constata la durata. È questo il valore degli anniversari ad esempio, come Leopardi ci dice nel pensiero alla pagina 60 dello *Zibaldone*, invenzione dell'uomo che consente di riportare il passato nel presente, riesumandolo dal nulla che lo ha inghiottito e rivivificandolo: 'ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre nè possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra'; e prosegue sottolineando come sia bello ricordare il sentimento, la passione che caratterizzava un determinato evento: 'Ed io mi ricordo di aver con indicibile affetto aspettato e notato e scorso come sacro il giorno della settimana e poi del mese e poi dell'anno rispondente a quello dov'io provai per la prima volta un tocco di una carissima passione'. I suoi versi svolgono per lui una funzione analoga; riscaldano la vecchiaia con il calore della gioventù perché ne conservano il caldo della passione.

Nel precedente paragrafo ci siamo soffermati sul concetto di pubblicazione antica applicandolo alle aspettative leopardiane di riuscita pubblica dei *Canti* (pp. 80-82). C'è un ulteriore aspetto della pubblicazione antica che la poesia moderna ha perso, e che la poesia leopardiana tenta di ripristinare: il ruolo della memoria come strumento di durata di poesia. Secondo Leopardi:

Anche i sommi uomini, scrittori e fatti si pér dono ora necessariam. nella folla: consegnati alla sola memoria, non si confondevano in gran moltitudine, e quell'istum. in apparenza sì debole, dico la memoria semplice, sapeva ben conservarli a perpetuità. Il che non può più la scrittura. Essa nuoce alla fama, di cui è creduta il fonte e l'organo principaliss. e necessario. [*Zib.* 4349]

La scrittura invece di facilitare la memoria la ostacola perché ha moltiplicato il numero di opere che circolano, e all'interno di questa immensa mole di prodotti editoriali i libri

eccezionali si confondono con i mediocri. La memoria dell'opera inoltre, non è più garantita da un processo di assimilazione interno e mentale, ma è lasciata alla forma esterna della scrittura. Mentre prima la storia cantata, una volta memorizzata, diveniva parte integrante della persona, insinuandosi nel ricordo, insieme agli altri ricordi personali dell'uomo, con la scrittura l'opera letteraria vive esternamente, è vincolata al supporto materiale del libro. Come vedremo nella prossima sezione, Leopardi riuscirà a ricongiungere l'antico legame tra poesia e memoria interna, attraverso le immagini che fungono da appiglio per la memoria; richiamando l'immagine, che funge da spazio economico, sintetico di immagazzinamento, la memoria riattiva tutti i sensi che essa concentra. L'*ars memoriae* leopardiana è una memoria di immagini, e l'immagine una specie di anniversario della memoria.

L'aspetto privato della durata poetica, parte integrante delle aspettative leopardiane sui *Canti* quasi quanto quelle pubbliche, è in consonanza con una più generale e radicata attitudine del poeta nei confronti delle lettere: la fruizione del bello avveniva in silenzio e al riparo dall'esterno, nello spazio chiuso della biblioteca, aveva tutte le caratteristiche di un processo di interiorizzazione senza dissipazione, tanto più che il tempo speso in biblioteca era un tempo di solitudine senza testimoni esterni (visto che la biblioteca, benché aperta al pubblico, rimaneva, come lamentava Leopardi, deserta).³⁸ Il mondo delle lettere, inoltre, era una sorta di dimensione mentale alternativa in cui Leopardi poteva muoversi liberamente al riparo dal controllo familiare. In un clima familiare in cui ogni movimento doveva svolgersi sotto l'esame dello sguardo materno, a Giacomo e ai suoi fratelli non restava quasi nessuno spazio personale, privato, proprio. La biblioteca era l'unico luogo in cui Leopardi poteva

³⁸ Sulla *tentazione* che la fruizione del bello costituisce per Leopardi e sull'importanza della creazione poetica come elemento che rinforza il senso del sé nei momenti di *tentazione* indotti dalla lettura, rimandiamo alle pp. 71 e segg.

veramente coltivare non soltanto un rapporto con gli autori che leggeva e studiava, ma con la propria intimità; era l'unico ambiente protetto e riparato in cui egli poteva sentirsi veramente solo con se stesso. Questo senso di confidenza esclusiva, speciale, tra sé e le lettere, dovette rimanergli radicata nel profondo anche quando Leopardi riuscì ad uscire finalmente dall'oppressione recanatese; e gli rimase, come forma autogratificante del senso di possesso, del possesso di qualcosa (le lettere appunto) che dipendeva unicamente da se stesso, dalla propria dedizione e passione, e che nessuno avrebbe potuto togliergli. È interessante notare come questo rapporto intimo tra Leopardi e le lettere, proprie ed altrui, abbia lasciato tracce nei modi espressivi con cui il poeta si riferisce ad esse. Il rapporto tra soggetto e letteratura è frequentemente rappresentato tramite immagini alimentari o che appartengono all'ambito della paternità. Un primo esempio è proprio il pensiero alla pagina 4302 sulla durata poetica: '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 'contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo'. Altri esempi possono trovarsi anche nella corrispondenza epistolare; si pensi, per quanto riguarda l'ambito alimentare, alla lettera al Giordani del 27 novembre 1818, dove Leopardi lamenta la distanza spaziale che lo tiene separato dall'amico, 'di maniera che non poss[ono] alimentare l'amicizia [loro] fuorché con lettere' [*Ep*, I: 217], e gli rimprovera non solo la bassa frequenza delle sue corrispondenze, ma anche la brevità delle epistole del confidente che non lo appagano 'perché in sostanza le [sue lettere] paiono zuccherini che si struggono in bocca e non hanno tempo d'arrivare fino alla gola, dove le [proprie]

riempiono lo stomaco' [Ep, I: 218].³⁹ Passando dall'ambito degustativo a quello della generazione, nella lettera allo Stella del 24 gennaio 1817, dopo aver chiesto notizia all'editore relativamente alla sua traduzione del secondo libro dell'*Eneide*, Leopardi si scusa della propria insistenza scrivendo: 'Condoni questa importunità a chi non ha altri pensieri né piaceri in tutta quanta la vita che questi, e tra la speranza e il timore per la sorte de' suoi figli prova tutti i furori e le smanie dell'impazienza' [Ep, I: 52]; infine nella lettera a Carlo scritta in occasione della tentata fuga, nel luglio del '19, così raccomandava al fratello la cura degli scritti che avrebbe dovuto lasciare a casa: 'abbine cura e difendile [le sue carte]: sai che non ho cosa più preziosa che i parti della mia mente e del mio cuore, unico bene che la natura m'abbia concesso'. [Ep, I: 320]

Questa rassegna delle testimonianze sul rapporto con la scrittura propria ed altrui, rende l'idea della tendenza di Leopardi a riferirsi ad essa come a cosa di cui egli

³⁹ Qualche altro esempio di metafore degustative: nel *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone*, del 1816, Leopardi riferendosi all'arrivo dei volumi delle opere di Frontone secondo l'edizione del Mai, descrive l'ardore con cui si accinge alla lettura attraverso la seguente immagine: 'Giunsero finalmente i volumi sospirati: io mi vi gettai sopra coll'avidità di un affamato, che si getta sopra il cibo: li scorsi, li lessi rapidamente, e trovai che le speranze, che avea concepite sopra di essi, non erano vane' [PP, II: 935]. Così, riprendendo quasi letteralmente la suddetta metafora degustativa, Leopardi si rivolgeva al Giordani nella lettera del 30 aprile 1817, per spiegare l'origine della sua stima nei confronti dell'amico: 'Le dirò che essi [gli scritti del Giordani] diedero stabilità e forza alla mia conversione che era appunto sul cominciare, che gustato quel cibo, le altre cose moderne che prima mi pareano squisite, mi parvero schifissime, che attendea la Biblioteca con infinito desiderio e ricevutala la leggea con avidità da affamato' [Ep, I: 93]. Nella *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai*, troviamo ulteriori immagini degustative; Leopardi sostiene infatti che non sia possibile 'farsi il palato greco e latino' [PP, II: 968] con lo studio e con l'ingegno, allo stesso modo in cui si ha il palato per la propria lingua; un dotto che parli greco o latino dovrebbe essere immerso in un contesto di lingua parlata dove anche gli altri si esprimono al suo stesso livello e con la stessa padronanza, e non, come invece accade, in mezzo a 'gente che non l'intenda o non gli risponda o gli risponda in altra lingua o ciancicando il latino o il greco' [PP, II: 968]. Come osserva Franco D'Intino, in materia di lingua e traduzione le metafore leopardiane relative all'ambito degustativo o della ruminazione, sono indicative di una precisa concezione del tradurre; per Leopardi accostarsi ad una lingua non propria, significava aspirare a metabolizzare al proprio interno la lingua altra, al punto tale da divenirne talmente permeato da esprimersi con essa come avrebbe fatto con la lingua nativa. Si veda F. D'Intino, *Introduzione* in Id. (a cura di), *G. Leopardi. Poeti greci e latini*, Roma, Salerno, 1999, pp. XLIV-XLIX. Questo tipo di legame tra metafore degustative e lingua evidenziato dallo studioso, è un aspetto, legato alla teoria della traduzione, del più generale rapporto di assorbimento che Leopardi ha con la scrittura in genere, propria e privata. Altrove D'Intino si sofferma sul loro impiego nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, e sull'influenza della *Vita* alfieriana; si rimanda a F. D'Intino, *Da Alfieri a Leopardi. La dissoluzione dell'autobiografia*, cit., p. 94.

è permeato, con cui è allacciato da un legame quasi corporale, biologico. La sua condizione di fruitore e creatore di poesia è assimilabile a un ciclo vitale: serve il nutrimento affinché si possa giungere alla generazione; ed è chiaro che dare alla luce la propria creazione significhi in primo luogo sperare che essa abbia successo nel mondo, così come si spera che i propri figli eccellino nella mondanità. Accanto alle aspettative di durata pubblica, però, rimane in Leopardi, un sincero, umile e dignitoso accontentarsi di se stesso, nel senso più profondo e filosofico possibile della definizione, sulla scia dell' 'omnia tua in te posita ducere' ciceroniano, che veramente gli consente di pensare ai propri scritti come figli, di cui è egli unico padre, unico arbitro, ed arbitro di se stesso attraverso di loro. Ricordiamo il passo, precedentemente citato, delle *Memorie del Primo amore*, composte come è noto nel periodo della giovinezza in cui maggiormente stava facendosi avanti la volontà di gloria, di fama, di un bisogno agonistico di riuscita nel mondo; in questo brano Leopardi si compiaceva degli impulsi derivatigli dal suo cuore sensibilissimo, e prevedendo che altrove, ovvero in un futuro scritto da realizzare, questo suo supremo sentire lo avrebbe sicuramente appagato, fornendogli il frutto della memoria, accostava al riferimento alla gloria pubblica, quello del giudizio della propria coscienza: 'forse una volta [la mia passione] mi farà fare e scrivere *qualche cosa che la memoria n'abbia a durare, o almeno la mia coscienza a goderne*, molto più che l'animo mio era ne' passati giorni, come ho detto, disdegno di cose basse, e vago di piaceri tra dilicatissimi e sublimi, ignoti ai più degli uomini'.⁴⁰ È chiaro che fin da questo scritto giovanile Leopardi è già consapevole non solo della propria voglia di un riconoscimento pubblico, ma anche del

⁴⁰ G. Leopardi, *Memorie del primo amore*, cit., p. 42; corsivi nostri.

più intimo e nascosto impulso all'autoreferenzialità, al bastare a se stesso e al rendere conto in primo luogo a se stesso.

Per l'edizione del '31 il *bruttissimo* ritratto nascondeva una nuova consapevolezza che il senso del sé era andato acquisendo, del proprio ruolo poetico e della necessaria sfida alla mondanità che i sensi sublimi del libro richiedevano. Ma la veste esteriore del libro avrebbe dovuto accogliere come *vignetta* anche la rappresentazione dei sensi più intimi e profondi dell'affezione leopardiana al libro dei *Canti*. Nella lettera a Paolina del 28 dicembre 1830, il poeta scriveva: 'Cara Pilla. Mandami a posta correntissima, *dentro lettera*, quella famosa e mia cara miniatura che rappresenta un laghetto ec. coll'occhio della Provvidenza, in cartapecora, che sta nel comodino, forse in un cartolare. La voglio fare incidere per vignetta nel mio libro.' [*Ep*, II: 1767; corsivi nel testo]. Dal chiuso del comodino agli spazi esposti del mondo editoriale, la richiesta di Leopardi consacrava le forme più nascoste del proprio sentire (rappresentate da un oggetto posseduto, così intimo e personale) ad una dimensione pubblica; nello stesso tempo la pubblicazione continuava a permettergli una prospettiva autoreferenziale, così come la provenienza personale della vignetta sarebbe stata nota a Leopardi e a pochi altri. La vignetta è simbolo di un pensare e di un sentire che si renderà nuovamente disponibile alla sensibilità privata del poeta; rappresenta un lascito che pur senza precludere al lettore esterno la possibilità di farne parte, l'autore dedica alla propria coscienza di lettore di se stesso.

Quanto finora analizzato ha permesso di constatare che nei *Canti* si riversino aspettative di durata pubblica e privata. Nella prossima sezione proponiamo di evidenziare come quanto appurato attraverso l'interpretazione delle fonti esterne ai *Canti*, trovi riscontro nel testo. La struttura dell'opera e l'ordine dei componimenti in

relazione ai contenuti delle poesie, risponde ad una precisa volontà e a un'immagine del sé che il poeta voleva rendere ai lettori.⁴¹ Esistono però anche dei percorsi intertestuali di rivelazione dell'identità poetica che materializzano un'intenzionalità autoreferenziale. Sono i percorsi delle immagini, e la riscoperta dei sensi che avviene attraverso la riproposta delle stesse immagini è nello stesso tempo una conquista della memoria. La via dell'immagine è la via della durata.

2.4 I *Canti* in retrospettiva: percorsi testuali

2.4.0 Il potere memoriale dell'immagine

Il libro dei *Canti* si costituisce come 'materia' che nel corso del tempo l'autore ricava dentro di sé come realizzazione letteraria che accompagna l'evoluzione del pensiero e dell'esperienza di vita.⁴² Nelle sue edizioni, dalla Piatti del '31 alla lemonnieriana postuma del '45, componimenti vecchi e nuovi prendono posto a seguito sia di una continua riorganizzazione e risistemazione, sia di un'operazione correttoria inesausta, spesso rivolta ad elaborati la cui nascita si registrava lontano nel tempo, il che testimonia, come nota Claudio Colaiacomo, 'l'ideale rapporto di contemporaneità nel quale i *Canti*, nel loro insieme, si ponevano di fronte alla considerazione dell'autore';⁴³ contemporaneità che deve essere intesa anche come rivitalizzazione dei significati già

⁴¹ Così ad esempio osserva Luigi Blasucci: 'Il risultato di questa sistemazione [operata per l'edizione Piatti del 1831] è che il libro dei *Canti* si offre al lettore a) come un'opera contraddistinta da un marcato pluralismo stilistico; b) come la delineazione di una 'storia' insieme sentimentale e ideologica: realizzazione lirica, se vogliamo, di quella "storia di un'anima" che Leopardi perseguì a lunghi intervalli, e senza risultato, come progetto di un'opera narrativa. Entrambi questi caratteri risultano incrementati nelle due edizioni successive del libro [...]. [...] una lettura corretta del libro, rinunciando a criteri gerarchici e normativi nei confronti delle sue varie sezioni [...], dovrà seguirne con aderenza l'intero percorso poetico, attenta alle sue scansioni interne e alla varietà dei suoi esiti espressivi' (L. Blasucci, *I tempi dei 'Canti'*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 182-183).

⁴² Così Leopardi scriveva nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, criticando sarcasticamente i suoi avversari e rivendicando l'espressione dell'interiorità come oggetto di poesia: '[...] Il proprio petto/ Esplorar che ti val? Materia al canto/ Non cercar dentro te. Canta i bisogni/ Del secol nostro, e la matura speme.' [vv. 235-238].

⁴³ C. Colaiacomo, '*Canti*' di Giacomo Leopardi, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, vol. III, p. 356.

espressi nella prospettiva presente. L'applicazione di un nuovo sguardo sul passato, infatti, anche laddove si adottino rivisitazioni formali o stilistiche, le quali mai si traducono in stravolgimenti di stile o di senso, non cancella il significato originario ma lo espande ed armonizza con il pensiero e la parola in atto.

Nelle pagine precedenti abbiamo tentato di mostrare i caratteri della prospettiva memoriale e di durata che fonda le aspettative dell'autore sul libro dei *Canti*, servendoci, per così dire, di supporti e testimonianze esterne al testo dei *Canti*. In questa sezione vogliamo invece rintracciare alcuni percorsi testuali in cui si verifica durata, ovvero luoghi del libro in cui la durata acquisisce un valore tematico e meditativo, o luoghi in cui si manifesta nelle forme dell'autoreferenzialità, di un impiego di immagini e motivi che sembrano in qualche modo allacciarsi ai loro precedenti usi nel testo. Questo ricorrere di immagini instaura un dialogo tra i vari componimenti, ed è quindi manifestazione di una riattivazione dei significati che supera il tempo della composizione e che si insinua nella temporalità testuale retrospettiva.

Riteniamo infatti che i *Canti* si costituiscano su una duplice dimensione autoreferenziale: una, per così dire, macroscopica, l'altra microscopica. La prima interviene appunto ai fini della distribuzione dei componimenti secondo un ordine che rispecchia una determinata evoluzione dell'esperienza e della storia poetica del suo autore. Strutturando lo svolgersi del libro, essa mira a legare insieme nell'opera le differenti individualità tematiche, stilistiche o filosofiche rappresentate dai singoli componimenti; la seconda dimensione autoreferenziale, di cui indicheremo degli esempi nelle pagine che seguiranno, si rileva nel ricorrere di immagini o parole-immagine in diversi componimenti, e si esplica lungo una traiettoria trasversale di attraversamento dei confini delle singole poesie. Esiste cioè una filigrana di rimandi interni che sembra

aggiungere alla storia poetica delineata dalla successione dei canti e alle singole e concluse storie poetiche individuali dei componimenti, ulteriori micro-storie di significato che finiscono per irradiarsi, come vedremo, sulla stessa struttura macroscopica dell'opera.

All'origine di questi percorsi intertestuali è il *ritorno* dell'immagine, il suo *recupero*, dovuto al forte potere memoriale che esse detengono; determinate immagini sembrano tornare in luoghi diversi, in tempi diversi, in contesti diversi della scrittura leopardiana (in generale e non solo nei *Canti*), proponendo di volta in volta dei significati che continuano a muoversi in comunicazione con il significato originario di cui erano espressione. Non necessariamente, si badi bene, le istanze che esse concentrano vengono riprese identiche a se stesse, e l'immagine stessa può subire modificazioni che la adattino al nuovo; come in un fenomeno di rifrazione, l'immagine, insinuandosi in spazi testuali differenti, si riverbera in forme diverse nel contesto di proiezione, ne acquisisce nuovi significati; eppure, rimane riconoscibile, conserva la fonte comune di pensiero che la originava e da cui poi si rifrange.

Prima di addentrarci nella dimensione autoreferenziale dei ritorni di immagine interni ai *Canti*, attraverso i quali analizzeremo alcune manifestazioni di durata, bisogna però ricordare che nella poesia leopardiana agisce costantemente un tipo di ritorno di immagine *verticale*, che prevede il riemergere di rappresentazioni o sequenze verbali evocanti la tradizione letteraria antica. Quando si è di fronte a un'immagine poetica leopardiana, bisogna sempre essere all'erta della possibilità di rintracciarvi un'eco dell'immaginario antico, un rapporto di corrispondenza con la produzione poetica della tradizione di cui Leopardi, come traduttore, filologo e lettore appassionato si è nutrito. Molte immagini leopardiane in poesia fuoriescono in seguito ad un assorbimento di

fonti rivisitate dalla memoria letteraria e riattivate più o meno consapevolmente all'interno della propria sfera creativa; si pensi, a titolo esemplificativo, ai versi iniziali de *La sera del dì di festa*, esemplari per la serie di rimandi che aprono, sia verticali, con la tradizione classica e del passato, che trasversali, con la parola poetica di Leopardi.⁴⁴ In poesia l'immagine possiede, per così dire, una cassa di risonanza che ne moltiplica i sensi non solo rispetto a precedenti impieghi della stessa nella produzione dell'autore, ma rispetto agli impieghi succedutisi nel loro tempo letterario precedente. Per Leopardi, e questo è chiaro fin dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, la condizione stessa della poesia moderna, il cui fine è dilettere imitando la natura, si fonda sull'imitazione e sulla *memoria* dell'antico, che si esplica per inclinazione, similmente al modo in cui l'uomo maturo tende per inclinazione al ricordo delle memorie della fanciullezza, che gli cagionano piacere:

Imperocchè dal *genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia* si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla natura invariata e primitiva, la quale è né più né meno quella natura che si palesa e regna ne' putti, e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta. [*PP*, II: 360-361; corsivi nostri]

Non credo sia una forzatura intravedere nel brano citato un implicito riconoscimento del valore della memoria letteraria per la propria poesia; allo stesso modo in cui per indole l'uomo tende alle 'memorie della puerizia', così, per inclinazione poetica, il poeta

⁴⁴ I versi 'Dolce e chiara è la notte e senza vento,/ E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti/ Posa la luna, e di lontan rivela/ Serena ogni montagna. [...]' [vv. 1-4], oltre a presentare delle riprese lessicali da Monti e Ariosto, si ispirano a una similitudine omerica, come un passo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* [cfr. *PP*, II: 393] ed un passo nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (cfr. G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in Id., *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., p. 74) lasciano intendere. Nello stesso tempo sono rintracciabili corrispondenze interne alla creazione poetica leopardiana (su cui torneremo in nostre analisi successive), in particolare con l'incipit del *Frammento XXXIX*: 'Spento il diurno raggio in occidente,/ E queto il fumo delle ville, e queta/ De' cani era la voce e della gente;' [vv. 1-3], a sua volta ripreso dai versi 1-3 del canto I dell'*Appressamento della morte* [*PP*, I: 350] (cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, BUR, 1998, p. 276).

protende verso la poesia antica richiamando la ‘puerizia’ dell’immaginario; e la memoria letteraria è quindi concepita come il processo di naturale ritorno all’origine da parte di una poesia adulta.

Chiusa questa parentesi, che pur sembrava necessaria a coprire, almeno di passata, il generale terreno d’azione dei movimenti d’immagine, prima di dedicarci all’analisi testuale riteniamo opportuno dar ragione di quello che abbiamo definito potere memoriale dell’immagine, così come esso si esplica nella direzione dell’autoreferenzialità; vogliamo mostrare la capacità dell’immagine, non solo di proporsi come leitmotiv ricorrente, ma di richiamare l’insieme dei contenuti che andavano concentrandosi al momento del primo pensiero sull’immagine da parte dell’autore. Si tratta di una valenza mentale prima ancora che poetica, che può essere messa in luce attraverso un esempio intertestuale tra scrittura epistolare e scrittura dello *Zibaldone*.⁴⁵

Nella lettera a Carlo del 21 maggio 1828 Leopardi sollecitava il fratello a metterlo a parte dei propri sentimenti con un minimo gesto di condivisione, con due parole che, senza sforzare il bisogno di silenzio che si confà alle grandi esperienze emotive, apportassero sollievo alle proprie preoccupazioni: ‘Scrivimi due sole parole come fo anch’io; perchè le cose che noi sentiamo non si possono esprimere, ed è ben naturale che *le nostre lettere sieno come le grandi passioni, cioè mute*’ [*Ep*, II: 1490; corsivi nostri]. Al perseverare della renitenza al dialogo di Carlo, Giacomo tentava di scuotere ulteriormente il fratello con la lettera del 28 agosto 1828: ‘Come può essere

⁴⁵ Le osservazioni dedicate in questa sede alle pagine del diario filosofico, lungi dall’esaurire l’esplicazione del funzionamento del ricorrere delle immagini nello *Zibaldone*, a cui è dedicato il prossimo capitolo, devono intendersi utili ad evidenziare la funzione mentale di appiglio per la memoria svolta dall’immagine; comprendere questa più generale dinamica mentale è di importanza preliminare allo studio del ricorrere delle immagini poetiche.

che tu non pensi più a chi t'ama con *amor di sogno*, e spesso piange per tenerezza pensando a te?' [*Ep*, II: 1555; corsivi nostri]. Ricordiamo che i mesi tra l'estate e l'autunno del '28 sono caratterizzati da profonde ansie da parte di Giacomo per le vicende amorose del fratello che rischiavano di produrre fratture insanabili nel rapporto con i genitori, e dal malinconico timore di un cambiamento del rapporto con Carlo, sempre improntato sulla condivisione dei più intimi pensieri, e ora, per la prima volta, messo in dubbio dai silenzi del fratello ferito dall'avversione della famiglia nei confronti della sua scelta coniugale. Il 30 novembre del '28, dunque, Giacomo pensa al fratello con nostalgia, vuole sfogare il bisogno di comunicazione su carta, e lo fa trascrivendo il proprio sentire alla fine della pagina 4417 dello *Zibaldone*; riprende così l'immagine di 'amor di sogno': 'Non saprei come esprimere l'amore che io ho sempre portato a mio fratello Carlo, se non chiamandolo amor di sogno'. L'immagine apre il corso alla ricordanza, apre un terreno dell'immaginario intimo che Leopardi include nelle 'Memorie della mia vita'. A seguito del pensiero zibaldoniano sull' 'amor di sogno', infatti, Leopardi scrive:

Memorie della mia vita. - Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo ch'io abbia passato in mia vita, e nel quale mi contenterei di durare finch'io vivo. Passar le giornate senza accorgermene; parermi le ore cortissime, e maravigliarmi sovente io medesimo di tanta facilità di passarle. V. p. 4477. - Piacere, entusiasmo ed emulazione che mi cagionavano nella mia prima gioventù i *giuochi e gli spassi ch'io pigliava co' miei fratelli*, dov'entrasse uso e paragone di forze corporali. Quella specie di piccola gloria eclissava per qualche tempo a' miei occhi quella di cui io andava continuamente e sì cupidamente in cerca co' miei abituali studi. [*Zib*. 4417-4418; corsivi nostri]

Si noti il riferimento ai giochi con i fratelli, memoria riattivata dal precedente pensiero dedicato a Carlo. Sulla stessa pagina 4418, segue poi il fondamentale pensiero sulla 'doppia vista',⁴⁶ che non a caso emerge proprio all'interno di questa prospettiva

⁴⁶ Il pensiero è il seguente: '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

memoriale di cui è intrisa la pagina zibaldoniana, quasi a porsi come accompagnamento teorico di spiegazione della profondità temporale che l'immagine aveva aperto, e che si stava manifestando in quel medesimo momento a livello testuale.⁴⁷ Infine, conclusa la disamina teorica, sempre sulla stessa pagina Leopardi porta a termine il percorso del ricordo registrando un'ulteriore analisi fuoriuscita dalla memoria delle parole scambiate col fratello nella lettera del 21 maggio '28 sul silenzio delle grandi passioni:

È cosa notata che *il gran dolore (come ogni grande passione) non ha linguaggio esterno*. Io aggiungo che non ne ha neppure interno. Vale a dire che l'uomo nel grande dolore non è capace di circoscrivere, di determinare a se stesso nessuna idea, nessun sentimento relativo al soggetto della sua passione, la quale idea o sentimento egli possa esprimere a se medesimo, e intorno ad essa volgere ed esercitare, p. dir così, il pensiero nè dolor suo. [Zib. 4418; corsivi nostri]

Tutto questo percorso della memoria e della scrittura è reso possibile dal ritorno dell'immagine dell'«amor di sogno», che ha portato con sé l'intera dimensione semantica che la accompagnava al momento del suo primo emergere. Anche l'insieme dei suoi significati dunque, è stato progressivamente recuperato.

Questo esempio ci ha consentito di evidenziare lo stretto legame che può sussistere tra immagine e vicenda interiore e le varie tappe mentali che conducono al ritorno alla luce di quest'ultima. Non ci aspettiamo che in poesia la corrispondenza tra immagine e significato sia riscontrabile in modo altrettanto lineare, detta pure la polivalenza di sensi di cui l'immagine poetica si carica e che è estranea ad una scrittura non poetica; ciononostante, riteniamo che la valenza poetica dell'immagine possa essere recuperata ed acquisire significato nella dimensione testuale che le è propria in modo

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. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione'. [Zib. 4418]

⁴⁷ È questa un'ulteriore conferma delle osservazioni sulla dimensione non puramente immaginativa ma memoriale della «doppia vista» svolte nel capitolo I del presente lavoro (pp. 30-31).

non dissimile da quello in cui la menzionata vicenda autobiografica veniva riverberata nell'immagine 'amor di sogno' della scrittura privata. Si tratti di storia autobiografica o di istanza poetica l'immagine in cui esse si concentrano subisce lo stesso recupero mentale che presiede al suo successivo re-impiego nel testo, un recupero cioè che tende a spaziare e coinvolgere tutto il raggio di competenza semantica della figura. Sta poi alla parola poetica decidere a quale di questi sensi dar voce, in relazione al nuovo contesto di inserimento, e in che modo, esplicitandolo, o mantenendolo sommerso sotto altri sensi prevalenti.

2.4.1 La memoria del poeta: *All'Italia e Sopra il monumento di Dante*

Il primo percorso testuale dedicato alla durata riguarda in modo particolare le due canzoni patriottiche; vogliamo mettere in evidenza come una prospettiva memoriale ne infonda lo spirito, e il modo in cui essa sia collegata all'ottica idillica che si fa strada parallelamente all'esperienza civile della poesia leopardiana. Baseremo la nostra analisi sullo studio di alcune immagini o parole-immagini che attingono all'ambito naturale: la terra, il cielo, le stelle, la luna. Elementi di paesaggio, terrestre o astrale, sono presenti quasi costantemente nei *Canti*, e riteniamo pertanto che le diverse modalità in cui il paesaggio è rappresentato possano essere rivelatrici della riflessione poetica e filosofica sottesa a tale rappresentazione. Cerchiamo innanzitutto di comprendere come debba essere letto il paesaggio dei *Canti*, fornendo delle premesse utili per l'interpretazione dei due componimenti in esame, che si fonda appunto sui significati di determinati elementi di paesaggio.

In un brevissimo appunto alla pagina 23 dello *Zibaldone* Leopardi scriveva qualcosa che avremmo ritrovato nei *Canti*: 'Vedendo meco viaggiar la luna'; un verso

poetico isolato, inserito in pagine dominate da complesse meditazioni sulla letteratura antica, uno dei casi nello *Zibaldone* in cui il persistere del pensiero sulla poesia si converte in sfogo poetico; ciò che a noi interessa, però, è notare come questa breve traccia poetica sia portatrice di un significato legato al tempo, di una metafora esistenziale e creativa. Letto alla lettera, il verso potrebbe far pensare ad uno spostamento spaziale in cui pianeta e fruitore della vista si trovino compagni, o meglio, ad uno spostamento fisico del fruitore cui corrisponda una differente collocazione del pianeta per la relatività del punto di vista. In altre parole, immaginando Leopardi alle prese con le meditazioni del suo diario filosofico, potremmo pensare ad una luna che, allo sguardo, si sposti magari tra le imposte, seguendo i passi del poeta nella camera; il verbo ‘vedendo’ che indica presenza, e l’interruzione che il verso causa nella pagina meditativa, lasciano pensare che Leopardi lo abbia appuntato nell’immediatezza dell’ispirazione, per poi tornare alle sue speculazioni. Oppure, sempre attenendoci ad una possibile verità letterale dell’enunciato, più probabilmente il verso nasce da una considerazione temporale legata al tempo di scrittura delle pagine zibaldoniane: al passar del tempo richiesto alla stesura dei suoi pensieri, corrispondeva magari una diversa posizione della luna nel cielo, che Leopardi avrebbe potuto notare guardando dalla finestra. Ma l’immagine è permeata anche da un forte potere metapoietico: la luna viaggia in corrispondenza del trascorrere del tempo individuale del poeta, del tempo dell’intera esistenza, e del tempo e della storia della scrittura. Si origina, con questo pensiero, l’idea di una luna compagna del viaggio creativo del poeta, e che compirà fino in fondo la sua funzione di testimone entrando a far parte del testo stesso dei *Canti*.

Se la luna è la regina del paesaggio dei *Canti*, non dobbiamo dimenticare però che anche gli altri elementi astrali, e, più in generale, naturali, si offrono allo sguardo

del poeta come componenti attivi di una poetica. Il paesaggio è in relazione con lo sguardo, elemento centrale nella poesia e filosofia leopardiana, strumento che instaura il legame conoscitivo tra soggetto e mondo esterno, luogo in cui si gioca il rapporto tra i modi del rivolgersi dell'uomo alla natura e i modi in cui essa si dà alla vista, concetto su cui torneremo nel prossimo paragrafo. La riflessione leopardiana sullo sguardo parte dalla consapevolezza che si è instaurata in epoca moderna una dinamica conoscitiva tra soggetto e oggetto della conoscenza che ha ucciso la sorpresa; la meraviglia caratterizzava invece nell'antichità il rapporto tra uomo e natura, e poteva scaturire dal contatto con oggetti comuni, perché la loro essenza non era nota; l'immaginazione operava anche quando ci si accostava al familiare, che continuava comunque a mantenere un alone di ignoto, perché le sue cause ed effetti costitutivi non erano ancora stati svelati. In epoca moderna l'uomo che si accosti alla natura ne vedrà immediatamente le cause, gli ordini di dipendenza, la scomporrà in sistemi che, mentre la spiegano, la rendono anche ordinaria, non più degna di stupore. Gli occhi moderni, in altre parole, si accostano all'oggetto naturale della vista avendone *concezione*, ovvero associandolo alla sfera di appartenenza che gli è propria, quella del vero: 'il solo presente ha la sua vera forma nella concezione umana; è la sola immagine del vero: e tutto il vero è brutto', scriveva Leopardi alla pagina 1522 dello *Zibaldone*; lo stesso concetto anima la vista del paesaggio nei celebri versi di *Ad Angelo Mai*: 'Ahi ahi, ma conosciuto il mondo/ Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto/ L'etra sonante e l'alma terra e il mare/ Al fanciullin, che non al saggio, appare.'⁴⁸ Il

⁴⁸ La distinzione tra sguardo antico e sguardo moderno può anche essere espressa in termini di lontananza e vicinanza, secondo l'analisi di Alberto Folini. Gli antichi, osserva lo studioso, si accostavano alla natura con uno sguardo da vicino, che li metteva direttamente in contatto con essa; questa tipologia di sguardo però, si basava su una vicinanza soltanto apparente, poiché l'abito dell'immaginazione che ricopriva la natura, in realtà la mostrava velata, come essa si sarebbe mostrata da lontano; gli uomini, ignari di ciò, reputarono che la lontananza fosse altrove, e curiosi di scoprirla, di colmarla, 'hanno commesso l'errore

paesaggio nei *Canti*, almeno fino al *Canto notturno*, non è mai poetico in quanto descrizione, ma sempre in quanto rimando, al mito, come vedremo in *All'Italia* (2.4.1), al passato, come vedremo nelle *Ricordanze*, o alla singolarità, come vedremo nel *Canto notturno* (2.4.3.1). Lo sguardo del soggetto non sosta sul paesaggio per se stesso, ma lo usa come un tramite; a partire dal ciclo di *Aspasia*, il paesaggio acquisirà una maggiore consistenza nel presente del testo ma anche questo sarà in funzione del nuovo messaggio eroico della poesia leopardiana, improntato sui toni del presente. Si pensi agli ultimi due versi finali di *Aspasia*: 'Qui neghittoso immobile giacendo,/ Il mar la terra e il ciel miro e sorrido' [vv. 112-113], in cui lo sguardo fisso al cielo, il mirare, ha una contingenza effettiva nel presente del testo, come testimonia il 'qui', e si pensi al 'Qui mira e qui ti specchia,/ Secol superbo e sciocco,' [vv. 52-53] della *Ginestra*, dove il poeta funge da testimone sperimentale, per così dire, *in loco*, di un messaggio gnoseologico. Ma anche in questi casi il paesaggio non ha una valenza propriamente esornativa ma fa da segno per l'interpretazione delle vicende umane che accoglie al proprio interno. Costante dei *Canti* dunque, è che il mondo esterno, così come si propone alla vista, si offre come dimensione di interazione per la comprensione dell'umano.

Vincenzo Bagnoli, nel capitolo leopardiano del suo studio dedicato al rapporto tra paesaggio e conoscenza in letteratura (*L'idillio e l'ipotesi. Appunti sulla*

di *andare lontano*, distruggendo così il *pensiero della lontananza*, in che consisteva originariamente la felicità della loro vita'; i moderni, prosegue lo studioso, ormai coscienti delle dolorose conseguenze di uno sguardo da vicino, analitico, cercano 'di raggiungerla [la natura], di *afferrarla* nel suo essere *lontana*, [ma] essa si ritira in un *vicino* semplicemente presente e impoetico' (A. Folini, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 32-33; corsivi nel testo).

‘Ginestra’),⁴⁹ esprime chiaramente cosa distingue il paesaggio leopardiano da una mera descrizione:

È vero [...] che nei testi [poetici leopardiani] si incontrano i segni demarcativi caratteristici, secondo la teoria della letteratura, della descrizione, quali la definizione di un punto di vista elevato, la trasparenza dell’aria, la luminosità: si possono citare i ben noti ‘sedendo e mirando’ dall’ ‘ermo colle’ dell’ *Infinito*; ‘Dolce e chiara è la notte e senza vento,/ E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti/ Posa la luna, e di lontan rivela/ Serena ogni montagna’ della *Sera del dì di festa*; ‘Talor m’assido in solitaria parte, sovra un rialto’ della *Vita solitaria*; ‘tacito, seduto in verde zolla,/ Delle sere io solea passar gran parte/ Mirando il cielo’ delle *Ricordanze*. Ma è anche vero che queste descrizioni, nonostante tratteggino sull’asse del paradigma quello che Bachelard definiva un ‘espace heureux’, non si isolano mai dal ritmo sintagmatico dell’argomentazione, con la quale sviluppano un rapporto di ‘collaborazione’ [Bagnoli cita qui lo stesso Bachelard].⁵⁰

Le immagini naturali subiscono nel corso delle poesie che analizzeremo, dei reimpieghi che sembrano istituire delle unità ben precise di significato. È proprio dal presupposto della ‘collaborazione’ del paesaggio con l’argomentazione di cui la poesia è voce, che la nostra analisi prende le mosse. Tramite lo studio del significato assunto dalle immagini del paesaggio nelle prime due canzoni civili che compongono i *Canti*, cercheremo di risalire alla concezione di durata che caratterizza questa sezione iniziale del libro.

Apriamo la nostra analisi volgendo al canto di Simonide in *All’Italia*. Il poeta greco è rappresentato a dar voce alla celebrazione degli eroi delle Termopili dall’alto di un colle, la cui posizione gli apre lo sguardo su un paesaggio onnicomprensivo:

E sul colle d’Antela, ove morendo

Si sottrasse da morte il santo stuolo,

Simonide salia,

Guardando l’etra e la marina e il suolo.

⁴⁹ V. Bagnoli, *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 115-160.

⁵⁰ Ibid., pp. 116-117.

E di lacrime sparso ambe le guance,
E il petto ansante, e vacillante il piede,
Toglieasi in man la lira: [vv. 77-83; corsivi nostri]

Michael Caesar ha messo in evidenza come *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, pur presentandosi apparentemente come discorsi eloquenti rivolti a un pubblico, finiscano per dar voce all'interpretazione e alla riflessione del soggetto poetante, diventino espressione dell'interiorità. L'inno di Simonide in *All'Italia*, inoltre, che sembrerebbe funzionale a perpetuare la memoria dei gloriosi, si rivela superfluo perché non è lui, il poeta, il detentore della memoria, ma il suolo stesso che accolse le gesta degli eroi: 'Io credo che le piante e i sassi e l'onda/ E le montagne vostre al passeggiere/ Con indistinta voce/ *Narrin* siccome tutta quella sponda/ Coprìr le invitte schiere/ De' corpi ch'alla Grecia eran devoti' [vv. 67-73].⁵¹

In *All'Italia* la terra è dunque depositaria di memoria; le stelle, invece, divengono garanti della sua durata. L'ultima strofa della canzone, infatti, si apre con un adynaton che coinvolge il mare e le stelle, in una rappresentazione che rende la presenza di queste ultime sigillo della memoria:

Prima divelte, *in mar* precipitando,
Spente nell'imo strideran le stelle,
Che la memoria e il vostro
Amor trascorra o scemi.
La vostra tomba è un'ara; *e qua* mostrando
Verran le madri ai parvoli le belle

⁵¹ Cfr. M. Caesar, *Poet and Audience in the Young Leopardi*, in «The Modern Language Review», 77, 2, 1982, pp. 310-324; in particolare, lo studioso rileva che la superfluità delle parole di Simonide rispecchia un problema generale del canto e che '*All'Italia* is a poem that speaks and speaks only' (p. 322).

Orme del vostro sangue. Ecco io mi prostro,
O benedetti, al suolo,
E bacio questi sassi e queste zolle,
Che fien lodate e chiare eternamente
Dall'uno all'altro polo. [vv. 121-131; corsivi nostri]

La poesia si chiude con l'auspicio di Simonide che la gloria poetica rimanga in vita insieme a quella dei gloriosi celebrati:

Che se il fato è diverso, e non consente
Ch'io per la Grecia i moribondi lumi
Chiuda prostrato in guerra,
Così la vereconda
Fama del vostro vate appo i futuri
Possa, volendo i numi,
Tanto durar quanto la vostra duri. [vv.134-140]

La durata della fama poetica, essendo legata, secondo l'auspicio del vate, a quella degli eroi, risulta quindi anch'essa in dipendenza dal persistere degli astri in cielo. Il fatto che Simonide, salito su un'altura, potesse abbracciare con lo sguardo l'universo, e in particolare 'l'etra', comporta una drammatizzazione delle parole dell'adynaton; lungi dal consistere in una rappresentazione del paesaggio esornativa, questa figura retorica si trasforma in un vero e proprio rivolgersi al cielo da parte del protagonista, nella certezza che esso sia garante di durata. L'impossibilità che *quelle stelle* si spengano in *quel mare*, diviene certezza avvalorata dallo sguardo su di esse.⁵² La fisicità dello sguardo di

⁵² Ritengo che in questa trasformazione del paesaggio da elemento esornativo di figura retorica ad elemento attivo di significazione sia visibile la “verità” del canto lirico espresso in tempo reale’, proprietà che, per Mario Ricciardi, insieme alla “realità” dell’atto eroico’ caratterizza *All'Italia* come

Simonide al cielo è confermata dall' 'e qua' del verso 125 che suggerisce un *proseguire* del movimento della vista (suggerito dalla congiunzione 'e') dall'alto del cielo al basso del suolo ('qua'): '[...] e qua mostrando/ Verran le madri ai parvoli le belle/ Orme del vostro sangue [...]' [vv. 125-127].

La voce diretta dell'io Leopardi è silente nel componimento a partire dalla terzultima strofa, in cui subentra l'inno del vate greco. Il canto di Simonide, il cui intervento nel testo emerge dal richiamo mitico dell'io Leopardi, sparita la presenza di quest'ultimo, diviene voce che oltrepassa lo spazio da sola, senza un io che la pronunci. Ciò che rimane è una parola fluttuante. La parola pura che si propaga senza più vincolo con la fonte che la produce, sembrerebbe incarnare il simbolo della speranza che la poesia sopravviva all'assenza (o alla trasformazione) di colui che le diede voce. Nello stesso tempo, però, quello che questa strofa finale mette in atto, è una parola che prima di spegnersi si irradia in una dimensione senza spettatore. Finito l'inno di Simonide sembra che solo la terra e il cielo siano testimoni di ciò che egli cantava: la prima perché ne detiene la memoria, il secondo perché, con la stessa propria esistenza, ne garantisce il permanere. Se infatti viene a mancare, come evidenziato da Caesar, un pubblico interno a questa poesia, essa allora si conclude avendo come referenti interni delle parole di Simonide i soli elementi del paesaggio, i quali rimarranno come unici fruitori di qualcosa che è *stato* detto, una volta che Simonide avrà finito di parlare. Il paesaggio rimane l'unico spettatore di un dramma finito, e, nello stesso tempo, garante di un messaggio di cui nessuno ha beneficiato. Si avverte dunque il senso della vanità stessa della speranza di fama di cui parla Simonide, e l'auspicio di ottenerla sembrerebbe subire un rovesciamento di significato: l'esaltazione di una gloria attribuita

traduzione moderna dell'antico. Si veda M. Ricciardi, *Giacomo Leopardi: la logica dei 'Canti'*, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 22.

dai postumi si converte nella consapevolezza dell'unica importanza di un riconoscimento presente. La gloria e la fama vengono private della portata di ideale assoluto e ricondotte in un'ottica sperimentale: esse devono mirare al proprio compimento manifestandosi ad uno sguardo di verifica umana, e diremmo sotto lo sguardo dell'autore stesso, nell'arco della sua vita, non proiettandosi in una dimensione siderale astratta e distante dall'uomo.

Questa destabilizzazione di significato causata dallo slittamento della rappresentazione del paesaggio da un valore retorico ad un valore gnoseologico, si riverbera in un'assenza nei *Canti* di ulteriori paesaggi impiegati ad indicare una prospettiva mitica. La conseguenza immediata che il significato dell'adynaton di *All'Italia* comporta rispetto al mito, è l'annullamento della *persuasione* su cui il mito si fonda. L'adynaton manda in crisi la possibilità di rappresentare dei valori mitici in cui non è più possibile credere. In più luoghi dello *Zibaldone* Leopardi riflette sulla *persuasione* del mito come elemento di confine tra antico e moderno. Vediamo il pensiero alla pagina 1557, del 24 agosto del '21:

il sentimento se non è fondato sulla persuasione è nullo. Quell'uomo che non crede più alla virtù; che sa com'ella è dannosa, e del resto non si trova in nessuno; che ha perduto l'idea della grandezza degli animi e delle cose e delle azioni, vedendo come tutte queste e tutti quelli son piccoli; che ha conosciuto come l'entusiasmo, l'eroismo, l'amore non hanno verun soggetto reale; che gli uomini e le cose sono indegnissime di destare in lui questi affetti ec. ec. un tal uomo come può far uso del suo cuore, come può provar più verun sentimento forte e durevole; egli che sotto le più belle apparenze, scopre sempre chiaramente o fortemente sospetta, l'inganno, l'astuzia, la malvagità, i secondi fini, la vanità, la viltà, la nullità, la freddezza? [*Zib.* 1557]

È proprio quello che succederà a Bruto, persuaso non più dei valori mitici ma della vanità della virtù. Il paesaggio e la natura mitica in questo componimento sarà sottoposta ad un'operazione di smantellamento ironica che rivela il crollo della

persuasione della loro funzione.⁵³ Nell' *Ultimo canto di Saffo* invece, il paesaggio che si ritira dal contatto con la poetessa amante rappresenta il rovesciamento moderno della corrispondenza tra individuo e mondo esterno. Saffo è portavoce della perdita di persuasione nei confronti del concetto di bello, trasformatosi da assoluto mitico a relativo materiale.⁵⁴ In *Alla Primavera, o delle favole antiche* infine, il modo in cui la caduta della persuasione mitica si riflette nel paesaggio è visibile nella serie di domande retoriche che il poeta rivolge, e che presuppongono la coscienza della fine di una consonanza mitica tra uomo e natura.⁵⁵ Anche in questo caso una meditazione dello *Zibaldone* ci aiuta a dar senso al crollo della persuasione messo in atto nel canto:

Quel ch'io dico dell'uso delle favole antiche fatto alla maniera antica (cioè mostrandone persuasione e presentandole in qualunque modo a' lettori o uditori come e' ne fossero persuasi, chè altrimenti il prevalersi della mitologia non ha peccato alcuno), fatto dico da' poeti cristiani antichi o moderni (massime italiani) scrivendo a' Cristiani, si dee dire dell'eccessivo uso, anzi abuso intollerabile della mitologia che fanno e fecero i pittori e scultori ec. cristiani, non d'Italia solo, ma d'ogni nazione, e niente meno i forestieri che gl'italiani. [*Zib.* 3465-3466]

⁵³ 'Dunque tanto i celesti odii commuove/ La terrena pietà? dunque degli empi/ 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?' [vv. 25-30].

⁵⁴ '[...] Alle sembianze il Padre,/ Alle amene sembianze eterno regno/ Diè nelle genti; e per virili imprese,/ Per dotta lira o canto,/ Virtù non luce in disadorno ammanto.' [vv. 50-54]. Cfr. anche *Zib.* 125: 'Per li fatti magnanimi è necessaria una persuasione che abbia la natura di passione, e una passione che abbia l'aspetto di persuasione appresso quello che la prova.

[...] [O]sservate che ora in uno stile sostenuto sarebbe vergogna il dare all'uditore un epiteto che ricordasse un pregio del corpo. Non così presso i greci, sia in ordine alla bellezza, sia alla robustezza ec. Il corpo non era in così basso luogo presso gli antichi come presso noi. Par che questo sia un vantaggio nostro, ma pur troppo le cose spirituali non hanno su di noi quella forza che hanno le materiali, ed osservatelo nella poesia ch'è la imitatrice della natura, e vedete ch'effetto facciano i poeti metafisici, rispetto agli altri poeti'. Sulla questione del corpo e sul significato del canto di Saffo in relazione ad essa si rimanda alle pp. 68 e segg.

⁵⁵ 'Perchè i celesti danni/ Ristori il sole, e perchè l'aure inferme/ Zefiro avvivi, onde fugata e sparta/ Delle nubi la grave ombra s'avvalla;/ Credano il petto inerme/ Gli augelli al vento, e la diurna luce/ Novo d'amor desio, nova speranza/ Ne' penetrati boschi e fra le sciolte/ Pruine induca alle commosse belve;/ Forse alle stanche e nel dolor sepolte/ Umane menti riede/ La bella età, cui la sciagura e l'atra/ Face del ver consunse/ Innanzi tempo? Ottenebrati e spenti/ Di febo i raggi al misero non sono/ In sempiterno? ed anco,/ Primavera odorata, ispiri e tenti/ Questo gelido cor, questo ch'amara/ Nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?// Vivi tu, vivi, o santa/ Natura? vivi e il dissueto orecchio/ Della materna voce il suono accoglie?/ Già di candide ninfe i rivi albergo,/ Placido albergo e specchio/ Furo i liquidi fonti [...]' [vv. 1-25].

Nel canto, che apparentemente nel titolo si offre come inno alle favole antiche, Leopardi non mancherà di mostrare l'irrecuperabilità di una dimensione mitica ormai svanita con l'avvento dell'epoca della ragione. Quello che della natura è mostrato al presente è nello stesso tempo mostrato come simbolo vuoto di valori ormai perduti in un passato remoto ('Vissero i fiori e l'erbe,/ Vissero i boschi un dì. [...] [vv. 39-40]), senza volontà di fingere una persuasione che è ormai stata vanificata.

La caduta del mito nei *Canti* è anche simboleggiata da un'altra immagine molto significativa: la caduta degli astri. Già nella canzone *Sopra il monumento di Dante*, come vedremo, gli astri sembrano ravvicinati, per così dire, alla terra, fino ad arrivare, e non sembra essere un caso, all'ultima presenza stellare che troviamo nell'edizione Starita del libro, nel *Frammento XXXVII (Odi Melisso io vo' contarti un sogno)*,⁵⁶ che contraddice esplicitamente l'assoluto dell'adynaton di *All'Italia*, sull'impossibilità che le stelle precipitino in mare; nel frammento, la caduta delle stelle è riportata su un piano di pragmatica normalità: 'Alceta. Chi sa? Non veggiam noi spesso di state/ Cader le stelle? Melisso. Egli ci ha tante stelle,/ Che picciol danno è cader l'una o l'altra/ Di loro, e mille rimaner.' [vv. 23-26]. Questo componimento, di poco posteriore ad *All'Italia*, fornisce del paesaggio un'immagine antitetica a quella della canzone patriottica certamente anche in dipendenza dei modi rappresentativi dei diversi generi da cui provengono, la canzone eloquente e l'idillio. Sarebbe impensabile aspettarci un adynaton nei toni dimessi del dialogo tra Alceta e Melisso. Ritengo però che la composizione di *Odi Melisso* fornisse all'autore un modo di bilanciare lo scarto gnoseologico creato da *All'Italia* nella sua rappresentazione mitica delle stelle, ormai rivelatasi vuota; *Odi Melisso*, innanzitutto, proprio grazie al tema della caduta delle

⁵⁶ Fu composto nel '19 con il titolo *Il sogno*, inserito nei *Versi* con il titolo *Lo spavento notturno*, e introdotto nei *Canti* solo nell'edizione Starita.

stelle, può tornare a riferirsi ad un determinato pubblico; il pensiero alla pagina 49 dello *Zibaldone* offre spunto per comprendere come l'argomento della poesia fosse ideale per il volgo. In questa pagina Leopardi medita sull'idea della convenienza, traendo spunto dalla favola del pavone che si vergogna delle proprie zampe asciutte,⁵⁷ e scrive:

Quello che ho detto nel princip. di questo pensiero me ne porge un altro, cioè che infatti quella fav. non pecca d'inverisimile non essendo scritta per li pavoni ma per noi, i quali naturalmente siamo portati a credere che quelle zampe bruttissime agli occhi nostri sieno tali anche agli occhi dei pavoni. E quantunque il filosofo facilmente conosca il contrario, tuttavia *scrive il poeta pel volgo, al quale non è inverisimile il dir p.e. che le stelle cadano*, anzi lo dice Virgil. e si dice da' villani e da' poeti tuttogiorno, benchè a qualunque non ignorante sia cosa impossibile. [corsivi nostri]

La caduta delle stelle è dunque tema per eccellenza da destinare ad una scrittura per il volgo. Sembra così recuperato il pubblico che *All'Italia* aveva finito per escludere. In secondo luogo la dimensione ironica di *Odi Melisso* sembra quasi anticipare la 'leggerezza apparente' [*Ep*, II: 1274] delle *Operette morali*. La caduta degli astri di cui i due interlocutori parlano con toni apparentemente ingenui e popolari, nasconde in realtà un problema epistemologico, quello che Leopardi affronta alle pagine 490-494 dello *Zibaldone*. In questa meditazione Leopardi attribuisce ai rappresentanti della scienza moderna un comportamento simile a quello di Talete, il quale, intento a guardare il cielo, cadeva nella fossa che aveva dinnanzi a sé; allo stesso modo gli scienziati moderni, cercando troppo in là, perdevano di vista delle verità che erano invece palesi:

Tutto era relativo, e noi abbiamo creduto tutto assoluto: noi stavamo bene come stavamo, e perciò appunto ch'eravamo fatti così; ma noi abbiamo cercato il bene, come diviso dalla nostra essenza, separato dalla nostra facoltà intellettuale naturale e primigenia, riposto nelle astrazioni, e nelle forme universali. Si è ricorso al cielo e alla terra, ai sistemi i più difficili (siano chimerici o sodi), in milioni di guise, per trovare quella felicità, quella condizione conveniente a noi, nella quale eravamo già stati posti nascendo: e non s'è trovata, se non quanto si è

⁵⁷ Relativamente alla favola del pavone, il poeta ritiene inverisimile che il pavone possa vergognarsi delle proprie esili zampe; l'idea del bello per il pavone si accorda all'idea di convenienza dettata dalla sua appartenenza alla specie, la quale prevede che le zampe dei pavoni siano asciutte. Piuttosto, il pavone inorridirebbe di zampe diverse dalla sue, come quelle carnose degli umani.

potuto conoscere ch'ella era appunto quella che avevamo prima di pensare a cercarla. [Zib. 493-494]

Cosa simboleggia allora la caduta delle stelle e della luna in questa prospettiva? Simboleggia il riavvicinare ciò che sembra lontano, il mito, alla portata dell'uomo; al posto di astri che in *All'Italia* si facevano garanti universali di memoria collettiva, negli idilli assisteremo alla riappropriazione del potere della memoria da parte dell'io poetico, che si servirà del paesaggio naturale come spunto per indagare se stesso e la propria interiorità, adottando un punto di vista relativo che si volge alla riflessione sperimentale sull'umano. La consapevolezza gnoseologica raggiunta in *All'Italia* favorisce così il costituirsi della vena idillica leopardiana che sorge parallelamente a quella eloquente e civile delle prime due canzoni dei *Canti*. La luna, anche quando rimarrà al suo posto in cielo, come in *Alla luna*, diviene elemento riportato su scala umana, da cui l'espressione dell'interiorità potrà prendere avvio.

Un'influenza immediata del risultato conoscitivo raggiunto in *All'Italia*, il quale coinvolge una nuova ottica su paesaggio e fama, si avverte, lo abbiamo già anticipato, in *Sopra il monumento di Dante*, canzone adiacente ad *All'Italia* per posizione nei *Canti* e per cronologia di composizione (risale al settembre 1818 la prima, al settembre-ottobre dello stesso anno la seconda). Questa volta il canto non è più, come nella precedente canzone, voce altra, proveniente dalla lontananza del mito, che finisce per perdersi inascoltata e dietro la quale l'io del poeta sembra svanire come avveniva tramite le parole di Simonide; in questo secondo componimento l'individualità poetica che canta emerge in prima linea e il canto a sua volta si appropria di una valenza tangibile e testabile. Il canto si offre come manufatto artigianale, realizzazione della mano, della penna, affiancabile per funzione all'opera scultorea che gli artisti preparano in commemorazione di Dante:

Ecco voglioso anch'io

Ad onorar nostra dolente madre

Porto quel che mi lice,

E mesco all'opra vostra il canto mio,

Sedendo u' vostro ferro i marmi avviva. [vv. 69-73]

Affinché il messaggio poetico possa essere recepito, la parola deve riferirsi a un codice di comunicazione decifrabile dal pubblico a cui è indirizzata. Il messaggio poetico, quando è messaggio pubblico, civile, non potrà più rivolgersi in termini assoluti (come nell'adynaton) agli astri e al loro significato mitico, come garanti di memoria. Questa forma di comunicazione antica, rappresentata in *All'Italia*, pur potendo avere una valenza poetica e individuale per l'autore, aveva perso la sua portata pubblica. Lo sguardo di Simonide infatti, poteva rivolgersi alle stelle nella loro presenza velata di immaginazione; lo sguardo moderno, pur essendo ancora soggetto alla bellezza del paesaggio astrale, e pur lasciandosi muovere e concedendosi ancora il piacere dell'evocazione che da esso può derivare, è cosciente del carattere puramente illusorio del bello a cui si accosta. A questa bellezza non sarà più possibile affidare la custodia dei sensi e della memoria dell'umano. Una parola moderna che si indirizzi ad un pubblico moderno, contemporaneo all'autore (quale è quello cui apparentemente si rivolge la canzone), e che voglia nello stesso tempo mantenere un filo di contatto con il poetico naturale, non potrà che attingere ad una delle poche manifestazioni moderne che ancora assomigliano all'originaria vita naturale dell'uomo, e che nello stesso tempo possono fruttare in effetti benefici e concreti realmente sperimentabili; non potrà che

rivolgersi al ‘lavoro usato’,⁵⁸ ad una concezione di vita operosa e lontana dalla contemplazione del vero. Del ‘lavoro usato’ sembra quindi ora far parte la stessa poesia.

Tornando al testo di *Sopra il monumento di Dante*, possiamo notare come, cambiato il ruolo del poeta nei confronti del proprio canto (ovvero avendo l’io poetico riacquisito consistenza e presenza testuale attraverso il canto), cambi anche la valenza del paesaggio. Innanzitutto, non più, come in *All’Italia*, un universo unicamente deputato al mantenimento del ricordo dei gloriosi, ma ‘aere’ e ‘cielo’ direttamente responsabili dell’esito tragico della spedizione italiana in Russia:

Morian per le rutene

Squallide piagge, ah! d’altra morte degni,

Gl’itali prodi; e *lor fea l’aere e il cielo*

E gli uomini e le belve *immensa guerra*. [vv. 139-142; corsivi nostri]

Inoltre, se in *All’Italia* il suolo era di per sé depositario di memoria e le stelle si presentavano come garanti della memoria futura dei valorosi, in *Sopra il monumento di Dante* il paesaggio non ricorda nulla *da solo*; al massimo lo troviamo *conscio*, ma in un tempo remoto, passato, senza legame con il presente:

Di lor querela il boreal deserto

E conscie *fur* le sibilanti selve. [vv. 154-155; corsivo nostro]

Dei valorosi non rimane memoria, e il loro destino si confonde nell’oblio:

Così vennero al passo,

E i negletti cadaveri all’aperto

Su per quello di neve orrido mare

Dilacerar le belve;

⁵⁸ Cfr. *La quiete dopo la tempesta*, v. 10.

E sarà il nome degli egregi e forti

Pari mai sempre ed uno

Con quel de' tardi e vili. [...] [vv. 156-162]

Il rovesciamento del motivo della fama e della funzione del paesaggio, rispetto ad *All'Italia*, trova un'ultima manifestazione nel finale di canzone, dove il poeta proclama il programma di continuare a smuovere la modernità corrotta, incitandola a ricordarsi del passato della propria nazione:

Io mentre viva *andrò sclamando* intorno,

Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;

Mira queste ruine

E le carte e le tele e i marmi e i templi;

Pensa qual terra premi; [...] [vv. 190-194; corsivi nostri]

La terra ora è suolo, è rovina, è di per sé detentrica di memoria attraverso i monumenti del passato. Ma anche in questo suo porsi come monito esplicito, estrinseco, attraverso l'emergere delle rovine dal suolo, alla terra è negata la possibilità di comunicarsi allo sguardo dell'osservatore, a sua volta incapace di scorgerne i segni, e comprenderne il valore. Serve anche qui l'intervento del poeta ('Io mentre viva andrò sclamando intorno' [v. 190]), che si faccia da tramite affinché la storia passata riesca ancora a parlare. Claudio Colaiacomo ha messo in evidenza come il tema delle rovine (intese anche come rovine letterarie) nei *Canti*, si apra in direzione di una *possibilità*, la possibilità che un intervento di riscoperta del passato, storico o individuale, non sia completamente interdetto, ma sia affidato alla realtà testuale: 'Poiché uno stato atemporale o paradisiaco non è possibile alla persona, questo viene demandato alla realtà del testo, spostato, dunque, al di là dell'autore, ma in qualcosa che è, purtuttavia,

l'autore stesso a dover realizzare, istituendo così in sé una tensione contraddittoria verso la propria morte, verso la propria rovina'.⁵⁹ Riteniamo allora che il percorso delle immagini seguito attraverso le prime due canzoni del libro, permetta di constatare come i *Canti* si aprano fin dall'inizio a questa prospettiva di durata, che assume caratteri autoreferenziali ed intrinseci al testo. Si avverte, a partire dalle canzoni civili, il costituirsi della coscienza di un determinato territorio e tempo d'azione per il messaggio poetico che coincide con la vita stessa del poeta 'io mentre viva andrò sclamando intorno' [v. 190]; la volontà di edificare la propria durata futura in una prospettiva tangibile, non astratta, che traspariva dalle testimonianze esterne ai *Canti*, cui abbiamo dedicato pagine precedenti della nostra analisi,⁶⁰ trova in questo percorso compiuto attraverso le canzoni civili, un riscontro testuale. Mentre già fin dagli esordi della poesia pubblica è chiara a Leopardi la quasi impossibilità di un riconoscimento appagante da parte del proprio pubblico, e il tragico destino postumo dell'opera di genio, coscienza che fornirà materia alla scrittura del *Dialogo della Natura e di un'Anima* e del *Parini*, si fa avanti nello stesso tempo la presa di coscienza del proprio ruolo di poeta sul destino dei propri scritti. Il testo dovrà essere un corpo vivo, rappresentante la vita e il pensiero del poeta, che si offriranno, proprio nella loro presenza testuale, recuperabili a posteriori in prospettiva memoriale.

Se confrontiamo il più volte menzionato verso 190 di *Sopra il monumento di Dante*: 'Io mentre viva andrò sclamando intorno' con le parole di ammirazione con cui Leopardi descriveva la *Divina Commedia* nel pensiero alla pagina 4417 dello *Zibaldone*, del 3 novembre 1828, quando il progetto del libro dei *Canti* stava facendosi strada, notiamo il permanere dell'idea di una presenza attiva del sentire del poeta

⁵⁹ C. Colaiacomo, *Sulla letterarizzazione delle rovine in Leopardi*, in V. De Caprio (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 142-143.

⁶⁰ Si rimanda alle pp. 79 e segg.

trasferita sul piano testuale: ‘La D. Commedia non è che una *lunga Lirica*, dov’è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti’ [corsivi nel testo]. Ciò che permette quindi a Leopardi l’operazione di recupero e sistemazione dei testi che comporranno la prima edizione dei *Canti* è il loro essere concentrazione di una prospettiva *in fieri* che progressivamente registra gli andamenti del sentire dell’autore, che si insinua appunto sul campo testuale, e che si rende riconoscibile a posteriori.

L’analisi delle due canzoni patriottiche ha consentito di rintracciare l’origine nel libro dell’istanza della durata; l’io del poeta è detentore di memoria, il testo sarà il luogo in cui questo potere si esercita. Cerchiamone delle manifestazioni.

2.4.2 Immagini di pianto: percorso intertestuale nell’autoreferenzialità

In questo paragrafo ci proponiamo di indagare il significato autoreferenziale di un’immagine ricorrente all’interno della sezione dei *Canti* composta dagli idilli del ’20-’21 (*La sera del dì di festa* e *La vita solitaria*) e dalle canzoni del ’22 (*Inno ai Patriarchi* e *Ultimo canto di Saffo*), quella del pianto come destino e degli occhi destinati a piangere.⁶¹ In primo luogo mostreremo come il ricorrere dell’immagine del pianto nell’ambito idillico manifesti un chiaro sguardo in retrospettiva sull’uso stesso

⁶¹ Le immagini del destino di pianto, appaiono, tenendo conto dell’edizione Starita, nell’ *Inno ai Patriarchi*: ‘[...] Immedicati affanni/ Al misero mortal, nascere al pianto,’ [vv. 6-7], nell’ *Ultimo canto di Saffo*: ‘[...] Negletta prole/ Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo/ De’ celesti si posa. [...]’ [vv. 47-49], nel *Primo amore*: ‘Ned io ti conosceva, garzon di nove/ E nove Soli, in questo a pianger nato/ Quando facevi, amor, le prime prove.’ [vv. 67-69], nella *Sera del dì di festa*: ‘[...] e d’altro/ Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.’ [vv. 15-16], in *Alla luna*: ‘Ma nebuloso e tremulo dal pianto/ Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci/ Il tuo volto appariva, [...]’ [vv. 6-8], nel *Sogno* ‘Stettemi allato e riguardommi in viso/ Il simulacro di colei che amore/ Prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto.’ [vv. 6-8], nella *Vita solitaria*: ‘[...] Ma non sì tosto,/ Amor, di te m’accorsi, e il viver mio/ Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi/ Non altro convenia che il pianger sempre.’ [vv. 52-55], nel *Frammento XXXVIII*: ‘S’apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto/ Posan l’erbe e le frondi, e m’abbarbaglia/ Le luci il crudo Sol pregne di pianto.’ [vv. 13-15]. Evidenziare come quest’ultima immagine, nella prospettiva posteriore al ’35, non si riferisca soltanto ad un pianto occasionato dall’amore ma a un destino di pianto (rivisitato in prospettiva ironica) sarà oggetto della nostra analisi nel presente paragrafo. Questa valenza, come vedremo, si origina dall’immagine del pianto in *Alla luna*, che, tramite l’inserimento dei versi 13-14 nel ’35, assume una valenza ironica di destino.

dell'immagine e sui suoi significati. Questo sguardo in retrospettiva andrà ad influenzare determinate rappresentazioni nelle canzoni, e verrà a sua volta immesso, incluso, nello sguardo posteriore a più ampio raggio che Leopardi poserà sulla propria esperienza poetica nelle *Ricordanze*, cui destineremo l'analisi nel prossimo capitolo, e che si pone come rivisitazione, da parte della memoria, dell'attività poetica nella sua interezza. Elemento rivelatore della connessione tra i due sguardi rivisitatori sarà il primo canto dell' *Appressamento della morte*, che si insinua nella trama degli idilli attraverso dei segnali lessicali, che mostreremo, prima di essere rievocato nelle *Ricordanze* e recuperato nel *Frammento XXXIX* dell'edizione Starita. Oggetto del presente paragrafo sarà quindi anche mostrare come il recupero del *Frammento XXXVIII* e del *Frammento XXXIX* nell'edizione Starita si ponga come tassello del sistema di significazione assunto dalle immagini del pianto nel corso del libro, con un arricchimento degli stessi significati nella prospettiva dell'ultimo Leopardi.

La prima parte della nostra analisi riguarda il confronto tra il primo canto dell'*Appressamento*, *La sera del dì di festa* e *La vita solitaria*; i versi della *Cantica* non rappresentano un'immagine di pianto, ma risultano fondamentali per comprendere il valore delle immagini di pianto negli altri due componimenti, instaurando con essi un legame di corrispondenze in parte responsabile del recupero dei versi giovanili nel *Frammento XXXIX*.

La *Cantica* rappresentava per Leopardi una sorta di unicum nella sua carriera poetica, essendo espressione sia di una poesia di immaginazione all'antica, sia di una poesia d'affetti moderna. Nel celebre pensiero zibaldoniano sulla 'mutazione totale', descrivendo la sua condizione immaginativa precedente al '19, Leopardi ricorda come quest'ultima lasciasse a volte il posto a quella affettiva, che faceva allora le sue prime

apparizioni, prima di imporsi, a partire dal '19, come condizione inevitabile e definitiva per lui, così come lo era stata per la modernità tutta: 'Ben è vero che anche allora, quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia, come nell'ult. canto della *Cantica*' [Zib. 144]. L'*Appressamento* è visto come traccia di quel primo emergere di nuclei della poesia di affetti, ma queste manifestazioni andavano ancora a collocarsi all'interno di una concezione della poesia tutta legata all'ideale dell'immaginazione antica. Il *Frammento XXXIX*, inserito nei *Canti* nell'edizione Starita, testimonia innanzitutto la volontà di recuperare e destinare finalmente spazio ad un'opera giovanile cui Leopardi era particolarmente affezionato; e rivela come l'*Appressamento* si sia prestato ad una lettura che ne mettesse in luce il carattere sentimentale, di poesia d'affetti. Della *Cantica* giovanile, intrisa di fervore spirituale e speranza cristiana, sull'esempio dantesco, rimane una vicenda amorosa tutta, per così dire, sensistica, profana, di atmosfere romantiche, in cui gli affetti, i sentimenti sembrano essere vissuti in consonanza con il cambiare del paesaggio (dalla speranza iniziale favorita dall'atmosfera 'vezzosa e lieta' al terrore finale per l'imminente scatenarsi della tempesta).⁶² Passiamo dunque all'analisi dei testi, con l'intento di cogliere, attraverso le immagini del pianto, lo sguardo autoreferenziale di Leopardi che si posa sulla 'mutazione totale', e il ruolo di nesso retrospettivo tra le parti rivestito

⁶² Si veda il saggio di F. D'Intino, '*Spento il diurno raggio*' e il problema della conclusione dei '*Canti*', in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 2, 2000, pp. 17-34. Secondo lo studioso l'*Appressamento* faceva emergere il contrasto tra l'impulso a fare una poesia all'antica, sul modello antico, portatore quest'ultimo di valori mondani, e il freno contrario all'impulso esercitato dall'autorità materna e dalla formazione religiosa, secondo cui i valori umani dovevano essere proiettati nella dimensione dell'eternità; tale contrasto sarà risolto con il *Frammento XXXIX* attraverso la messa in atto di una critica feroce nei confronti dell'*Appressamento* che si attua attraverso una '*strategia dissimulatoria* grazie alla quale Leopardi, riproducendolo in parte, *sfigura*, per così dire, il testo originario, il cui peso simbolico lo aveva accompagnato per vent'anni, e in tal modo *se ne sbarazza*' (p. 23; corsivi nel testo). Leopardi, dunque, nel '35, '*si rivolge indietro*: ovvero *rilegge e interpreta* un testo antico per capire se stesso e la propria storia' (p. 34; corsivi nel testo). Vedremo come la ricorrenza di immagini del pianto e la rivisitazione dell'*Elegia II* per l'introduzione del *Frammento XXXVIII* nella Starita, parallela all'introduzione del *Frammento XXXIX*, adducano ulteriori elementi di conferma dell'interpretazione dello studioso.

dalla *Cantica*, il quale si compirà del tutto, lo ripetiamo, con le *Ricordanze* e con il successivo inserimento del *Frammento XXXIX* nella *Starita*.

La tabella che segue, sembra utile per l'evidenziazione, attraverso i corsivi, delle generali riprese lessicali tra i componimenti esaminati:

Da <i>Appressamento della morte</i> , canto I [PP, I: 350]:	Da <i>La sera del dì di festa</i> :	Da <i>La vita solitaria</i> :
<p>Era <i>morta</i> la <i>lampa</i> in occidente, E <i>queto</i> 'l <i>fumo</i> sopra i <i>tetti</i> e <i>queta</i> De' canì era la voce e de la gente: Quand' i' volto a cercare eccelsa meta, Mi ritrova' in mezzo a una gran <i>landa</i>, Bella, che vinto è 'n <i>gegno</i> di poeta. Spandeva suo <i>chiaror</i> per ogni <i>banda</i> <i>La sorella del sole</i>, e fea d'argento Gli arbori ch'a quel loco eran <i>ghirlanda</i>. I rami folti gian cantando al vento, E 'l mesto <i>rosignol</i> che sempre <i>piagne</i> Diceva tra le <i>frasche</i> suo lamento. <i>Chiaro apparian</i> da lungi <i>le montagne</i>, E 'l suon d'un <i>ruscelletto</i> che <i>correa</i> Empiea il ciel di dolcezza e <i>le campagne</i>. Fiorita tutta la <i>piaggia</i> <i>ridea</i>, E un'ombra vaga ne la valle <i>bruna</i> Giù d'una <i>collinetta</i> <i>discendea</i>. Sprezzando ira di gente e di</p>	<p><i>Dolce e chiara</i> è la <i>notte</i> e senza <i>vento</i>, E <i>queta</i> sovra i <i>tetti</i> e in mezzo agli <i>orti</i> Posa la <i>luna</i>, e di lontan <i>rivela</i> <i>Serena</i> ogni <i>montagna</i>. O donna <i>mia</i>, Già tace ogni <i>sentiero</i>, e pei <i>balconi</i> Rara <i>traluca</i> la <i>notturna</i> <i>lampa</i>: Tu dormi, che t'accolse agevol <i>sonno</i> Nelle <i>tue chete stanze</i>; e non ti <i>morde</i> Cura <i>nessuna</i>; e già non sai né <i>pensi</i> Quanta <i>piaga</i> m'apristi in mezzo al <i>petto</i>. Tu dormi: io questo <i>ciel</i>, <i>che sì benigno</i> <i>Appare in vista</i>, a salutar m'affaccio, E l'antica <i>natura</i> <i>onnipossente</i>, Che mi fece all'affanno. A <i>te la speme</i> <i>Nego</i>, mi disse, anche la <i>speme</i>; e d'altro <i>Non brillin gli occhi tuoi se</i> <i>non di pianto</i>. [vv. 1-16; corsivi nostri]</p>	<p>Amore, amore, assai lungi volasti Dal <i>petto</i> mio, che fu sì caldo un <i>giorno</i>, Anzi <i>rovente</i>. Con sua <i>fredda</i> mano Lo strinse la <i>sciaura</i>, e in <i>ghiaccio</i> è volto Nel <i>fior</i> degli <i>anni</i>. Mi sovvien del <i>tempo</i> Che mi scendesti in <i>seno</i>. Era quel <i>dolce</i> E <i>irrevocabil</i> tempo, allor che s'apre Al <i>guardo</i> giovanil questa <i>infelice</i> Scena del <i>mondo</i>, e gli sorride in <i>vista</i> Di <i>paradiso</i>. Al garzoncello il <i>core</i> Di <i>vergine speranza</i> e di <i>desio</i> Balza nel <i>petto</i>; e già s'accinge all'opra Di questa <i>vita</i> come a <i>danza</i> o <i>gioco</i> Il <i>misero mortal</i>. Ma non sì <i>tosto</i>, Amor, di te m'accorsi, e il <i>viver</i> mio Fortuna avea già <i>rotto</i>, ed a <i>questi occhi</i> <i>Non altro convenia</i> che il <i>pianger sempre</i>. Pur se talvolta per le <i>piagge</i> <i>apriche</i>, Su la <i>tacita aurora</i> o quando</p>

<p> fortuna, Pel muto calle i' già da me diviso, Cui vestia 'lume della bianca luna. Quella vaghezza rimirando fiso, Sentia l'auretta che gli odori spande, Mollissima passarmi sopra 'l viso. Se lieto i' fossi è van che tu dimande, Grand'era 'l ben che aveva, ed era 'l bene Onde <i>speme nutria</i>, di quel più grande. Ahi son fumo quaggiù l'ore serene! Un momento è letizia, e 'l pianto dura. Ahi la tema è saggezza, error la spene. [vv. 1-30; corsivi nostri] </p>		<p> <i>al sole</i> Brillano <i>i tetti e i poggi e le</i> <i>campagne</i>, Scontro di vaga donzelletta il viso; O qualor nella <i>placida</i> <i>quiete</i> <i>D'estiva notte</i>, il vagabondo passo Di rincontro alle ville soffermando, L'erma terra contemplo, e di fanciulla Che all'opre di sua man la notte aggiunge Odo sonar <i>nelle romite</i> <i>stanze</i> L'arguto canto; a palpitar si move Questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna Tosto al ferreo sopor; ch'è fatto estrano Ogni moto soave al petto mio. [vv. 39-69; corsivi nostri] </p>
---	--	---

Le riprese lessicali evidenziate nella tabella segnalano un legame nell'immaginario poetico tra i tre componimenti; più in particolare, all'interno di questo generale repertorio di corrispondenze, vi sono determinate immagini che conservano la memoria delle istanze poetiche ed affettive ad esse collegate, e che nel loro riapparire determinano uno sviluppo del messaggio affettivo e conoscitivo che condensano. Metteremo prima in evidenza le corrispondenze tra l'*Appressamento* e *La sera* mostrando come alla riproposta di una medesima immagine (notte chiara illuminata dalla luna con montagne in lontananza) faccia seguito la ripresa di uno stesso motivo filosofico (il tema della speranza); passando poi all'analisi de *La vita solitaria* vedremo

come l'immagine degli occhi destinati a pianger sempre, insieme al motivo filosofico che ne è alla base (il destino di infelicità senza speranza), riveli un legame sia con l'*Appressamento*, sia con *La sera*, a sua volta riferentesi alla *Cantica* giovanile. In altre parole, è come se i tre componimenti fossero allacciati l'uno all'altro, e fasi di uno stesso discorso che si sviluppa riassumendo, ribadendo, ma anche superando se stesso. Vediamo allora la prima tappa di questo ragionamento, confrontando l'*Appressamento della morte* e *La sera del dì di festa*.

L'immagine della notte chiara apriva la *Cantica* giovanile costituendo un tipico spettacolo sentimentale, un paesaggio fisico *ameno* in consonanza con lo spirito speranzoso del protagonista 'volto a cercare eccelsa meta' [v. 4]. Ma la speranza del poeta si rivelerà infondata e l'annuncio della morte imminente, infatti, si sostituirà al conseguimento della letizia tanto anelata; i versi 30-33, che anticipano tematiche su cui la riflessione leopardiana si soffermerà ampiamente, tanto in poesia quanto nella riflessione zibaldoniana, fanno da presagio: 'Ahi son fumo quaggiù l'ore serene!/ Un momento è letizia, e 'l pianto dura./ Ahi la tema è saggezza, error la spene' [PP, I: 351]. L'atmosfera serena, il paesaggio naturale piacevole e benigno, si trasformeranno infatti in un ambiente ostile, oscuro, spaventoso, che farà da sfondo allo smarrimento del poeta prima che la venuta dell'Angelo ripristini la sicurezza e il conforto di una guida sicura e di una nuova coscienza spirituale.

Se prendiamo ora in considerazione i versi de *La sera*, ci accorgiamo come il paesaggio descritto ad apertura del canto si costruisca su elementi lessicali assai simili a quelli dell'*Appressamento*. Questa volta però non c'è bisogno di un mutamento delle condizioni atmosferiche che trasformi la landa amena in un luogo spaventoso, per favorire l'espressione della dissonanza tra uomo e natura e dell'impossibilità di ogni

duratura speranza. All'altezza de *La sera* il poeta ha già da lungo tempo abbandonato la sicurezza di un conforto cristiano per abbracciare, come Tristano, la sua 'filosofia dolorosa, ma vera' [*PP*, II: 214]. La tragedia dell'uomo si gioca non più su uno sfondo che è esplicitamente terrorizzante e che si costruisce su una corrispondenza tra sentimento interiore e paesaggio esterno che lo influenza, ma al contrario sulla bellezza del creato, sul suo manifestarsi bello, e che è soltanto un *apparire* benigno, un misterioso mostrarsi come in realtà non è. Il nucleo del messaggio leopardiano de *La sera* è sicuramente riposto nei versi: '[...] io questo ciel, che sì benigno/ Appare in vista, a salutar m'affaccio,/ E l'antica natura onnipossente,/ Che mi fece all'affanno [...]' [vv. 11-14], e in particolar modo in quell' 'apparire in vista' in cui si concentra il senso della distanza tra uomo e natura e della loro incomunicabilità e irreparabile separazione. Il paesaggio notturno dolce e chiaro de *La sera* e quello ameno dell'*Appressamento*, sembrano infatti proprio costruirsi per una vista che li contempli, in funzione di un occhio che possa esserne testimone. Mentre però nell'*Appressamento* il poeta può ancora soffermarsi ad ammirare il paesaggio, fissandolo ('quella vaghezza rimirando fiso'), ne *La sera* questa fissità, che è anche simbolo di fiducia, di consonanza tra colui che guarda e ciò che è guardato, è impedita dalla condanna all'affanno, al lacrimare cui dovranno soffrire per sempre gli occhi del poeta '[...] e d'altro/ Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto' [vv. 15-16].⁶³

Questi versi, che esprimono il destino di infelicità a cui il poeta è condannato, sembrano realizzare l'intento che egli si proponeva nella nota alla *Cantica* dedicata al progetto di revisione del canto II, che Christian Genetelli qualifica con la denominazione di γ : '[...] il punto principale [...] è di mostrare quante infelicità io

⁶³ Lo stesso impedimento della vista causato dalle lacrime si trova anche in *Alla luna* e nel *Frammento XXXVIII*, su cui torneremo alle pp. 132 e segg.

proverei nella vita in qualunque stato'.⁶⁴ Questa enfaticizzazione dell'infelicità inevitabile, non trovò mai realizzazione in una rielaborazione del canto II della *Cantica*; le correzioni al canto II proposte dalla nota γ, infatti, non vennero mai portate a termine.⁶⁵ La *Sera del dì di festa*, nei versi '[...] e d'altro/ Non brillino gli occhi tuoi se non di pianto' [vv. 15-16], assolutizza la tematica dell'infelicità senza speranza, che la mancata rielaborazione del canto II della *Cantica* aveva lasciato inadempita. Questo elemento è fondamentale per comprendere il passaggio successivo di questa concatenazione tra testi che ci siamo proposti di evidenziare.

Passando infatti a *La vita solitaria*, troviamo un elemento di congiunzione con *La sera* nei versi: '[...] Ma non sì tosto,/ Amor, di te m'accorsi, e il viver mio/ Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi/ Non altro convenia che il pianger sempre' [vv. 52-55];⁶⁶ di nuovo la vista del poeta è condannata alle lacrime perpetue, e come ne *La sera* questa immagine è il simbolo della speranza perduta, e, si badi bene, il discrimine tra due fasi di una *mutazione totale*, tra il 'guardo giovanil' [v. 46] e la vista di chi 'il viver [suo] fortuna avea già rotto' [vv. 53-54]. Ritengo che nei versi 39-55 de *La vita solitaria*:

Amore, amore, assai lungi volasti
 Dal petto mio, che fu sì caldo un giorno,
 Anzi rovente. Con sua fredda mano
 Lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto

⁶⁴ G. Leopardi, *Appressamento della morte*, a cura di Sabrina Delcò-Toschini e Christian Genetelli, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2002, p. LII.

⁶⁵ Si veda l'analisi di Genetelli nel paragrafo *Considerazioni e nuove proposte*, in G. Leopardi, *Appressamento della morte*, cit., pp. LVI-LXIV.

⁶⁶ La tematica amorosa ricollega questi versi all'*Elegia II*, e al terzo *Argomento di Elegia*, in cui Leopardi scrive: 'Nato al pianto mi contento anche in questo amore d'essere infelicissimo' [PP, I: 618; corsivi nel testo]. L'*Elegia II* sviluppava il destino di pianto solo e non 'anche' nella prospettiva amorosa. Ad universalizzare questo destino, provvederà lo sguardo ironico che si poserà sul *Frammento XXXVIII* successivamente al '35. Su tutto questo torneremo alle pp. 131-137.

Nel fior degli anni. Mi sovvien del tempo
 Che mi scendesti in seno. Era quel dolce
 E irrevocabil tempo, allor che s'apre
Al guardo giovanil questa infelice
Scena del mondo, e gli sorride in vista
 Di paradiso. Al garzoncello il core
 Di vergine speranza e di desio
 balza nel petto; e già s'accinge all'opra
 Di questa vita come a danza o gioco
 Il misero mortal. Ma non sì tosto,
 Amor, di te m'accorsi, e il viver mio
Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi
Non altro convenia che il pianger sempre. [vv. 39-55; corsivi nostri]

il poeta implicitamente voglia riferirsi ai due momenti poetici segnati dai due componimenti *l'Appressamento* e *La sera*. Per quanto riguarda il primo momento, lo abbiamo già evidenziato, Leopardi dovette considerare *l'Appressamento* come il frutto di quell'immaginazione giovanile non ancora completamente intaccata dall' *arido vero*; quando allora nella *Vita solitaria* egli ripercorre le tappe della crescita esistenziale (dalla speranza giovanile alla condanna al pianto), per il primo stadio si riferisce proprio all'*Appressamento* e lo fa menzionando l'oggetto simbolico dello sguardo che con la maturità è andato cambiando di valore, e che nella sua propria maturità di poeta e filosofo, era stato già ripreso con significato e implicazioni diverse ne *La sera*, ovvero il paesaggio del canto I della *Cantica*. Questo riferimento si trova espresso nei versi della *Vita Solitaria*: 'Al guardo giovanil questa infelice/ Scena del mondo, e gli sorride in

vista/ Di paradiso' [vv. 46-48] e in particolare nella parola 'paradiso'. Ci siamo soffermati precedentemente sul significato della gloria come beatitudine del poeta;⁶⁷ occorre ora riportare il 'paradiso' alla sua rappresentazione originaria, alla fonte della sua rifrazione in letteratura. Il *locus amoenus* che apre l'*Appressamento*, presenta infatti caratteristiche proprie del paesaggio del paradiso terrestre, della dimensione visiva che permea lo sguardo del pellegrino Dante al suo arrivo nella 'selva antica', descritto nel *Purgatorio* ai canti XXVII e XXVIII.⁶⁸ Il paesaggio in cui è immerso il poeta nel canto I dell'*Appressamento*, prima della venuta dell'Angelo, si offre inizialmente con i caratteri del giardino paradisiaco per mutarsi poi, col sopraggiungere della tempesta, in un ambiente ostile al pari della 'selva oscura' dantesca.⁶⁹ Soffermiamoci sulla descrizione iniziale e sui caratteri ameni di questo paesaggio, e vediamo gli elementi che Leopardi riprese da Dante: le parole rima 'landa' e 'ghirlanda':⁷⁰

Da <i>Appressamento della morte</i> , canto I [PP, I: 350]: Quand' i' volto a cercare eccelsa meta, Mi ritrova' in mezzo a una gran <i>landa</i> , Bella, che vinto è 'ngegno di poeta. Spendeva suo chiaror per ogni banda	Da <i>Purgatorio</i> , canto XXVII: Giovane e bella in sogno mi pareva Donna vedere andar per una <i>landa</i> Cogliendo fiori; e cantando dicea: Sappia qualunque il mio nome dimanda
--	--

⁶⁷ Si rimanda alle pp. 79-82.

⁶⁸ Il riferimento a 'selva antica' è al verso 23 del canto XXVIII del *Purgatorio*. L'edizione di riferimento della *Divina Commedia* è: D. Alighieri, *Divina Commedia*, 3 voll., a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.

⁶⁹ Il riferimento a 'selva oscura' è al verso 2 del canto I dell'*Inferno*.

⁷⁰ Secondo Genetelli (*Introduzione* a G. Leopardi, *Appressamento della morte*, cit., p. XXII) la fonte del verso 9 del canto I dell'*Appressamento* sono i versi 10-11 di *Inferno* XIV: 'La dolorosa selva l'è ghirlanda/ Intorno, come il fosso tristo ad essa'. Riteniamo invece che la fonte dei versi 4-9 dell'*Appressamento* siano i versi 97-102 di *Purgatorio* XXVII, perché l'aggettivo 'bella' che caratterizza la 'landa' al verso 6 del canto I dell'*Appressamento*, meglio si confà con l'amenità del paesaggio paradisiaco che con quello di *Inferno* XIV. In quest'ultimo, infatti, la landa 'dal suo letto ogni pianta rimuove' [v. 9], e 'lo spazzo era un'arena arida e spessa' [v. 13]. In una landa così non ci sarebbe stata vita per 'rosignol', 'frasche' e 'ruscelletto', elementi scelti per il paesaggio dell'*Appressamento*, ed è quindi improbabile che Leopardi sia stato ispirato da un paesaggio tanto incompatibile con il suo.

<p>La sorella del sole, e fea d'argento</p> <p>Gli arbori ch' a quel loco eran <i>ghirlanda</i>.</p> <p>[vv. 4-9; corsivi nostri]</p>	<p>Ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno</p> <p>Le belle mani a farmi una <i>ghirlanda</i>.</p> <p>[vv. 97-102; corsivi nostri]</p>
---	--

La rima con 'vento': 'vento-lamento' / 'mutamento-vento' e un insieme di elementi e qualità del paesaggio, anche se in funzione diversa rispetto alla fonte, il 'vento', le 'frasche' / 'fronde', l' 'auretta' / 'aura dolce', il 'ruscello' / 'rio', le 'montagne' / 'monte', le 'campagne' / la 'campagna', il 'rosignol' / gli 'augelletti', il profumo: 'auretta che gli odori spande' / 'suol che d'ogni parte auliva', 'vago/vaghezza'. Visualizziamo con la tabella:

<p>Da <i>Appressamento della morte</i>, canto I</p> <p>[<i>PP</i>, I: 350]:</p> <p>I rami folti gian <i>cantando al vento</i>,</p> <p>E 'l mesto <i>rosignol</i> che sempre piagne</p> <p>Diceva <i>tra le frasche</i> suo <i>lamento</i>.</p> <p>Chiaro apparian da lungi le <i>montagne</i>,</p> <p>E 'l suon d'un <i>ruscelletto</i> che correa</p> <p>Empiea il ciel di dolcezza e <i>le campagne</i>.</p> <p>Fiorita tutta la spiaggia ridea,</p> <p>E un'ombra vaga ne la valle bruna</p> <p>Giù d'una collinetta discendea.</p> <p>Sprezzando ira di gente e di fortuna,</p> <p>Pel muto calle i' gia da me diviso,</p>	<p>Da <i>Purgatorio</i>, canto XXVIII:</p> <p><i>Vago</i> già di cercar dentro e dintorno</p> <p>La divina foresta spessa e viva,</p> <p>Ch'a li occhi temperava il novo giorno,</p> <p>Sanza più aspettar, lasciai la riva,</p> <p>Prendendo la <i>campagna</i> lento lento</p> <p>Su per lo <i>suol che d'ogne parte auliva</i>.</p> <p>Un'<i>aura dolce</i>, senza <i>mutamento</i></p> <p>Avere in sé, mi feria per la fronte</p> <p>Non di più colpo che soave <i>vento</i>;</p> <p>Per cui le <i>fronde</i>, tremolando, pronte</p> <p>Tutte quante piegavano a la parte</p>
--	--

<p>Cui vestia 'l lume della bianca luna. Quella <i>vaghezza</i> rimirando fiso, Sentia l'<i>auretta che gli odori spande</i>, Mollissima passarli sopra 'l viso.</p> <p>[vv. 10-24; corsivi nostri]</p>	<p>U' la prim' ombra gitta il santo <i>monte</i>; Non però dal loro esser dritto sparte Tanto, che li <i>augelletti per le cime</i> Tasciasser d'operare ogne lor arte;</p> <p>[vv. 1-15; corsivi nostri]</p> <p>Ed ecco più andar mi tolse un <i>rio</i>, Che 'nver' sinistra con sue picciole onde Piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.</p> <p>[vv. 25-27; corsivi nostri]</p>
--	--

Riteniamo allora che nel momento in cui, ne *La vita solitaria* Leopardi parla di una 'scena del mondo' che 'sorride in vista di paradiso', egli si riferisca in senso autoreferenziale, ma ancora implicito (considerando che l'*Appressamento* era rimasto inedito), ai caratteri rappresentativi, e alle loro implicazioni, del componimento poetico giovanile. Con i versi 52-55 de *La vita solitaria* 'Ma non si tosto/ Amor, di te m'accorsi, e il viver mio/ Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi/ Non altro convenia che il pianger sempre', passa alla menzione del momento di rottura con l'epoca giovanile delle speranze, e all'imporsi di una nuova condizione di infelicità destinata a durare; il riferimento alla rottura, avviene proprio riproponendo l'immagine degli occhi condannati alle lacrime, che Leopardi aveva usato ne *La Sera* e attraverso la quale veniva rappresentata la fine della speranza che animava invece l'animo del poeta

nell'*Appressamento*, sottolineandone inoltre, con l'uso dell'imperfetto, un senso di continuità impostosi a partire da quel momento.

I tre componimenti poetici risultano quindi collegati, e credo che la rielaborazione del canto I dell'*Appressamento* nel *Frammento XXXIX* sia servito anche a rivitalizzare il valore filosofico di questi legami interni, con la riproposta di un anello fondamentale, il paesaggio di apertura dell'*Appressamento*, che la mancata pubblicazione della *Cantica* manteneva implicito (ma comunque presente nel punto di vista autoreferenziale dell'autore) all'altezza dell'edizione Piatti.

Passando ora alla seconda tappa della nostra indagine, analizziamo il passaggio delle immagini del destino di pianto dagli idilli alle due canzoni del '22, l'*Inno ai Patriarchi* e l'*Ultimo canto di Saffo*, procedendo di pari passo, come in precedenza, all'esame della funzione di elementi del paesaggio analoghi.⁷¹ Confrontando le due canzoni seguendone il ricorrere di immagini, ci accorgiamo che da esse emerge una micro-storia che coinvolge il rapporto tra uomo e paesaggio da un lato, e il destino di pianto dall'altra, il che sembra fungere da sfondo mitico-storico-filosofico dei significati che gli stessi temi assumono nella prospettiva individuale degli idilli. Il confronto delle immagini di paesaggio e lacrime nel canto I dell'*Appressamento*, nella *Sera del dì di festa* e nella *Vita solitaria*, metteva in luce il percorso di autoconsapevolezza di una

⁷¹ La disposizione delle due canzoni nel libro è stata oggetto di interpretazioni critiche. L'*Ultimo canto di Saffo*, composto prima dell'*Inno ai Patriarchi*, venne posposto probabilmente in virtù della sua funzione di conclusione del discorso portato avanti con le canzoni, rispetto alle quali, osserva Ricciardi 'si allontana definitivamente dal tentativo di ricerca sulle radici storiche del tempo presente e dalla sua emergenza nell'oggi sia esso il tempo del mito o quello biblico' (M. Ricciardi, *Giacomo Leopardi: la logica dei 'Canti'*, cit., p. 13). Benché inoltre la voce e la tragica vicenda privata della protagonista, allacci questo componimento alla poesia idillica, espressione degli affetti e dei sentimenti dell'io, che segue nella disposizione del libro, come osserva Blasucci, l'*Ultimo canto di Saffo* sembra proiettare uno sguardo anticipatore alle *Operette morali* e ai canti pisano recanatesi (cfr. L. Blasucci, *I titoli dei 'Canti' e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, p. 90).

mutazione totale dalle speranze alle lacrime, cui si accompagnava la perdita di connotati paradisiaci del paesaggio (come apparivano nell'*Appressamento*) e lo svelamento delle apparenze che esso cela (ci riferiamo al 'ciel, che sì benigno/ Appare in vista' [vv. 11-12] della *Sera*). Il destino di pianto appare nella prima strofa dell'*Inno ai Patriarchi* e nella penultima strofa dell'*Ultimo canto di Saffo*, quasi come cornice degli svolgimenti filosofici che i due canti mettono in atto; a rinforzare la corrispondenza tra inizio della prima canzone e finale della seconda è il riferimento, nell'*Inno*, alla morte, alla dolcezza dell' 'opaca tomba' e del 'fato estremo', presagio del destino suicida di Saffo:

Da <i>Inno ai Patriarchi</i> :	Da <i>Ultimo canto di Saffo</i> :
E voi de' figli dolorosi il canto,	Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
Voi dell'umana prole incliti padri,	Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
Lodando ridirà; molto all'eterno	Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
Degli astri agitator più cari, e molto	In che peccai bambina, allor che ignara
Di noi men lacrimabili nell'alma	Di misfatto è la vita, onde poi scemo
Luce prodotti. Immedicati affanni	Di giovanezza, e disfiurato, al fuso
Al misero mortal, <i>nascere al pianto</i> ,	Dell'indomita Parca si volvesse
E dell'etereo lume <i>assai più dolci</i>	Il ferrigno mio stame? Incaute voci
<i>Sortir l'opaca tomba e il fato estremo</i> ,	Spande il tuo labbro: i destinati eventi
Non la pietà, non la diritta impose	Move arcano consiglio. Arcano è tutto,
Legge del cielo. E se di vostro antico	Fuor che il nostro dolor. Negletta prole
Error che l'uman seme alla tiranna	<i>Nascemmo al pianto</i> , e la ragione in
Possa de' morbi e di sciagura offerse,	grembo
Grido antico ragiona, altre più dire	De' celesti si posa. Oh cure, oh speme
Colpe de' figli, e irrequieto ingegno,	De' più verd'anni! Alle sembianze il
	Padre,
	Alle amene sembianze eterno regno

<p>E demenza maggior l'offeso Olimpo N'armaro incontra, e la negletta mano Dell'altrice natura; onde la viva Fiamma n'increbbe, e detestato il parto Fu del grembo materno, e violento Emerse il disperato Erebo in terra.</p> <p>[vv. 1-21; corsivi nostri]</p>	<p>Diè nelle genti; e per virili imprese, Per dotta lira o canto, Virtù non luce in disadorno ammanto.</p> <p>[vv. 37-54; corsivi nostri]</p> <p><i>Morremo.</i> Il velo indegno a terra sparto, Rifuggirà l'ignudo animo a Dite, E il crudo fallo emenderà del cieco Dispensator de' casi. [...]</p> <p>[vv. 55-58; corsivi nostri]</p>
---	---

All'interno della cornice rappresentativa del pianto delle due canzoni, troviamo, rispetto alla vicenda della mutazione totale degli idilli, un'ulteriore corrispondenza nella rappresentazione della relazione tra uomo e paesaggio. Nell'*Inno ai Patriarchi*, nella quarta strofa, successiva alle strofe dedicate a Noè e al 'servaggio' amoroso di Abramo, Leopardi presenta l'immagine di una 'piaggia' ancora favorevole, in tempi remoti, all'uomo:

Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra
L'aonio canto e della fama il grido
Pasce l'avida plebe) *amica un tempo*
Al sangue nostro e diletta e cara
Questa misera piaggia, ed aurea corse
Nostra caduca età. [...]. [vv. 71-92; corsivi nostri]

Le ‘spiagge’ di Saffo, invece, si allontanano al suo passaggio, a segnalare la dissonanza tra individuo e natura, simbolo del rapporto mutato che la modernità (di cui Saffo è prefigurazione) ha instaurato nei suoi confronti rispetto al mondo antico:

[...] A me non ride

L’aprico margo, e dall’eterea porta

Il mattutino albor; me non il canto

De’colorati augelli, e non de’ faggi

Il murmure saluta: e dove all’ombra

Degl’inchinati salici dispiega

Candido rivo il puro seno, al mio

Lubrico piè le flessuose linfe

Disdegnando sottragge,

E preme in fuga l’odorate spiagge. [vv. 27-36: corsivi nostri]

Allo stesso modo in cui negli idilli al destino di pianto si accompagnava lo svelamento delle apparenze della natura, nelle canzoni si ripercorre il cambiamento del rapporto tra uomo e paesaggio, a sua volta inserito all’interno della cornice dell’immagine del pianto. Tale cornice e tale riferimento al cambiamento di valore del paesaggio vengono immessi dall’autore consapevole che ha già (da un punto di vista cronologico) ripercorso le tappe della propria mutazione totale negli idilli, alle quali fornisce ora un corrispettivo mitico-storico-filosofico. Tra idilli e canzoni esiste una linea di corrispondenza attraverso la ripresa di immagini.

In questa serie di legami tra componimenti della fase iniziale del libro, gli idilli e le canzoni, sembra intravedersi una logica autoreferenziale che implicitamente coinvolge momenti diversi dell’attività creativa. Come vedremo nella prossima analisi,

quando nel '29, con le *Ricordanze*, Leopardi si troverà a rivolgere lo sguardo sul panorama creativo più che decennale, non mancherà di ricordare anche l'esperienza dell'*Appressamento*; e non ci sembra un caso che mentre lo ricorda si serva di un'immagine di pianto, come se i due, componimento e lacrime, fossero indivisibili compagni di uno stesso percorso autoreferenziale:

E già nel primo giovanil tumulto
Di contenti, d'angosce e di desio,
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,
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,
Lamentai co' silenzi e con la notte
Il fuggitivo spirto, ed a me stesso
In sul languir cantai *funereo canto*. [vv. 104 -118; corsivi nostri]

Nell'edizione dei *Canti* del '31 questi versi delle *Ricordanze* immettono un elemento mancante (il 'funereo canto' ovvero l'*Appressamento*) all'interno dell'insieme autoreferenziale che connette lacrime e mutazione totale e che coinvolge gli idilli e le canzoni analizzati. Nell'analisi dedicata a questo canto della memoria mostreremo le

ulteriori implicazioni testuali che tale riferimento comporta, ma per ora basti l'aver riconosciuto la capacità rifrangente dell'immagine, che si fa portatrice di una memoria intertestuale; la storia di una determinata fase dell'esperienza e dell'attività creativa del poeta è divenuto percorso di immagini.

Per concludere la nostra analisi delle immagini di pianto, cerchiamo ora di spiegare il significato dell'inserimento del *Frammento XXXVIII* all'interno dell'edizione Starita. Ne riportiamo il testo:

Io qui vagando al limitare intorno,
Invan la pioggia invoco e la tempesta,
Acciò che la ritenga al mio soggiorno.

Pure il vento muggia nella foresta,
E muggia tra le nubi il tuono errante,
Pria che l'aurora in ciel fosse ridesta.

O care nubi, o cielo, o terra, o piante,
Parte la donna mia: pietà, se trova
Pietà nel mondo un infelice amante.

O turbine, or ti sveglia, or fate prova
Di sommergermi, o nembi, insino a tanto
Che il sole ad altre terre il dì rinnova.

S'apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto

Posan l'erbe e le frondi, e m'abbarbaglia

Le luci il crudo Sol pregne di pianto. [vv. 1-15]

L'immagine del pianto con cui si chiude il canto riprende il tema dell'offuscamento dello sguardo causato dalle lacrime che aveva caratterizzato, oltre ai versi 15-16 della *Sera del dì di festa*: '[...] e d'altro/ Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.', anche i versi 6-8 di *Alla luna*: 'Ma nebuloso e tremulo dal pianto/ Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci/ Il tuo volto apparìa, [...]'. La tematica amorosa del frammento, connette invece l'immagine alle immagini di pianto del *Primo amore* e del *Sogno*.⁷² L'inserimento del *Frammento XXXVIII* nella *Starita*, costituisce un atto di logica interna (rispetto agli altri componimenti del libro) ed esterna (rispetto ai significati che il componimento acquisisce nella rivisitazione del '35) assimilabile, per importanza e funzione, all'inserimento del *Frammento XXXIX*. Quest'ultimo forse si carica di un valore ulteriore, essendo la ripresa della prima opera poetica originale di Leopardi mai pubblicata, mentre l'*Elegia II* era apparsa nei *Versi* del '26. Entrambi i frammenti però, appaiono appunto come frammenti, come, servendoci delle parole di D'Intino, 'relitti che marc[ano] le tappe fondamentali di un percorso intellettuale e poetico',⁷³ e la loro presenza e collocazione nel libro deve necessariamente rispondere a delle ben precise ragioni.

Il confronto con l'*Elegia II* mostra la ripresa nel *Frammento XXXVIII* della sua sezione centrale, in modo tale che, come osserva Antonio Girardi, l'incipit 'io qui vagando al limitare intorno', decontestualizzato perché mancante dei versi che precedevano nell'elegia, 'porta subito *in medias res*, con economia di mezzi estrema

⁷² Cfr. la nota 61 di questo capitolo.

⁷³ F. D'Intino, *Spento il diurno raggio* e il problema della conclusione dei *'Canti'*, cit., p. 22.

quanto felice'.⁷⁴ I versi che nell'elegia precedevano quelli recuperati, svolgevano la funzione di inquadrare la situazione poetica, e la vicenda interiore del poeta. I contenuti di questi versi dovevano apparire inadatti al punto di vista del '35. Si pensi per esempio ai versi 28-30: 'Amore, io ti credetti assai men duro/ Allor che desiai quel che m'ha fatto/ Miser fra quanti mai saranno o furo.' [PP, I: 382]; dopo l'esperienza di *Aspasia*, e nella prospettiva di lettura progressiva del libro, simili considerazioni sarebbero apparse quantomeno ingenuie; questi versi avrebbero fatto seguito, nella logica del libro, al processo di disillusione amoroso compiutosi nel ciclo di *Aspasia*, col rischio di causare una sorta di regressione filosofica in finale di libro. Molte considerazioni filosofiche dei primi 39 versi dell' *Elegia II*, inoltre, erano state ampiamente sviluppate in altri contesti poetici: i versi 13-15: 'Meglio era ch'io morissi avanti ch'io/ Rivedessi colei che in cor m'ha posto/ Di morire un asprissimo desio:' [PP, I: 382] presentavano l'equivalenza tra sentimento amoroso e desiderio di morte, materia di *Amore e morte*; i versi 31-33 '[...] in error m'ha tratto/ La rimembranza: indarno oggi mi pento,/ E meco indarno e teco, amor, combatto.' [PP, I: 383] si collegavano alla dinamica del ricordo sviluppata nelle *Ricordanze*; il tema del *mai più* del verso 37: 'Ora il più rivederla oggi m'è tolto' [PP, I: 383], trovava espressione in *Consalvo*. Simili versi dell'elegia nulla avrebbero apportato all'argomentazione dei *Canti*. La caratteristica dei versi che chiudono l'elegia, è invece quella di presentare un fiume di lacrime per la donna:

Intanto io per te *piango*, o donna mia,
 Che m'abbandoni, ed io solo rimagno
 Del mio spietato affetto in compagnia.
 Che penso? che farò? di chi mi lagno?

⁷⁴ A. Girardi, *Le elegie leopardiane*, in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 2, 2000, p. 60; corsivi nel testo.

Poi che seguir nè ritener ti posso,
 Io disperatamente anelo e *piagno*.
 E *piangerò* quando lucente e rosso
 Apparrà l'oriente e quando bruno,
 Fin che 'l peso carnal non avrò scosso.
 Nè tu saprai ch'io *piango*, e che digiuno
 De la tua vista, io mi disfaccio; e morto,
 Da te non avrò mai *pianto* nessuno.

Così vivo e morirò senza conforto. [PP, I: 384, vv. 70-82; corsivi nostri]

Questa profusione di pianto rappresentava il corrispettivo dell'istanza che Leopardi aveva manifestato nel terzo *Argomento di elegia*: 'Nato al pianto mi contento anche in questo *amore* d'essere infelicissimo' [PP, I: 618; corsivi nel testo], e che, non si dimentichi, veniva implicitamente ricordata nei versi 52-55 della *Vita solitaria*, in cui Leopardi rivisitava la sua mutazione totale: '[...] Ma non sì tosto,/ Amor, di te m'accorsi, e il viver mio/ Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi/ Non altro convenia che il pianger sempre'.

Il frammento, sciolto dal legame con il resto dei versi che componevano l'elegia, pur con il minimo di varianti apportate, riduce al minimo la portata drammatica dell'elegia. L'esclusione dei versi successivi a quelli ripresi nel frammento è da attribuirsi proprio al loro carattere marcatamente elegiaco-amoroso, e allo *sfogo* amoroso del pianto. All'altezza dell'edizione Starita il pianto è per Leopardi unica condizione dell'uomo, indotta sì in gran parte dall'amore, e 'testimonio del nostro patire' [PP, I: 686], come scrive nell'abbozzo *Ad Arimane*, ma a cui l'uomo deve resistere: 'Pianto da me per certo Tu non avrai' [PP, I: 686] dichiara il poeta, sfidando il

dio del male. Piangere per amore significa in questa prospettiva non aver tentato di resistere, ed infatti a partire dal ciclo di *Aspasia* Leopardi in poesia non versa una lacrima. Come deve essere letto allora il *Frammento XXXVIII* che si chiude con un'immagine di pianto? L'aver utilizzato la sezione dell'elegia in cui la drammaticità è ridotta al minimo indispensabile e in cui appare come unica immagine del pianto quella in chiusura di frammento, rispecchia, a mio parere, la volontà di inserire un elemento testuale di riferimento al discorso retrospettivo sulla mutazione totale che le corrispondenze interne tra *La sera del dì di festa* e *La vita solitaria* manifestano; ed inserirlo, da un lato, senza sconvolgere la natura amorosa originaria del componimento, dall'altro, senza tradire *troppo* il significato che il pianto assume nel '35. Allo stesso modo in cui l'*Appressamento* e l'*Elegia II* divengono, nella *Vita solitaria*, parti del medesimo discorso sulla mutazione totale, che lo sguardo retrospettivo dei *Canti* rivisita, così la disposizione dei due frammenti, uno di seguito all'altro, sembra unirli in un tassello unitario. Potremmo quasi dire che la spinta autoreferenziale è più forte della coerenza filosofica in materia di pianto, che imporrebbe al poeta la resistenza al pianto, e che è violata dall'inserimento dei versi del frammento.

Ma la storia dell'*Elegia II* non finisce qui, ed ipotizziamo che l'ultimo capitolo che la riguardi, sia un capitolo ironico; come il *Frammento XXXIX* costituisce un esito ironico per l'*Appressamento*,⁷⁵ allo stesso modo c'è una carica ironica che investe il *Frammento XXXVIII*.

L'immagine finale del *Frammento XXXVIII* lo collega ad *Alla luna*, dove appariva un'immagine simile: 'Ma nebuloso e tremulo dal pianto/ Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci/ Il tuo volto appariva, che travagliosa/ Era mia vita: ed è, nè cangia

⁷⁵ Si rimanda al già menzionato F. D'Intino, '*Spento il diurno raggio*' e il problema della conclusione dei '*Canti*', cit.

stile,/ O mia diletta luna.’ [vv. 6-10]. Che nel frammento la vista si rivolga al sole, e nell’idillio alla luna, poco importa visto che i due pianeti erano già stati compagni di una riflessione zibaldoniana, alla pagina 2592, dedicata alla nitidezza del loro apparire:

Le stelle, i pianeti ec. si chiamano più o men belle, secondo che sono più o meno lucide. Così il sole e la luna secondo che son chiari e nitidi. Questa così detta bellezza non appartiene alla speculazione del bello, e vuol dir solamente che il lucido, per natura, è dilettevole all’occhio nostro, e rallegra l’animo ec. ec.

Nei due componimenti in esame, luna e sole sono di nuovo accomunati, questa volta da un offuscamento dello sguardo che ne compromette la chiarezza.⁷⁶

Margaret Brose ha dimostrato come i versi 13-14 di *Alla luna*, inseriti su una copia della Starita del ’35, trasformino il finale del componimento in un finale ironico. Il presente dell’enunciazione è il presente ironico dell’ultimo Leopardi.⁷⁷ Data la corrispondenza nelle immagini del pianto tra idillio e frammento e data l’ironia del finale del primo:

[...]. Oh come grato occorre

Nel tempo giovanil, quando ancor lungo

La speme e breve ha la memoria il corso,

Il rimembrar delle passate cose,

Ancor che triste, e che l’affanno duri! [vv. 12-16]

l’ipotesi che qui presentiamo è che l’ironia del finale di idillio vada a coinvolgere anche la rivisitazione dell’*Elegia II*, e l’inserimento del *Frammento XXXVIII* all’interno dei

⁷⁶ È proprio il punto di vista dell’offuscamento della vista che ci interessa, benché sole e luna abbiano funzioni diverse all’interno dei *Canti*. Se la luna, come abbiamo detto, è la musa ispiratrice dell’evocazione, il sole è invece l’elemento rivelatore del vero, su cui si misura il cambiamento di visione tra antico e moderno: ‘Che più bello a’ tuoi di splendesse il sole/ Ch’oggi non fa, [...]’ [vv. 92-93], scriveva Leopardi rivolgendosi a Virginia nel canto *Nelle nozze della sorella Paolina*, sottolineando l’operazione di svelamento operata dal pianeta. Il punto di vista che nella nostra analisi ci preme sottolineare però, è quello del soggetto impedito dalle lacrime alla visione del paesaggio e non l’effetto del paesaggio su di lui.

⁷⁷ M. Brose, *Moontime and Memory: Leopardi’s ‘Alla luna’*, in «Stanford Italian Review», 9, 1-2, 1990, pp. 155-179.

Canti. Il *Frammento XXXVIII* rappresentava il corrispettivo testuale dell'immagine della durata di pianto che concludeva l'idillio; 'affanno' al verso 16 è variante di 'pianto', che compariva fino alla *Starita*.⁷⁸ Re-immettendo il pianto in un'epoca di necessaria resistenza ad esso, Leopardi aveva contravvenuto alla dichiarazione ad Arimane, lo aveva fatto durare in virtù di una logica interna di corrispondenza autoreferenziale. Con l'inserimento dei versi di *Alla luna*, egli può, in un certo senso, pareggiare i conti con se stesso e ironizzare sulla propria inadempienza, quella cioè di aver fatto durare il pianto più del dovuto.

Attraverso l'analisi delle immagini del pianto abbiamo mostrato un percorso autoreferenziale che coinvolge la sezione iniziale del libro (idilli e canzoni), e che è ancora in grado di acquisire ulteriore significazione al tempo dell'ultimo Leopardi. Nel prossimo paragrafo ci soffermeremo sullo sguardo autoreferenziale a lungo raggio delle *Ricordanze*, volto al passato creativo ma nello stesso tempo anticipazione del nuovo.

2.4.3 Le ricordanze tra epilogo e presagio

2.4.3.0 Fenomenologia della durata

Un'analisi testuale dedicata al tema della durata e alle sue manifestazioni intrinseche al testo, non può tralasciare l'aspetto fenomenologico che coinvolge i canti leopardiani della memoria, e in particolare il canto della memoria per eccellenza, *Le ricordanze*. La poetica della seconda stagione delle rimembranze in atto in *A Silvia* e nelle *Ricordanze*, mantiene, come quella idillica, la centralità dell'espressione soggettiva dell'io poetico, 'considerato ora', come scrive Luigi Blasucci, 'più che nella singolarità delle sue avventure interiori, nella sua solidarietà col destino di *souffrance*

⁷⁸ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984, p. 138.

delle “umane genti””.⁷⁹ Per quanto riguarda l’esperienza psicologica del ricordo, interesse del presente paragrafo, anticipiamo una breve chiarificazione delle caratteristiche della poesia idillica e della seconda stagione delle rimembranze, che troverà sviluppo ed applicazione testuale in questo e nel prossimo paragrafo. Tale esperienza, già motivo centrale dell’*Infinito*, di *Alla luna* e della *Sera del dì di festa*, si caratterizza, nei canti della seconda stagione delle rimembranze, per la separazione dolorosa tra il tempo antico ricordato e il tempo attuale del ricordo; i due tempi, antico e attuale, si presentano come piani temporali non più, come negli idilli, ricongiungibili grazie ad un’esperienza piacevole del ricordo che li *scopre* appartenenti a dimensioni diverse ma riconciliabili; tra i due tempi esiste ora uno scarto nella loro collocazione sui piani del vissuto, che *l’esito* della dinamica del ricordare, non può ridurre ma accentuare. Protagonista della dinamica del ricordo è ora un senso del tempo passato che fa il suo ingresso nella poesia presentando fin dal principio quel tempo come *stato*, e che si rivela, a conclusione del processo evocativo, ancora più consapevole del suo essere finito. In questo senso, come scrive Claudio Colaiacomo, il passato finisce per ‘proiettarsi sul piano dell’assoluto presente del testo’, e sarà il testo stesso (delle *Ricordanze*), come vedremo nel prossimo paragrafo, a divenire portatore di durata poetica, non più rappresentandola, ma *agendola* nel proprio stesso divenire testuale.⁸⁰

La fenomenologia del risveglio e dell’esperienza della rimembranza non rappresenta dunque il fine esclusivo della nostra analisi, ma una premessa concettuale

⁷⁹ L. Blasucci, *I ‘Canti’ di Leopardi*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, vol. III, p. 349; corsivo nel testo.

⁸⁰ ‘La grande novità tematica di *A Silvia* e delle *Ricordanze* consiste [...] innanzitutto nel fatto che le due poesie introducono la discontinuità antico/ moderno come distinzione di epoche *all’interno* dell’esistenza individuale. [...] Due epoche distinte, discontinue tra loro, della vita: la discontinuità, tuttavia, conserva una natura misteriosa: essa non toglie che l’antico possa essere richiamato, possa tornare a farsi presente. Non più, soltanto, come nella prima metà della raccolta, come una finta prospettiva inerente alla psiche moderna, ma, almeno apparentemente, come una vera profondità temporale, che giunge a proiettarsi sul piano dell’assoluto presente del testo’ (C. Colaiacomo, *‘Canti’ di Giacomo Leopardi*, cit., p. 398; corsivi nel testo).

per un'ipotesi interpretativa; riteniamo che la realtà testuale delle *Ricordanze*, della quale la durata, come vedremo, modella forma e pensiero poetico, possa essere letta da un lato come specchio della realtà testuale retrospettiva del libro, così come esso andava allora costituendosi per l'edizione Piatti; dall'altro come anticipazione di una fine, o presagio di un cambiamento di poetica, come si sarebbe verificato a partire dal ciclo di *Aspasia*. *Le ricordanze* segna il culmine della riflessione poetica leopardiana sulla memoria, rivisitando la prospettiva idillica inauguratasi dieci anni prima con *L'infinito* e *Alla luna*, e rappresentando il climax della poetica della seconda stagione della rimembranza; nello stesso tempo il componimento funge anche da epilogo, visto che la memoria come oggetto poetico e la rimembranza come dinamica psicologica non costituiranno più materia poetica; non nei restanti (in senso cronologicamente progressivo) componimenti dell'edizione Piatti, e certamente non nei componimenti che andranno ad aggiungersi nell'edizione Starita. Questa funzione di epilogo, però, sembra avvertirsi non solo da un punto di vista esterno che tenga conto dello svolgimento tematico del libro, ma dallo sguardo sulle dinamiche interne che regolano il rapporto tra sensi e struttura poetica del canto. È in esse che si manifesta la più significativa forma della durata nel componimento, e nuovamente, il ricorrere di determinate scelte lessicali funge da elemento rivelatore. *Le ricordanze* è un organismo poetico che, mentre annuncia e lascia intravedere la possibilità della fine (fine come esaurimento dell'oggetto stesso della rimembranza, come vedremo), *prosegue* i suoi versi grazie all'interazione, all'impulso testuale tra le parti che lo compongono. In questo senso il canto assume la forma dell'epilogo e del saluto che sarà un arrivederci alla poesia ma un

addio alla poetica della rimembranza,⁸¹ e, come testimonia lo stesso autore, di fronte all'addio Leopardi non può che estendere, *prolungare* la visione il più possibile:

Vedendo partire una persona, quantunque a me indifferentissima, considerava se era possibile o probabile ch'io la rivedessi mai. Se io giudicava di no, me le poneva intorno a riguardarla, ascoltarla, e simili cose, e la seguiva o cogli occhi o cogli orecchi quanto più poteva, rivolgendo sempre fra me stesso, e addentrandomi nell'animo, e sviluppandomi alla mente questo pensiero: *ecco l'ultima volta, non lo vedrò mai più, o, forse mai più*. [Zib. 644-645; corsivi nel testo]

Partendo da queste considerazioni, lo svolgimento delle *Ricordanze* può rappresentare il simbolo del libro intero, arricchitosi per emanazione di un'esperienza vitale consapevole di aver raggiunto un punto cruciale, biografico e poetico, e che ora si volge indietro e richiede i frutti del proprio vissuto.

La nostra analisi prende dunque le mosse dalla chiarificazione teorica del concetto di memoria evocativa, che presiede al processo di durata nel testo delle *Ricordanze*, per la quale ci serviremo della teoria della memoria elaborata da Henri Bergson. Seguiranno poi delle considerazioni sulla poetica leopardiana della rimembranza che, insieme all'aspetto fenomenologico, andranno a fornire degli elementi concettuali di base per l'analisi del testo. Come precisato nell'*Introduzione* (pp. 11-12), la filosofia della memoria di Bergson viene presa in considerazione perché fornisce degli strumenti teorici utili alla comprensione di alcuni aspetti della riflessione sulla memoria in Leopardi, ma non è un parallelo quello che ci proponiamo di fare accostando le riflessioni di Leopardi con quelle del filosofo francese. In particolar modo, riguardo al concetto di *durata*, siamo coscienti di una differenza tra il pensiero di Leopardi e quello di Bergson: in Bergson la durata è collocata sul piano della coscienza,

⁸¹ A partire dal ciclo di *Aspasia* la poesia abbandonerà qualsiasi prospettiva memoriale e sarà dominata dalle forme del presente; si vedano gli illuminanti studi della Brose, dove l'analisi dei due componimenti, *Alla luna* e *A se stesso*, si apre a considerazioni più ampie sugli svolgimenti della poetica della memoria nel libro dei *Canti*: oltre al già citato *Moontime and Memory: Leopardi's 'Alla luna'*, si veda anche M. Brose, *Posthumous Poetics: Leopardi's 'A se stesso'*, in «Lingua e stile», 24, 1, 1989, pp. 89-114.

e come osserva Mario Diacono, ‘informa uno strato extralinguistico’ mentre il senso della durata in Leopardi ‘ha luogo [...] nella parola poetica’.⁸²

Bisogna d’altro canto tener presente, come accennato in apertura di questo paragrafo, che in Leopardi il piano della coscienza non è ritenuto alieno dalla dimensione poetica, che mai si offre come dimenticanza irrazionale, e la poetica della seconda stagione della rimembranza, in particolare, si caratterizza, rispetto alla fase idillica del ’19-’21, per il ritorno della coscienza come esito del processo stesso del ricordare, che proprio per questo assume caratteri dolorosi.⁸³ Le interpretazioni di Giuseppe Ungaretti sull’estetica e lo stile di Bergson, aiutano a comprendere come la divergenza tra Leopardi e Bergson sulla durata si situi non sul piano speculativo ma su quello degli esiti espressivi: ‘la parola quasi non riesce, per Bergson, [...] a aderire al moto del tempo, e non perché non possa essere abbastanza fulminea nel riferire, ma perché necessariamente ha una certa fissità, una certa rigidità’;⁸⁴ e ancora: ‘La stessa diffidenza che dimostra verso le parole, Bergson la dimostra verso le idee, e di qui nasce un suo uso curiosissimo delle immagini. Teorico per eccellenza del tempo, di ciò ch’è essenzialmente musicale, non riesce – e del pari, [...] gli è impossibile di lasciare la parola, che gli giunge vacillante, senz’averla resa iridescente – a staccarsi da un’idea senz’averla resa palpabile’.⁸⁵ Non c’è forse definizione più lontana dalla poesia idillica

⁸² Cfr. M. Diacono, *Introduzione* in M. Diacono e L. Rebay (a cura di), *G. Ungaretti, Vita d’un uomo, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. LXXVIII.

⁸³ Si rimanda alle pp. 137-138.

⁸⁴ G. Ungaretti, *L’estetica di Bergson* (1924), in M. Diacono e L. Rebay (a cura di), *G. Ungaretti, Vita d’un uomo*, cit., p. 84.

⁸⁵ G. Ungaretti, *Lo stile di Bergson* (1924), in M. Diacono e L. Rebay (a cura di), *G. Ungaretti, Vita d’un uomo*, cit., pp. 87-88. Sembra utile, per comprendere a quali tipi di immagini di Bergson Ungaretti si riferisca, riportare il seguito delle osservazioni di Ungaretti che descrivono le immagini del filosofo francese: ‘È una contraddizione – e Bergson se ne avvede – quella, di pretendere di dare volume all’imponderabile [...]. Ecco, ridotto alla meglio, il suo ventaglio d’immagini: L’idea del tempo suscita un’idea di misura, di moto descritto, d’orologio? Vi servo. Pronta una ridda d’orologi. E un treno scappa per un verso e la strada per l’opposto, e la velocità della luce, fondamento metrico del tempo, chi è sul treno, la vede in raggi simultanei. A chi sta fermo giù in strada, i raggi fanno l’effetto di seguirsi. Anche la velocità della luce inganna. Non è il tempo vero. Il tempo vero passa uguale per tutti, per chi va

leopardiana che quella di ‘palpabile’,⁸⁶ aggettivo adatto per i *termini*, espressione questi ultimi di uno sguardo analitico, notomizzante la natura, e dunque impoetico.⁸⁷ Ciò non toglie che sul piano teorico l’indagine sulla durata di Bergson possa risultare funzionale a comprendere la consapevolezza leopardiana in materia come base per la sua attività creativa. La conoscenza fenomenologica di Leopardi sulla memoria interviene ad informarne la poetica; teoria letteraria e teoria della mente interagiscono.

La memoria, così la definisce Bergson in *Matter and Memory*, è lo strumento di cui la mente umana si serve, tramite la percezione, per riportare nel presente elementi del passato, contraendo in singoli istanti i momenti della durata in cui le percezioni stesse si estendevano.⁸⁸ Il recupero può avvenire secondo processi diversi che possono essere classificati in base alle due coppie oppostive: evocazione e ricerca da una parte, e memoria immagine, spontanea (o memoria propriamente intesa), e memoria abitudine dall’altra.⁸⁹ La prima coppia esprime due modalità in cui il passato ritorna alla luce, e quindi il modo in cui esso si presenta alla mente: in modo spontaneo (evocazione), in cui la memoria *appare* al soggetto che svolge quindi un ruolo passivo, o come *sforzo di reperimento* dei ricordi (ricerca), i quali riemergono grazie al ruolo attivo assunto dal soggetto che li richiama; la seconda coppia esprime invece la differenza tra singolo sforzo di recupero, ovvero recupero del momento isolato (memoria immagine), e meccanismo motorio, attività meccanica della mente, in cui i singoli momenti del

comodo in vettura e per chi riprende fiato sul ciglio d’una strada. Come, come? Ipso facto la terra stessa diventa un orologio’ (p. 88).

⁸⁶ Il che non vale invece per la scrittura dimostrativa dello *Zibaldone*, assai più vicina ai modi dell’espressione bergsoniana, continuamente volta alla ‘materializzazione’ dell’idea, e in cui, come vedremo, tendere al ‘palpabile’ significherà favorire la memoria.

⁸⁷ Alla distinzione tra ‘parole’ e ‘termini’ si è fatto riferimento a p. 44.

⁸⁸ H. Bergson, *Matter and Memory*, cit., p. 80.

⁸⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 89-105. Per una sintesi interpretativa dei maggiori aspetti della fenomenologia della memoria si rimanda anche a P. Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., pp. 3-55.

recupero sono assorbiti indistintamente all'interno di un flusso generale in cui la memoria assume la fisionomia di una ripetizione (memoria abitudine).

Presupposto di queste dinamiche è la presenza di un oggetto del ricordo di cui si è fatta esperienza nel passato, e dunque dell'antiorità della situazione, evento o oggetto ricordati. Già a partire da Aristotele la caratteristica dell'evocazione spontanea si identifica con l'emergere di un'affezione (*phatos*) nel momento in cui essa viene sperimentata, mentre la ricerca volontaria dei ricordi, pur comportando comunque una componente affettiva, è manifestazione piuttosto di un'attitudine razionale; come afferma Ricoeur, 'the act of remembering [...] is produced when time has elapsed [...]. And it is this interval of time, between the initial impression and its return, that recollection traverses. In this sense, time indeed remains the factor common to memory as passion and to recollection as action'.⁹⁰

Gli oggetti della percezione esistono, secondo Bergson, in una duplice forma: per se stessi e in forma figurata, ovvero in funzione del modo in cui noi li percepiamo. La materia è infatti di per sé un *aggregato di immagini*, intendendo per immagine 'a certain existence which is more than that which the idealist calls a *representation*, but less than that which the realist calls a *thing*'.⁹¹ Nella produzione dell'immagine vanno in altre parole a convergere sia l'intervento del soggetto che si *volge* all'oggetto, sia l'effetto di quest'ultimo, che si *offre* come immagine. In questa accezione dell'immagine ci sembra di riscontrare delle somiglianze con la riflessione leopardiana, in cui la natura e il mondo esterno non si offrono mai come pura rappresentazione del soggetto, ma piuttosto come interazione tra la qualità della cosa e la capacità dello

⁹⁰ Ibid. p. 18.

⁹¹ H. Bergson, *Matter and Memory*, cit., p. vii; corsivi nel testo.

sguardo di coglierla, come abbiamo appurato nelle precedenti considerazioni sullo sguardo.⁹²

Anche il nostro corpo, per Bergson, deve essere considerato un'immagine, che differisce però dalle altre immagini che costituiscono la materia, perché esso può essere conosciuto non soltanto dall'esterno grazie alle percezioni, ma anche dall'interno grazie alle affezioni. Tra percezione e affezione esiste questa differenza: 'while perception measures the reflecting power of the body, affection measures its power to absorb'.⁹³ Questo *potere di assorbire* gli impulsi che provengono dai sensi, e di allacciarli a precedenti esperienze dello stesso impulso, ha luogo, come vedremo, secondo due direzioni diverse: nel caso della memoria immagine esso agisce per *differenza*, ovvero evidenziando ciò che è diverso tra percezione immediata ed esperienza del passato; nel caso invece della memoria come abitudine, essa si rivolge alle *similarità*, alle *somiglianze* tra precedente acquisizione ed impulso del presente. Questi due tipi di memoria, spontanea ed abitudine, rappresentano fondamenti concettuali su cui baseremo delle analisi per la successiva interpretazione della poetica della rimembranza nei *Canti* e della scrittura dello *Zibaldone* nel prossimo capitolo.

La memoria spontanea si esplica nel ricordo di un evento, di un episodio determinato verificatosi nel corso della nostra esistenza. Potrebbe essere, servendoci dell'esempio di Bergson, il ricordo di una lettura particolare che, allo stesso modo di uno specifico accadimento della nostra vita, si è impressa nella memoria nella sua unicità; una volta rievocata, l'immagine della lettura rimarrà sempre legata a quel determinato momento in cui si è compiuta, e letture successive della stessa lezione non potranno farla risorgere esattamente uguale a se stessa; queste infatti, potranno rendere

⁹² Si rimanda alle pp. 98-101.

⁹³ H. Bergson, *Matter and Memory*, cit., p. 57.

sempre più facile, diremmo quasi più agile, il *recupero* dell'immagine, ma essa si presenterà in forma alterata rispetto al suo momento originario: 'It is like an event in my life; its essence is to bear a date, and consequently to be unable to occur again. All that later readings can add to it will only alter its original nature; and though my effort to recall this image becomes more and more easy as I repeat it, the image, regarded in itself, *was necessarily at the outset what it always will be*'.⁹⁴

Se ora consideriamo il pensiero leopardiano sull'«immagine antica», non possiamo non apprezzare la coscienza anticipatrice di queste dinamiche:

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 sensazione immagine ec. provata da fanciulli, e *come la provammo in quelle stesse circostanze*. Così che la sensazione presente 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. E ciò accade frequentissimamente. [Zib. 515; corsivi nostri]

In questa importantissima riflessione è chiarito il legame costitutivo tra immagine e memoria. Un potere memoriale è alla base della percezione stessa delle sensazioni, che quasi mai si offrono, per così dire, pure, in una dimensione incontaminata del presente. Figurare un'immagine significa dare espressione a un processo di memoria, che può sì rimanere latente, ma che inevitabilmente agisce a permeare di sensi ed affezioni l'immagine stessa. L'immagine non è mai irrelata, ma è sempre rimando ad altro, riverbero di un sentire originario di cui essa è eco. Si offre nello stesso tempo sia come perdita sia come rigenerazione; perdita perché potrà manifestarsi solo come raggio rifratto da una fonte ormai perduta (le sensazioni e le immagini del fanciullo non potranno più essere sperimentate tali e quali dall'adulto), rigenerazione perché, grazie al

⁹⁴ H. Bergson, *Matter and Memory*, cit. p. 90; corsivi nostri.

suo stesso riverbero, sarà possibile conoscere di aver un tempo attinto a quella fonte, percepire la durata del tempo di rifrazione, e vedere, nel momento del riconoscimento, come e cosa essa ha prodotto. Quando nel paragrafo 2.4.0, con l'ausilio della stessa metafora della rifrazione, abbiamo parlato della dimensione temporale che informa le immagini poetiche leopardiane, e delle direzioni verticale ed autoreferenziale della loro memoria, ci siamo serviti di un brano estratto dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in cui le immagini della puerizia venivano da Leopardi assimilate alla fantasia degli antichi.⁹⁵ Le presenti analisi sulla fenomenologia della memoria mostrano lo stretto legame che sussiste in Leopardi tra teoria letteraria e scienza dell'uomo, e come le due risultano spesso comunicanti.

Tornando alle caratteristiche fenomenologiche dell'immagine, essa è sottoposta a un rischio di perdita nel ricordo, il che equivale alla perdita delle sensazioni che l'accompagnano, soprattutto quando dall'evocazione si passa alla ripetizione continua. La ripetizione continua dell'oggetto del ricordo è l'ambito di azione di quella che Bergson definisce memoria abitudine. Le riserveremo uno spazio privilegiato nel prossimo capitolo (3.1.0 e 3.1.1), dove pure riporteremo fondamentali testimonianze leopardiane, ma per chiarire la distinzione tra le due tipologie, evocazione e abitudine, basti ora sottolineare come la memoria abitudine possa essere esemplificata dall'azione di imparare una lezione a memoria. Richiamare ripetutamente il contenuto della lezione e delle immagini che la compongono, se aiuta la costituzione di legami più fluidi tra le parti, fa sì che si perda la rappresentazione delle distinte immagini e sensazioni che costituiscono il ricordo; l'inserimento delle immagini in un flusso continuo e indistinto, converte la memoria stessa in abitudine. L'esperienza quotidiana del resto conferma la

⁹⁵ Si rimanda alle pp. 93-94.

validità del sistema di Bergson; l'effetto di un' immagine isolata che spontaneamente, in seguito ad uno stimolo esterno, sovviene al ricordo, comporta una carica affettiva assai maggiore dello stesso ricordo richiamato volontariamente alla memoria; e più il richiamo è frequente, più l'abitudine stessa al ricordo ne annulla l'efficacia emotiva. Nel paragrafo successivo questo concetto risulterà utile per comprendere il ruolo di epilogo delle *Ricordanze* all'interno della poetica leopardiana della rimembranza.

Occorre ora soffermarci su un altro fondamentale concetto costitutivo della memoria evocativa, ovvero la presenza del soggetto ricordante nel ricordo stesso, che sarà utile nel momento in cui rintraceremo le manifestazioni soggettive del ricordo leopardiano nel capolavoro poetico del '29. Tra l'impressione che causa il riconoscimento di una sensazione già provata, e questa stessa sensazione provata nel passato, abbiamo appurato, non c'è coincidenza; la sensazione che noi riconosciamo è infatti filtrata attraverso il ricordo del *modo* in cui essa veniva percepita allora; ciò che torna alla nostra mente, non è la sensazione in sé ma la sensazione filtrata attraverso il *noi stessi che la perceivamo*. Esiste nel sistema del filosofo francese, un'ulteriore definizione di memoria, in aggiunta alle tipologie che abbiamo già esaminato, utile per comprendere il processo di percezione del sé che caratterizza l'evocazione. Si tratta della *memoria pura*, la quale si manifesta nell'istante iniziale del processo mnemonico, ancora prima che la memoria intervenga ad associare una determinata rappresentazione al ricordo; potremmo definire la memoria pura come l'istante iniziale della memoria spontanea, come la forma in potenza dell'operazione di creazione dell'immagine, ed assimilarla all'intuizione immaginativa che consente di collegare una determinata percezione alla sua origine nel passato: '[pure memory] makes the image into an original state, and on the other hand, brings the image yet closer to perception by

putting into perception, in advance, something of the image itself'.⁹⁶ Nel momento in cui la memoria pura intuisce il legame che la percezione ha con il passato, la sua origine nel passato, l'individuo si ritira dal presente per immergersi in esso, per rimpiazzare se stesso nel passato: 'we become conscious of an act *sui generis* by which we detach ourselves from the present in order to replace ourselves, first in the past in general, then in a certain region of the past – a work of adjustment, something like the focusing of a camera'.⁹⁷ Immergersi nel passato (e dunque rivedere il passato con gli occhi di noi stessi di allora) è l'unico modo di carpirlo: 'the truth is that we shall never reach the past unless we frankly place ourselves within it'.⁹⁸ Ciò che con il concetto di memoria pura viene celebrato, è, come osserva Ricoeur, 'the visualizing function of imagination, its manner of giving something to be seen',⁹⁹ e questo può avvenire soltanto filtrando il ricordo attraverso il senso del sé, ovvero attraverso le percezioni di se stessi nel tempo.

Tornando a Leopardi, possiamo quindi comprendere il significato delle parole del già menzionato pensiero alla pagina 515 dello *Zibaldone*: 'proviamo quella tal sensazione, idea, piacere, ec. perchè ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensazione immagine ec. provata da fanciulli, e *come la provammo* in quelle stesse circostanze.' [*Zib.* 515; corsivi nostri] che insiste proprio sulla concentrazione sul sé che caratterizza la rimembranza, sulla sua focalizzazione su un piano, per così dire, egocentrico.

Il sé funge da filtro dell'impressione che stabilisce un legame con la sensazione passata, ed è per questo che tra impressione presente (che rivive il passato attraverso il

⁹⁶ H. Bergson, *Matter and Memory*, cit., p. 173.

⁹⁷ Ibid. p. 171; corsivi nel testo.

⁹⁸ Ibid. p. 173.

⁹⁹ P. Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 52. Questa proprietà visualizzatrice dell'immaginazione era ben nota all'interno della filosofia del linguaggio di riferimento a Leopardi, come appurato nel primo capitolo del presente studio. Si rimanda in particolare a p. 42.

senso del sé) e sensazione originaria del passato (in cui manca il riferimento al sé nel tempo) non c'è coincidenza, anche se, proprio grazie a questo senso del sé che rappresenta continuità, si instaura un legame di durata tra i due momenti. Comprendiamo allora come, in questa concentrazione temporale in cui il sé avverte la propria durata sotto forma di istanti, sia implicita quella dimensione comparativa di cui abbiamo detto, che può muoversi per differenza o per somiglianza, a seconda che la memoria si manifesti sotto forma di evocazione o di abitudine; l'uomo che abbracci la totalità della dimensione memoriale spontanea, conclude Bergson, che dimentichi il proprio presente, e che si trovi in uno stato di sogno 'leaving to each image its date in time and its position in space, he would see wherein it *differs* from others and not how it resembles it'.¹⁰⁰ Al contrario, l'uomo che si volga solo al presente ripudiando la memoria e trasformando la propria vita in azione totale, in abitudine, 'always swayed by habit, would only distinguish in any situation that aspect in which it practically *resembles* former situations'.¹⁰¹ Nella normale vita psichica dell'uomo questi due processi non si manifestano in modo assoluto, l'uno escludendo totalmente l'altro, ma è dal loro incontro che avviene la normale produzione di idee: 'In normal life they are interpenetrating [...]. The first reveals itself in the recollection of differences, the second in the perception of resemblances: at the meeting of the two currents appears the general idea'.¹⁰² In Leopardi troviamo un corrispettivo di queste osservazioni in alcune meditazioni che compongono la teoria della rimembranza. Tenendo presente che la

¹⁰⁰ H. Bergson, *Matter and Memory*, cit., p. 201. La vita psichica dell'individuo procede secondo parametri di utilità nel presente, ed è per questo che un recupero del passato in forma di sola immagine e non di meccanismo motorio non può avvenire nella normale dimensione cosciente; per evidenziare il limite estremo di allontanamento dal presente (dove virtualmente i parametri di utilità sono assenti) Bergson utilizza l'immagine del *sogno*: 'To call up the past in the form of an image, we must be able to withdraw ourselves from the action of the moment, we must have the power to value the useless, we must have the will to dream' (*Matter and memory*, cit. p. 94; corsivo nel testo).

¹⁰¹ Ibid., p. 201; corsivo nel testo.

¹⁰² Ibid., p. 202.

distinzione tra evocazione e abitudine si gioca sulla relazione tra passato e presente, ovvero sulla differenza tra immersione del soggetto nel passato, per quanto riguarda la prima, e trasformazione dell'immagine in un'azione motoria presente, ovvero ripetitiva, per quanto concerne la seconda, consideriamo le seguenti riflessioni alla pagina 4426 dello *Zibaldone*: l'oggetto cui la poesia si rivolge, scrive Leopardi, come ad esempio 'un luogo, un sito, una campagna, p. bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla'. Al contrario, un oggetto di per sé impoetico 'sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non p. altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago'. Tornando allora alle considerazioni precedentemente esposte sullo sguardo moderno, possiamo anche comprendere come per Leopardi, se il fine della poesia è dilettere, muovere gli affetti, il presente sarà impoetico perché, come si è detto, se ne ha concezione, ma soprattutto perché tale concezione si traduce nell'abitudine alle immagini stesse cui si rivolge, abitudine che necessariamente cancella i sensi ulteriori che legano l'immagine alla sua origine nel passato; il presente è impoetico perché non ha durata, perché di esso si è perso il legame con la sua 'immagine antica'. Per tornare ad essere poetico, deve riallacciare i legami con la fonte del proprio riverbero, grazie a un processo evocativo che connetta la sua immagine presente con la sua immagine passata. La poesia che coglie la dolcezza della rimembranza, di questo riflesso dell'immagine fanciullesca, è una poesia che implicitamente si muove su un paragone, su un istantaneo *colpo d'occhio* interiore dei rapporti tra passato e presente.¹⁰³ D'altro

¹⁰³ Così descrive il paragone Franco Ferrucci: 'L'oggetto [...] diventa poetico quando evoca un altro oggetto simile a sé. Ma sappiamo che solo dal passato Leopardi attinge l'immaginazione: l'oggetto allora non ha altra risorsa che venire paragonato a se stesso in un lontano passato, così che il tempo diventa lo

canto però, il fatto stesso che il recupero di questa traccia avvenga tramite il ricordo, rende l'immagine antica simbolo di una perdita di cui si ha tragica coscienza, proprio perché il processo che collega le impressioni dell'*io nuovo con quelle dell'io antico* è un processo che implica la coscienza del ricordare stesso e dunque la percezione della distanza incolmabile tra i due momenti.¹⁰⁴ Che la vita psichica dell'individuo si caratterizzi per una continua tensione tra passato e presente, tra evocazione e abitudine, era chiaro a Leopardi; non soltanto, anzi, per Leopardi la vita psichica è soggetta a questa dialettica, ma la stessa poetica della rimembranza, che sorge sullo strato dell'abitudine, e in essa si dissolve una volta concluso il proprio percorso con il ritorno della coscienza. Le parole che egli scriveva al Giordani il 6 marzo del '20 (in cui, come è noto, si rintraccia l'antecedente dell'immagine notturna che apre *La sera del dì di festa*), ce lo dimostrano, in esse possiamo identificare lo svolgimento della rimembranza nel suo intero percorso e ritorno allo stato di coscienza ed abitudine:

poche sere addietro prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto

spazio di tale similitudine' (F. Ferrucci, *Memoria come immaginazione in Leopardi* in «Lettere italiane», 39, 4, 1987, p. 509).

¹⁰⁴ 'Colloqui dell'io antico e dell'io nuovo; cioè di quello che io fui, con quello che io sono; dell'uomo anteriore all'esperienza della vita e dell'uomo sperimentato'. Così in una lettera di Leopardi a Colletta del marzo 1829, il Poeta elencava all'amico uno dei suoi 'castelli in aria', ovvero uno dei suoi progetti letterari, che aveva in mente di attuare, e che, come sappiamo, non fu mai portato a compimento [*Ep*, II: 1635]. Nella coscienza del processo del ricordare Claudio Colaiacomo individua la distinzione all'interno della terminologia leopardiana, tra ricordanza e rimembranza: 'Con "rimembranza" sembrerebbe intendersi da parte di Leopardi il carattere indeterminato, o di *rêverie*, in cui un ricordo infantile può presentarsi o, addirittura, essere come da un alone preceduto. Con "ricordanza" (o, anche, "ricordo", o "memoria", qualora questo termine non si riferisca alla facoltà stessa della memoria) Leopardi si riferisce essenzialmente al ricordo determinato, o, per così dire, oggettivo. Ma i due termini sembrano rappresentare in una scissione terminologico-concettuale un unico divenire della psiche, del quale costituiscono tempi diversi ma inscindibilmente complementari [...]. "[R]imembranza" [...] è utilizzato a denotare una condizione psicologica così come essa è vissuta anteriormente ad ogni razionalizzazione, laddove "ricordanza" è termine che subentra al momento della traduzione o spiegazione in termini razionali di uno stato d'animo indefinito [...]. [L]a complementarietà dei due momenti del ricordare, presuppone che allo sguardo interiore si presenti non solo il ricordo, ma, riflessivamente, lo stesso processo del ricordare' (C. Colaiacomo, *Camera obscura, Studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli, 1992, nota 9, pp. 70-72; corsivo nel testo).

tempo. E in quel momento dando uno sguardo alla mia condizione passata, alla quale era certo di ritornare subito dopo, com'è seguito, m'agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo, delle quali cose un anno addietro si componeva tutto il mio tempo, e mi faceano così beato non ostante i miei travagli. [*Ep*, I: 379; corsivi nostri]

L'abitudine, ovvero l'impossibilità di sentire, di essere mossi dall'immagine, è una *condizione*, i moti del cuore evocati dal paesaggio fuoriescono da essa nel momento evocativo per poi essere riassorbiti. La poesia potrà scegliere a quale stadio dell'evocazione fermarsi, quale momento della rimembranza celebrare; potrà decidere di arrestarsi prima che l'intero percorso dal recupero del passato alla riacquisizione dello stato di coscienza sul presente sia compiuto, o decidere invece di portarlo a compimento. Potrà scegliere la contemplazione dell'istante iniziale, di quello che, secondo il lessico bergsonian, abbiamo definito essere dominio della *memoria pura*, in cui, per un attimo, passato e presente vengono riconosciuti simili, e quasi vanno a costituire un *tutto immenso*; e avremo allora la poetica dell'*Infinito*:

[...]. E come il vento

Odo stormir tra queste piante, io quello

Infinito silenzio a questa voce

Vo comparando: e mi sovviene l'eterno,

E le morte stagioni, e la presente

E viva, e il suon di lei. Così tra questa

Immensità s'annega il pensier mio:

E il naufragar m'è dolce in questo mare. [vv. 8-15]

dove si può leggere il *naufragar*, come il prolungamento, la propagazione di ciò che per la coscienza è un istante, ovvero il *sovvenire* dell'eterno, delle 'morte stagioni' e 'della presente e viva'; una dilatazione, che solo tramite la parola poetica è possibile

realizzare. Oppure la poesia potrà scegliere, come ne *Le ricordanze*, di inoltrarsi più in là nella dinamica della rimembranza, ed immortalarne il corso fino alla fine, scandendone prima il momento del riconoscimento e del riverbero benefico dell'immagine antica:

Viene il vento recando il suon dell'ora
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
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga. [vv. 50-57]

poi il ritorno al presente indotto dalla coscienza del ricordare:

Dolce per se; ma con dolor sottentra
Il pensier del presente, un van desio
Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui. [vv. 58-60]

Il rimembrare sarà dunque 'dolce per se', ma non potrà che comportare anche il ritorno al presente, il cui pensiero 'sottentra', si fa strada nella coscienza come dolore. Come avremo modo di appurare nell'analisi che segue, la dialettica tra evocazione ed abitudine presiede alla poetica della rimembranza nella sua interezza, dalla sua origine, con gli idilli del '19, alla fine, con *Le ricordanze*, ultima resistenza della memoria evocativa all'incombere dell'abitudine.

2.4.3.1 Analisi de *Le ricordanze*

L'obiettivo di questa interpretazione è di mettere in evidenza come *Le ricordanze* siano espressione del sentimento della durata che Leopardi aveva manifestato nel pensiero alla pagina 4302 dello *Zibaldone*, precedentemente analizzato (pp. 83-84), che affida ai versi la funzione di deposito del proprio pensiero e dei propri affetti; vogliamo mostrare come in questa poesia la rievocazione della creazione poetica del passato che si rintraccia dalla prima alla quinta strofa, funga da energia testuale per il prosieguo stesso del canto nelle due strofe successive. Il processo evocativo che questo canto mette in atto, non solo riguarda, come nell'*Infinito*, l'effetto di elementi esterni che il testo descrive, come il paesaggio, e da cui scaturisce la rimembranza del passato, anch'essa descritta dal testo, e destinata in questo caso a tradursi in coscienza ed amarezza; l'evocazione agisce anche a livello metatestuale: il ricordo del poetare, col suo calore, fa scattare il naufragio poetico *del* testo stesso, prima che questo sia ricondotto a conclusione. In altre parole, in questo componimento si verifica sul testo un'operazione di *riscaldamento* creativo che conduce alla parte finale del canto, come se la poesia si autoalimentasse, con un ultimo sforzo di voce, prima di cedere al silenzio.

La prima strofa esplicita la situazione da cui si origina il canto. Il poeta rinnova la contemplazione delle stelle, riprendendo così dopo lungo tempo un'abitudine del suo passato, con la quale instaura ora un legame di durata, riconoscendo come l'inaspettato ritorno faccia parte di un lontano 'uso', di un'abitudine, e di cui, nello stesso tempo, riesce a cogliere la singolarità di evento nel presente ('io non credea' [v. 1] scrive il poeta, segnalando un ritorno inaspettato) *vivendone tutti i sensi* particolari del momento. Il canto dunque si apre da un lato con il riferimento ad un ciclo (l'abitudine di

affacciarsi alla finestra è ripresa a distanza di tempo), dall'altro come momento di speciale attenzione nel presente. A questa duplice valenza di ripetizione e singolarità, lo anticipiamo, fanno da specchio rispettivamente il richiamo alla simbologia della costellazione dell'Orsa, nel primo verso del canto 'Vaghe stelle dell'Orsa', e il successivo riferimento al raggio stellare del verso 143: 'Mesto riluce delle stelle il raggio'; i due riferimenti, come vedremo tra poco, hanno delle specifiche valenze simboliche rispetto alla condizione del poeta che sperimenta il processo della rimembranza. Come afferma Georges Güntert, 'tornare, dopo tanto tempo, a dialogare con le "vaghe stelle dell'Orsa" che brillano sopra il "paterno giardino", ricordare la propria trascorsa giovinezza, significa riprendere pieno di stupore il discorso interrotto della poesia'.¹⁰⁵ Lo studioso fonda le proprie osservazioni sulle simbologie dell'Orsa menzionate da Leopardi nel capitolo *Progressi fatti dalla astronomia* della *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI*, opera che testimonia dell'interesse leopardiano in materia di simbologia astrale, e su cui riteniamo opportuno soffermarci per evidenziare ulteriori implicazioni simboliche nella poesia in esame. Il verso di apertura delle *Ricordanze* 'Vaghe stelle dell'Orsa' si riferisce alla costellazione dell'Orsa maggiore, sottolineando la *vaghezza*, ovvero la bellezza, che deriva dalla sua luminosità, che la distingue dall'Orsa minore. Quest'ultima, scoperta storicamente dopo la maggiore, come Leopardi sottolinea nella sua opera giovanile, si lega, nella storia dell'astronomia, al risultato dell'attenzione: grazie all'intervento di un'attenzione

¹⁰⁵ G. Güntert, *Liricità e struttura del pensiero nelle 'Ricordanze'*, in S. Neumeister e R. Sirri (a cura di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Alfredo Guida, 1997, p. 217. Alla stessa pagina (e seg.), si veda il commento dello studioso all'interpretazione di Hanspeter Klaus, il quale associa l'immagine dell'Orsa maggiore a quello di una donna morta, e che vede quindi nel verso iniziale un'anticipazione di Nerina. Secondo Güntert la simbologia dell'Orsa non si limiterebbe a questo nell'impiego di Leopardi. In particolare, ci interessa il rimando alla simbologia fenicia: 'i navigatori fenici la chiamavano "calasis", liberazione, e più comunemente "doubé", che vuol dire: "colei che parla". Definizione suggestiva, questa, per le "vaghe stelle dell'Orsa" che destano l'immaginazione, fonte di poesia'. Il verbo *parlare*, come avremo modo di appurare, ricorrerà infatti nelle *Ricordanze* nel momento della memoria dell'attività creativa.

particolare rivolta al cielo l'immobilità della stella polare venne scoperta, e grazie alla rinnovata attenzione dei naviganti, la stella polare poté affermarsi come guida stabile grazie alla sua apparente fissità. Se leggiamo infatti il passo del menzionato capitolo della *Storia dell'astronomia* in cui Leopardi si riferisce alle due costellazioni, ci accorgiamo come l'Orsa minore, subordinata alla maggiore soltanto per la sua inferiore luminosità, non lo sia affatto per la sua utilità, mantenendo una funzione di guida e rivelazione per i naviganti molto più costante di quella della costellazione compagna. Mentre l'Orsa maggiore affascinava lo sguardo dei contemplatori del cielo per il *durare* del suo movimento ciclico, per il suo ritornare nella posizione iniziale dopo aver fatto 'stabilmente lo stesso giro', l'Orsa minore era invece fedele ausilio ai naviganti che avessero prestato attenzione, distinguendo la stella polare tra i tanti punti luminosi della volta celeste:

I bisogni dell'agricoltura fecer che l'uomo studiasse il corso del sole, i bisogni del commercio fecer che egli osservasse le stelle. I navigatori sapeano che alcune non tramontavano ed intesero l'uso che far poteano delle medesime perchè sempre loro mostravano un lato istesso del mondo. Se talvolta il tempo burrascoso li faceva andare fuori di strada, e volgeva la poppa o la prora della loro nave verso quelle stelle che avean da principio avute di fianco, facevano in maniera che il vascello si rimettesse nella sua prima situazione in riguardo di quelle stelle sempre costanti. Veggendo il popolo quella costellazione fare stabilmente lo stesso giro, la chiamò il *carro* [...].

Dopo la osservazione dell'Orsa, non si tardò a rimarcare che occupando essa un assai ampio spazio del cielo, e facendo un grandissimo giro, esponeva i piloti al pericolo di deviare assai dalla dirittura del loro cammino, se eglino avesser creduto che sul finir della notte l'Orsa fosse nella stessa situazione in cui trovavasi al cominciare. Si osservò in buon punto un'altra costellazione men lucida bensì, ma che essendo quasi della forma medesima della prima, occupava minore spazio, e variava pochissimo situazione. A questa costellazione fu dato il nome di Orsa minore; le tre stelle che ne forman la coda imitando quella di un cane ebbero il nome di *Cynosura* [...]. I navigatori fissarono principalmente la loro attenzione nell'ultima stella di questa coda, perchè essendo essa pochissimo distante dal polo, cioè da quel punto su cui sembra aggirarsi tutto il Cielo, descrive un cerchio picciolissimo e quasi insensibile in guisa che ella si vede sempre al punto stesso del cielo [...]. Così i popoli escono dalla loro oscurità, si riuniscono dopo il lungo allontanamento cagionato dalla dispersione, si comunicano scambievolmente i prodotti delle loro

terre, ed i frutti delle loro fatiche. La società acquista un nuovo vigore, e questi beni sì grandi sono frutto della osservazione di una stella. [PP, II: 593-596; corsivi nel testo]

La parola inglese *cynosure*, come osserva Luciano Cresci, conserva il significato di centro di attrazione o di attenzione.¹⁰⁶

La situazione di apertura delle *Ricordanze* rappresenta la durata di un ‘uso’ che il poeta ripristina tramite il rinnovo della contemplazione delle stelle dell’Orsa maggiore anch’essa simbolo di durata, di ciclicità. Ma come prima della scoperta dell’Orsa minore i naviganti potevano essere tratti in errore, qualora ‘avesser creduto che sul finir della notte l’Orsa fosse nella stessa situazione in cui trovavasi al cominciare’ [PP, II: 594], allo stesso modo l’avvio dell’esperienza della rimembranza per Leopardi rivelerà lo scarto tra passato e presente, la loro dislocazione in universi emotivi non più sovrapponibili.

A partire da questa situazione iniziale, possiamo leggere due direzioni memoriali che le stelle dell’Orsa fanno scaturire: la prima è costituita dal novero degli elementi che si offrono e offrivano ai sensi e che *facevano* ‘ragionare’ il poeta, l’altra è invece il contenuto di questo ragionare; da un lato lo stimolo, dall’altro l’effetto:

Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea

Tornare ancor per uso a contemplarvi

Sul paterno giardino scintillanti,

E ragionar con voi dalle finestre

Di questo albergo ove abitai fanciullo,

E delle gioie mie vidi la fine.

Quante immagini un tempo, e quante fole

Creommi nel pensier l’aspetto vostro

¹⁰⁶ Cfr. L. Cresci, *Le stelle celebri*, Milano, Hoepli, 2002, p. 26.

E delle luci a voi compagne! allora
Che, tacito, seduto in verde zolla,
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
I viali odorati, ed i cipressi
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
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
Questa mia vita dolorosa e nuda
Volentier con la morte avrei cangiato. [vv. 1-27]

Alla categoria degli elementi che fanno ragionare appartengono: le stelle dell'Orsa, il loro aspetto e quello 'delle luci [a loro] compagne', il cielo, il canto della rana, la lucciola tra le siepi, il vento, o piuttosto il suo rumore, il suono delle voci 'sotto al patrio tetto' e 'quel lontano mare, quei monti azzurri'. Tutti questi elementi sono compagni delle stelle nella loro funzione evocativa, il che è suggerito dalla congiunzione 'e' che li

pone come parti di una stessa dimensione dello sguardo, che a poco a poco si allarga includendoli tutti. Queste parole però sono esse stesse elementi di evocazione, un'evocazione autoreferenziale che si riferisce all'attività creativa. Partiamo dalle *stelle*.

Le stelle, dopo il *Canto notturno*, saranno presenti nella successiva poesia leopardiana quasi sostituendosi alla luna che aveva invece rivestito il ruolo di protagonista nella poesia precedente, e che tornerà per l'ultimo commiato nel *Tramonto della luna*. Le stelle dell'Orsa delle *Ricordanze* si offrono però allo sguardo del poeta da una distanza remota, ben diversa dalla vicinanza comunicativa con cui il poeta si rivolgeva alla luna in *Alla luna*. In un certo senso, questa distanza, che troverà nel paesaggio astrale della *Ginestra* suprema rappresentazione, è già prefigurazione del rapporto mutato tra l'io e la natura che si compirà a partire dal *Canto notturno* e che caratterizzerà la poesia dell'ultimo Leopardi. Per questo la contemplazione dalla finestra, mentre si presenta come rinnovato saluto, è in realtà un addio alle stelle nel loro rappresentare l'esperienza della rimembranza, e un addio alla rimembranza stessa, che al pari degli astri dell'Orsa maggiore, sembra, come vedremo, aver concluso il suo corso intero, la sua funzione di guida della poesia; se il moto delle stelle può rinnovarsi senza perdita, la rimembranza in una ripetizione ciclica finisce per smarrire la sua essenza evocativa, trasformandosi in abitudine.

Non di rado l'addio in Leopardi si svolge in finestra (o dai balconi, estensione della finestra): in un ricordo autobiografico alla pagina 42 dello *Zibaldone*:

Diceva una volta mia madre a Pietrino che piangeva per una cannuccia gittatagli per la finestra da Luigi: non piangere non piangere che a ogni modo ce l'avrei gittata io. E quegli si consolava perchè anche in altro caso l'avrebbe perduta.

Nel *Primo amore*:

Ed io timido e cheto ed inesperto,
Ver lo balcone al buio protendea
L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto,

La voce ad ascoltar, se ne dovea
Di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse; [vv. 43-47]

nelle *Memorie del primo amore*, la stessa situazione:

E perché la finestra della mia stanza risponde in un cortile che dà lume all'androne di casa, io sentendo passar gente così per tempo, subito mi sono accorto che i forestieri si preparavano al partire, e con grandissima pazienza e impazienza, sentendo prima passare i cavalli, poi arrivar la carrozza, poi andar gente su e giù, ho aspettato un buon pezzo coll'orecchio avidissimamente teso, credendo a ogni momento che discendesse la Signora, per sentirne la voce l'ultima volta;¹⁰⁷

in *A Silvia*, dove l'ultimo ricordo della giovane è il suono che attraversa le finestre della casa paterna: 'D'in su i veroni del paterno ostello/ Porgea gli orecchi al suon della tua voce.' [vv. 19-20]; e Nerina stessa nelle *Ricordanze* sarà ricordata in finestra: '[...] Più non ti vede/ Questa Terra natal: quella finestra,/ Ond'eri usata favellarmi, ed onde/ Mesto riluce delle stelle il raggio,/ È deserta. [...]' [vv. 140-144]. L'addio in finestra nelle *Ricordanze* si svolge sia tra il poeta e le stelle, essendo egli in finestra, e contemplandole per l'ultima volta nei *Canti* in forma evocativa, sia, nel ricordo, tra Nerina e il poeta, essendo *stata* la donna in finestra ed essendo questa immagine di lei, l'immagine di un *mai più*. La finestra, in quanto cornice dello sguardo, è per Leopardi il varco per l'immaginazione,¹⁰⁸ un varco che può essere oltrepassato da entrambe le direzioni, dal fuori al dentro e dal dentro al fuori, producendo vago e indefinito.¹⁰⁹

¹⁰⁷ G. Leopardi, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 12-13.

¹⁰⁸ Quando nel *Risorgimento* il poeta ricorda l'esaurimento della fonte della poesia, tra le immagini scelte c'è anche quella della finestra, attraverso la quale poteva seguire il moto e il canto della rondine: 'Qual

Le ricordanze si svolgono in una prospettiva *dirimpetto*, aprendosi con l'immagine del poeta che guarda dalla finestra e chiudendosi con l'immagine del ricordo di Nerina che lo guardava, favellando, dalla finestra, tanto più che dalla finestra di Nerina 'mesto riluce delle stelle il raggio,' [v. 143], il raggio di quelle stesse stelle (sebbene, come vedremo a breve, con caratteristiche e valore mutati) che il poeta ammirava dalla propria finestra. Ma se la finestra è anche immagine del luogo familiare da cui lo sguardo protetto può volgersi all'esterno e rimembrare con vista doppia proprio in virtù di questa familiarità, il fatto che ora la finestra di Nerina sia deserta, inserisce un elemento di disturbo inquietante all'interno della familiare corrispondenza dello sguardo; questo elemento di desolazione rende l'esperienza dei ricordi del poeta in atto nel canto, non più rinnovabile, come se la dinamica della *doppia vista* si rompesse. Un'ulteriore esperienza evocativa che ritorni sulle stesse memorie autobiografiche e poetiche svolte nel canto, e che sia nello stesso tempo produttrice di immagini e affezioni nuove è preclusa. Se il poeta si affacciasse nuovamente alla finestra contemplando le stelle non potrebbe che ricordare o la finestra vuota di Nerina, prima che il suo favellare (e dunque ricordare non più direttamente il passato di Nerina ma l'aver fatto la scoperta della sua assenza dalla finestra nella precedente contemplazione, quella in atto nel canto), o ripetere, con sforzo di richiamo, le immagini precedenti alla scoperta, perdendone il loro potere evocativo. Come vedremo, tutto questo discorso

fui! quanto dissimile/ Da quel che tanto ardore,/ Che sì beato errore/ Nutrii nell'alma un dì!/ La rondinella
vigile,/ Alle finestre intorno/ Cantando al novo giorno,/ Il cor non mi ferì:' [vv. 45-48].

¹⁰⁹ Cfr. *Zib.* 4421: 'Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo di sotto dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro. Non è questa un'immagine della vita umana, de' suoi stati, de' beni e dilette suoi?' e *Zib.* 171: 'L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano'.

andrà ad applicarsi alla poesia stessa che dovrà fermarsi con *Le ricordanze* su un punto, per così dire, di non ritorno. Comprendiamo allora perché le stelle riflesse sulla finestra di Nerina sono ‘meste’, così come le stelle dell’Orsa minore, rispetto all’Orsa maggiore, nel citato brano della *Storia dell’astronomia*, erano descritte come ‘un’altra costellazione men lucida’ [PP, II: 594]. Quello che Leopardi compie, guardando dalla finestra, è un atto di attenzione e rivelazione di una condizione irreversibile, assimilabile a quello degli antichi che per trovare la via giusta della navigazione abbandonarono la guida dell’Orsa maggiore per affidarsi a quella dell’Orsa minore, evitando così il rischio di perdersi. Quello che differenzia le due esperienze, dei naviganti e del poeta, è che per Leopardi la propria è intrisa di conseguenze dolorose; evitare di perdersi significa per lui impedire quel naufragio dolce dei sensi che si configurava nell’*Infinito*; la memoria leopardiana si lascia ora guidare da una nuova amara consapevolezza. L’evento di ricognizione della finestra deserta di Nerina rompe il senso di durata con il passato, e il simbolo stellare che rappresenta, fin dall’apertura del canto, i sensi del poeta nel processo della rimembranza, è anch’esso costretto a cambiare. L’Orsa maggiore si riflette ‘mesta’ ossia ‘men lucida’ sulla finestra, con le sembianze della costellazione minore ad essa compagna. L’arco nel cielo percorso dall’Orsa maggiore scandisce il periodo della sua ciclicità, ed essa è perciò simbolo di durata; l’Orsa minore, caratterizzata da apparente immobilità, simboleggia il ridursi a zero di un ciclo, lo schiacciamento dell’intervallo temporale ad eterno presente. Quando allora l’Orsa maggiore appare ‘mesta’ con le sembianze dell’altra, al simbolo delle prospettive di ritorno ciclico della poesia della rimembranza, si sostituisce il simbolo della rivelazione dell’attenzione sull’immediato poetico che si fa testo; in altre parole, come vedremo, il

destino della rimembranza passa da rappresentazione a presenza testuale, il che avviene a partire dalla strofa quinta.

Torniamo ora alle immagini di apertura del canto. La lucciola appariva nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, e nell'immagine dell'insetto ingiustamente spento, della cui scena Leopardi fu testimone nuovamente in finestra, andava a confondersi l'immagine di Teresa, svanita prematuramente;¹¹⁰ allo stesso modo nelle *Ricordanze* andrà a sovrapporsi all'immagine della lucciola quella di Nerina, rapidamente passata; come osserva Franco D'Intino, infatti, 'La lucciola-Teresa ritorna in Nerina [...], stella luminosa "risorta" nel linguaggio poetico, affacciata a quella stessa "finestra" ove qui "scompare il lume"'.¹¹¹

Il 'vento' e la 'siepe' non possono non rimandare all'*Infinito*, mentre 'quel lontano mar, quei monti azzurri' richiama non solo il verso 'e quindi il mar da lungi, e quindi il monte' [v. 25] di *A Silvia*, ma richiama (così come il poc'anzi citato verso di *A Silvia* a sua volta richiama) *L'infinito* e *La sera del dì di festa*, l'uno dietro l'altro. Infatti, la disposizione del paesaggio risulta qui suggerire un rimando anticipatorio alla disposizione dei canti nel libro. Se, come osserva la Brose, 'for Leopardi, to read is to remember',¹¹² non possiamo non immaginare un richiamo all'operazione di lettura che, concludendosi sull' *Infinito* al verso 15 con 'e il naufragar m'è dolce in questo mare', proseguiva (virtualmente alla pagina seguente del libro) per trovare i monti azzurri, o

¹¹⁰ 'mi posi a una finestra che metteva sulla piazzetta ec. due giovanotti sulla gradinata della chiesa abbandonata ec. erbosa ec. sedevano scherzando sotto al lanternone ec. si sballottavano ec. comparisce la prima lucciola ch'io vedessi in quell'anno ec. uno dei due si alza gli va addosso ec. io domandava fra me misericordia alla poverella l'esortava ad alzarsi ec. ma la colpì e gittò a terra e tornò all'altro ec. intanto la figlia del cocchiere ec. alzandosi da cena e affacciata alla finestra per lavare un piattello nel tornare dice a quei dentro = stanotte piove da vero [...] e poco dopo sparisce il lume di quella finestra ec. intanto la lucciola era risorta [...] ma quegli se n'accorse [...] un'altra botta la fa cadere già debole com'era ed egli col piede ne fa una striscia lucida fra la polvere [...] finchè la cancella.' (G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, cit., pp. 108-110).

¹¹¹ Cfr. G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, nota 203, p. 110, dove anche si riportano probabili fonti per la compresenza di lucciola e finestra.

¹¹² M. Brose, *Moontime and Memory: Leopardi's 'Alla luna'*, cit., p. 163.

sereni, nel primo periodo de *La sera*: ‘Dolce e chiara è la notte e senza vento,/ E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti/ Posa la luna, e di lontan rivela/ Serena ogni montagna.[...]’ [vv. 1-4]. La stessa consapevolezza della distanza temporale che separa quell’epoca giovanile dal presente, e che distanziava il rapporto con le stelle dell’Orsa rispetto alla comunicazione nel passato tra poeta e luna, fa sì che ‘questo mare’ dell’*Infinito* diventi ‘quel lontano mare’ nelle *Ricordanze*. A parte le menzionate immagini che richiamano versi di *A Silvia*, le immagini riportate echeggiano l’immaginario della poesia giovanile leopardiana.

Se ora passiamo al novero del contenuto del ragionare, troviamo: ‘Quante immagini un tempo, e quante fole/ Creommi nel pensier l’aspetto vostro’ [vv. 7-8], i ‘pensieri immensi’ e i ‘dolci sogni’ che la vista ‘spirò’ [vv. 19-20], il pensiero di ‘varcare’ il mare e i monti [vv. 22-23], e l’arcana felicità che, ‘fingendo’, questo immaginario comportava, e infine la prospettiva allettante della morte ‘questa mia vita dolorosa e nuda/ volentier con la morte avrei cangiato’ [vv. 26-27]. Tutto questo rappresenta il contenuto del ragionare con le stelle che ora il poeta andava richiamando. Ci troviamo di fronte non solo ad immagini che la mente poetica si rappresentava, ma alla dinamica di rappresentazione stessa, in particolare visibile nei verbi ‘creommi’, ‘spirò’, ‘fingendo’. In altre parole, il poeta sta qui non solo rievocando le immagini antiche della fanciullezza, ma l’aver immortalato tali immagini in poesia. Se nell’*Infinito* Leopardi poteva scrivere ‘[...] sovrumani/ Silenzi, e profondissima quiete/ Io nel pensier mi fingo; [...]’ [vv. 5-7], registrando il presente della creazione poetica, nelle *Ricordanze*, l’aver finto, o l’essere stato ispirato significa aver già scritto poesia. Quello che vogliamo dire è che in questa prima strofa c’è una pluridimensionalità evocativa: l’evocazione non conduce direttamente all’immagine, ma conduce prima

all'immagine del poetare, e Leopardi sta ricordando se stesso come poeta. Anche il ricordo del desiderio della morte, apparentemente meramente autobiografico, è associato all'attività poetica, come sarà chiaro nella strofa quinta, e lo vedremo.

La seconda strofa svolge l'elemento autobiografico dell'avversione da parte dell'ambiente natio:¹¹³

Nè mi diceva il cor che l'età verde
Sarei dannato a consumare in questo
Natio borgo selvaggio, intra una gente
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 perché tale estima
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:
Qui di pietà mi spoglio e di virtùdi,
E sprezzator degli uomini mi rendo,
Per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola

¹¹³ Si rimanda allo studio di John Alcorn dedicato alle emozioni nelle dinamiche di memoria e anticipazione nella poesia leopardiana (J. Alcorn, *Giacomo Leopardi's Art and Science of Emotion in Memory and Anticipation*, in «Modern Language Notes», 111, 1, 1996, pp. 89-122). Nella modalità in cui Leopardi presenta in questa strofa delle *Ricordanze* il rapporto tra se stesso e l'ambiente recanatese, lo studioso individua un meccanismo di distorsione della realtà autobiografica, anche rispetto alla stessa questione affrontata in pensieri dello *Zibaldone* (cfr., ibid. pp. 108-109).

Il caro tempo giovanil; più caro
Che la *fama* e *l'allor*, più che la pura
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. [vv. 28-49; corsivi nostri]

Anche questa strofa sembra costituire un riferimento all'attività poetica. 'Dottrina e saper' per Leopardi sono elementi complementari del genio poetico. Leggiamo il pensiero alle pagine 273-274 dello *Zibaldone* dove è affrontato il tema analogo del riconoscimento da parte dell'ambiente cittadino:

Nella mia patria dove sapevano ch'io era dedito agli studi, credevano ch'io possedessi tutte le lingue, e m'interrogavano indifferentemente sopra qualunque di esse. Mi stimavano poeta, rettorico, fisico, matematico, politico, medico, teologo ec. insomma enciclopedicissimo. E non perciò mi credevano una gran cosa, e per l'ignoranza, *non sapendo che cosa sia un letterato*, non mi credevano paragonabile ai letterati forestieri, malgrado la detta opinione che avevano di me. Anzi uno di coloro, volendo lodarmi, un giorno mi disse, A voi non disconverrebbe di vivere qualche tempo in una buona città, perchè quasi quasi possiamo dire che siate un *letterato*. [corsivi nostri]

La categoria a cui Leopardi si definisce appartenente, equivalente a 'dedito agli studi' (il che corrisponde al soggetto dotato di 'dottrina e saper' della poesia), è quello di letterato, ovvero di poeta. Quella che Leopardi mette in atto in questa seconda strofa del canto, è una sorta di ricostruzione non genericamente autobiografica, ma del suo statuto di poeta, il che nei versi 45-49 coinvolge la riflessione sulla fama. Simile tematica era stata affrontata nel *Parini*, dove il motivo della difficoltà di ottenere fama si appella al ricorrere di una parola chiave per la nostra analisi: 'frutto' (e al suo aggettivo 'fruttuosa'):

Al tempo che, giovanetto, io mi riduceva talvolta nel mio piccolo Bosisio; conosciutosi per la terra ch'io solea attendere agli studi, e mi esercitava alcun

poco nello scrivere; i terrazzani mi reputavano poeta, filosofo, fisico, matematico, medico, legista, teologo e perito di tutte le lingue del mondo; [...]. E non per questa loro opinione mi stimavano da molto; anzi mi credevano minore assai di tutti gli uomini dotti degli altri luoghi. [...] Nelle città grandi, quanti ostacoli si frappongano, siccome all'acquisto della gloria, così a poter godere il *frutto* dell'acquistata, non ti sarà difficile a giudicare dalle cose dette alquanto innanzi. Ora aggiungo, che quantunque nessuna fama sia più difficile a meritare, che quella di egregio poeta o di scrittore ameno o di filosofo, alle quali tu miri principalmente, nessuna con tutto questo riesce meno *fruttuosa* a chi la possiede. [...] In fine, il poeta e il filosofo non hanno in vita *altro frutto* del loro ingegno, altro premio dei loro studi, se non forse una gloria nata e contenuta fra un piccolissimo numero di persone. [PP, II: 107-109; corsivi nostri]

Passiamo alla terza strofa, per notare ulteriori allusioni all'attività poetica:

Viene il vento recando il suon dell'ora
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
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.
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
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,
Rimbombano i sollazzi e le festose
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,
E celeste beltà *fingendo* ammira. [vv. 50-76; corsivi nostri]

Come analizzato nel paragrafo precedente (p. 150), i versi 50-60 mettono in atto la dinamica di memoria evocativa, in base alla quale lo stimolo esterno del vento fa scaturire il processo di rimembranza che si conclude con il ritorno doloroso della coscienza dello stato presente. Non diversamente dalla prima strofa, anche la terza presenta da un lato il novero di elementi che provocano il ricordo (come nella prima strofa elementi che provocavano il 'ragionare'), i quali a loro volta *vengono ricordati* nel passato secondo il fenomeno della *doppia vista*, dall'altro il contenuto riflessivo del ricordare, che come abbiamo visto nella sezione dedicata alla fenomenologia, sempre accompagna la dinamica della rimembranza. Quest'ultimo è costituito da: il 'conforto' del 'suon dell'ora', il vigilare per 'assidui terrori' [v. 54], i 'diletti' provocati dal 'possente errore' che 'parlando' era sempre al 'fianco' del poeta [vv. 65-67], le 'voci' di se stesso fanciullo [v. 71], il vagheggiare una 'vita ingannevole' [v. 75], e il fingere 'celeste beltà'. Nuovamente ci troviamo di fronte ad un lessico tipicamente poetico: i diletti provocati dall'errore, ovvero dalle illusioni, l'inganno della vita non ancora

esperta del vero, il fingere, come nella prima strofa, verbo della creazione poetica, e soprattutto il *parlare* verbo per eccellenza riferito alla poesia; si pensi solo a ‘*I’ mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definiz. del poeta’ [corsivi nel testo], come scriveva Leopardi alla pagina 4372 dello *Zibaldone*. Nuovamente dunque, sembrerebbe che il processo di rimembranza non sia rivolto solo a generiche memorie autobiografiche ma allo specifico del poetare, e nuovamente quindi, Leopardi volge uno sguardo indietro alla propria poesia. Sarà d’altro canto interessante notare come, all’interno del contenuto soggettivo del ricordare, appaiano anche tre elementi che caratterizzeranno la poesia successiva: la prima parola è ‘vagheggia’, presente nei *Canti* solo nelle *Ricordanze* e in *Aspasia*: ‘[...] Vagheggia/ Il piagato mortal quindi la figlia/ Della sua mente, l’amorosa idea,/ Che gran parte d’Olimpo in se racchiude,/ Tutta al volto ai costumi alla favella,/ Pari alla donna che il rapito amante/ Vagheggiare ed amar confuso estima.’ [vv. 37-43]. Il secondo elemento, di nuovo presente soltanto in *Aspasia*, è ‘celestè beltà’: ‘[...] e sì mi piacque,/ Sua celestè beltà, ch’io [...]/ Cupido ti seguì finch’ella visse,’ [vv. 80-85]. La terza parola è ‘possente’, anch’esso mai presente prima delle *Ricordanze* e tipico aggettivo della nuova poetica leopardiana: nel *Pensiero dominante* ‘Dolcissimo, possente/ Dominator di mia profonda mente’ [vv.1-2], in *Amore e morte*: ‘Un desiderio di morir si sente:/ Come, non so: ma tale/ D’amor vero e possente è il primo effetto.’ [vv. 31-33], nella *Palinodia*: ‘[...] quando, per opra/ Di possente vapore, a milioni/ Impresse in un secondo, il piano e il poggio,’ [vv. 145-147]. La terza strofa sembra collocare le *Ricordanze* su un confine tra passato e futuro della poesia, tra epilogo e presagio. Passiamo alla quarta strofa:

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*,
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
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
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
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'imgo* ancora
Sospirar mi farà, farammi acerbo

L'esser vissuto *indarno*, e la dolcezza

Del dì fatal tempererà d'affanno. [vv. 77-103; corsivi nostri]

Questa strofa si sviluppa intorno a un nuovo processo evocativo basato sulla comparazione delle speranze passate con lo stato presente, e nuovamente il riferimento alla poesia filtra all'interno della memoria di più generiche speranze fanciullesche; innanzitutto con '[...] sempre, parlando,/ Ritorno a voi [...]]' [vv. 78-79], Leopardi non si riferisce ad un generico raccontare altrui i propri sogni giovanili, ma, considerando il già menzionato significato del verbo parlare, come di un dar voce alla poesia, il poeta chiama in causa la propria poetica, quella della rimembranza che lo ha accompagnato in un lungo arco di tempo, in cui si è registrato un '[...] variar d'affetti e di pensieri' [v. 80], e in cui gloria e fama si sono rivelate inconsistenti. Ciò che più interessa è il richiamo al 'frutto' della vita, altra parola per la prima volta presente nei *Canti* e che da ora in poi si affermerà con frequenza nella poesia successiva.¹¹⁴

Abbiamo avuto modo di esaminare la duplice valenza del nome 'frutto', come espressione dell'esigenza leopardiana sia di un riscontro pubblico sia intimo, e che pertiene alle due categorie della mondanità e della riflessività (pp. 76-81 e 83-89). Tra il febbraio e il dicembre 1828 dello *Zibaldone*, lo ricordiamo, troviamo testimonianza dei due aspetti privato e pubblico del fruttificare: quello pubblico, alla pagina 4420 del diario filosofico, si esprimeva con le parole: 'Andato a Roma, [...] perdetti quasi affatto ogni opinione di me medesimo, ed ogni speranza di riuscita nel mondo e di far frutto

¹¹⁴ Troviamo 'frutto' nelle seguenti occorrenze posteriori a quella nelle *Ricordanze*: nel *Passero solitario*: 'Tu, solingo augellin, venuto a sera/ Del viver che daranno a te le stelle,/ Certo del tuo costume/ Non ti dorrai; che di natura è frutto/ Ogni vostra vaghezza.' [vv. 45-49]; nel *Canto notturno*: 'E tu certo comprendi/ Il perchè delle cose, e vedi il frutto/ Del mattin, della sera,' [vv. 69-71], e 'Uso alcuno, alcun frutto/ Indovinar non so. [...]' [vv. 96-97]; nella *Quiete dopo la tempesta*: 'Gioia vana, ch'è frutto/ Del passato timore, onde si scosse/ E paventò la morte/ Chi la vita abborria,' [vv. 33-36]; nel *Pensiero dominante*: 'Sola discolpa al fato,/ Che noi mortali in terra/ Pose a tanto patir senz'altro frutto,' [vv. 82-84]; nella *Palinodia*: 'Ridi, o tenera prole a te serbato/ E' di cotanto favellare il frutto,' [vv. 275-276]; nel *Tramonto della luna*: 'Tropo felice e lieta/ Nostra misera sorte/ Parve lassù, se il giovanile stato,/ Dove ogni ben di mille pene è frutto,/ Durasse tutto della vita il corso.' [vv. 34-38].

alcuno nella mia vita'. La pubblicazione del libro dei *Canti*, che comincia a concretizzarsi a partire dai primi mesi del soggiorno a Firenze (1830),¹¹⁵ avrebbe compensato a questa urgenza pubblica. Il frutto privato, invece, nel pensiero alla pagina 4302, Leopardi affermava doversi rivelare nell'azione di riscaldamento operata dai versi tramite il paragone tra gioventù del passato e vecchiezza del presente. L'esame compiuto sulle *Ricordanze* ha già evidenziato come l'autoparagonarsi, processo intrinseco alla memoria evocativa, sia struttura di significato che sorregge il canto nella sua interezza. L'analisi delle strofe successive si propone ora di rintracciare una vera e propria azione di 'riscaldamento' nel testo, il che lo rende simbolo del più generale sguardo in retrospettiva che Leopardi volge sulla sua attività creativa per la realizzazione del libro nel '31. Se confrontiamo il finale della strofa quarta con il finale del canto notiamo uno stesso esito di significato; nella strofa quarta:

[...] e *quell'imgo* ancora

Sospirar mi farà, farammi acerbo

L'esser vissuto *indarno*, e la dolcezza

Del dì fatal tempererà d'affanno. [vv. 100-104; corsivi nostri]

nel finale del canto:

[...] e fia compagna

D'ogni mio vago immaginar, di tutti

I miei teneri sensi, i tristi e cari

Moti del cor, la *rimembranza acerba*. [vv.170-173; corsivi nostri]

'Rimembranza' ed 'imgo' (del passato), sono quasi tutt'uno, la seconda è necessaria produzione della prima, secondo il funzionamento fenomenologico del ricordare. In

¹¹⁵ Cfr. D. De Robertis, *I 'Canti': storia e testo*, in Id. (a cura di), *G. Leopardi, Canti*, Milano, Il Polifilo, 1984, vol. I, p. LVI.

entrambi i casi è il dolore causato dalla rimembranza che si impone sul sentire del poeta e che si pone come conclusione della strofa e del canto; i due finali dunque coincidono. Che cosa avviene allora tra questi due momenti conclusivi del componimento? La poesia leopardiana è in generale una poesia volta allo sviluppo dei propri significati, e che mai rimane stantia sul proprio speculare, che mai compie digressioni fine a se stesse, e se si sofferma sul già detto è sempre per imprimere nuova forza propulsiva al pensiero. Se esaminiamo le tre strofe successive del canto, ci accorgiamo infatti che non è un approfondimento tematico quello che Leopardi mette in scena, ma una rivitalizzazione dei contenuti già espressi all'interno di una nuova forma espressiva. Poco conta che il contenuto autobiografico passi ora dalla fanciullezza alla giovinezza, quello che conta invece, è che il canto si trasforma proprio nella forma della poesia passata che il processo di rimembranza aveva rievocato, e finisce di evocare nella strofa quinta. Abbiamo visto come nelle prime quattro strofe venga ad insinuarsi la memoria dell'attività creativa, che si amalgama con quella più generale del ricordo delle speranze e dei sogni del passato. Nella strofa quinta finalmente il riferimento al poetare si fa esplicito, e si lega ad una determinata espressione poetica, quella del canto funebre. Dalla quinta strofa il componimento si presenta esso stesso nella forma di un canto funebre, diventa cioè ciò di cui la memoria ha parlato, è la manifestazione testuale del 'riscaldamento' operata dalla fanciullezza sulla vecchiaia, è presenza testuale del passato ricordato.

Secondo Claudio Colaiacomo *Le ricordanze*, che 'possono essere definite come il "funereo canto" che l' Io canta a se stesso', presentano 'tra l'ultima strofe [...] e tutto il testo che precede [...] un dislivello, come uno scalino strutturale. Fino all'ultima strofa, infatti, la memoria si sviluppa (o della memoria si parla) come una memoria in

presenza [...]. Nell'ultima strofa l'equilibrio viene spezzato. Nerina, infatti, è solo ed esclusivamente "ricordanza", pura assenza, [...] è puro nome, pura ricordanza di cui l'Io ha udito risuonare i luoghi'.¹¹⁶ L'interpretazione che qui si propone, tiene conto delle suddette osservazioni, ma adotta un punto di vista che privilegia all'analisi delle diverse manifestazioni della memoria nel testo, l'analisi del riverberarsi della memoria nella prospettiva autoreferenziale di cui si è detto. Riteniamo, considerate le osservazioni sulla presenza dell'attività creativa nei ricordi esposti nel canto, che le prime quattro strofe rappresentino un insinuarsi progressivo nel ricordo, per così dire, del calore compositivo di un tempo. Questo insinuarsi del motivo dell'attività creativa diviene uno sfociamento nella strofa quinta. A partire da questa, il testo finisce per trasformarsi in ciò di cui parla, ovvero in un canto funebre. La creazione poetica rappresenta un filo continuo che dal passato emerge nella presenza testuale. Chiariamo con l'analisi:

E già nel primo giovanil tumulto
Di contenti, d'angosce e di desio,
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,
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

¹¹⁶ C. Colaiacomo, 'Canti' di Giacomo Leopardi, cit., p. 401; corsivo nel testo.

Alla fioca lucerna *poetando*,

Lamentai co' silenzi e con la notte

Il fuggitivo spirto, ed a me stesso

In sul languir cantai funereo canto. [vv. 104-118; corsivi nel testo]

La strofa quinta si riallaccia al finale della precedente tramite il tema della morte, che viene qui ricordato non solo come motivo autobiografico ma come materia poetica ('Alla fioca lucerna poetando' [v. 115]) del funereo canto, l'*Appressamento della morte*, che il poeta aveva rivolto a se stesso.¹¹⁷ L'evidenziazione dell'autoreferenzialità del canto ('a me stesso') è indicativa non soltanto della condizione inedita dell'*Appressamento*, che verrà compensata nell'edizione Starita con l'inserimento del *Frammento XXXIX*; l'affermazione del carattere autoreferenziale della poesia sembra porsi come presentazione, quasi introduzione di quello che a breve sarebbe avvenuto nel testo stesso delle *Ricordanze*, dove il ricordo del *proprio* canto funebre trasforma il componimento in un canto funebre. Ad indicare il progressivo avvicinarsi del canto funebre soccorrono gli avverbi di tempo, che sembrano alludere ad una progressione del canto, da evento isolato nel passato remoto a *condizione* del passato: 'già', 'poscia', 'spesso'. Rievocata la condizione del poetare, o, in altre parole, la sua durata, il poeta potrà ora riallacciare un legame di durata recuperando il canto funebre nel presente del testo. Questo avviene nelle due ultime strofe del canto, in cui si assiste prima alla commemorazione dei caratteri della propria giovinezza, poi di Nerina, la quale emana dal giovanil tempo del poeta, come terza persona attraverso la quale il canto funebre *post mortem* può compiersi, dovendo necessariamente rivolgersi ad altri, se c'è un io che lo pronuncia.

¹¹⁷ Per l'insieme dei rimandi che coinvolgono l'*Appressamento*, si rinvia alle pp. 117 e segg.

Chi rimembrar vi può senza sospiri,
O primo entrar di giovinezza, o giorni
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
(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?
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, ah! giovanezza, è spenta?

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
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,
Quando solleva 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,
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
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
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.

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
D'ogni mio vago immaginar, di tutti
I miei teneri sensi, i tristi e cari
Moti del cor, la rimembranza acerba. [vv. 119-173]

Nerina, al di là della sua consistenza biografica, è la poesia, è 'l'eterno sospiro' [vv. 168-170] del poeta, che ora volge al termine. Queste ultime due strofe possono essere considerate come il compiersi del carattere funebre di cui la poesia è innervata; dopo aver dato espressione alla commemorazione della giovinezza, che avviene attraverso toni interrogativi ed esclamativi che dominano l'intera quinta strofa, il canto si conclude rivolgendosi ad un'interlocutrice assente, simbolo della fine stessa di quella poesia. L'oggetto della poesia infatti, spostatosi, come secondo l'interpretazione di Colaiacomo, dalla presenza all'assenza (pp. 173-174), sembra esaurirsi, poiché oltre l'assenza la memoria non può inoltrarsi. La memoria ha dato l'addio a tutti gli oggetti cui poteva rivolgersi, ora è destinata a tacere.

Abbiamo detto come il canto diventi canto funebre grazie al ricordo di una passata *condizione* della poesia, che presentava questi caratteri. Questa condizione era a sua volta espressione di durata rispetto a un determinato punto di origine della poesia idillica leopardiana, quello della traduzione e del commento degli *Idilli* di Mosco. L'*Idillio III*, un canto funebre, e del quale Leopardi scriveva nel *Discorso sopra Mosco*, 'parmi la sua poesia più bella' [PP, I: 476], come nota Nicola Gardini, sarebbe stato

ricco di implicazioni nella poesia successiva, andando a riecheggiare in alcune scelte linguistiche dell'*Infinito*.¹¹⁸ Echi della traduzione dell'*Idillio III, Canto funebre di Bione bifolco amoroso*, risuonano anche nelle *Ricordanze* e nella poetica successiva.¹¹⁹

Per quanto riguarda il confronto con le *Ricordanze*, ai versi 10-17 del *Canto funebre*: 'Bione il dolce, il buon cantore è spento [...] e il canto è morto' [PP, I: 499], Bione è 'spento' come la lucciola nella *Vita abbozzata*, che riappariva nelle *Ricordanze*. I versi 77-80 del *Canto funebre*: '[...] un dì sedendo/ da te non lunge in riva al mar tranquillo,/ il suono udia della tua voce, e oh quanto/ ne avea diletto! [...]' [PP, I: 501], richiamano i versi 144-148 delle *Ricordanze*: 'Ove sei, che più non odo/ La tua voce sonar, siccome un giorno,/ Quando solleva ogni lontano accento/ Del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto/ Scolorarmi? [...]', che a loro volta, nel riferimento al 'labbro' sembrano non esenti dall'influsso dei versi 88-92 del *Canto funebre*: 'Pastor diletto, delle Muse i doni/ tutti perir con te, delle fanciulle/ i cari baci, e le vezzose labbra/ dei garzoncelli. [...]' [PP, I: 501]. I versi 148-149 della traduzione dell'*Idillio III* recitano: '[...] Pure alla rana/ Donar le ninfe interminabil canto' [PP, I: 503], il che non possiamo non dir verificato, visto che a quattordici anni di distanza ancora era dato di ascoltarla cantare, 'rimota alla campagna', nella prima strofa delle *Ricordanze* [v. 13]. Infine, i versi 137-138 del *Canto funebre*: '[...] Ad altri i beni/ Morendo in don lasciasti, a me la musa' [PP, I: 503], sembrano essere in collegamento con i versi 149-153 del capolavoro poetico del '29: '[...] Ad altri/ Il passar per la terra oggi è sortito,/ E l'abitar questi

¹¹⁸ N. Gardini, *History and Pastoral in the Structure of Leopardi's 'Canti'*, in «The Modern Language Review», 103, 1, 2008, p. 86.

¹¹⁹ Forniamo due esempi di echi nella poesia posteriore alle *Ricordanze*; riteniamo che i versi 42-46 del *Canto funebre di Bione*: '[...] Al tuo spirare i pomi/ Gittaro a terra gli arbori, e languiro/ Pallidi i fior nei prati. Il dolce latte/ Più non dieder le agnelle, e più non corse/ Dagli alveari il mel, [...]' [PP, I: 500] riecheggino nei versi 202-204 della *Ginestra*: 'Come d'arbor cadendo un picciol pomo,/ Cui là nel tardo autunno/ Maturità senz'altra forza atterra,/ D'un popol di formiche i dolci alberghi,/ Cavati in molle gleba'. I versi 147-148 del *Canto funebre*: 'Or tu sotterra in tenebroso loco/ Sempre muto starai. [...]' [PP, I: 503] ricordano l'incipit di *Sopra il ritratto di una bella donna*: 'Tal fosti: or qui sotterra/ Polve e scheletro sei. [...]' [vv.1-2].

odorati colli./ Ma rapida passasti; e come un sogno/ Fu la tua vita. [...]'. Se Bione morendo lasciò la musa al poeta, ora che la poesia della rimembranza volge al termine, è la musa stessa, Nerina, che muore.

Il confronto tra *Le ricordanze* e il *Canto funebre di Bione*, mostra una differenza di manifestazione della memoria, che simboleggia la differente condizione tra poesia antica e poesia moderna, tra voce e immagine, tra oralità e scrittura. Il canto del bifolco è 'muto' e nel silenzio affoga la memoria, come si legge ai versi 143-148: 'Ma noi ben grandi, e forti uomini, e saggi/ Dormiam poiché siamo morti, in cava fossa/ Lunghissimo, infinito, eterno sonno,/ E con noi tace la memoria nostra./ Or tu sotterra in tenebroso loco/ Sempre muto starai. [...]' [*PP*, I: 503]. Mentre del canto di Nerina, anch'esso perduto, rimarrà l'immagine della finestra 'deserta' da cui si affacciava la fanciulla, la memoria di Bione, invece, 'tace' con il canto, di lui non rimane un resto *visibile* che sostituisca il suono con la vista. Il canto di Nerina si è cristallizzato in immagine, nell'immagine della finestra deserta, il canto di Bione, invece, si sottrae alla trasformazione da suono a immagine. Bione non è mai propriamente ricordato nel passato nel *Canto funebre*, di lui non si proiettano *immagini* del passato, ma si rievoca la presenza del suo canto attraverso lamenti cantati e tramite l'esortazione a cantare rivolta a tutti gli elementi della natura. Consideriamo i primi 22 versi del *Canto funebre*, ed osserviamo come il paesaggio non abbia funzione evocativa in forma di immagine, come il paesaggio delle *Ricordanze*, ma riporti direttamente il passato del canto del bifolco nel presente del nuovo canto; il paesaggio non è, in altre parole, elemento per la vista ma elemento per l'udito:

Gemete, o collinette, alto gemete,

O Doric'acque, e voi piangete, o fiumi,

L'amabile Bione: in tuon lugubre
Or vi dolete, o piante; or vi sciogliete,
Oscure selve, in teneri lamenti;
Mesti or languite sugli steli, o fiori;
Ora anemoni, e rose, or vi coprite
Di luttuoso porporino ammanto.
Parla, o giacinto, e d'un ahi ahi maggiore
Verga le foglie con dolenti note.
Bione il dolce, il buon cantore è spento.
Sicule Muse, incominciate il pianto.
Rosignuololetti, che tra dense frasche
Sfogate il duol cantando, or d'Aretusa
Alle sicule fonti a *dir volate:*
Morto è Bione, il buon bifolco, e seco
E la Dorica musa, e il canto è morto.
Sicule muse incominciate il pianto.
E voi Strimonii cigni in riva all'acque
Fate udir gorgheggiando un suon gemente,
Simile a quel, che il buon cantor con labbra
Pari alle vostre modulava un giorno. [PP, I: 499, vv. 1-22; corsivi nostri]

Qual è allora la differenza tra l'evocazione memoriale delle *Ricordanze* e quella del *Canto funebre*, simbolo dello scarto tra antico e moderno? La memoria nella traduzione dell'*Idillio III* si esplica nella sua forma pura, come atto di ritorno del passato, privato della coscienza immobilizzatrice che riconosce una determinata immagine come *stata* e

dunque non più presente. Bione infatti torna a vivere nel ricordo solo attraverso un canto che assomigli al suo, solo attraverso una dinamica passeggera e non afferrabile. Non c'è traccia del defunto nel paesaggio, non un resto che testimoni del suo essere stato; si avverte il senso della sua *mancanza* solo perché la voce che ne pronuncia il canto funebre lo dice; Bione (egli è voce e solo come voce, come cantore è ricordato in tutto il componimento) può tornare a vivere nella memoria, nel momento in cui gli elementi del paesaggio comincino a cantare, prima che anche questa voce sia riassorbita nel nulla. Un po' come i Morti del Ruysch, la memoria del bifolco coincide con la fuggevolezza del presente, per attivarsi dipende da un intervento esterno, una fonte di canto (come l'evento cosmico che causa il risuscitamento dei Morti) che origini nuova voce, ed ha un tempo limitato, dura quanto dura il canto (al pari del quarto d'ora in cui ai Morti è dato di parlare). La voce che pronuncia il canto funebre, in altre parole, testimonia una mancanza, ma la vera e propria memoria di Bione potrà scaturire soltanto quando gli elementi della natura inizino a cantare. Allora Bione, la voce, tornerà ad essere presente per un tempo limitato, prima di spegnersi nuovamente nell'oblio. Finito il canto, del processo memoriale non rimarrà un'immagine che ne testimoni l'avvenuto verificarsi, intrisa della coscienza della fine del percorso di recupero.

Le immagini evocative delle *Ricordanze*, invece, sono, per così dire, sempre lì, non sfuggono alla vista ma è la vista, al contrario, che volgendosi ad esse fa scattare il processo del ricordo. Le immagini permettono di rinnovare il ricordo *sempre*, grazie al loro stesso esistere e non grazie all'esplicazione di una loro prerogativa, come il canto, che può esserci o meno. Leopardi torna dopo tanto tempo a contemplare le stelle dell'Orsa dando avvio al processo della rimembranza, ma le stelle erano e sarebbero

state costantemente disponibili ad offrirsi allo sguardo; come è essenziale che il poeta torni ad ammirarle dopo un lungo intervallo di tempo, il che fa scattare il processo evocativo delle *Ricordanze*, allo stesso modo è necessario che un futuro rivolgersi alle stelle continui ad arricchirsi di sensi singolari. Il riflettersi mesto delle stelle dell'Orsa maggiore sulla finestra simboleggia l'esaurimento, da quel momento in poi, delle loro potenzialità evocative per uno sguardo che si rivolga dalla finestra al cielo. La memoria in forma di immagine, infatti, si caratterizza rispetto alla voce per la sua fissità e recuperabilità; in questo, però, e lo vedremo nel prossimo capitolo (pp. 197-198), è nascosto il rischio di snaturare l'evocazione stessa, sbiadendone, con la ripetizione, i sensi che essa suscita. Nella rimembranza serve misura; l'eccessivo ripercorrimento del passato ne vanifica gli effetti evocativi sul presente, trasformando l'evocazione in abitudine priva di attenzione. Affinché un'abitudine continui a mantenersi efficace è necessario che in essa si conservi attenzione alle singolarità che la compongono. Alla fuggevolezza della voce, come quella di Bione, corrisponde la possibilità di rinnovarne la freschezza e il vigore a distanza di tempo, e la conservazione della letteratura orale lo dimostra; alla fissità dell'immagine e della scrittura fa seguito la precarietà e il rischio di consunzione dei sensi che essa veicola. La coscienza leopardiana di questo paradossale comportamento della memoria si riverbera nella logica dei *Canti*.

Il rapporto con la traduzione giovanile e con *l'Appressamento della morte* che le *Ricordanze* instaurano, non può non suggerire uno sguardo totale e retrospettivo sull'attività poetica. Nerina, la poesia, ha compiuto il suo ciclo di vita, la rimembranza si è rivolta al passato nella sua interezza, non manca più nulla al novero. Se in *A Silvia* era la speranza l'oggetto del ricordo, erano gli affetti e la capacità di sperimentarli, con *Le ricordanze* abbiamo un ulteriore passo in avanti della rimembranza, il suo ultimo

stadio possibile oltre il quale essa non può estendersi, ovvero il modo in cui il provato e il sentito potevano divenire poesia. Avendo ricordato questo, tutto è stato ricordato, resta il dolore e terreni incontaminati della conoscenza che si apriranno con il ciclo di *Aspasia*. Ma già nel *Canto notturno*, quelle stesse stelle ricordate e salutate per l'ultima volta in finestra, diventano oggetto di un sogno, di una veduta da un'altra prospettiva, non più terrestre, non più dalla finestra: 'Forse s'avess'io l'ale/ Da volar su le nubi,/ E noverar le stelle ad una ad una,/ O come il tuono errar di giogo in giogo,/ Più felice sarei, dolce mia greggia,/ Più felice sarei, candida luna' [vv. 133-138]. Perché servono le ali per un novero delle stelle che renda felici? Perché se si continua a guardare dal suolo o dalla finestra, si rischia di *continuare* a ricordare tutto lasciando il tutto divenire troppo facilmente ricordabile, finché di esso si perda l'immagine, e se ne acquisisca abitudine. Il tema centrale della noia nel *Canto notturno* si sviluppa proprio a partire da una dimensione poetico-filosofica che si innesta sulla consapevolezza della ciclicità dell'esistenza, la quale, nel ricorrere delle fasi che la compongono, siano esse fasi umane o cosmiche, non ha più singolarità che intervengono ad alimentare l'immaginazione; il tedio è il risultato della coscienza e del sentimento presente dell'inermità, è, in altre parole, il sentire di non più sentire, di non più riconoscere ciò che si offre allo sguardo, che viene percepito solo come uno scorrere doloroso di esistenza. Come scrive Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, 'il pensiero si attiene ai dati dello sguardo, che si spinge verso gli ultimi confini dello scibile solo per curvarsi nella opacità di un'eterna ripetizione'.¹²⁰

¹²⁰ M. Muñiz Muñiz, *Sul rapporto 'Canti'/'Zibaldone' e sul 'Canto notturno'*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo*, cit., pp. 723-724. La ciclicità, la ripetizione, trova espressione nei seguenti luoghi testuali del *Canto notturno*: 'Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,/ [...] Ancor non sei tu paga/ Di riandare i sempiterni calli?/ Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga/ Di mirar queste valli?/ Somiglia alla tua vita/ La vita del pastore./ Sorge in sul primo albore/ Move la greggia oltre pel campo, e vede/ Greggi, fontane ed erbe;/ Poi stanco si riposa in su la sera:/ Altro mai non ispera.' [vv. 1-15]; 'E tu

La composizione del *Canto notturno* si lega alla recensione nel «Journal des Savans» al libro *Voyage d'Orenbourg à Boukhara* del Mayendorff, di cui Leopardi lascia testimonianza alle pagine 4399-4400 dello *Zibaldone*. La fonte di immediata ispirazione per Leopardi dovettero essere le notizie riguardanti i Kirghisi, e la loro improvvisazione di tristi canti non scritti; così troviamo riportato nello *Zibaldone* del 3 ottobre 1828:

Les Kirkis (nazione nomade, al Nord dell'Asia centrale) ont aussi des chants historiques (non scritti) qui rappellent les hauts faits de leurs héros; [...] passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins. [*Zib.* 4399-4400]

Chiediamoci cosa dovette significare il riferimento all'*improvvisazione*, allo stadio meditativo di un Leopardi che, avendo ultimato, con le *Ricordanze*, il percorso nelle dinamiche psicologiche della poetica della rimembranza, tra il 22 ottobre del '29 e il 9 aprile del '30 dava alla luce il *Canto notturno*. La testimonianza dell'improvvisazione di tristi parole diveniva, nell'immaginario del poeta, un inno al sentimento della singolarità, permesso dalla costante attenzione alle singole parti delle storie che venivano fatte interagire nella composizione orale; si trattava di un senso attento al presente della composizione. La voce dei Kirghisi si involava tra gli 'eterni giri' [v. 101] della volta celeste, rompendo simbolicamente la loro ritmica monotonia con l'espressione immediata di un sentire. Allo stesso modo il sogno di 'noverar le stelle ad una ad una' [v. 135] è sogno di riappropriazione della singolarità ('ad una ad una'), di una visione che rinnovi la possibilità di una molteplicità di attenzioni e sensi

certo comprendi/ Il perchè delle cose, e vedi il frutto/ Del mattin, della sera,/ Del tacito, infinito andar del tempo.' [vv. 69-72]; 'Poi di tanto adoprare, di tanti moti/ D'ogni celeste, ogni terrena cosa,/ Girando senza posa,/ Per tornar sempre là donde son mosse;/ Uso alcuno, alcun frutto/ Indovinar non so. Ma tu per certo,/ Giovinetta immortal, conosci il tutto./ Questo io conosco e sento,/ Che degli eterni giri,/ Che dell'esser mio frale,/ Qualche bene o contento/ Avrà fors'altri; a me la vita è male.' [vv. 93-104];

individuali, è recupero dell'intensità del sentire, seppur istantanea, seppure svincolata dalla percezione dei legami con il passato, seppure, in altre parole, effimera.¹²¹

In conclusione dunque, Leopardi arrestava con *Le ricordanze* la poetica della rimembranza sull'ultimo limite produttivo di immagine, di poesia, in una zona tra epilogo e presagio, e si accingeva, nel *Canto notturno*, a penetrare definitivamente nella dimensione del presente che avrebbe caratterizzato la poetica successiva.

Nell'analisi testuale presentata abbiamo tentato di fornire l'evidenza di un percorso dell'autoreferenzialità (soprattutto all'interno dei componimenti che costituivano l'edizione Piatti, ma anche con sviluppi nella poetica successiva) che, originatosi con la rivendicazione della *memoria del poeta* nelle canzoni patriottiche, si è manifestato nel corso del libro con la ripresa di determinate immagini, rivissute e rivitalizzate dal punto di vista presente dell'autore. Se le *Ricordanze* segnano la fine della centralità della memoria come materia di poesia, nondimeno la spinta all'autoreferenzialità e ai ritorni di immagini supera la stessa dimensione tematica della memoria, proiettandosi fino a contesti ad essa, per così dire, avversi, come la dimensione del presente dell'ultimo Leopardi. I versi della giovinezza sono in grado di riscaldare la vecchiaia del poeta, non solo per la loro bellezza e vigore di pensiero, ma perché essi continuano ad offrirsi come materia viva e plasmabile a cui è possibile conferire nuovi sensi e che mai sono sottoposti ad una lettura inerte da parte dell'autore. Attraverso questi ritorni di immagine Leopardi conferisce durata, i sensi del tempo passato si rinnovano, e attraverso il riproporsi dell'immagine si celebra nel testo un anniversario poetico. I *Canti* sono dunque il libro della durata: non solo la struttura

¹²¹ Nel prossimo capitolo (pp. 255-265), servendoci dello studio del potere mnemonico delle immagini, metteremo in evidenza come nell'immagine delle ali che nell'immaginario poetico del *Canto notturno* consentono di involarsi verso le stelle, agisca implicitamente il riferimento alle ali 'degli insetti chiamati efimeri' [Zib. 4270], associati al concetto di brevità ed intensità della vita.

esterna e macroscopica dei componimenti offre un'immagine ben precisa dell'autore in consonanza con il senso del sé leopardiano e la percezione della propria identità come identità di poeta; ma offrono all'autore la possibilità di veder riflessa nella parola poetica una prospettiva autoreferenziale e privata, che senza nascondersi allo sguardo di un pubblico esterno, è però sentita in primo luogo come propria, come posseduta dall'autore, che la ritrova e rinnova in un omaggio a se stesso e alla memoria del proprio vissuto personale e creativo.

Nel prossimo capitolo appureremo lo stretto legame che sussiste tra lettura e ricordo, e esploreremo in che modo la pratica della ripetizione, rischiosa per la poesia della rimembranza, risulti invece fondamentale per la scrittura della chiarezza dello *Zibaldone*.

Capitolo III

Dalla chiarezza alla memoria nella scrittura dello *Zibaldone*

3.0 Premessa

Nel capitolo precedente abbiamo evidenziato il legame tra immagine e memoria nei *Canti* e ci siamo serviti di percorsi testuali che hanno permesso di individuare un punto di vista memoriale auto-referenziale e in retrospettiva. Ci volgiamo ora alle pagine dello *Zibaldone* per verificare come, anche nel diario filosofico, la memoria costituisca una struttura modellizzante della scrittura. Data la vastità dei campi di indagine dei pensieri, che speculano su tutto lo scibile, e data la differenza delle tipologie espressive della meditazione leopardiana, che variano dalla complessa articolazione espositiva di pensieri teorici che attraversano pagine e pagine del diario, alla concentrazione di riflessioni in poche righe di frammento, abbiamo voluto suddividere l'analisi sulla base di una distinzione tra pensieri di carattere argomentativo o dimostrativo e pensieri che si servono perlopiù di immagini, di rappresentazioni, e che, come vedremo, corrispondono all'esposizione di verità *sentite* più che ragionate.¹

La complessità e la consistenza della massa del pensiero dello *Zibaldone* che sembra quasi auto-alimentarsi, crescere su se stessa, è prerogativa unica della scrittura leopardiana rispetto agli altri zibaldoni del tempo; come li definiva Vogel, essi erano l'equivalente di un 'caos scritto', un 'magazeno' in cui trovavano posto meditazioni di tutti i tipi, da memorie private a citazioni letterarie, da note di utilità pratica a riflessioni filosofiche, per uso pubblico o privato, e che in alcuni casi sorgevano con l'ausilio di

¹ L'uso di immagini e similitudini è presente a volte anche in alcuni pensieri dimostrativi. Mentre però in questa categoria di pensieri esse sono parte di una forma argomentativa generale, i cui caratteri metteremo in evidenza, per i pensieri *in immagine* la rappresentazione figurale è protagonista dell'espressione, e ne studieremo nello specifico il comportamento nel testo.

una struttura indicizzante, per favorire l'orientamento all'interno del 'caos'.² Lo *Zibaldone* leopardiano condivide con gli zibaldoni precedenti la varietà di interessi e testimonianze, proiettandola però in una dimensione di ricerca e di interazione che era estranea ai modelli precedenti. La funzione primaria del diario filosofico, inoltre, come per gli altri zibaldoni, era quella di costituire uno spazio dei ricordi, ovvero, secondo la definizione della voce 'Ricordi' del *Dizionario universale delle arti e delle scienze* del Chambers, 'di cose d'ogni sorta ciascheduna [delle quali] possa ivi facilmente ritrovarsi'.³ Lo *Zibaldone* leopardiano è uno spazio della memoria, ma ciò che nuovamente lo distingue dagli altri 'magazeni' è che i ricordi, le testimonianze del pensiero passato, sono continuamente rivisitati per informare nuova materia del testo, il quale si serve della memoria per il presente in atto della scrittura. In questo capitolo vogliamo appunto dimostrare che tale, per così dire, recuperabilità del pensiero, trova corrispondenza nella forma stessa della scrittura, la quale *facilita* il processo di re-immissione dei lasciti meditativi nel presente. La scrittura che corrisponde all'esigenza leopardiana della riscoperta è la scrittura della *chiarezza*. La chiarezza è la chiave espressiva che Leopardi elegge, nella sua prospettiva di recupero dei significati, per favorire una rivisitazione che avverrà a posteriori. Prima di addentrarci nell'esplorazione delle caratteristiche della chiarezza zibaldonica, riteniamo opportuno soffermarci (in generale, riservando osservazioni puntuali all'analisi del testo) sulle caratteristiche intrinseche e peculiari dello *Zibaldone*, e su letture critiche che di esso sono state date in anni recenti, volte a sottolinearne il carattere di struttura aperta e interattiva, che la presente indagine accoglie come presupposti.

² Cfr. M. Verdenelli, *Cronistoria dell'idea leopardiana di 'Zibaldone'*, in «Il Veltro», 31, 5-6, 1987, pp. 591-620.

³ E. Chambers, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, Venezia, Pasquali, 1749, vol. VII, p. 185.

Lo *Zibaldone* si presta a differenti tipologie di lettura: all'attraversamento tematico-trasversale, cui soccorrono gli *Indici* leopardiani, o viceversa allo spoglio delle pagine in senso diacronico, che la datazione a partire dalla pagina 100 del manoscritto rende agevole; il lettore può inoltre aprire a caso una delle pagine dello *Zibaldone*, dedicarsi ad uno o più dei pensieri ivi contenuti, ed avvertire che quello che legge, un frammento tra spazi bianchi ed altri frammenti, basti a se stesso;⁴ oppure, incorrendo negli espliciti rimandi o nelle aggiunte di Leopardi al già detto (ottenute spesso tramite le annotazioni del numero di pagina di riferimento), pur non potendo mai lamentare mancanza di completezza o esaustività in ciò che legge (caratteristiche a cui, come vedremo, la scrittura zibaldonica in generale tende), il lettore percepisce che potrebbe esserci dell'altro, che la tensione meditativa dell'autore non sia esaurita; con l'aiuto dei rimandi e delle note, egli può quindi ripercorrere le tracce dello sviluppo del pensiero leopardiano.⁵ Lo *Zibaldone*, come afferma Fabiana Cacciapuoti, è irradiato da due tensioni costitutive: una al frammento, 'che non riconosce altra totalità se non in se stesso e che ben rende la consapevolezza del moderno', una alla totalità, che 'si realizza nel desiderio dell'autore di creare un universo di segni che si possano unire in insiemi compatti ed omogenei, tesi alla realizzazione del sogno enciclopedico settecentesco';⁶ in altre parole, la prima tensione mira a garantire alle singole meditazioni una presenza

⁴ In particolare sul valore degli spazi bianchi tra pensieri si è soffermato più volte Antonio Prete: 'Nella sospensione del dire, nel bianco che separa un pensiero dall'altro, si rappresenta, in figura, il limite del pensiero, il suo incavo, il suo confine' (A. Prete, *Sulla scrittura dello 'Zibaldone': la forma dell'essai e i modi del preludio*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo*, cit., p. 388); e ancora: 'Nello *Zibaldone* leopardiano la scrittura [...] mostra i due confini che la sorvegliano e abitano e, forse, definiscono: da una parte il silenzio che separa un pensiero dall'altro, un silenzio che è distanza di tempo, di occasione, di stile; dall'altra l'ordito di una trama che convoca pensieri tra loro lontani, segnala contiguità discorsive, disegna giorno dopo giorno una cartografia dei saperi nitida, percorribile.' (A. Prete, *La lingua del patire e del sentire*, prefazione al volume G. Leopardi, *Trattato delle passioni*, a cura di F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 1997, p. vii).

⁵ Per una classificazione dei rimandi dello *Zibaldone* si veda lo studio di Marco Riccini, *L'ordinamento interno dello 'Zibaldone di pensieri'*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XXXIII, 2000, in particolare le pp. 251-260.

⁶ F. Cacciapuoti, *La scrittura dello 'Zibaldone' tra sistema filosofico ed opera aperta*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo*, cit., p. 253.

autonoma nel testo, quasi una vita propria, autosufficiente; questa tensione si sostiene su un'organizzazione interna delle parti che compongono le riflessioni, assimilabile, per così dire, ad un'autarchia speculativa, che conferisce ai singoli frammenti quanta più completezza possibile. L'altra tensione, di senso contrario, è animata sia dalla spinta al miglioramento dei risultati ottenuti, sia dalla coscienza della parzialità e precarietà di ogni elemento della conoscenza su cui la scrittura si sofferma; proponendosi infatti in primo luogo come diario intellettuale, ovvero come registrazione del modo in cui l'intelletto e i sentimenti umani operano ai fini dell'interpretazione dell'esperienza, pratica e speculativa, e fondandosi sul presupposto che ogni conseguimento conoscitivo debba essere sottoposto al dubitare metodico, l'«immenso volume manoscritto, o scartafaccio», come Leopardi definiva lo *Zibaldone* nella lettera ad Antonio Fortunato Stella del 22 novembre 1826, non può che riflettere la continua trasformazione della realtà stessa che studia.⁷

L'interazione tra queste due tensioni, quella al frammento, centrifuga, e quella alla totalità, centripeta, conferisce al ragionamento dello *Zibaldone* quella dinamicità e versatilità che la ben nota formula coniata da Sergio Solmi di «pensiero in movimento» sottolinea con efficacia;⁸ soggetto a queste due forze che stentano a prevalere l'una sull'altra, lo *Zibaldone* si offre allora come opera *in fieri*, come un continuo divenire. Anche l'esaurirsi della carica progettuale, la quale aveva spinto Leopardi alla sistemazione degli *Indici* e all'organizzazione dei pensieri per argomenti nelle *Polizze non richiamate*, e quella sorta di implosione su se stesso, che lo scartafaccio finisce per subire proprio in mancanza di un riversamento in progetti esterni, possono essere

⁷ Relativamente al dubitare metodico di Leopardi si rimanda ad A. Dolfi, *Le verità necessarie: Leopardi e lo 'Zibaldone'*, Modena, Mucchi, 1995, in particolare alle pp. 17-21.

⁸ S. Solmi, *Il pensiero in movimento di Leopardi*, in A. M. Moroni (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri* (pp. IX-XXVI), Milano, Mondadori, 1997, vol. I.

considerati come un'ultima estrema manifestazione di questo divenire, di questo trasmutarsi e modellarsi della linfa intellettuale della scrittura. Compilato *l'Indice* nel 1827, infatti, a partire dal '29 le pagine dello *Zibaldone* cominciano a rarefarsi, quasi a rispecchiare la consapevolezza di Leopardi dell'impossibilità di gestire l'immensa mole speculativa in esso contenuta; aggiungere ulteriori meditazioni alle già intricatissime pagine del manoscritto avrebbe significato disperderle in un amalgama troppo vasto per potersi orientare. Quando allora alcune riflessioni dello *Zibaldone* confluiranno nei *Pensieri*, in forma aforistica, di esse rimarrà un'essenza assoluta, proiettata in una dimensione universale che ha divorato la contingenza temporale; nello *Zibaldone* invece, 'l'ordine cronologico meccanico', sebbene 'dominato da quello logico e tematico',⁹ aveva costituito dai primi inizi una scansione, un ritmo per la composizione.¹⁰ Se lo *Zibaldone* rappresenta un magma caldissimo di tensione intellettuale, ma proprio per questo, anche un bacino in cui ogni tentativo di approccio organizzativo del tutto finisce per essere dissolto, i *Pensieri*, fatti invece, e si perdoni la metafora continuata, di un magma meditativo solidificato, di un'estrema concentrazione in blocchi indipendenti, ne rappresentano l'ultima emanazione, l'ultimo suo divenire.¹¹

La critica ultimamente tende a mettere da parte la ricerca del sistema dello *Zibaldone*, di strutture concluse che prevedono un'organizzazione centrale e di un piano

⁹ J. Ugniewska, *Strutture saggistiche e strutture diaristiche nello 'Zibaldone' leopardiano*, in «Rassegna della letteratura italiana», 91, 2-3, 1987, p. 327.

¹⁰ Le date nello *Zibaldone* hanno per lo più la funzione di separare pensieri adiacenti, scandendo delle pause all'interno del testo, e costituiscono un collegamento con la dimensione quotidiana privata dell'autore, specialmente nel momento in cui alla data si accompagnano altre notazioni di festività o avvenimenti particolari. Come afferma Marco Riccini: 'La memoria che la metodica stesura delle date si propone di osservare non è di carattere operativo o "argomentativo", non è destinata a fruttificare nell'attività filosofica [come nel caso dei rimandi]: è una memoria privata, intima, giornaliera; l'"ordinamento interno" proposto dalle date è dunque un ordinamento interiore e autobiografico, una labile congiunzione della scrittura allo scorrere dell'esistenza' (M. Riccini, *L'ordinamento interno dello 'Zibaldone di pensieri'*, cit. p. 268).

¹¹ Sull'esito aforistico della scrittura leopardiana si veda P. Zito, *La durata del progetto*, in E. Peruzzi (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli *Indici* e lo *Schedario*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94, vol. X, p. 138.

predeterminato che procede per strutture gerarchiche, in favore di un interesse alle aperture possibili di quest'opera, al procedere in espansione del pensiero leopardiano, in direzioni difficilmente riducibili a contorni delineati.

Vorrei a questo proposito menzionare almeno due tra le più interessanti osservazioni in proposito; la prima, di Carlo Ferrucci, secondo cui per Leopardi 'non esiste una superverità, un essere o un ente supremo, [...] ma tutte le verità hanno in linea di principio lo stesso rango'. Per questo, prosegue, chi voglia definire metaforicamente lo *Zibaldone* dovrebbe rivolgersi alla 'metafora tessile [che ne] esalta le valenze teoretiche [...] assai meglio delle metafore edilizie'.¹² Già in un intervento precedente, lo studioso aveva adottato l'immagine del *filo* per rappresentare il pensiero leopardiano nello scartafaccio: 'Un filo, [...] suscettibile di articolarsi in più fili minori, che pur rimanendo lo stesso filo mostrino di rispettare la conformazione di un paesaggio teorico oggettivamente assai variegato'.¹³

La seconda osservazione che merita di essere menzionata fa parte dell'analisi che Marco Riccini conduce relativamente al rapporto tra la forma e il contenuto dello *Zibaldone*. Lo studioso mette in evidenza come una mappa che voglia modellizzare il percorso che certe meditazioni compiono nello scartafaccio, si risolve spesso in tracciati complicatissimi e non sequenziali. Il 'modello illuministico dell'albero-mappa appare superato dalla complessità della costruzione leopardiana [...] che può essere paragonata a quella dei moderni ipertesti informatici'.¹⁴ La complessità di quest'opera, 'appare in

¹² C. Ferrucci, *Leopardi e l'esperienza estetica della verità*, in Id. (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, cit., p. 199.

¹³ C. Ferrucci, *Il 'sistema' dello 'Zibaldone'*, in Musarra F. e Vanvolsem S. (a cura di), *Leopardi e la cultura europea, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 230.

¹⁴ La definizione di ipertesto per indicare la struttura dello *Zibaldone* risale al saggio di M. Hebsgaard, *Giacomo Leopardi's 'Zibaldone' and Hypertext*, in F. Bocchi e P. Denley (a cura di), *Storia e multimedia*, Atti del VII Convegno internazionale dell' Association for History and Computing, Bologna, Grafis, 1994, pp. 647-653. L'applicazione del concetto di *hypertext*, originariamente di ambito

certo modo soddisfare i requisiti del modello rizomatico al quale [...] secondo Eco si rifà la moderna enciclopedia semiotica'.¹⁵

Nel presente capitolo cercheremo di condurre ulteriori indagini volte a consolidare questa più recente considerazione da parte della critica, della scrittura dello *Zibaldone* come insieme interattivo tipicamente moderno, e che privilegia un piano di sviluppo orizzontale piuttosto che verticale. Ci baseremo su un'analisi testuale che privilegia lo studio dello scartafaccio in modo, per così dire, isolato, autonomo rispetto alle altre opere leopardiane. L'*Indice del mio Zibaldone di pensieri* verrà consultato all'occorrenza, per chiarificare alcune dinamiche interne dello *Zibaldone*.

La complessità dello *Zibaldone* dovrebbe essere considerata non come limite ma come possibilità di scoperta e di 'imprevisti' in cui al lettore può capitare di incorrere.¹⁶ Quest'opera merita di essere esplorata individualmente, e non solo come supporto per la comprensione delle altre opere leopardiane, atteggiamento critico perdurato per lungo tempo, e che rischiava di rendere questo tesoro intellettuale, come osservava Joanna Ugniewska, 'irraccontabile'.¹⁷ Il presente capitolo si offre come contributo per uno

informatico, al testo dello *Zibaldone*, risulta funzionale per evidenziare la presenza di *links* [legami] e di *windows* [finestre], interni alla scrittura, che richiedono un intervento attivo del lettore, che può scegliere in quale direzione proseguire la propria lettura. Questa è la caratteristica principale che distingue una lettura non sequenziale da una sequenziale, nella quale, al contrario, si è, per così dire, obbligati a procedere con ordine, pagina per pagina.

¹⁵ M. Riccini, *Lo 'Zibaldone di Pensieri': progettualità e organizzazione del testo*, in M. Caesar e F. D'Intino (a cura di), *Leopardi e il libro nell'età romantica, Atti del Convegno internazionale di Birmingham*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 103.

¹⁶ Si veda la considerazione di Claudio Colaiacomo: 'L'opera si presenta come una serie di scavi minuti e paralleli, continuamente abbandonati e ripresi: ma, in effetti, ogni scavo minuto "attende", in modo apparentemente immobile, alla stessa tesi.' (C. Colaiacomo, *'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1995, p. 244); 'Va però detto che [...] le diverse serie [...] si rivelano come i poli di una tensione, che proprio in quanto tale, suggerisce l'immagine di un pensiero che sta movendosi verso esiti imprevisti, ovvero non necessariamente coincidenti con quelli di volta in volta dichiarati' (ibid., nota 27 alla p. 244).

¹⁷ Così si esprimeva infatti la Ugniewska per indicare la difficoltà della critica ad accostarsi ad uno studio dello *Zibaldone* che non fosse funzionale all'analisi delle altre opere leopardiane: 'Colpisce [...] il fatto che in nessuna delle numerose monografie [...] un capitolo a parte fu dedicato allo *Zibaldone*, come se questo testo nella sua integralità fosse "irraccontabile" e impresentabile al di fuori del resto dell'opera leopardiana' (J. Ugniewska, *Strutture saggistiche e strutture diaristiche nello 'Zibaldone' leopardiano*, cit., p. 325).

studio della scrittura della memoria nello *Zibaldone* e dei legami tra produzione di pensiero e influenza della scrittura preesistente. La riflessione leopardiana sulla memoria come facoltà della mente, sulla quale ci siamo soffermati nel primo capitolo, e di cui rivisiteremo alcuni aspetti essenziali all'analisi, fornisce strumenti teorici di immediata applicabilità in un'opera che nasce proprio per essere, come abbiamo detto, un luogo del *ricordo*. Inoltre il carattere non finito del diario e la mancanza di una rivisitazione stilistica per la pubblicazione può costituire un vantaggio per un'analisi dei legami tra memoria e scrittura. Alessio Ricci ha mostrato sia come l'aderenza della scrittura al pensiero comporti un tasso di progettualità ridotto dell'opera, visibile nelle frequenti sconcordanze sintattiche frutto di una memoria semantica che accorda *ad sensum* elementi del ragionamento;¹⁸ sia come la stessa aderenza tra scrittura e pensiero induca Leopardi all'adozione di strategie testuali e sintattiche che favoriscono una maggiore coesione del testo che resistono alla spinta centrifuga indotta dallo scorrere rapido delle idee, cui il testo è sottoposto.¹⁹ La sintassi e la testualità sono dunque rivelatrici del rapporto strettissimo che sussiste tra mente e penna. Dal nostro punto di vista, se scrittura e pensiero sono così vicini e legati nel testo, allora riteniamo che dal testo possano emergere segnali di uno sguardo sul pensiero passato, e del modo in cui il già detto influisca sulla produzione di nuovo pensiero, e ci proponiamo di verificarlo.

Per quanto riguarda i pensieri dimostrativi, allo stesso modo in cui nel precedente capitolo ci siamo serviti della riflessione di Bergson sulla fenomenologia della memoria evocativa (2.4.3.0), ci baseremo ora sulla definizione della memoria

¹⁸ Cfr. A. Ricci, *Sintassi e testualità dello 'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi, parte I*, in «Studi linguistici italiani», 27, 2, 2001, pp. 172-213.

¹⁹ Cfr. A. Ricci, *Sintassi e testualità dello 'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi, parte II*, in «Studi linguistici italiani», 28, 1, 2002, pp. 33-59.

abitudine fornita dallo studioso francese; la confronteremo con alcune riflessioni leopardiane per evidenziare come la scrittura della chiarezza svolga a livello testuale la funzione che l'attenzione svolge a livello mentale per la conservazione e rivitalizzazione della memoria.

Per quanto riguarda la seconda tipologia di pensieri dello *Zibaldone*, la scrittura della chiarezza, manifestandosi in questo caso come condensazione dei sensi nell'immagine, svolge una funzione mentale-memorale simile a quella delle immagini poetiche.²⁰ Malgrado i caratteri antitetici che l'organismo testuale dello *Zibaldone* presenti rispetto ai *Canti* (lo *Zibaldone* è un'opera privata, non poetica, frammentaria, non finita) nondimeno le immagini conservano la loro primaria funzione mentale di appiglio del pensiero, associandosi al concetto inseparabilmente e facilitandone il recupero.

Tenendo presente che nella scrittura dello *Zibaldone* espressione e chiarezza convergono, lo studio delle immagini sarà dunque il percorso che condurremo per comprendere come la via della memoria si congiunga con l'espressione.

3.1 'Sempre dietro alle idee proprie': abitudine e chiarezza nei pensieri dimostrativi

In questo paragrafo vogliamo esporre i due concetti teorici che sono alla base della nostra indagine testuale sui pensieri dimostrativi dello *Zibaldone*, il concetto di memoria abitudine e il concetto di chiarezza, che ci serviranno per evidenziare come la

²⁰ Nelle pagine che seguiranno avremo modo di appurare come il concetto di chiarezza della scrittura presenti caratteristiche diverse a seconda della modalità espressiva di riferimento (dimostrativa o per immagini) e si adatti ad entrambe le tipologie dei pensieri. Basti ora anticipare che nel caso dei pensieri dimostrativi la chiarezza consiste nel processo del fissare tutte le parti distinte che compongono il ragionamento delle idee; per quanto riguarda i pensieri per immagini, la chiarezza si manifesta in modo antitetico, come *impressione dell'intero* dell'immagine, la quale condensa una molteplicità di sensi in un'unica soluzione rappresentativa.

scrittura dello *Zibaldone* sia volta al recupero dell'idea, e come essa favorisca il ricordo e il richiamo di elementi speculativi già introdotti; vogliamo anche mostrare come la memoria e riproposta di determinati concetti sia funzionale all'espansione e produzione del pensiero stesso.

Per quanto riguarda la memoria-abitudine, nel precedente capitolo abbiamo avuto modo di introdurre le caratteristiche generali del suo funzionamento servendoci dell'esempio datone da Bergson di una lezione imparata a memoria.²¹ Il filosofo francese definisce la memorizzazione di una lezione come un processo mentale che richiede la ripetizione dello stesso sforzo di richiamo e un procedimento di decomposizione e ricomposizione delle parti che lo costituiscono, la quale ricomposizione, con il procedere dei tentativi di memorizzazione, si converte in un'azione motoria, meccanica della mente; lasciamo adesso la parola al filosofo: 'The memory of the lesson, which is remembered in the sense of learnt by heart, has all the marks of a habit. Like a habit, it is acquired by the repetition of the same effort. Like a habit, it demands first a decomposition and then a recomposition of the whole action';²² inoltre, 'the memory of the lesson I have learnt [...] is no longer a representation, it is an action [...]; it is part of my present, exactly like my habit of walking or of writing; it is lived and acted, rather than represented'.²³ Leopardi era conscio di queste dinamiche, e conscio del rischio della perdita del senso e della concezione delle singole parti che compongono l'oggetto della memoria abitudine.²⁴ Nella meditazione alle pagine 2378-2379 dello *Zibaldone*, il poeta analizza il processo della, per così dire, ricordanza-abitudine, proprio servendosi dell'esempio di una lezione imparata a memoria. Il

²¹ Si rimanda alle pp. 147-148.

²² H. Bergson, *Matter and Memory*, cit., pp. 89-90.

²³ Ibid. p. 91.

²⁴ Si rimanda al paragrafo 2.4.3.1 per l'interpretazione degli esiti poetici legati a questa consapevolezza, in particolare alle pp. 180-187.

risultato del processo memoriale, afferma il poeta, è nullo se non si presta *attenzione* alle parti che compongono il ragionamento:

Che *non si dà ricordanza*, nè si mette in opera la memoria *senz'attenzione*. Prendete a caso uno o due o tre versi di chi vi piaccia [...] e ripeteteli [...] con tutta materialità, come si fa un'azione ordinaria [...]. Di lì ad un'ora non ve ne ricorderete più [...]. Al contrario leggeteli solamente una o due volte con attenzione [...]. Di lì a più ore vi risovverranno anche spontaneamente [...]. [Zib. 2378; corsivi nostri]

Per Leopardi, in altre parole, l'attenzione, in un processo di memoria abitudine, impedisce che questa si converta in una totale azione meccanica e motoria, conservando la distinzione di parti determinate all'interno del flusso mentale delle idee che si avvicinano:

Ciascun di noi ha qualche metodo di vita, qualche cosa ch'egli soglia fare ogni giorno [...]. Ma se questa cosa o azione ci è divenuta [...] così abituale che noi la facciamo macchinalmente, e senza porvi più [...] attenzione, spessissimo c'interrà che anche poco dopo fatta, non ci ricordiamo se l'abbiam fatta o no, massimamente se non vi sia nessuna circostanza o particolare, ovvero ordinaria, ma presente [...] che aiuti in quel momento la memoria, (il che si può fare anche riandando di mano in mano le altre operazioni di quel tal tempo, le *circostanti*, le *conseguenze*, le *antecedenze*; ovvero *proccurando di salire dalle più vicine alle più lontane*) [...]. [Zib. 2379-2380; corsivi nostri]

Quello che Leopardi sta dicendo, è che l'attenzione non deve necessariamente fissarsi su un elemento particolare, ma può essere efficace anche quando consente un processo di associazione o di *analogia* tra le parti ('riandando di mano in mano le altre operazioni di quel tal tempo, le *circostanti*, le *conseguenze*, le *antecedenze*; ovvero *proccurando di salire dalle più vicine alle più lontane*'). Questa osservazione è fondamentale per le indagini che seguiranno. Leopardi scrive di un'azione ordinaria, di una routine quotidiana ('qualche cosa ch'egli soglia fare ogni giorno' [Zib. 2379]); chiediamoci cosa avvenga invece quando si verifica un processo di memoria abitudine nella scrittura, che Bergson menzionava come esempio di abitudine nel presente ('the memory of the lesson [...] is part of my present, exactly like my habit of walking or of

writing’). Per rispondere a tale domanda dobbiamo volgerci alla seconda componente teorica, fondamento della presente analisi: la *chiarezza*.

Una delle proprietà dello *Zibaldone* sembrerebbe essere la sua resistenza a formule univoche che ne definiscano il genere (vari sono infatti i generi ospitati nello scartafaccio, dalla forma del diario, a quella dell’*essai*, dal *journal intime* al trattato filosofico ecc.) o i temi (come è noto, gli interessi speculativi che Leopardi esprime nello *Zibaldone* tendono a coprire tutti gli ambiti dello scibile: dalla letteratura alla linguistica, dalla società alla scienza, dalla filosofia all’esperienza personale ecc). Ciò non toglie che esistano delle prerogative cui lo scartafaccio nella sua interezza sembri tendere, e che concorrono a distinguere il carattere peculiare di quest’opera. Una di queste prerogative, di assoluta evidenza (un’evidenza che il lettore comune al pari dello specialista è in grado di riscontrare), è proprio la *chiarezza*. Sia che si tratti di pensieri isolati e più circostanziati, sia che ci si trovi di fronte a meditazioni che riprendono o che ritornano su se stesse a distanza di tempo, la comprensione di ciò che Leopardi vuole significare non è mai ostacolata da oscurità espressive o da passaggi speculativi lasciati inespressi al punto da far smarrire chi anche volesse aprire una pagina a caso e iniziare la lettura dalla scelta casuale di un pensiero. Lo *Zibaldone* è chiaro dall’inizio alla fine, quello che Leopardi vuole lasciare impresso nella scrittura è sempre inequivocabile, e potremmo attribuire allo scartafaccio le stesse parole con cui Leopardi elogiava la scrittura di Isocrate: ‘Par di sentirvi quel gusto che si prova quando in buona disposizione di corpo, e volontà di far moto, si cammina speditamente p. una strada, non pur piana, ma lastricata’ [*Zib.* 4251].

Cerchiamo di ricostruire un percorso meditativo che consenta di legittimare la definizione della scrittura dello *Zibaldone* come una scrittura chiara, e la considerazione della chiarezza come il parametro espressivo fondamentale delle pagine del diario.

Nella riflessione alle pagine 1372-1377, Leopardi spiega il nesso che sussiste tra chiarezza del pensiero e chiarezza della scrittura: ‘È verissimo che la chiarezza dell’espressione principalmente deriva dalla chiarezza con cui lo scrittore o il parlatore concepisce ed ha in mente quella tale idea’ [*Zib.* 1372]. Uno scrittore che non abbia chiaro il concetto che si trova ad esprimere, prosegue Leopardi, riuscirà oscuro al lettore specialmente se egli vorrà mascherare la propria confusione. Se invece egli vorrà attenersi a descrivere il concetto esattamente nel modo in cui egli stesso lo vede, allora l’espressione risulterà chiara benché il concetto in sé si mantenga oscuro alla comprensione:

anche le cose che noi vediamo oscuramente possiamo fare che il lettore le veda nello stesso modo, e ci esprimeremo sempre con chiarezza, se faremo vedere al lettore qualunque idea tal quale noi la concepiamo, e *tal quale sta e giace nella nostra mente*. Perché l’effetto della chiarezza non è propriamente far concepire al lettore un’idea chiara di una cosa in se stessa, ma un’idea chiara dello *stato preciso della nostra mente*, o ch’ella veda chiaro, o veda scuro, giacché questo è fuor del caso, e indifferente alla chiarezza della scrittura o dell’ espressione propriamente considerata, e in se stessa. [*Zib.* 1372-1373; corsivi nostri]

Spesso il filosofo che si trova a comunicare agli altri una determinata verità, riesce più chiaro quando egli stesso non ha concluso l’indagine, quando egli stesso non ha finito di apprendere; impegnato a raggiungere un esito speculativo, egli si preoccuperà di indagare il problema sotto tutti gli aspetti utili ad inquadrarlo, e così facendo, condurrà anche il lettore alla comprensione, passo dopo passo: ‘Chi non vede chiarissimo, p. e. un filosofo il quale non sia ancora pienamente assuefatto alla sottigliezza delle idee [...], si studia in tutti i modi di rischiarar la materia, non solo al lettore, ma anche a se stesso, e se non ha parlato chiarissimamente, *se non ha per ogni parte espresso lo stato*

delle sue concezioni, non è contento, perch'egli stesso non s'intende, e quindi sente bene che non sarà inteso, il che nessuno scrittore precisamente vuole' [Zib. 1373; corsivi nostri]. Al contrario, il filosofo completamente esperto della materia, 'n'è divenuto padrone, e vi si spazia coll'intelletto a piacer suo, o almeno *vi passeggia per entro con franchezza*, trova chiarezza in ogni cosa, s'è *abituato alla lettura* degli scritti più sottili [...] ed essendo sicuro delle sue idee, *non ha più bisogno di fissarle e dichiararle*' [Zib. 1374; corsivi nostri]. Egli, benché in possesso di una profonda conoscenza della materia, nel comunicarla rischierà di riuscire poco chiaro, perché non farà attenzione ai differenti momenti dell'esposizione e ai legami tra le parti, offrirà il risultato del ragionamento senza fornirne i passaggi interni.

Dalla riflessione leopardiana sulla chiarezza possiamo derivare le seguenti osservazioni: in primo luogo, una scrittura che voglia essere chiara si basa su una traduzione e corrispondenza biunivoca tra pensiero e parola; la parola riporta ciò che la mente elabora, il più fedelmente possibile, la mente controlla che la parola sia aderente ai propri impulsi. Questa operazione, che trasforma la scrittura, per così dire, in una radiografia del pensiero, di cui deve rendere appunto *lo stato preciso*, deve necessariamente ed incondizionatamente fondarsi su un'onestà intellettuale che permetta di mostrare un percorso meditativo magari non ultimato.

In secondo luogo, il filosofo *onesto* che vuole essere chiaro, tende a mostrare tutte le componenti del proprio pensiero, senza lasciare nulla di approssimativo; giunge quasi ad una condizione di dipendenza dall'espressione delle 'parti' del proprio ragionamento: egli vuole che *tutti* gli elementi del proprio pensare partecipino all'emergere della verità; addirittura 'non è contento', rimane insoddisfatto se si trova a tralasciare qualcosa.

Infine, nel momento in cui il filosofo abbia conseguito i risultati meditativi sperati, egli inizia a trattare la propria materia con un atteggiamento diverso e subentra un rischio di dispersione. Egli non si preoccupa più di ‘fissare’ il concetto, ma ‘vi passeggia per entro’ e, ‘abituato alla lettura degli scritti più sottili’, il loro significato comincia a risultargli ovvio. La *ricerca*, ormai conclusa, si è dunque trasformata in *abitudine*, ed egli privilegia il punto di vista sul *tutto*, piuttosto che quello sulle parti, offre il risultato finale piuttosto che le tappe parziali. Delle dinamiche di una memoria abitudine, cui il filosofo esperto è soggetto, è esplicitato anche l’aspetto meccanico e motorio: il filosofo *passeggia con franchezza* all’interno della materia che studia.

Se il filosofo smette di fissare le idee esprimendole, smette di esercitare la memoria, smette di porre attenzione all’oggetto della memoria, e le idee sfuggono assorbite in un corso continuo. Perdere la memoria, infatti, non significa per Leopardi perdere o dimenticare l’immagine, ma perdere la facoltà mentale di eseguire le normali operazioni che conducono ad essa, tra cui quella di esercitare attenzione.²⁵

In altri luoghi dello *Zibaldone* Leopardi si sofferma a delineare altri essenziali connotati della chiarezza. Nel pensiero alle pagine 3047-3048, parlando della chiarezza e della semplicità come di caratteristiche ‘di primissima necessità’ per la scrittura, sulle quali si fondano tutti i suoi possibili pregi, Leopardi sottolinea come esse siano ‘tutta e per tutto opera dono ed effetto dell’arte’ [*Zib.* 3047], benché la loro caratteristica sia proprio di apparire, al contrario, spontanee, facili, assolutamente estranee all’arte. Per ottenere chiarezza è infatti necessario l’esercizio, è necessario un abito che conduca al possesso dell’arte. Ed ecco allora come, alle pagine 1543-1545, è esplicitato il legame

²⁵ Cfr. *Zib.* 1552-1553: ‘L’indebolimento della memoria, non è scancellamento d’immagini o d’impressioni ec. ma inabilitamento degli organi, ad eseguire le solite operazioni a cui sono assuefatti, tanto generali che particolari, e a contrarre nuove assuefazioni particolari, cioè nuove reminiscenze’.

tra chiarezza e memoria, e come la pratica del fissare le idee, si converta nella possibilità di *ricordarle* a posteriori:

Ma perchè gl'ingegni [...] non hanno *l'abito di fissar fra se stessi, circoscrivere, e chiarificare* le loro idee, perciò queste restano per lo più nella loro mente in uno stato incapace di esser consegnate e adoperate nella scrittura; e i più, quando si mettono a scrivere, [...] *neppur si ricordano* [...] quelle idee proprie che pur hanno [...]. Questo esercizio è tanto necessario, che io [...] piglierò sempre buonissima speranza [...] di un giovane, il quale ponendosi a scrivere e comporre, vada *sempre dietro alle idee proprie*, e voglia *a ogni costo* esprimerle [...]. *A me pare ch'io fossi uno di questi.* [corsivi nostri]

Oltre al legame fissare-ricordare, e quindi al legame tra chiarezza e memoria, ritroviamo il riferimento all'ostinazione del voler esprimere un'idea: 'vada *sempre* dietro alle idee proprie, e voglia *a ogni costo* esprimerle', ostinazione che Leopardi dichiara essere stata prerogativa personale della propria gioventù.²⁶ Come vedremo attraverso l'analisi testuale che seguirà, questa ostinazione sarà una caratteristica predominante dei pensieri più speculativi dello *Zibaldone*, un'attitudine alla meditazione che egli conserva, e che si esprime attraverso la continua ripetizione.

Il pensiero alle pagine 94-95 si apre con una considerazione sulla chiarezza, sull'importanza di poter utilizzare termini stranieri quando si vogliono conferire delle determinate sfumature dell'idea che la lingua propria non è in grado di rendere. Leopardi dichiara di aver egli stesso adottato questa strategia 'in questi stessi pensieri scritti a penna corrente', dove egli ha infatti '*fissato* le [sue] idee' [corsivo nel testo] con parole straniere 'secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa, e mi venivano più presto trovate' [*Zib.* 95; corsivo nel testo]. Come nelle precedenti meditazioni sulla chiarezza, anche in questa riflessione è evidente l'utilizzo di una qualifica della scrittura ('a penna corrente') implicante l'idea di moto, l'idea del

²⁶ Ricordiamo come nel pensiero alla pagina 1373 Leopardi presentava 'non contento' lo scrittore che non avesse 'per ogni parte' espresso il concetto.

dinamismo dell'espressione che segue il pensiero.²⁷ Come ha rilevato Luigi Blasucci, la definizione 'a penna corrente' contiene anche una 'qualificazione di stile, ove si attribuisca a questo termine il significato di "registro", "livello espressivo", piuttosto che quello di "elaborazione accurata", "rifinitura".²⁸ Si tratta di un registro stilistico peculiare di una scrittura volta ad immortalare 'un pensiero che si viene formando sulla pagina', e che si serve di strategie quali la 'drammatizzazione del processo argomentativo',²⁹ il 'collegamento serrato dei vari membri' del discorso,³⁰ 'la vivacità argomentativa'.³¹ Come la chiarezza, anche la scrittura 'a penna corrente' si fonda dunque sull'arte. La scrittura 'a penna corrente' dello *Zibaldone* è quell'espressione in grado sia di rendere l'immagine della cosa, così come essa si profila al pensiero ('precisamente'), sia di corrispondere prontamente alla rapidità dello scorrere delle idee ('più presto'); è quella scrittura che sa mantenersi invariata nella fretta, che nulla perde nell'urgenza espressiva. Il seguente passo estratto dal pensiero alla pagina 3050, fornisce un'ulteriore indicazione che permette di definire la scrittura 'a penna corrente' come una scrittura che si fonda sulla chiarezza; a quest'ultima, infatti, vengono associate le stesse caratteristiche della scrittura 'a penna corrente': 'È ben difficile scrivere in fretta con chiarezza e semplicità; più difficile che con efficacia veemenza, copia, ed anche con magnificenza di stile. Nondimeno la fretta può stare colla diligenza. La semplicità e chiarezza se può star colla fretta, non può certo star colla negligenza'; la corrispondenza con le qualità della scrittura 'a penna corrente' si riscontra sia rispetto al

²⁷ Ma non si deve dimenticare, e lo abbiamo sottolineato nel capitolo I (pp. 36-38), che l'espressione verbale o scritta ha anche un ruolo produttivo del pensiero. Essa dunque segue il pensiero, accostandovisi il più possibile e nello stesso tempo ne favorisce e ne facilita il corso.

²⁸ L. Blasucci, *I registri della prosa: 'Zibaldone', 'Operette', 'Pensieri'*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo*, cit., pp. 20-21. Sull'espressione 'a penna corrente', cfr. anche E. Peruzzi, *Stesura e stile*, in Id. (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica, cit., vol. I, pp. LVI-LXI.

²⁹ Ibid. p. 25.

³⁰ Ibid. p. 28.

³¹ Ibid. p. 29.

connotato dell'urgenza espressiva, sia rispetto alla precisione, opposto della 'negligenza'.³²

Scrittura 'a penna corrente' e chiarezza sono dunque perfettamente compatibili poiché la seconda, una volta acquisita, come abbiamo visto, con lungo esercizio e con arte, riesce a mantenersi anche nelle condizioni di maggiore urgenza espressiva che caratterizzano la prima.

Risulta evidente da quanto detto finora, che un'espressione che si fondi su questi presupposti sia tutt'altro che una scrittura incontrollata. La scrittura può sicuramente fuoriuscire spontaneamente o con impeto, ma anche nell'immediatezza più improvvisa, dovrà rifarsi ad una certa *misura* appresa con studio, e costantemente implicita nella trama stessa del testo: 'Ma la chiarezza e la semplicità non denno aver mai nè il più nè il meno; in qualsivoglia genere di scrittura, in qualsivoglia stile, in qualsivoglia parte di qualsiasi componimento, elle, non solo non hanno a mancar mai pur un attimo, ma denno sempre e dovunque e appresso ogni scrittore esser le medesime in quanto a se [...], *sempre della medesima quantità*, per così dire, e *sempre uguali a se stesse* nell'esser di chiarezza e semplicità, e nell'intensione di questo essere' [Zib. 3050; corsivi nostri].

Ritengo che questa misura espressiva che trova ad esempio manifestazione negli interventi di coesione testuale evidenziati da Ricci,³³ abbia anche la funzione di voler

³² Sembra opportuno sottolineare che per 'negligenza', nel passo citato, Leopardi intende una mancanza effettiva del significato o dei contenuti. Il termine è qui utilizzato in senso proprio, e non ha a che vedere con la 'negligenza' poetica, da favorire. È lo stesso Leopardi, del resto, ad offrire, nella meditazione suddetta, un'importante precisazione: 'È bellissima nelle scritture un'apparenza di trascuratezza, di sprezzatura, un abbandono, una quasi noncuranza. [...] Ma la detta apparenza non nasce mai dalla vera trascuratezza, anzi per lo contrario da moltissima e continua cura e artificio e studio. Quando la negligenza è vera, il senso che si prova nel legger lo scritto, è quello dello stento, della fatica, dell'arte, della ricercatezza, della difficoltà'. [Zib. 3050-3051]

³³ Ad esempio si veda ciò che Ricci afferma su una 'modalità di bilanciamento del periodo', ovvero la 'correlazione delle congiunzioni subordinative': 'nel periodo leopardiano è la manifestazione più evidente della preoccupazione di tenere strettamente unite e concatenate le idee per mezzo di una relazione

facilitare un possibile ritorno sulle pagine dello *Zibaldone*, sembra voler accelerare il momento del riconoscimento dello stato preciso della mente così come esso si presentava al momento della scrittura di un pensiero, e favorire una riconnessione con quel pensiero, il più possibile senza sforzo. Quanto evidenziato finora, deve essere inquadrato in una prospettiva temporale che presuppone continua rilettura, continui ritorni sul già detto, e continua interpellanza del passato, come un filo ininterrotto della mente, che a distanza di tempo dialoga con se stessa. Nel concetto di *misura* troviamo infatti un ulteriore elemento di equivalenza tra chiarezza ed attenzione. Anche l'attenzione, elemento necessario di ogni processo di memoria, deve manifestarsi in forma contenuta, non deve né mancare né eccedere; se la capacità di attenzione eccedesse, si passerebbe alla distrazione, ovvero all'impossibilità di concentrazione sui singoli elementi del discorso, che non potrebbero quindi essere intesi e ritenuti:

Perocchè la stessa troppa facilità di attendere a che che sia, o per natura o per abitudine, la stessa suscettibilità della mente di esser vivamente affetta e rapita da ogni sensazione, da ogni pensiero; moltiplicando le attenzioni, e rendendole tutte deboli, sì per la moltitudine, e confusione, sì per la necessaria brevità di ciascuna, da cui ogni piccola cosa distoglie l'animo, applicandolo a un altro, e per la forza stessa con cui questa seconda attenzione succede alla prima, cancellando la forza di questa, rende nulla o scarsissima la memoria, deboli e poche le reminiscenze. E così la stessa facilità e forza eccessiva di attendere produce o include l'incapacità di attendere, e così suol essere chiamata, benchè abbia veramente origine dal suo contrario, cioè dalla troppa capacità di attendere [...]. [*Zib.* 3950-3951]

Le analisi condotte finora consentono di affermare a livello teorico che la chiarezza dell'espressione nella scrittura svolge la stessa funzione che l'attenzione svolge nei processi mentali del ricordo. Entrambe fissano l'idea, sulla carta e nella mente, per renderla recuperabile. Abbiamo visto come l'attenzione nel processo mentale

sintattica che appare ridondante alla sensibilità moderna' (A. Ricci, *Sintassi e testualità dello 'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi, parte II*, cit., p. 36). Per Leopardi invece questo era un modo per non tralasciare le minime sfumature nelle relazioni tra concetti o parti di concetto, in modo tale che proprio grazie all'abbondanza di questi nessi sintattici, la posizione di tutti gli elementi, fissata indelebilmente, risultasse recuperabile tale e quale a posteriori.

sia favorita dall'associazione di idee e dall'analogia; questa funzione, nell'ambito della chiarezza, sarà svolta sia dalle serie di ragionamenti comparativi, i quali fissano le idee in un sistema di relazioni e di dipendenze tale che, recuperando una parte della serie, anche le altre possano tornare alla memoria; sia da discorsi serrati che procedono per accumulazione, i quali, in determinati momenti dell'evoluzione di un certo tema, vengono *ripassati* e revisionati per ulteriori sviluppi.

3.1.0 Il ragionamento comparativo: chiarezza, conoscenza, espansione

Nel capitolo I abbiamo messo in evidenza la riflessione teorica leopardiana sulla funzione conoscitiva delle figure di analogia (pp. 45-46). Esse rappresentano il mezzo espressivo più efficace per materializzare l'astratto, per rendere comunicabile il pensiero; come radici mentali, fissano l'idea nel campo dell'esperienza, rendendola reale, nuovamente attingibile.

Nel paragrafo precedente ci siamo soffermati sulla ricerca di chiarezza cui lo *Zibaldone* mira, il che, come si è mostrato, equivale per Leopardi ad immortalare lo stato preciso della mente, e ad esercitare attenzione nella scrittura. Non sorprende allora di riscontrare nella scrittura zibaldonica un ampio uso di figure analogiche; proprie del poeta al pari del filosofo che si accosti alla scoperta della verità, le figure di analogia, essenziali per conferire chiarezza alle più astratte delle speculazioni, sono gli strumenti privilegiati della ricerca.³⁴ Oltre alle comparazioni, similitudini e metafore che appaiono isolatamente, come presenze singole all'interno di determinate riflessioni, popolano le pagine dello *Zibaldone* anche quei pensieri che si sviluppano nella forma di ragionamenti comparativi, ovvero tramite delle vere e proprie serie di comparazioni, di

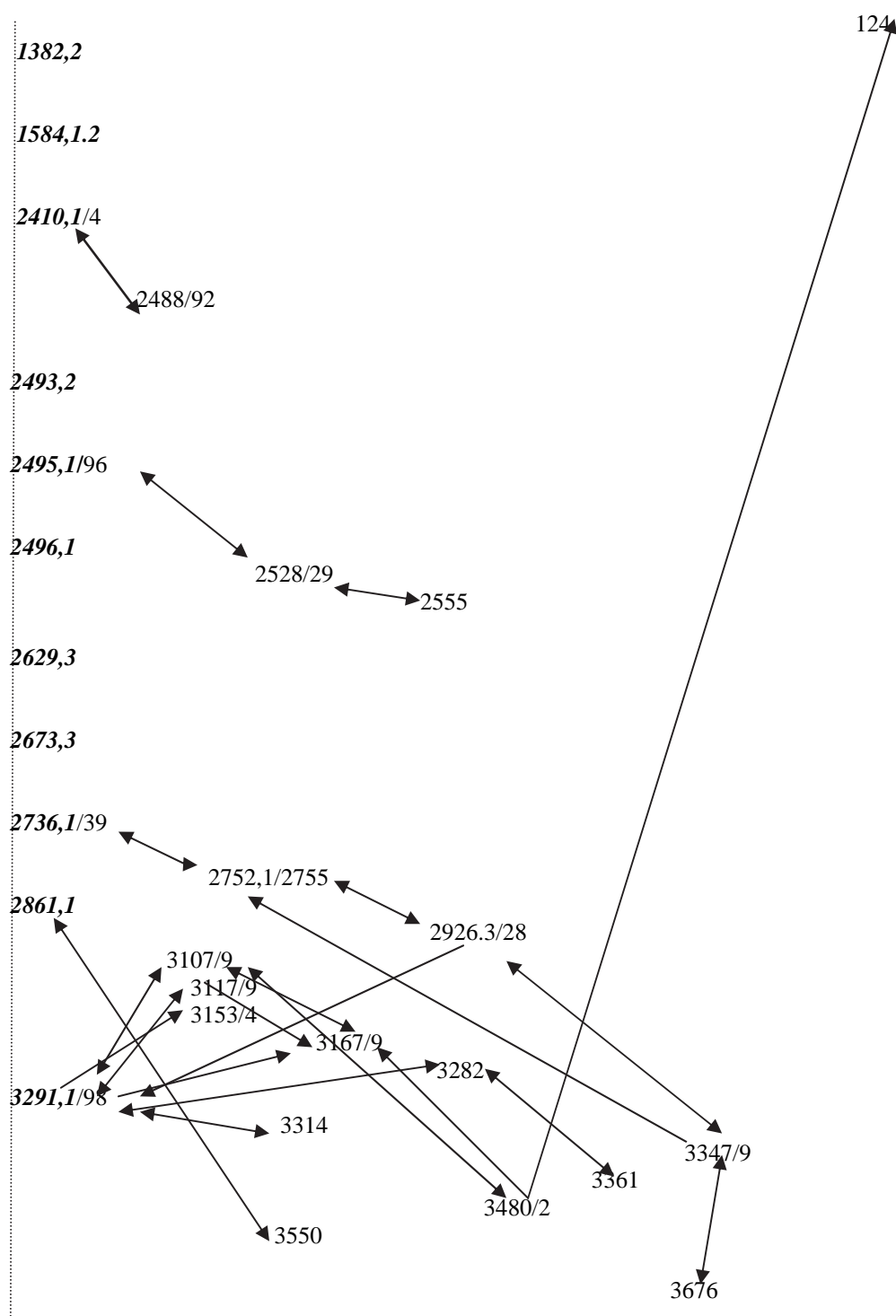
³⁴ Leopardi esplicitava il nesso tra capacità dell'analogia di materializzare l'astratto e scrittura della chiarezza nel pensiero alle pagine 1689-1690 dello *Zibaldone*, per la cui citazione si rimanda a p. 46.

tipo quantitativo e qualitativo; ogni termine delle serie, come vedremo, sembra trovare la giusta collocazione soltanto riferendosi agli altri, quasi facendosi spazio tra gli altri; nel presente paragrafo, avremo modo di analizzare delle meditazioni dominate da ragionamenti comparativi, di cui ci serviremo per evidenziare alcune caratteristiche strutturali fondamentali della scrittura della chiarezza.

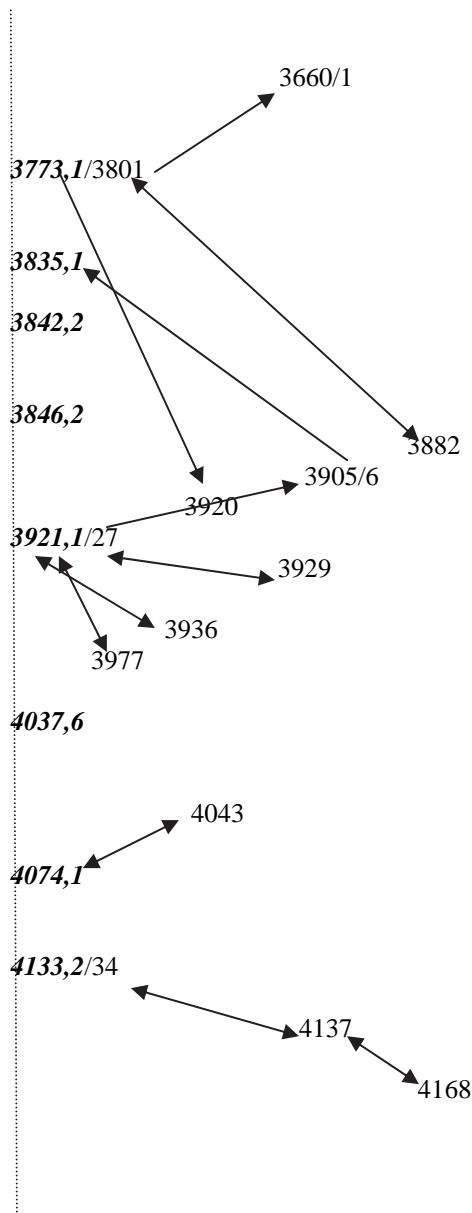
Prendiamo in considerazione, a titolo esemplificativo e come direttiva di supporto per orientarci all'interno della rete dei pensieri, la voce *Vitalità, Sensibilità. Il grado dell'amor proprio e dell'infelicità del vivente, è in proporzione di esse* dell'*Indice del mio Zibaldone di pensieri*. L'opera di indicizzazione compiuta nel '27, si situa nella prospettiva di quella tensione al sistema di cui abbiamo parlato nel paragrafo preliminare, della quale metteremo in evidenza le componenti, pur prestando parallelamente attenzione alle forze disgreganti del sistema stesso, alla tensione centrifuga delle meditazioni che tendono ad espandersi al di fuori dall'area delineata dalla voce dell'*Indice*. La scelta di tale voce dell'*Indice* è funzionale ad evidenziare alcune caratteristiche del procedere della scrittura dello *Zibaldone*, e i legami della scrittura con la memoria, e non è quindi uno studio finalizzato esclusivamente ai contenuti quello che proponiamo, che pure offrono importanti elementi di indagine sul significato della chiarezza in Leopardi; vogliamo soprattutto analizzare *come* determinati contenuti vengano ad emergere all'interno della scrittura, ovvero in che modo il pensiero prettamente dimostrativo (che caratterizza il tema scelto) si sviluppa, e quale sia l'influenza che la scrittura stessa esercita sul procedere del ragionamento.

Vitalità, Sensibilità è rappresentata nella mappa che segue:

Mappa della voce *Vitalità, Sensibilità. Il grado dell'amor proprio e dell'infelicità del vivente, è in proporzione di esse, dell' Indice del mio Zibaldone di Pensieri, e dei rimandi interni ai pensieri.*



Mappa della voce *Vitalità, Sensibilità dell'Indice del mio Zibaldone di Pensieri* (continuata)³⁵



³⁵ Lungo la linea verticale, sul margine sinistro, sono riportati i pensieri indicizzati nella voce in esame. I numeri evidenziati in grassetto corsivo seguono l'annotazione leopardiana nell'*Indice* della pagina dell'autografo e del capoverso di riferimento. Si è ritenuto opportuno evidenziare anche fin dove la meditazione di riferimento si estende, nel caso essa si protragga oltre la pagina segnalata dall'autore, e a questo corrispondono, sempre lungo la linea verticale, la barra e i numeri che seguono il riferimento d'autore. Nel semipiano delimitato dalla linea delle voci dell'*Indice*, sono riportati i rimandi interni tra pensieri. Per quanto riguarda le frecce, abbiamo seguito la rappresentazione ideata da Marco Riccini: 'le [...] frecce a due punte servono a congiungere coppie di pensieri collegati da rimandi "reciproci", ossia mutuamente connessi e rispondentesi. Le frecce a una sola punta, invece, indicano rimandi che si potranno denominare "univoci": vale a dire, rimandi da un pensiero all'altro, ai quali non corrisponde, nel pensiero di destinazione, un rimando reciproco al pensiero di origine' (M. Riccini, *Lo 'Zibaldone di pensieri': progettualità e organizzazione del testo*, cit., p. 86).

La voce dell'*Indice* è un sentiero concluso legittimato dalla volontà d'autore; i rimandi interni, invece, costituiscono tutto l'insieme meditativo che è esterno, ma che si accompagna, al percorso stesso. Già a colpo d'occhio si vede nella mappa quanto ramificata sia la rete dei pensieri, e quanti movimenti di espansione e di circolarità si nascondano dietro la linea cronologica che collega i pensieri della voce, quasi punta di un iceberg. Sembrerebbero inoltre crearsi due addensamenti più fitti, due costellazioni meditative più intricate laddove vengono coinvolti i pensieri 2736-2739 e 3291-3298, per la prima, e 3921,1-3927, per la seconda; cercheremo di verificare quali dinamiche essi nascondano.

Procedendo dunque nella lettura di *Vitalità, Sensibilità*, il primo pensiero indicizzato, alla pagina 1382,2, costituisce un'aggiunta alle riflessioni precedentemente esposte nello *Zibaldone*, relative alla teoria del piacere; Leopardi vuole sottolineare che 'quanto più gli organi del vivente sono [...] sensibili, [ovvero] quanto è maggiore la vita naturale del vivente, tanto più sensibile e vivo è l'amor proprio [...] e quindi il desiderio della felicità ch'è impossibile, e quindi l'infelicità'; questo principio conduce ad affermare sia che l'uomo, possedendo maggiore sensibilità di organi e quindi maggior amor proprio degli altri animali, è la creatura più infelice, sia che un diverso grado di infelicità si manifesta all'interno delle stesse specie al variare del livello di sensibilità posseduta dall'individuo. Potremmo considerare questo pensiero come l'impalcatura generale di significato su cui si regge la filosofia leopardiana relativa alla voce che stiamo considerando.

Il secondo pensiero indicizzato, il 1584,1.2, sviluppa le seguenti osservazioni: il legame tra la malinconia e il ritorno della sensibilità nell'uomo (o il manifestarsi della sensibilità con un'intensità più forte dell'usuale) e l'esame della condizione più adatta

alla felicità umana, la quale consiste in ‘uno stato o di piena vita, o di piena morte’, ovvero o di assoluta esaltazione ed energia, o di completo ‘torpore’ e ‘noncuranza attuale o abituale’; da questa affermazione deriva che ‘il giovane senz’attività [...] è nello stato precisamente il più infelice possibile’ [Zib. 1586] e che essendo l’amor proprio sempre presente e sempre presente il desiderio, sia nel giovane che nell’uomo maturo che nel vecchio, l’unico stato prescritto dalla natura che consenta la maggior felicità possibile per l’uomo, è quello di distrazione.³⁶ Questo pensiero, muovendosi all’interno della considerazione dell’infelicità necessaria, tende a scorgerne i diversi gradienti.

Il pensiero alla pagina 2410, successivo nella voce, si sofferma a specificare il rapporto tra sentimento della vita ed amor proprio; la ‘forza e [il] sentimento [dell’amor proprio] è tanto maggiore quanto è maggiore la vita, o il sentimento vitale in ciascun essere; e specialmente quanto è maggiore la vita interna, ossia l’attività dell’anima, cioè della sostanza sensitiva e concettiva’ [Zib. 2410-2411]. L’uomo, inoltre, non soltanto è il più infelice di tutti gli esseri viventi a causa del grado di sensibilità e amor proprio di cui è stato dotato, ma è destinato anche ad un intensificarsi dell’infelicità che va di pari passo con il suo perfezionamento. Egli infatti, perfezionandosi, aumenta il livello della propria sensibilità, e dunque dell’amor proprio e dell’infelicità. A parità di stadio evolutivo inoltre, ‘essendo altri più raffinato, colto ec. di spirito, altri meno, segue dalle predette cose che quegli debba necessariamente esser più infelice, questi meno, in proporzione’ [Zib. 2413-2414]. Questa meditazione riprende ed espande le considerazioni sul differente grado di infelicità dei pensieri precedenti della voce,

³⁶ In questa affermazione si riscontra ciò che Luigi Baldacci definisce la ‘linea paradossale del pensiero leopardiano’, ovvero il fatto che Leopardi indichi ‘come mezzo per sentir meno la vita il viverla intensamente e quanto più possibilmente occupati e divertiti’ (L. Baldacci, *Il male nell’ordine*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 89).

introducendo l'importante elemento del perfezionamento, inteso come raffinamento delle prerogative della sensibilità.

I pensieri menzionati non solo indagano la proposizione di partenza seguendo un interesse verso le cause e gli effetti, ma testano tutto il territorio in cui il discorso può essere applicato. Progressivamente vengono introdotti nuovi elementi di indagine che ampliano la base di partenza, che diviene presupposto per ulteriori osservazioni. Così continua ad avvenire con i successivi pensieri indicizzati: 2493,2, 2495,1 e 2496,1, 2629,3, che ampliano le osservazioni precedentemente introdotte sull'amor proprio, e sull'infelicità del giovane.³⁷ Fino a questo punto sembrerebbe che Leopardi abbia selezionato quei pensieri che fungessero, per così dire, da introduzione alla definizione delle stesse componenti del titolo della voce e che, nel corso delle pagine, queste componenti siano andate progressivamente sviluppandosi, sempre però contemplando la ripetizione della base teorica di partenza e l'aggiunta degli elementi successivi. I pensieri sembrano infatti evolversi in modo assolutamente analogo ai precedenti, anche con la ripresa degli stessi passaggi teorici, finché un nuovo elemento pertinente al discorso viene inserito e sviluppato, assorbendo su di sé la concentrazione meditativa. Si confrontino a titolo di esempio il pensiero alla pagina 1382,2 e la riflessione che si

³⁷ Nella prima meditazione Leopardi osserva che benché l'amor proprio sia generatore di infelicità, nello stesso tempo esso è però anche essenziale alla felicità: 'Come si può dare amore della felicità senz'amor di se stesso? anzi questi due amori sono precisamente una cosa sola con due nomi' [Zib. 2494]; nel pensiero alle pagine 2495-2496 torna nuovamente a meditare sull'intensità del sentimento propria dei giovani e sull'impossibilità di appagare il loro bisogno di piaceri, il che li conduce ad un'infelicità estrema, mentre nel pensiero alla pagina successiva fornisce una definizione del desiderio: 'la misura dei desiderii, [...] è sempre in proporzione della misura, vivezza, energia, attività dell'amor proprio. Giacché il desiderio non è d'altro che del piacere, e l'amor della felicità non è altro che il desiderio del piacere, e l'amor della felicità non è altro che l'amor proprio' [Zib. 2496]. Il pensiero alle pagine 2629-2630, nuovamente dedicato alla sensibilità, ne analizza l'aspetto legato alla sensazione. Le sensazioni che l'uomo può provare sono 'niuna di vero piacere, ma indifferenti o dolorose' [Zib. 2629]; considerando che nelle sensazioni indifferenti non entra in gioco la sensibilità, si può concludere che la sfera di pertinenza della sensibilità sia solamente il dolore, e 'quindi è che necessariamente l'uomo sensibile, sentendo più vivamente degli altri, e quel che l'uomo può vivamente sentire in sua vita non essendo altro che dolore, dev'esser più infelice degli altri'. [Zib. 2629-2630]

sviluppa alle pagine 2410-2414, entrambi già menzionati, che riportiamo per intero e in gran parte, rispettivamente, perché la complessità del discorso e le corrispondenze possono essere evidenziate soltanto con una lettura integrale della meditazione. Il primo:

Alla mia teoria del piacere aggiungi che quanto più gli organi del vivente sono suscettibili, sensibili, mobili, vivi, insomma quanto è maggiore la vita naturale del vivente, tanto più sensibile e vivo è l'amor proprio (ch'è quasi tutt'uno colla vita) e quindi il desiderio della felicità ch'è impossibile, e quindi l'infelicità. Così accade dunque agli uomini rispetto alle bestie, così a queste pure gradatamente, così agl'individui umani ec. più sensibili, immaginosi ec. rispetto agli altri individui della stessa specie. E l'uomo anche in natura, è quindi ben conseguentemente, il più infelice degli animali (come vediamo), perciò stesso che ha più vita, più forza e sentimento vitale che gli altri viventi. [Zib. 1382]

Dalla mia teoria del piacere segue che per essenza naturale e immutabile delle cose, quanto è maggiore e più viva la forza, il sentimento, e l'azione e attività interna dell'amor proprio, tanto è necessariamente maggiore l'infelicità del vivente, o tanto più difficile il conseguimento d'una tal quale felicità. Ora la forza e il sentimento dell'amor proprio è tanto maggiore quanto è maggiore la vita, o il sentimento vitale in ciascun essere; e specialmente quanto è maggiore la vita interna, ossia l'attività dell'anima, cioè della sostanza sensitiva, e concettiva. Giacchè amor proprio e vita son quasi una cosa, non potendosi nè scompagnare il sentimento dell'esistenza propria (ch'è ciò che s'intende per vita) dall'amore dell'esistente, nè questo esser minore di quello, ma l'uno si può sempre esattamente misurare coll'altro. E tanto uno vive, quanto si ama, e tutti i sentimenti di chi vive sono compresi o riferiti o prodotti ec. dall'amor proprio: il quale è il sentimento universale che abbraccia tutta l'esistenza; e gli altri sentimenti del vivente (se pur ve n'ha che sieno veramente altri) non sono che modificazioni, o divisioni, o produzioni di questo, ch'è tutt'uno col sentimento dell'essere, o una parte essenziale del medesimo.

Dal che segue che l'uomo avendo per la sua natura ed organizzazione esteriore ed interiore maggior vita, maggior capacità di più vasta e più numerosa concezione, maggior sentimento insomma, o maggior sensibilità di tutti gli altri viventi, dee necessariamente avere maggiore intensità, attività, ed estensione o quantità o sentimento d'amor proprio, che non ne ha verun altro genere di viventi. Quindi l'uomo per essenza propria e inseparabile, è, e nasce più infelice, o meno capace di felicità che verun altro genere di viventi, o di esseri.

Questo si deve intendere dell'uomo naturale. Ma siccome questa capacità ed intensità e forza ed attività di sentimento della quale egli è naturalmente provveduto sopra ogni altro animale, rende il suo spirito più conformabile, più suscettibile di sempre maggior sentimento, più raffinabile, vale a dire più capace di sempre più vivamente e più variamente sentire; anzi siccome essa capacità non è altro che conformabilità, e suscettività di nuovo sentimento, e di nuove

modificazioni dell'animo; così l'uomo, perfezionandosi, come dicono, cioè crescendo la forza e la varietà e l'intimità del suo sentimento, e perciò prevalendo in lui sempre più lo spirito, cioè la parte sensitiva, al corpo, cioè alla parte torpida e grave; acquista egli e viene di secolo in secolo necessariamente accrescendo la forza e il sentimento dell'amor proprio, e quindi di secolo in secolo divien più, e più inevitabilmente infelice. Dal che segue che l'uomo, come dicono, perfezionato, è, per essenza umana, e per ordine generale della natura, più infelice del naturale, e tanto più quanto è più perfezionato. E così l'infelicità dell'uomo è sempre in ragion diretta degli avanzamenti del suo spirito, cioè della civiltà, consistendo essa negli avanzamenti dello spirito, *e non potendo dire alcuno che il corpo dell'uomo si sia perfezionato mediante di essa.* [Zib. 2410-2413; corsivi nel testo]

Le pagine 2410-2411, sono occupate da una meditazione che riprende, in modo più esteso, con una più dettagliata argomentazione relativa all'amor proprio, gli stessi elementi della meditazione contenuta nel pensiero di pagina 1382. Sembrerebbe che Leopardi senta l'esigenza di ripercorrere tutte le tappe di un ragionamento su cui si è già soffermato, quasi per ribadirne la validità; tutte le componenti che costituiscono l'affermazione dell'infelicità del vivente (sensibilità, vita, amor proprio), e i loro legami, riappaiono ai fini di fissarne meglio il ricordo. Leopardi si preoccupa di far ricomparire tutti gli elementi che possano ricostituire un risultato, senza tralasciare nulla, quasi a voler esercitare la memoria della logica che ha condotto a quell'esito, quasi a voler *ripassare a memoria* un determinato procedimento; e mentre questa riproposta avviene, avviene nel frattempo l'espansione e la caratterizzazione più precisa delle parti stesse, di cui si è *acquisita maggior chiarezza*, e da cui si possono quindi derivare nuove progressioni nel ragionamento. È proprio a partire da questi presupposti divenuti chiari, infatti, che Leopardi può sviluppare la seconda parte della meditazione, a pagina 2412, dal punto di vista del perfezionamento, che amplia il discorso precedente con nuove, ulteriori considerazioni.

Questo procedere in espansione, già avvertibile a partire dal punto di vista lineare e cronologico che stiamo seguendo, è ancora più evidente qualora si seguano i

rimandi interni ai pensieri che Leopardi annota, e che la nostra mappa ha riportato. Procediamo dunque con l'analisi dei successivi pensieri della voce *Vitalità, Sensibilità*, e verifichiamo quali altre manifestazioni del pensiero in espansione ci è dato di trovare.

Il pensiero alla pagina 2673,3, il più breve della voce in esame, riporta una citazione da un 'poeta antico appo Plutarco', come Leopardi specifica nel capoverso precedente: '*Dei beni umani il più supremo colmo È sentir meno il duolo*. Sentenza che racchiude la somma di tutta la filosofia morale e antropologica. Poeta antico nel luogo citato qui sopra' [corsivi nel testo]. Questo pensiero sembra racchiudere il senso di tutte le meditazioni svolte finora, ne rappresenta la sintesi più concisa, quasi un sigillo sul già detto, che, come vedremo, da ora in poi è considerato come appurato, come fissato nella mente. Il pensiero successivo, alle pagine 2736-2739, è nuovamente dedicato all'analisi della differente condizione dei giovani rispetto ai vecchi; si osservi quanto serrato è il succedersi dei ragionamenti comparativi che conducono Leopardi ad asserire la maggiore sofferenza e noia dei primi rispetto ai secondi, e quanto asseverativo sia il tono delle affermazioni, come se quanto si sta esponendo non necessiti più di essere giustificato:

È cosa indubitata che i giovani, almeno nel presente stato degli uomini, dello spirito umano e delle nazioni, non solamente soffrono più che i vecchi (dico quanto all'animo), ma eziandio (contro quello che può parere, e che si è sempre detto e si crede comunemente), s'annoiano più che i vecchi, e sentono molto più di questi il peso della vita, e la fatica e la pena e la difficoltà di portarlo e di strascinarlo. E questa si è una conseguenza dei principii posti nella mia teoria del piacere. Perciocchè ne' giovani è più vita o più vitalità che nei vecchi, cioè maggior sentimento dell'esistenza e di se stesso; *e dove* è più vita, *quivi* è maggior grado di amor proprio, o maggiore intensità e sentimento e stimolo e vivacità e forza del medesimo; *e dove* è maggior grado o efficacia di amor proprio, *quivi* è maggior desiderio e bisogno di felicità; *e dove* è maggior desiderio di felicità, *quivi* è maggiore appetito e smania ed avidità e fame e bisogno di piacere: *e* non trovandosi il piacere nelle cose umane è necessario che dove n'è maggior desiderio *quivi* sia maggiore infelicità, ossia maggior sentimento dell'infelicità; *quivi* maggior senso di privazione e di mancanza e di vuoto; *quivi* maggior noia, maggior fastidio della vita, maggior difficoltà e pena

di sopportarla, maggior disprezzo e noncuranza della medesima. *Quindi tutte queste cose debbono essere* in maggior grado ne' giovani che ne' vecchi; *siccome sono*; massime in questa presente mortificazione e monotonia della vita umana, che contrastano colla vitalità ed energia della giovinezza; in questa mancanza di distrazioni violente [...]; in somma in questo *ristagno* della vita al cuore e alla mente e alle facoltà interne dell'uomo, e del giovane massimamente. *Il qual ristagno* è micidiale alla felicità per le ragioni sopradette. [Zib. 2736-2738]

Quello che Leopardi sta affermando è ormai 'cosa indubitata' [Zib. 2737], 'tutte [le sue considerazioni] debbono essere [tali]; siccome sono' [Zib. 2737-2738] ed egli infatti non si sofferma a ripetere come operino le connessioni logiche tra i passaggi. Il massiccio utilizzo della congiunzione 'e' in apertura dei periodi, sembra disporre tutte le componenti quasi in una lista che si sta ripetendo, così come l'iterazione del 'quivi' sembra ridurre gli effetti e le conseguenze di ciò che si afferma ad un esito già noto che *meccanicamente* viene ripetuto. Giunti al vocabolo 'ristagno' i toni cambiano, Leopardi è di nuovo alle prese con un'osservazione, per così dire, nuova, e la meditazione, che riportiamo di seguito, si sposta in un ambito diverso, alle considerazioni dello Chateaubriand relative al Cristianesimo. L'espressione elencativa e asseverativa che caratterizzava la prima fase della meditazione volta al *ripasso* di una lezione già nota, cede il posto ad una scrittura più posata, dall'andamento più ragionativo:

Il qual ristagno è micidiale alla felicità per le ragioni sopradette. Ora esso è l'effetto proprio del moderno modo di vivere, e il carattere che lo distingue dall'antico, e quello che osservato da Chateaubriand, volendo fare un romanzo di carattere essenzialmente moderno, è ignoto e impossibile da farsi o da concepirsi agli antichi, gl'ispirò il *René*, che si aggira tutto in descrivere e determinare questo ristagno, e gli effetti suoi. Da ciò solo si conchiuda se la vita antica o la moderna è più conducente alla felicità, ovvero qual delle due sia meno conducente all'infelicità. E poichè lo Chateaubriand considera questo ristagno come effetto preciso e proprio del Cristianesimo, vegga egli qual conseguenza se ne debba tirare intorno a questa religione, per ciò che spetta al temporale. In verità si trova ad ogni passo che le sue più fine, profonde, nuove e vere osservazioni e i suoi argomenti intorno al Cristianesimo, e agli effetti di lui, ed alla moderna civiltà, ed al carattere e spirito dell'uomo Cristiano, o moderno e civile, provano dirittamente il contrario di quello ch'egli si propone. E può dirsi che ogni volta ch'egli reca in mezzo osservazioni nuove, travaglia per la

sentenza contraria alla sua, accresce gli argomenti che la fortificano, e somministra nuove armi ai suoi propri avversari, credendosi di combatterli. [*Zib.* 2738-2739; corsivo nel testo]

Siamo in presenza dell'applicazione testuale delle osservazioni sulla chiarezza che abbiamo esaminato in precedenza; tipico del momento della ricerca, e dell'esigenza che essa risulti chiara, nella prospettiva di Leopardi alle prese quotidiane col proprio manoscritto, è l'attenzione alle parti, il continuo ritorno, quasi ossessivo, sui passaggi, che riflette il tentativo di fissare ciò che si profila alla mente, e di convalidarne gli assunti. A tutto questo corrispondono i pensieri che costituiscono la prima parte della voce dell'*Indice* analizzata. A partire dal pensiero alle pagine 2736-2739, tutto l'apparato teorico elaborato in precedenza sull'argomento risulta chiarito; Leopardi, avendone più volte ripercorso le tappe, si è *abituato* alle connessioni tra gli elementi, e può, utilizzando l'immagine che egli coniava nella meditazione sulla chiarezza, passeggiarvi 'per entro con franchezza' [*Zib.* 1374]; i ragionamenti comparativi costituiscono l'ausilio migliore a rendere la speditezza del discorso necessaria a chi voglia andare 'sempre dietro alle idee proprie, e voglia a ogni costo esprimerle' [*Zib.* 1544], ovvero a chi è alle prese con una scrittura a 'penna corrente' [*Zib.* 95], e voglia favorire l'attenzione 'riandando di mano in mano le altre operazioni di quel tal tempo, le circostanti, le conseguenze, le antecedenze; ovvero procurando di salire dalle più vicine alle più lontane' [*Zib.* 2380], come Leopardi scriveva negli importanti pensieri precedentemente menzionati. Il grado di sicurezza raggiunto da Leopardi sull'argomento che tratta ci aiuta anche a comprendere il significato di quelle aree, visibili nella mappa, in cui l'intelaiatura dei rimandi interni che connettono i pensieri si fa più fitta. Si pensi, ad esempio, ai legami tra le meditazioni alle pagine 2752-2755, 2926,3-2928 e 3347-3349: la riflessione alle pagine 2752-2755 si collega con il pensiero

alle pagine 2736-2739 perché ne riprende l'interesse sul sentimento della vita, e lo sviluppa dal punto di vista dell'influenza delle stagioni: 'In primavera non è dubbio che la vita della natura è maggiore, o, se non altro, è maggiore il sentimento della vita, a causa della diminuzione e torpore di esso sentimento cagionato dal freddo' [Zib. 2752]. Le pagine 2926,3-2928 proseguono l'indagine della meditazione precedente: 'Ella è anche cosa certissima che in parità di circostanze, l'uomo, ed anche il giovane, e altresì il giovane sventurato, è meno scontento dell'esser suo, della sua condizione, della sua fortuna durante l'inverno che durante la state' [Zib. 2926-2927] e la concludono con un'ulteriore espansione verso la prospettiva delle nazioni: 'Queste considerazioni vanno applicate al carattere delle nazioni che vivono in diversi climi, di quelle che sogliono passare la più parte dell'anno al coperto e nell'uso della vita domestica e casalinga a causa del rigore del clima, e viceversa ec.' [Zib. 2928]. Il pensiero alla pagina 3347 è appunto dedicato al confronto tra popolazioni settentrionali e meridionali sulla base dell'influenza dei climi sul loro carattere. Così, tramite progressive espansioni dal motivo iniziale si giunge a meditazioni divenute ormai autonome dallo spunto di partenza, benché da esso geneticamente derivate, e che sono pertanto indicizzate sotto una voce differente (*Inverno, estate. Questa più malcontenta ec. ec. quello più rassegnato ec. ec.*) da quella a cui apparteneva il pensiero di partenza. L'indicizzazione risulta rilevante perché consente di appurare l'approdo che la meditazione compie, ed associarle un legittimo nome di appartenenza; i rimandi interni, d'altra parte, consentono di monitorare fin dove si emana il legame ereditario con gli spunti di partenza, intendendo con *ereditario* non un vincolo di dipendenza gerarchico, bensì la possibilità che un pensiero si presti ad essere letto sia nella propria individuale sfera di appartenenza (sia essa costituita dal solo pensiero o dalla rete di rapporti con altri

pensieri che esso a sua volta genera), sia come parte di un discorso più ampio, che lo include e di cui esso è un aspetto.

La rete di corrispondenze tra meditazioni, dunque, si infittisce in corrispondenza dei pensieri alle pagine 2736-2739 e 3291-3298 perché grazie alla chiarezza ormai raggiunta, è ora possibile dare l'avvio a nuove forme di speculazione che ne contemplino ambiti più periferici, più lontani dal punto di origine, e che potranno a loro volta divenire nuclei centrali di espansione meditativa.

Certamente Leopardi non commette l'errore di trattare con sufficienza la materia che ormai possiede, di cui è ormai esperto, e non rischia di risultare oscuro nelle sue elaborazioni, ma mantiene una 'particolare e continua avvertenza per riuscir chiaro' [Zib. 1374], sia perché la chiarezza, lo abbiamo detto, è un principio quasi irremovibile della sua scrittura,³⁸ sia perché egli è cosciente che nessuna verità possa essere data per definitiva, ed egli non esclude che in un momento futuro possa trovarsi a dover tornare su una o più parti della sua meditazione, per rivederle o correggerle.

Va detto d'altro canto che lo *Zibaldone* è pieno di 'ec.' che sospendono il discorso o perché la materia trattata è già stata ampiamente analizzata e Leopardi non ha bisogno di tornarvi ulteriormente, o perché egli non ha tempo (o voglia) di soffermarsi su di essa; gli 'ec.' servono a consentire la rapidità stessa della scrittura che asseconda il pensiero, e a volte Leopardi preferisce non riportare parti del discorso a lui note per seguire invece il fluire del pensiero verso lidi meno chiari. È il carattere privato dell'opera che inevitabilmente comporta una decodifica implicita dell'autore della propria nota incompiuta. Ma anche lì dove il discorso si interrompe è però possibile

³⁸ La chiarezza è principio fondamentale, secondo per importanza soltanto alla naturalezza: 'La naturalezza dello scrivere è così comandata che posto il caso che per conservarla bisognasse mancare alla chiarezza, io considero che questa è come di legge civile, e quella come di legge naturale, la qual legge non esclude caso nessuno, e va osservata quando anche ne debba soffrire la società o l'individuo, come non è straordinario che accada'. [Zib. 119]

individuare degli intenti di chiarezza: il contesto espressivo in cui gli ‘ec.’ sono immessi (mi riferisco agli ‘ec.’ con valore sospensivo dell’argomentazione, non a quelli che terminano una lista esemplificativa, o un’accumulazione di elementi), ovvero le indicazioni che precedono o seguono, rendono facilmente recuperabile la parte mancante: a volte il discorso si interrompe su parole chiave del sistema leopardiano e non c’è quindi un effettivo bisogno di specificare ulteriori evoluzioni del ragionamento che sono parte di altre direzioni speculative che egli elabora ampiamente altrove nel suo diario filosofico;³⁹ altre volte il ricorso ai rimandi interni,⁴⁰ o a rimandi ad opere di altri,⁴¹ permettono di sviluppare altrove il pensiero interrotto; in altri casi gli ‘ec.’

³⁹ Per esempio nel pensiero alla pagina 1004: ‘Tutte, per tanto, le infinite osservazioni e prove generali o particolari, ch’io adduco per dimostrare come l’uomo fosse fatto primitivamente alla felicità, come il suo stato perfettamente naturale (che non si trova mai nel fatto) fosse per lui il solo perfetto, come *quanto più ci allontaniamo dalla natura, tanto più diveniamo infelici ec. ec.*: tutte queste, dico, sono altrettante prove dirette di uno dei dogmi principali del Cristianesimo, e possiamo dire, della verità dello stesso Cristianesimo’ [corsivi nostri]. Leopardi non ha bisogno di spiegare le ragioni dell’infelicità indotta dall’allontanamento dalla natura, essendo questo un asse portante della sua impalcatura filosofica. Allo stesso modo, nel pensiero alle pagine 1825-1826: ‘Le parole che indicano moltitudine, copia, grandezza, lunghezza, larghezza, altezza, vastità ec. ec. sia in estensione, o in forza, intensità ec. ec. sono pure poeticissime, e così le immagini corrispondenti. Come nel Petr.:’

Te solo aspetto, e quel che *tanto* AMASTI,
E laggioso è rimasto, il mio bel velo.

E in Ip. Pindemonte

Fermossi alfine il cor che BALZÒ *tanto*.

Dove notate che il *tanto* essendo indefinito, fa maggiore effetto che non farebbe *molto*, *moltiss.* *eccessivamente*, *sommamente*. Così pure le parole e le idee *ultimo*, *mai più*, *l’ultima volta* ec. ec. sono di grand’effetto poetico, per l’infinità. ecc’ [corsivi nel testo, sottolineatura nostra]. In questo caso Leopardi non ha bisogno di ritornare sulla poetica dell’ infinito e può quindi lasciare sospeso il discorso.

⁴⁰ Cfr. *Zib.* 999: ‘E la letteratura latina non potè impedire che la sua lingua non si spegnesse, laddove la greca ancor vive, benchè corrotta, perchè sapendo il greco antico, si arriva anche senza preciso studio a capire il greco moderno. Non così sapendo il latino, a capir l’italiano ec. Onde la presente lingua greca non si può distinguere dall’antica, come l’italiano ec. dal latino, che son lingue precisamente diverse, benchè parenti. *E neppure si capisce l’italiano sapendo il francese, nè ec.* (29. Aprile. 1821.). V. p. 1013. capoverso 1’ [corsivi nostri]. Se ora controlliamo il rimando alla pagina 1013, ci accorgiamo che la seconda parte della proposizione introdotta da ‘nè’ è riferita ad un ulteriore termine del parallelismo riassumibile come ‘nè’ *si capisce il tedesco sapendo l’antico teutonico*; infatti, *Zib.* 1013: ‘Alla p. 999. Così chi sapesse l’antica lingua teutonica, non intenderebbe perciò la tedesca, senza espresso e fondato studio’.

⁴¹ Cfr. *Zib.* 991: ‘E di questi pochissimi nessuno arrivò, non dico all’eccellenza, ma appena alla mediocrità nella lingua latina. V. p. 1029. E Macrobio, che si stima uno di questi pochissimi, si scusa se ec. (v. il Fabricio, B. Latina t.2. p.113. l.3. c.12. §.9. nota (a.)) e di lui dice Erasmo (in Ciceroniano)

servono proprio per ricordare al poeta spunti di meditazione che egli potrà sviluppare successivamente.⁴² Sospendere quindi per Leopardi non significa trascurare, non significa perdita o dimenticanza di pensiero, ma significa rimando ad un altro luogo o tempo, ottemperando comunque all'esigenza di chiarezza.

Tornando alla nostra voce dell'*Indice*, vogliamo mostrare un caso di revisione del proprio pensiero indotto dal procedere della scrittura. Proseguendo nell'analisi delle pagine segnalate nella voce *Vitalità, Sensibilità*, risulta interessante il confronto tra alcuni passi estratti dalle meditazioni che si sviluppano alle pagine 3291-3296 e 3921-3927, di cui riteniamo utile riassumere il contenuto. La prima riflessione è dedicata alla differenza tra egoismo ed amor proprio: l'egoismo costituisce una 'specie' dell'amor proprio, e si manifesta 'quando l'uomo ripone il suo amor proprio in non pensare che a se stesso, non operare che per se stesso immediatamente, rigettando l'operare per altrui con intenzione lontana e non ben distinta dall'operante, ma reale, saldissima e continua, d'indirizzare quelle medesime operazioni a se stesso come ad ultimo ed unico vero fine' [Zib. 3291]. Mentre l'amor proprio è in proporzione diretta della vita, l'egoismo è invece in rapporto inverso con essa; il sacrificio di se stessi e dell'amor proprio, nel quale consistono gli atti di compassione, è il sacrificio che l'amor proprio compie di se stesso, e può avvenire soltanto in quegli animi in cui è presente in abbondanza. Per

Graeculum latine balbutire credas. (Fabric. ivi) Cosa applicabilissima agli odierni francesi per lo più balbettanti nelle altrui lingue, e massime nella nostra. E di Ammiano Marcellino, altro di questi pochissimi, e più antico di Macrobio, dice il Salmasio (Praef. de Hellenistica p.39.) ec. V. il Fabricio l.c. p. 99. nota (b) l.3. c.12. [corsivi nel testo, sottolineatura nostra].

⁴² Così avviene nel pensiero a pagina 2: 'E che non sia il solo bello naturale lo scopo delle B. A. vedesi in tutti i poeti specialmente in Omero, perchè se questo fosse, avrebbe dovuto ogni gran poeta cercare il più gran bello naturale che si potesse, dove Omero ha fatto Achille infinitamente men bello di quello che potea farlo, e così gli Dei ec. e sarebbe maggior poeta Anacreonte che Omero ec. e noi proviamo che ci piace più Achille che Enea ec. onde è falso anche che quello di Virgilio sia maggior poema ec.' [corsivi nostri]. I contenuti delle frasi sospese saranno ripresi e sviluppati ampiamente in numerosi pensieri zibaldoniani dedicati a Omero, ai suoi poemi, e al paragone con Virgilio: cfr. Zib. 288-289, 1083-1084, 2759-2770, 3095-3167, 3590-3616, 4390, 4397.

questo si riscontra nei giovani, negli antichi e in tutti gli uomini più sensibili, mentre i ‘torpidi e insensibili e duri e d’animo tardo e morto, e [...le] donne [...] in genere hanno maggior quantità e forza d’egoismo, e minore d’amor proprio’ [Zib. 3294]. Riguardo alle donne però, ed è questa un’osservazione centrale per la nostra analisi che seguirà, Leopardi ritiene che ‘potrà farsi un’eccezione in favor [loro] quanto alla compassione’ [Zib. 3296], poiché alla compassione è necessaria non solo una grande quantità di amor proprio e forza vitale, ma anche che queste prerogative siano presenti in qualità raffinata e delicata; le donne, prosegue Leopardi, così come i moderni rispetto agli antichi, possiedono (o almeno si ritiene che posseggano) una delicatezza e raffinatezza d’animo che supera le qualità in possesso degli uomini, e di conseguenza esse sono, da questo punto di vista, più compassionevoli degli uomini; considerando invece il punto di vista della forza e vitalità, la loro debolezza le rende, al contrario, meno propense ad aiutare gli altri, ‘meno misericordiose e benefiche degli uomini’ [Zib. 3297]. ‘Tutto insieme compensato’, ovvero dall’analisi generale delle prerogative, quantitative e qualitative, Leopardi può concludere che ‘le donne sieno in verità, generalmente e per natura, più egoiste [...] degli uomini. Perocchè molto maggior parte ha nella beneficenza, [...] l’intensità, la forza, l’abbondanza della vita, e quindi dell’ amor proprio, che la delicatezza e raffinatezza dell’animo disgiunte dalla forza ed energia ed attività ed interna vivace vita del medesimo’ [Zib. 3297].

Con il procedere del ragionamento, l’analisi si è spostata dall’evidenziazione dello stato di eccezione alla regola delle donne, (sintetizzabile come: benché più deboli di corpo e in possesso di minor vitalità esse sono comunque più compassionevoli degli uomini grazie alla delicatezza dei loro organi), alla conferma ulteriore della regola (sintetizzabile come: rispetto alla compassione, l’influenza della loro delicatezza è

minore delle conseguenze della loro debolezza, ed esse sono quindi più egoiste degli uomini). Si tratta di una tipica manifestazione di scrittura *in fieri*, che rende visibile tutte le sponde toccate dal pensiero, tutti i suoi risvolti, tutte le componenti che vanno ad interagire per la costruzione di un'affermazione dimostrativa.

Se consideriamo ora la meditazione alle pagine 3921-3927, possiamo osservare come questo spostamento del punto di vista dall'eccezione alla regola, effettuato nel pensiero esaminato, vada ad influenzare la modalità con cui Leopardi si accinge a riesplorare la natura dell'amor proprio. La meditazione si apre con un riepilogo del rapporto tra amor proprio ed infelicità, e sulla dipendenza dell'amor proprio non dalla forza corporale ma dalla forza dell'animo; queste due forze si trovano generalmente in un rapporto inversamente proporzionale: maggiore è la forza corporale, ovvero l'attività esterna dell'individuo (o delle nazioni, secondo il procedimento generalizzante di Leopardi), minore sarà l'attività interna, ovvero la forza dell'animo (e viceversa). Leopardi immette a questo punto un'importante precisazione, che sembra derivata dall'analisi sulle donne condotta nel pensiero precedentemente analizzato: 'Ma questo si deve intendere, posta una parità di circostanze nel rimanente' [Zib. 3925] e la chiarifica con due esempi, uno tratto dal mondo animale,⁴³ l'altro, che riprende proprio l'osservazione precedentemente condotta sulle donne:

Se la donna è di corpo più debole dell'uomo, e la femina del maschio, non ne segue che generalmente e naturalmente la donna e la femmina abbia più vita, e sia più infelice del maschio. *Converrebbe prima affermare* che di spirito la femmina sia o più o altrettanto forte, cioè viva ec., che il maschio; *ed accertarsi o mostrare* in qualunque modo, che al minor grado della sua forza corporale rispetto al maschio non risponda generalmente nel suo spirito una certa qualità di

⁴³ Zib. 3925-3926: 'se il leone ha più forza di corpo che il polipo, non p. questo egli è men vivo del polipo. Perocchè egli è nel tempo stesso assai più organizzato del polipo, e quindi ha molto più vita. Onde tanto sarebbe falso il conchiudere dalla sua maggior forza corporale che egli abbia più vita, e quindi sia più infelice, del polipo, quanto il conchiuderne ch'ei sia più infelice dell'uomo, come si dovrebbe conchiudere se la vita si avesse a misurare dalla forza comunque, o dalla forza estrinseca (nel che il leone passa l'uomo d'assai) e non dalla organizzazione ec. in cui l'uomo è molto superiore al leone'.

organizzazione un certo minor grado di delicatezza ec. ec. da cui risulti che generalmente e naturalmente lo spirito della femmina sia minore, men vivo, che la femmina abbia men vita interna, e quindi propriamente men vita, del maschio, con un certo e proporzionato ragguaglio al minor grado di forza corporale che ha la femmina rispetto al maschio. Io credo onninamente che sia così [...]. [Zib. 3926; corsivi nostri]

Come è evidente, vengono qui ripercorsi i motivi (la debolezza e la delicatezza) che Leopardi aveva considerato nel momento in cui, nel pensiero alle pagine 3291-3297, si accingeva ad evidenziare quella che sembrava essere un'eccezione costituita dalle donne relativamente alla pratica della compassione; inoltre, viene sottolineata la precauzione fondamentale grazie alla quale giungeva a constatare la conferma del sistema stesso, proprio laddove sembrava esserci appunto eccezione, ovvero la necessità di *accertarsi* di ciò che si afferma, a partire dalla considerazione di tutte le premesse che concorrono alla definizione di una determinata verità. Leopardi conclude quindi sostenendo:

Bisogna aver molta pratica ed abilità ed abitudine di applicare i principii generali agli effetti anche più particolari e lontani, e di scoprire e conoscere e d'investigare i rapporti anche più astrusi e riposti e più remoti. Questa protesta intendo di fare generalmente per tutti gli altri principii e parti del mio sistema sulla natura. [Zib. 3927]

Nulla di più *astruso* dal sistema che la sua eccezione, e dunque, nessuna conferma più esplicita della validità del metodo comparativo, che l'aver ricondotto l'eccezione a far parte del sistema; notiamo inoltre che la pratica del rapportare il generale al particolare si raffina con l'«abilità», con l'«abitudine», requisiti necessari per la scrittura della chiarezza.

Con la «protesta» si raggiunge il culmine della tensione dimostrativa che abbiamo esaminato scorrendo le meditazioni della voce *Vitalità*, *Sensibilità*, andata sviluppandosi attraverso il processo di chiarimento e l'operazione del fissare i concetti della ricerca tramite la loro progressiva riproposta ed espansione.

Avanzando verso pensieri più tardi all'interno dello *Zibaldone*, ci accorgiamo che la parabola ascendente che sembrava segnare il trionfo del conseguimento razionale della conoscenza, inverte il proprio corso, e la stessa fiducia verso le possibilità del conoscere viene rinnegata. Esaminiamo il pensiero alla pagina 4133,2, ultima meditazione segnalata nella voce *Vitalità, Sensibilità*; la riflessione si apre con la premessa secondo cui tutte le creature sono infelici, qual più qual meno a seconda del grado di sensibilità ed amor proprio che le caratterizza; 'Gli enti sensibili sono p. natura enti *souffrants*, una parte essenzialmente *souffrante* dello universo' [corsivi nel testo], la loro esistenza si rivela essere essenziale alla conservazione della specie di appartenenza, ma costituisce un danno per l'individuo stesso che la perpetua. Da questo si deduce che il sistema della natura sia fondato su un' 'imperfezione essenziale', ovvero sul danno delle creature che lo mantengono in vita. A questo punto Leopardi introduce una coscienza speculativa che manda in dissoluzione la fiducia nelle possibilità conoscitive del sistema: l'affermazione che l'ordine naturale si fondi su un' 'imperfezione essenziale' nasce dalla considerazione che il genere animale, unico elemento senziente della natura, e dunque unica sua parte 'souffrante', costituisca la parte principale della natura stessa, il che invece non è vero, perché il mondo animale ne rappresenta un 'neo' piccolissimo, quasi insignificante. Il nostro modo di valutare e di orientarci all'interno del sistema della natura è dunque fondato su un errore, sull'applicazione di un punto di vista completamente arbitrario:

questo nostro *giudizio viene dal nostro modo di considerar le cose, di pesarne i rapporti, di valutarle comparativamente*, di stimare e riguardare il gran sistema del tutto; *modo e giudizio naturale* a noi che facciamo parte noi stessi del genere animale e sensibile, *ma non vero*, nè fondato sopra basi indipendenti e assolute, nè conveniente colla realtà delle cose, nè conforme al giudizio e modo (diciamo così) di pensare della natura universale, nè corrispondente all'andamento del mondo, né al vedere che tutta la natura, fuor di questa sua menoma parte, è

insensibile, e che gli esseri sensibili sono p. necessità *souffrants*,⁴⁴ e tanto più sempre, quanto più sensibili. [Zib. 4134; corsivi nostri]⁴⁵

La ragione è uno strumento insufficiente, non è omologo all'ordine su cui vorrebbe operare, che è destinato pertanto a mantenersi, rispetto ad essa, come contraddizione, come 'misterio grande da non potersi mai spiegare' [Zib. 4129]. L'uomo è dunque costretto a rinunciare al 'principio di cognizione' [Zib. 4129], il fine della natura è destinato a rimanere ignoto, ma quello che è certo è che esso diverge dal fine dell'uomo, il quale fine del resto, consistendo nella felicità, non esiste.⁴⁶

Si è raggiunto un totale rovesciamento degli esiti meditativi che avevano riposto fiducia nella pratica del comparare e dell'individuazione delle analogie ai fini della conoscenza delle verità. Dal punto di vista ontologico, il pensiero leopardiano, negando le possibilità cognitive dell'uomo, raggiunge uno stadio di consapevolezza irreversibile. La ragione, scrive Leopardi rifacendosi alle osservazioni del Bayle, 'è piuttosto uno strumento di distruzione che di costruzione' [Zib. 4192] e deve operare ai fini di scardinare tutte le credenze erronee, decostruire le false conoscenze per smascherare l'ignoranza, non potendo contribuire all'edificazione positiva della verità.⁴⁷

⁴⁴ 'souffrants' è corsivo nel testo.

⁴⁵ Per comprendere questo passaggio allo scetticismo nei confronti della possibilità della conoscenza, e del suo strumento, l'analogia ('questo nostro giudizio viene dal nostro modo di considerar le cose, di pesarne i rapporti, di valutarle comparativam. [...] giudizio naturale ma non vero' [Zib. 4134]) dobbiamo considerare l'evoluzione del pensiero leopardiano; nel '24, anno di composizione della meditazione analizzata, così come del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, che ne sviluppa i motivi, Leopardi è giunto alla negazione del principio di non contraddizione esistente in natura, ha appurato l'impossibilità per la ragione di accostarsi alla comprensione della realtà [Cfr. Zib. 4099-4100].

⁴⁶ Cfr. Zib. 4168.

⁴⁷ Il quesito sul senso della conoscenza e sul fine della Natura anima del resto molte delle meditazioni dello *Zibaldone* più tardo, che si caratterizza per l'emergere insistente di interrogazioni senza risposta. Si vedano ad esempio il già citato pensiero alla pagina 4099-4100 'Chi può comprendere queste mostruosità?', 'questo [...] come si può comprendere?' [Zib. 4100] e il pensiero alla pagina 4206 'Si ammiri quanto si vuole la provvidenza e la benignità della natura per aver creati gli antidoti, per averli, diciam così, posti allato ai veleni, per aver collocati i rimedi nel paese che produce la malattia. Ma perchè creare i veleni? perchè ordinare le malattie? E se i veleni e i morbi sono necessari o utili all'economia dell'universo, perchè creare gli antidoti? perchè apparecchiare e porre alla mano i rimedi?' [Zib. 4206].

Chiediamoci dunque che fine facciano, a partire da questi presupposti, gli strumenti fondamentali del sistema gnoseologico leopardiano, l'operazione del comparare, la facoltà di rassomigliare, insomma, il potere analogico del poeta e del filosofo.

La risposta nasce dal confronto tra alcune meditazioni sulle possibilità della conoscenza dell'uomo e i presupposti della chiarezza di cui abbiamo detto. Alle pagine 4251-4253, Leopardi è intento a sostenere l'affermazione che 'la materia può pensare, la materia pensa e sente' [Zib. 4251], e che l'attribuzione di ragioni spirituali e astratte alle facoltà del sentire e del pensare dell'uomo, sia stata una conseguenza ingenua dell'incapacità di accettare qualcosa che non si conosce. Ed ecco l'interrogazione di Leopardi: 'E se non l'intendiamo, né potremo intenderlo mai, neghiamo noi per questo che la materia non sia capace di queste cose, *quando noi vediamo* che lo è?' [Zib. 4252; corsivi nostri]; siamo di fronte ad una fondamentale dichiarazione: l'uomo deve accettare ciò che l'evidenza dell'esperienza gli propone, perché l'evidenza, il *vedere*, è il limite estremo delle possibilità conoscitive dell'uomo; oltre non è possibile andare, la sostanza, il *quid*, è destinato a rimanere ignoto. Altrettanto significativa è la meditazione alla pagina 4258: 'Se noi non possiamo giudicare dei fini, nè aver dati sufficienti per conoscere se le cose dell'universo sien veramente buone o cattive [...]; perchè vorremo noi dire che l'universo sia buono, in grazia di quello che ci par buono; e non piuttosto, che sia malo, in vista di quanto ci par malo, ch'è almeno altrettanto? *Astenghiamoci* dunque dal giudicare, e *diciamo che questo è uno universo*, che questo è un ordine: ma se buono o cattivo, non lo diciamo' [corsivi nostri]. Ciò su cui l'uomo può pronunciarsi, non è cosa sia l'universo, ma che l'universo sia, ovvero egli può descrivere, nel miglior modo possibile, ciò che gli si presenta nell'immediato della percezione, e ciò che gli si

presenta al pensiero, *così come esso gli si presenta al pensiero*, senza dover necessariamente andare oltre un limite che non gli è dato in sorte di oltrepassare.

Se torniamo ora alla riflessione sulla chiarezza da cui il nostro discorso ha preso le mosse, e ricordiamo che il presupposto di una scrittura chiara sia il rappresentare lo ‘*stato preciso della nostra mente*, o ch’ella veda chiaro, o veda scuro’ [Zib. 1372; corsivi nostri], comprendiamo come il rapporto tra l’uomo e la natura, e soprattutto il modo in cui l’uomo può esprimerlo, ed esprimendolo, circoscriverlo e intenderlo, debba porsi non più in termini di profondità della conoscenza verso la sostanza, ma in termini di estensione del pensiero e della scrittura verso la chiarezza dell’evidenza.

La scrittura dimostrativa dello *Zibaldone* risponde a questo intento, alla pratica del fissare continuamente l’idea così come essa appare alla mente; ricerca e chiarezza vanno a convergere, e i ragionamenti comparativi riescono utili per rendere intatta la posizione che gli elementi dell’evidenza occupano nel loro rapporto reciproco. Come l’evidenza è lo *spazio* in cui la realtà si offre allo sguardo, è la dimensione di interazione visibile tra elementi, allo stesso modo, abbiamo tentato di mostrarlo, la scrittura dimostrativa dello *Zibaldone* procede in estensione ed espansione verso l’evidenza della proposizione. Questo spazio dell’evidenza diviene più ampio se ad evidenza si aggiunge evidenza; ecco allora perché tutti i tasselli che lo compongono, soprattutto quelli cui si è pervenuti nel passato, debbano tornare ad essere presenti, arricchendo la conoscenza presente di un’evidenza già sperimentata. La memoria abitudine e il continuo ripasso dei propri conseguimenti servono a questo proposito.

3.1.1 Ulteriori esempi di scrittura dimostrativa in espansione

Vogliamo ora verificare come le osservazioni ricavate dallo studio della voce *Vitalità*, *Sensibilità* siano applicabili in generale alla scrittura dimostrativa dello *Zibaldone*. Ci serviremo di altre due voci dell'*Indice*, la voce *Coraggio* e la voce *Assuefazione*. *Assuefattibilità e conformabilità dell'uomo*. *Attenzione*. *Imparare*. *Ingegno*. *Disposizioni naturali*. *Facoltà umane*. Quest'ultima, in particolare, data la vastità degli ambiti di indagine che ricopre, e dato l'abbondante numero dei pensieri che ne fanno parte, si offre come spunto privilegiato per l'analisi di dinamiche di ritorno sulla scrittura. Se, come abbiamo detto, il vantaggio di uno studio delle voci dell'*Indice* è quello di riferirsi ad un tracciato meditativo riconosciuto e definito dall'autore, d'altro canto, la scelta di voci nutrite di un ampio numero di pensieri aiuta a far sì che questi determinati ritorni risultino visibili all'interno del percorso legittimato.

Per quanto riguarda *Coraggio*, consideriamone il primo pensiero, il 43,6:

Il cantare che facciamo quando abbiamo paura non è per farci compagnia da noi stessi come comunemente si dice, nè per distrarci puramente, ma (*come trovo incidentalmente e finissimamente notato anche nella 2.^{da} lett. del Magalotti contro gli Atei*) per mostrare e dare ad intendere a noi stessi di non temere. *La quale osservazione potrebbe forse applicarsi a molte cose, e dare origine a parecchi pensieri*. E già è manifesto che all'aspetto del male noi cerchiamo d'ingannarci e di credere che non sia tale, o minore che non è, e però cerchiamo chi se ne mostri o ne sia persuaso, e per ultimo grado, per persuaderlo a noi stessi, fingiamo d'esserne già persuasi, operando e discorrendo tra noi come tali. *E questo è quello che accade nel caso detto di sopra*. E già è costume di moltissimi il detrarre quanto più possono colle parole e colla fantasia a' mali che loro sovrastano, e con ciò si consolano e fortificano, mendicando il coraggio non dal disprezzo del male, ma dalla sua immaginata falsità o piccolezza, onde son molti che non si sgomentano se non di rarissimo perchè quando vien loro annunziato o prevedono qualche male, prima non lo credono affatto, (cioè si nascondono o impiccoliscono tutti i motivi di credere) e così se il male non ha luogo effettivamente essi non han temuto, e gli altri sì, e con ragione; poi lo scemano immaginando quanto possono, e così non temono se non in quei rari casi nei quali sopraggiunge un male così evidente e reale e che li tocchi in modo che non possano ingannarsi, giacchè anche sopraggiunto che sia, molte volte non lo credono affatto male, cioè non lo voglion credere. *E questi che forse spesso passano per coraggiosi, sono i più vigliacchi che mai*, giacchè non fanno

sostenere non solo la realtà ma neppure l'idea dell'avversità, e quando hanno sentore di qualche disgrazia che loro sovrasti o sia accaduta, subito corrono col pensiero, ad arroccarsi e trincerarsi e chiudersi e incatenacciarsi poltronescamente in dire fra se che non sarà nulla. [Zib. 43-44; corsivi nostri]

Meditando sulla funzione del canto nel momento del pericolo Leopardi avverte le potenzialità speculative dello spunto, ma per il momento le mette da parte (l'osservazione infatti 'potrebbe forse applicarsi a molte cose', essere espansa) per proseguire l'indagine su aspetti evidenti ('E già è manifesto' [Zib. 44]) del comportamento umano in materia di coraggio e timore, che si affiancano come elementi accumulativi del discorso (si noti l'uso della congiunzione 'e' che apre periodi coordinati, i quali posseggono, per così dire, lo stesso rango di significazione). Come al solito, sospendere il ragionamento non significa interromperlo del tutto ma semplicemente posticiparlo. Se infatti ci volgiamo ad un pensiero più tardo che fa parte della voce dell'*Indice*, quello alla pagina 3526,1, meditazione che si protende fino alla pagina 3540, e per la cui stesura Leopardi impiega due giorni, il 26 e 27 settembre 1823, ci accorgiamo che le fila del discorso vengono riprese e ricongiunte:

Soppravvenendo il pericolo, ridere, diventare allegro fuor dell'uso, o più che il momento prima non si era, o di malinconico farsi giulivo; divenir loquace essendo taciturno di natura, o rompere il silenzio fino allora per qualunque ragione tenuto; scherzare, saltare, cantare, e simili cose, non sono già segni di coraggio, come si stimano, ma per lo contrario son segni di timore. Perciocchè dimostrano che l'uomo ha bisogno di distrarsi dall'idea del pericolo, e particolarmente di scacciarla col darsi ad intendere ch'è non sia pericolo, o non sia grave. E questo è ciò che l'uomo procura di fare dando segni straordinarii d'allegrezza in tali occasioni; ingannar se stesso dimostrandosi di non aver nulla a temere, perocchè ei fa cose contrarie a quelle che il timore propriamente e immediatamente suol cagionare. Affine di non temere, l'uomo procura di persuadersi ch'ei non teme, ond'ei possa dedurre che non v'è ragion sufficiente o necessaria di timore. Egli è un effetto molto ordinario di questa passione il muover l'uomo a cose contrarie a quelle a che immediatamente ella il moverebbe, ma e quelle e queste sono ugualmente effetti di vero timore. E quelle sono in gran parte, o sotto un certo aspetto, finte; queste veraci. Il timore muove l'uomo a far quasi una pantomima appresso se stesso. Per questo nelle solitudini e fra le tenebre e in luoghi, cammini, occasioni pericolose o che tali paiono, è uso naturale dell'uomo il cantare, non tanto ad effetto di figurarsi e fingersi una

compagnia, o di farsi compagnia (come si dice) da se stesso; quanto perchè il cantare par proprio onninamente di chi non teme: appunto perciò chi teme, canta. (Vedi a tal proposito un luogo molto opportuno del Magalotti segnato da me nelle prime carte di questi pensieri, sul principio, se non erro, del 1819.). [Zib. 3526-3528; corsivi nostri]

Questa meditazione deve essere stata favorita da una rilettura del pensiero alla pagina 43. Leopardi esplicitamente ricorda il riferimento a Magalotti e il periodo approssimativo della composizione del precedente pensiero sul significato del canto nel pericolo. Al momento della scrittura del pensiero del '23, Leopardi non aveva sotto gli occhi la pagina 43 (che deve essere stata riletta precedentemente), altrimenti, come di consueto, ne avrebbe annotato il riferimento preciso al numero di pagina. Nella foga dell'espressione, senza risfogliare il manoscritto, ha preferito lasciare il riferimento approssimativo, ma comunque rintracciabile, specificando la fase temporale a cui esso risaliva, il '19.

Il passo citato dalla meditazione alle pagine 3526-3528 è un *ripasso* ed un'*estensione* (con maggiori dettagli ed esempi) delle osservazioni di pagina 43. Ma l'influenza della rilettura e della memoria della rilettura non soltanto induce Leopardi a ripercorrere ad ampliare il già detto, ma ad *applicare* quelle osservazioni *dando origine a nuovi pensieri*, proprio come, a pagina 43, suggeriva a se stesso di fare.

Riportiamo il seguito della speculazione per verificare come la ripresa dello spunto di pagina 43, si trasformi in un'indagine di ambiti sempre più ampi, il che corrisponde all'invito che Leopardi si era rivolto:

Dai medesimi principii (più che dal bisogno di distrazione) nasce che in un pericolo comune o creduto tale, e vero o immaginario assolutamente, piace, conforta, rallegra l'udire il canto degli altri, il vederli intenti alle lor solite operazioni, l'accorgersi o il credere ch'essi o non istimino che vi sia pericolo, o nulla per sua cagione tralascino o mutino del loro ordinario, e di quello che infino allora facevano o che, senza il pericolo, avrebbero fatto; o che non lo temano, e sieno intrepidi ec. Il coraggio veduto o creduto negli altri, o l'opinione che non vi sia pericolo, veduta o creduta in essi, incoraggisce l'individuo che

teme. Nello stesso modo il mostrar di non temere a se stesso è un farsi coraggio, o col persuadersi che non vi sia pericolo, o col dare a se stesso in se stesso un esempio di coraggio e di non temere questo pericolo, ancorchè vi sia. [...].

Anche il dolore degli uomini si consola o si scema col persuadersi che il danno, la sventura ec. o non sia tale, o sia minore ch'ella non è, o ch'ella non apparisce, o ch'ella non fu stimata a principio; e forse (eccetto quella medicina che reca la lunghezza del tempo) il dolore si consola o mitiga più spesso così che altrimenti. Per questo nelle pubbliche calamità, quando importa che il popolo sia lieto, o non abbattuto, o men tristo che non sarebbe di ragione, si proibiscono e tolgono i segni di lutto, e si ordinano e introducono feste e segni (anche straordinarii) di allegria. E ciò bene spesso non tanto come cagioni, quanto appunto come segni di allegria; non tanto a produrla dirittamente, quanto a dimostrarla; non tanto a divertir gli animi dal dolore e dalla mestizia, quanto a persuaderli che non ve ne sia ragione, o che questa sia minore che non è. Nelle pesti o contagi si vieta il sonar le campane a morto. Nelle sconfitte si cela al popolo il successo, si proibisce ogni segno di lutto pubblico, si accrescono le feste, si fingono e spargono ancora delle novelle tutte contrarie al vero e piene di felicità. È proprio del buon capitano il mostrarsi lieto o indifferente a' suoi soldati dopo un rovescio ricevuto, dopo la nuova di un disastro ec. (Queste cose appartengono ancora al discorso del timore). Così negl'individui. L'afflitto si consola bene spesso o si rallegra, non tanto colla distrazione, quanto col dar segni a se stesso d'esser lieto o consolato, col canto, con altri atti ed operazioni d'uomo allegro o indifferente. [...] Chiunque nel pericolo in cui non v'è nulla a fare, comparisce diverso da quel ch'ei suole, qualunque ei soglia essere, e qual ch'ei divenga, e quanta che sia questa diversità, non è coraggioso, o in quel caso non ha vero coraggio.

Tornando al discorso del coraggio, il vero e perfetto coraggio (quando si tratti di un pericolo dove l'individuo non abbia nulla a fare per ischivarlo o mandarlo a vuoto) dee tanto esser lontano dal muover l'uomo ad allegria o dimostrazione d'allegria straordinaria o diversa dalla disposizione in che egli era il momento prima dell'apprensione del pericolo, quanto dal muoverlo a palpitare, a impallidire, a tremare, a dolersi, a perdersi d'animo, a cadere in tristezza a divenir taciturno o serio contro il suo solito o contro quel ch'egli era il momento prima, a piangere, e a provar gli altri effetti immediati, e dar gli altri segni espressi e formali del timore. [Zib. 3528-3531; corsivi nostri]

La meditazione si sviluppa esaminando gli effetti del canto altrui, apre poi il corso ad una speculazione parallela sul dolore e su tutte le circostanze in cui esso si manifesta ('pubbliche calamità', 'pesti', 'sconfitte'), per poi tornare sulla direzione meditativa di partenza, il tema del coraggio. Leopardi prima conduce la riflessione su lidi più lontani, ottemperando all'esigenza di fissare tutte le idee associate al discorso, secondo l'*ostinazione* che gli è solita; poi, soddisfatto, riprende le redini del discorso, attenuando

la spinta centrifuga della scrittura e riconducendola sui binari di partenza con una formula, per così dire, di *bloccaggio* della digressione: ‘tornando al discorso’ [Zib. 3530].⁴⁸

Le analisi condotte su questi pensieri della voce *Coraggio*, confermano le conclusioni raggiunte nello studio della voce *Vitalità*, *Sensibilità*: attraversa lo *Zibaldone* l’azione di una memoria abitudine che si esercita con continui ripassi e rivisitazioni del già detto per espandere ulteriormente l’evidenza delle conclusioni.

Passiamo alla voce *Assuefazione*. La prima linea di analisi che vogliamo seguire riguarda quei pensieri in cui è presentata la differenza tra facoltà e disposizioni. La natura altamente speculativa del tema comporta un discorso serrato, in cui le componenti del ragionamento sono strettamente legate le une alle altre, con un frequente ricorso ai ragionamenti comparativi e a similitudini che aiutano a materializzare l’astratto. Iniziamo confrontando due meditazioni; la prima è alle pagine 1661-1663:

Il talento non è altro che facoltà d’imparare, cioè di attendere, e di assuefarsi. Per imparare intendo anche le facoltà d’inventare, di pensare, di sentire, di giudicare ec. [...] La nostra mente in origine non ha altro che maggiore o minor delicatezza e suscettibilità di organi, cioè facilità di essere in diversi modi affetta, capacità, e adattabilità, o a tutti o a qualche determinato genere di apprensioni, di assuefazioni, concezioni, attenzioni. Questa non è propriamente facoltà, ma semplice disposizione. Nella mente nostra non esiste originariamente nessuna facoltà, neppur quella di ricordarsi. Bensì ell’è disposta in maniera che le acquista, alcune più presto, alcune più tardi, mediante l’esercizio; ed in alcuni ne acquista⁴⁹ (gli altri dicono sviluppa⁵⁰) più, in altri meno, in alcuni meglio, in altri imperfettamente, in alcuni più, in altri meno facilmente, in alcuni così, in altri così modificate, secondo le circostanze, che diversificano quasi i generi di una stessa facoltà. Come una persona di corporatura sveltissima ed agilissima, è dispostissima al ballo. Non però ha la

⁴⁸ Per un novero esaustivo degli espedienti sintattici e testuali volti a frenare la tensione digressiva della scrittura si rimanda al saggio di Alessio Ricci dedicato appunto ai ‘fenomeni di rafforzamento della coesione sintattica e testuale’ (A. Ricci, *Sintassi e testualità dello ‘Zibaldone di pensieri’ di Giacomo Leopardi, parte II*, cit.).

⁴⁹ ‘acquista’ è corsivo nel testo.

⁵⁰ ‘sviluppa’ è corsivo nel testo.

facoltà del ballo, se non l'impara, ma solo una disposizione a poterlo facilmente e perfettamente imparare ed eseguire. Così dico di tutte le altre facoltà ed abilità materiali. Nelle quali ancora, oltre la disposizione felice del corpo, giova ancora quella della mente, e la facoltà acquisita di attendere, di assuefarsi e d'imparare. Senza cui, gli organi esteriori i meglio disposti alla tale o tale abilità, stentano bene spesso non poco ad apprenderla, e conservarla. [corsivi nostri]

La seconda meditazione è alle pagine 1680-1682, dove Leopardi indaga la natura della ragione. Benché ricordi di aver già elucidato altrove la differenza tra facoltà e disposizioni (ovvero nel pensiero precedentemente riportato, alle pagine 1661-1663), nondimeno egli ritorna sulla spiegazione delle loro differenti caratteristiche approfondendone gli sviluppi:

La stessa nostra ragione è una facoltà acquisita. Il *bambino* che nasce non è ragionevole: il *selvaggio* lo è meno *dell'incivilito*, *l'ignorante* meno *dell'istruito*: cioè ha effettivamente minor facoltà di ragionare, tira più difficilmente la conseguenza, e più difficilmente e oscuramente vede il rapporto fra le parti del sillogismo il più chiaro. [...] *Notate ch'io dico facoltà e non disposizione. Distinsi altrove l'una dall'altra. La mente umana ha una disposizione* (ma per se stessa infruttuosa) *a ragionare: essa per se non è ragione, come ho spiegato in altro proposito con esempi*; e questa disposizione originariamente e riguardo al puro intelletto è tale che anche quanto ad essa l'uomo primitivo affatto *inesperto*⁵¹ è poco o nulla superiore all'animale. *Gli organi suoi esteriori ec. che gli producono in pochi momenti un numero di esperienze decuplo di quello che gli altri animali si possano procurare*, lo mettono ben presto *al di sopra degli altri viventi. L'esperienze riunite di tutta una vita*, poi quelle di molti uomini, e poi di molti tempi unite insieme, onde nasce la favella, e quindi gl'insegnamenti ec. ec. *hanno messo il genere umano in lunghissimo tempo, e mettono giornalmente il fanciullo in brevissimo tempo assai di sopra a tutti gli animali, e gli danno*⁵² *la facoltà della ragione. L'uomo primitivo in età di sett'anni non era già ragionevole, come oggi il fanciullo. Ne sa più il bambino che balbetta; ragiona meglio, è più ragionevole, di quello che fosse l'uomo primitivo in età di vent'anni ec. ec. ec.* Questo si può confermare coll'esempio de' selvaggi, i quali hanno pur tuttavia molta e già vecchia società. [corsivi nostri]

Nel pensiero precedente (*Zib.* 1661-1663), il concetto secondo cui le creature acquisiscono facoltà in modo diverso l'una dall'altra, era stato espresso attraverso dei generici 'altri' e 'alcuni': 'ed in alcuni ne *acquista* (gli altri dicono *sviluppa*) più, in altri

⁵¹ 'inesperto' è corsivo nel testo.

⁵² 'gli danno' è corsivo nel testo.

meno, in alcuni meglio, in altri imperfettamente, in alcuni più, in altri meno facilmente, in alcuni così, in altri così modificate, secondo le circostanze, che diversificano quasi i generi di una stessa facoltà' [*Zib.* 1662], e Leopardi aveva poi concentrato la spiegazione con un esempio chiarificatore: 'Come una persona di corporatura sveltissima ed agilissima, è dispostissima al ballo' [*Zib.* 1662]. Nel pensiero successivo (*Zib.* 1680-1682) sembra invece addentrarsi in una maggiore specificazione di come le diverse creature si differenzino nell'acquisizione delle facoltà, e invece di 'altri' o 'alcuni' menziona 'il bambino', 'il selvaggio', l'incivilito', 'l'ignorante', l'istruito', 'gli animali'. Nuovamente attraverso il ripasso del già detto Leopardi ha la possibilità di ampliare ed espandere il ragionamento, e nuovamente, questa estensione rappresenta spunti per ulteriori indagini.

Se ora passiamo al pensiero alle pagine 1819-1822, infatti, possiamo osservare come anche a partire da premesse di tutt'altro tipo rispetto a quelle dei pensieri precedenti (il poeta parte infatti dal presupposto che governi dispotici non favoriscano i talenti), dopo aver introdotto la distinzione tra facoltà e disposizione, concetto che serve di supporto alla tesi principale (quella appunto sulla mancanza di talenti in governi dispotici), il poeta finisce per incanalarsi nuovamente in un'esplorazione della distinzione tra le due componenti dell'animo umano (disposizioni e facoltà):

Che sotto un governo dispotico non esista mai un gran talento; che le circostanze pubbliche li facciano nascere, e che una rivoluzione, un principe benefico e illuminato ec. sia padrone di produrli, come si è sperimentato in mille occasioni, immediatamente e in gran copia; che i grandi talenti sorgano ordinariamente e fioriscano tutti in un tempo; che un secolo si trovi decisamente non solo più fecondo di qualunque altro di grandi talenti in un tal genere, ma in modo che passato quel tal giro di anni, non si trovi più in quel genere un talento degno di memoria, o di essere paragonato ai sopradetti, (v. il Saggio di Algarotti, e la fine del primo lib. di Velleio); che nelle repubbliche abbondino gli eloquenti, e fuori di esse non si trovi un uomo magniloquente, ec. ec. ec. tutto ciò da che deriva, e che cosa dimostra, se non che il talento è l'opera in tutto delle circostanze; sì il talento in genere, che il talento tale o tale? - Le

circostanze lo sviluppano, ma esso già esisteva indipendentemente da queste. - Che cosa vuol dire sviluppare una *facoltà*⁵³ già esistente ed intera? Forse applicarla, e renderla ἐνεργή cioè operativa? Signor no, perchè questo non si può fare, se prima non si sono abilitati gli animi ad operare, e in quel tal modo. *Che gli organi, e con essi le disposizioni cioè le qualità che li compongono, si sviluppino, lo intendo. Ma che una facoltà, che senza le circostanze corrispondenti, senza l'assuefazione e l'esercizio, è affatto nulla e impercettibile a qualunque senso umano, si debba dire e credere sviluppata, e non prodotta dalle circostanze, questo non l'intendo. Che cosa è una facoltà?* in che consiste la sua esistenza? *come è ella innata in chi non l'ha se l'assuefazione e le circostanze non gliela procurano?* ec. *Le disposizioni sono innate, ovvero si acquistano mediante lo sviluppo, cioè il rispettivo perfezionamento, di quegli organi che le contengono come loro qualità, e come la carta contiene la disposizione ad essere scritta, a prender questa o quella forma.* Ma si può egli perciò dire che la carta abbia per se stessa la facoltà di parlare alla mente di chi legge, e che quegli che vi scrive sopra, sviluppi in lei questa facoltà, e non gliela dia? Ben ci può essere una carta che sia suscettibile di questa o quella forma, inchiostro ec. e di un altro no. E così negl'individui di una stessa specie variano, sono maggiori o minori, mancano ancora affatto delle disposizioni o qualità che in altri individui si trovano. *Questa è tutta la differenza innata o sviluppata de' talenti umani, sì rispetto a se stessi, che rispetto alle altre specie di animali.* ec. *Differenza di disposizioni, non mica di facoltà. Differenza, mancanza, scarsezza, inferiorità, o superiorità che nessun principe e nessuna circostanza (se non fisica) può toglier di mezzo; laddove il contrario accade in ordine alle facoltà. Queste nascono dalle circostanze, queste dipendono affatto da' principi, dall'educazione ec. laddove le disposizioni non ne dipendono.* [corsivi nostri]

Dalla meditazione sull'assenza di talenti in governi dispotici, Leopardi sposta il piano di analisi sull'indagine delle radici da cui essa deriva, la distinzione tra facoltà e disposizioni, appunto, la quale, si badi bene, è ormai data per appurata, benché contemporaneamente si presti ad ulteriori speculazioni; lo dimostrano le interrogative, il succedersi di domande e risposte, che conferiscono all'espressione un tono quasi didattico: 'Che cosa è una facoltà? in che consiste la sua esistenza? come è ella innata in chi non l'ha se l'assuefazione e le circostanze non gliela procurano? Le disposizioni sono innate [...] [Zib. 1821]. Completata l'esposizione, Leopardi può concludere la meditazione con un'affermazione generalizzante, in cui l'azione del principe è divenuta un elemento degli effetti esterni che agiscono su disposizioni e facoltà: 'Differenza,

⁵³ 'facoltà' è corsivo nel testo.

manca, scarsità, inferiorità, o superiorità che nessun principe e nessuna circostanza (se non fisica) può toglier di mezzo; laddove il contrario accade in ordine alle facoltà. Queste nascono dalle circostanze, queste dipendono affatto da' principi, dall'educazione ec. laddove le disposizioni non ne dipendono' [Zib. 1822]. Con l'ausilio dei conseguimenti speculativi acquisiti nelle pagine precedenti sul tema facoltà-disposizioni, che gli fornivano la chiara consapevolezza delle loro differenti caratteristiche, Leopardi può ora includere il motivo particolare dell'assenza di talenti in un governo dispotico all'interno di un ambito generale, cioè l'azione delle circostanze sull'uomo, efficace o inefficace a seconda che si parli di facoltà o disposizioni. La revisione ed estensione del concetto ha consentito a Leopardi di spostare la speculazione dal particolare al generale.

Per concludere questa nostra indagine sulla memoria della scrittura che attraversa le pagine dimostrative del diario filosofico, consideriamo ora due pensieri della voce *Assuefazione* in cui il valore della memoria abitudine come supporto per la chiarezza e l'espansione del pensiero si fa esplicito. La prima riflessione si estende alle pagine 3197-3206. Nella prima parte della meditazione Leopardi riassume quanto è andato sviluppando nei pensieri precedenti della voce, riallacciandosi a concetti che abbiamo in parte menzionato:

In molti luoghi di questi miei pensieri *ho dimostrato come l'uomo debba quasi tutto alle circostanze, all'assuefazione, all'esercizio; quanta parte di ciò che si chiama talento naturale, e diversità o superiorità o inferiorità di talenti*, non sia per verità altro che assuefazione, esercizio, *ed opera* di circostanze non naturali nè necessarie ma accidentali, *e diversità di assuefazioni e di circostanze*, maggiore o minore assuefazione, *e maggiore o minor favore o disfavore di circostanze e di accidenti secondarii*: la diversità delle quali cose accresce a dismisura le piccole differenze e le piccole superiorità o inferiorità di facoltà che si trovano naturalmente e primitivamente tra questo e quello ingegno di questo o quello individuo o nazione, in questo o quel secolo. *Io però non intendo con ciò di negare che non v'abbiano diversità naturali fra i vari talenti, le varie facoltà, i vari primitivi caratteri degli uomini; ma solamente affermo e dimostro*

che tali diversità assolutamente naturali, innate, e primitive sono molto minori di quello che altri ordinariamente pensa. Del resto che gl'intelletti, gli spiriti, insomma gli animi degli uomini differiscano naturalmente e primitivamente gli uni dagli altri, con minute differenze bensì, ma pur vere ed effettive e notabili differenze; e che varie sieno le loro naturali disposizioni, maggiori in altri, in altri minori, ed ordinate in quelli a certi oggetti, in questi a certi altri, è cosa, come da tutti e sempre creduta, così vera e reale, *e dimostrata da molte osservazioni, le quali, o alcune di esse, verrò qui sotto segnando per capi, sommariamente però, ed in modo che sopra ciascun capo potrà e dovrà molto più estendersi il discorso di quello che io sia per estenderlo.* [Zib. 3197-3198; corsivi nostri]⁵⁴

Nella prima parte del pensiero, Leopardi ripassa i propri conseguimenti meditativi (sviluppati nel corso dei pensieri della voce *Assuefazione*), con l'usuale utilizzo di periodi correlati e di ragionamenti comparativi. Nella seconda parte della meditazione egli dichiara di voler riassumere *cose da tutti credute e dimostrate*, per estenderle parzialmente e intravede la possibilità di ulteriori altre estensioni a cui tali dimostrazioni si presteranno: 'dovrà molto più estendersi il discorso di quello che io sia per estenderlo' [Zib. 3198]. Potremmo paragonare questo procedere del discorso a un elastico che prima raccoglie il proprio potenziale di energia caricandosi, per così dire, all'indietro, e poi, una volta lanciato, si libra nell'aria in un volo in avanti. Allo stesso modo la scrittura prende energia dalla rivisitazione del già detto per poi procedere verso il nuovo.

⁵⁴ Nel prosiegua della meditazione Leopardi suddivide il discorso che si propone di riassumere ed espandere in cinque punti, la cui articolazione prosegue fino a pagina 3206: '1. Notabili sono le differenze che passano tra l'esteriore figura e conformazione degli uomini, paragonando secolo a secolo; [...] 2. Differenze generali, regolari, e costanti si trovano fra i caratteri, i talenti, le disposizioni spirituali delle diverse nazioni, massime secondo i diversi climi. [...] 3. Lasciando da parte il tanto che si potrebbe dire sull'influsso fisico, ossia sulla naturale azione del corpo e de' sensi, e quindi degli oggetti esteriori, sull'animo indipendentemente dall'assuefazione, ne toccheremo solamente alcune cose che più fanno al proposito. [...] 4. L'uomo, anche indipendentemente affatto dalle assuefazioni, ossia in parità di studi, di esercizi, di scienza, di pratica ec., si trova, per così dir, vario d'indole e di talento da se medesimo ancora, non solo dentro la vita, ma dentro la stessa giornata eziandio. [...] 5. Spessissimo l'ingegno è svegliato da cause fisiche manifeste ed apparenti, come un suono dolce, o penetrante, gli odori, il tabacco, il vino eccetera e quel che dico dell'ingegno, dicasi delle passioni, de' sentimenti, dell'indole ec.; e quel che dico dello svegliare, dicasi del sopire, del muovere, dell'affettare, modificare come che sia, dell'accrescere, dello sminuire, del produrre, del distruggere o per sempre o per certo tempo ec' [Zib. 3198-3206].

Ultimiamo l'analisi sui pensieri dimostrativi esaminando un caso di memoria abitudine a breve raggio. Alle pagine 2047-2049, sempre all'interno della voce dell'*Indice* in esame, Leopardi riflette sulla memoria, con considerazioni ormai note dal punto di vista del contenuto, ma che ci interessano ora per la loro espressione testuale:

La memoria è la generale conservatrice delle abitudini. O piuttosto (giacchè vediamo che, perduto quello che si chiama memoria, pur si conservano le abitudini) siccome la memoria, in quanto facoltà, è una pura abitudine, così ciascun'altra abitudine è una memoria. Di memoria son provveduti tutti i sensi, tutti gli organi, tutte le parti fisiche o morali dell'uomo, che son capaci di avvezzarsi, e di abilitarsi, e di *acquistare*⁵⁵ qualunque facoltà. *La memoria è da principio una disposizione, poi una facoltà di assuefarsi* che ha l'intelletto umano; l'assuefabilità, e le assuefazioni delle altre parti dell'uomo, sono disposizioni e facoltà di ricordarsi, di ritenere, che hanno esse parti. *La memoria è un abito, gli abiti altrettante memorie, attribuite dalla natura a ciascuna parte assuefabile del vivente, in quanto disposizioni, ed acquistate in quanto facoltà ed assuefazioni. Questo pensiero si può molto stendere, e cavarne delle belle conseguenze,* intorno alla natura della memoria, ed alla sua analogia colle altre disposiz. e facoltà dell'uomo. Siccome la memoria p. diverse circostanze s'indebolisce o come disposizione, o come facoltà, o nell'uno e nell'altro modo, così pure per diverse circostanze fisiche, morali ec. accade all'assuefabilità ed alle assuefazioni delle altre parti ed organi degli animali. E come coll'esercizio l'altre assuefazioni ed assuefabilità, o si acquistano, o si accrescono ec. così la memoria ch'è assuefabilità, e le reminiscenze che sono assuefazioni ec. [corsivi nostri]

Prima che Leopardi giunga alla dichiarazione dell'intenzione di voler ulteriormente sviluppare i concetti esposti, il pensiero ha già subito una ricapitolazione interna propedeutica al piano di sviluppo successivo. Visualizziamo nel particolare come i periodi si corrispondano, accostando i periodi della sezione riassuntiva ai corrispondenti della sezione introduttiva:

- 'La memoria è un abito' corrisponde a 'La memoria è la generale conservatrice delle abitudini. O piuttosto (giacchè vediamo che, perduto quello che si chiama memoria, pur si conservano le abitudini) siccome la memoria, in quanto facoltà, è una pura abitudine'.

⁵⁵ 'acquistare' è corsivo nel testo.

- ‘gli abiti altrettante memorie’ corrisponde a ‘così ciascun’altra abitudine è una memoria’.
- ‘attribuite dalla natura a ciascuna parte assuefabile del vivente’ corrisponde a ‘Di memoria son provveduti tutti i sensi, tutti gli organi, tutte le parti fisiche o morali dell’uomo, che son capaci di avvezzarsi, e di abilitarsi, e di acquistare qualunque facoltà.’
- ‘in quanto disposizioni, ed acquistate in quanto facoltà ed assuefazioni.’ corrisponde a ‘La memoria è da principio una disposizione, poi una facoltà di assuefarsi che ha l’intelletto umano; l’assuefabilità, e le assuefazioni delle altre parti dell’uomo, sono disposizioni e facoltà di ricordarsi, di ritenere, che hanno esse parti’.

Leopardi ha dunque sintetizzato la speculazione nell’arco dello stesso pensiero, come se, sulla carta, stesse ripetendo a memoria la lezione, facilitando la connessione tra le parti in un flusso continuo. Le parole scritte assecondano lo scorrere delle parti del ragionamento che mentalmente è ripercorso e ripassato. Così facendo Leopardi raccoglie energia, grazie alla quale, successivamente, il ragionamento elastico può involarsi verso altri lidi, verso ulteriori *belle conseguenze*.

In questa sezione dedicata alla scrittura argomentativa dello *Zibaldone*, abbiamo tentato di dimostrare la continua ricerca di chiarezza, ed evidenziato l’insistenza di Leopardi a fissare nella scrittura le varie componenti del pensiero. Nulla deve perdersi del tesoro meditativo, e attraverso l’esercizio della memoria abitudine, il pensiero passato è continuamente rivisitato per fornire materia ad una scrittura in espansione.

3.2 Sentire la verità

Nelle pagine precedenti abbiamo dedicato la nostra attenzione a quelle meditazioni dal carattere più spiccatamente speculativo, che rispondevano all'esigenza di organizzazione razionale della materia. Abbiamo individuato come la marca distintiva delle pagine dimostrative dello scartafaccio, la chiarezza, si mantenga come parametro di riferimento della scrittura anche dopo il collasso della fiducia nelle possibilità conoscitive della ragione. Una scrittura argomentativa chiara fissa tutte le parti che compongono un determinato concetto e le connette in un sistema complesso di relazioni.

Oltre alla via della ragione esiste però anche la via del sentire, senza la quale tutte le verità si mostrano in modo parziale. Il sentimento è la prerogativa richiesta all'uomo dalla realtà stessa, nel momento in cui essa si offre allo sguardo per essere conosciuta, sia esso lo sguardo del poeta o del filosofo, come si rileva dal pensiero alla pagina 348: 'Non basta intendere una proposizion vera, bisogna sentirne la verità. C'è un senso della verità, come delle passioni, de' sentimenti, bellezze, ec.: del vero, come del bello. Chi la intende, ma non la sente, intende ciò che significa quella verità, ma non intende che sia verità, perché non ne prova il senso, cioè la persuasione'.⁵⁶ La verità sentita per essere espressa deve rivolgersi all'immaginazione creativa che la rende in forma di immagine. Nel pensiero alla pagine 2979-2980 Leopardi definisce lo stile poetico come 'un composto di continue, innumerabili e successive invenzioni. Ogni

⁵⁶ Un altro pensiero di notevole interesse sul sentimento della verità è quello a pagina 223-224: 'Lord Byron nelle annotaz. al Corsaro (forse anche ad altre sue opere) cita esempi storici, di quegli effetti delle passioni, e di quei caratteri ch'egli descrive. Male. Il lettore deve sentire e non imparare la conformità che ha la tua descrizione ec. colla verità e colla natura, e che quei tali caratteri e passioni in quelle tali circostanze producono quel tale effetto'. Si veda anche *Zib.* 3242: '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 sopradette cose'.

metafora, ogni aggiunto che abbia quella mirabile e novità ed efficacia ch'è' sogliono avere in Virgilio, sono tante particolari e distinte invenzioni poetiche, come sono invenzioni le similitudini, e richiedono una continua energia, freschezza, mobilità, ricchezza d'immaginazione, e un concepir sempre vivamente e *quasi sentire e vedere qualsivoglia menoma cosa* che occorra di nominare o di esprimere *eziandio di passaggio e per accidente*' [corsivi nostri]. Non ci sembra inopportuno applicare una simile osservazione alla scrittura dello *Zibaldone*, benché la meditazione sia propriamente riferita alla scrittura poetica; in primo luogo perché poesia e filosofia possono arrivare a convergere nel momento in cui riescono a cogliere uno dei modi di presentarsi della realtà, il modo che fa perno sul sentire.⁵⁷ In secondo luogo, perché la distinzione tra poesia e prosa viene a cadere, per chi, scrivendo in prosa, è animato dagli stessi sentimenti del poeta e sa renderli in maniera del 'tutto divis[a] dall'ordinario' [Zib. 1695], così come farebbe in poesia, come Leopardi esprime nel pensiero a pagina 1696: 'L'uomo potrebb'esser poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza assumere interissimamente il linguaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta'.⁵⁸ Infine, il pensiero alle pagine 2979-2980 presenta un ulteriore motivo che consente di applicare le osservazioni sull'immagine alla scrittura dello *Zibaldone*; Leopardi scrive infatti che le similitudini possono emergere, grazie ad un'immaginazione viva, 'eziandio di passaggio e per accidente', favorite dal menomo spunto che la scrittura offre. Ci sembra che questo sia esattamente il terreno della

⁵⁷ Ricordiamo la meditazione alla pagina 1650 (presa in considerazione a p. 46), dove il poeta e filosofo, con 'animo in entusiasmo' e 'nel caldo della passione', sono accomunati nella loro capacità di scoprire 'vivissime somiglianze fra le cose'.

⁵⁸ Fermo restando che siano necessarie delle cautele, degli accorgimenti nella scrittura poetica in prosa, come Leopardi sottolinea nella suddetta pagina 1696: 'fuor del verso, gli ardimenti, le metafore, le immagini, i concetti, tutto bisogna che prenda un carattere più piano, se si vuole sfuggire il disgusto dell'affettazione, e il senso della sconvenienza di ciò che si chiama troppo poetico per la prosa'.

scrittura ‘a penna corrente’, dove le immagini assecondano l’andamento della scrittura e gli affetti che emergono durante la scrittura, i loro esiti imprevisi, e concorrono alla resa immediata e balenante dell’idea, laddove la speculazione non potrebbe ritenerne le sfumature.

Così come nei *Canti* vi sono delle immagini che continuano a distanza di tempo a riproporsi come veicoli prediletti di un determinato significato ricorrente, allo stesso modo, lo appureremo, alcune rappresentazioni dello *Zibaldone*, frutto di una verità che è in primo luogo *sentita*, una volta create, non vengono più abbandonate, continuano a mantenersi presenti nella scrittura, in modi impliciti o espliciti. Cercheremo di dar ragione di questa dinamica.

Prima di addentrarci nel vivo dell’analisi testuale, ai fini di appurare in che modo avvenga l’emergere e il ritorno delle immagini nei frammenti dello *Zibaldone*, ovvero in che modo esse si *muovano* nel testo, vogliamo mettere in luce, nel presente paragrafo, come esse si situino all’interno di una scrittura votata alla chiarezza, e che connotati assuma la chiarezza dell’immagine; come anticipato in precedenza, la chiarezza nei frammenti espressi in forma di immagine presenta caratteristiche antitetiche a quella dei pensieri dimostrativi, come appureremo a breve. Lo studio dei ragionamenti comparativi effettuato nel paragrafo precedente ha messo in evidenza una tipica operazione che risponde all’esigenza della chiarezza nello *Zibaldone*, l’operazione della ripetizione e della sosta sulle *parti* che formano l’idea, la cui sistemazione in serie e per addizione, equivale ad un procedere graduale ed in espansione verso l’evidenza. Nel caso dei pensieri in immagine, frutto del sentire, la chiarezza presenta un aspetto diverso. La figura è volta a rivelare tutti i sensi che informano il concetto ponendoli di fronte agli occhi, per così dire, in un’unica

soluzione. È *l'impressione dell'intero* che rischiarla la mente e l'animo sulla natura dell'oggetto della conoscenza. Cerchiamo di appurarla, esaminando una serie di similitudini dedicate all'effetto delle odi di Anacreonte, a partire da quella alle pagine 30-31:

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi.

Non c'è forse rappresentazione che possa invogliare maggiormente ad entrare a far parte del quadro dipinto, benché di questo quadro ben poco ci venga detto; è uno spazio privo di dimensioni, di oggetti, sappiamo solo che è estate e che soffia il vento, ne avvertiamo quasi il senso dello scorrere. La sensazione che si prova è di sfioramento delicato; palpamo la leggerezza, il minimo di consistenza aerea ai limiti dell'ineffabile.

La tensione a frenare la fuggevolezza del concetto, a trasformare in parole l'indefinito, avviene tramite una scelta lessicale che cade sui termini della tenuità; l'eccezionale forza figurativa risiede nella leggerezza, nell'energia che le parole, quasi particelle in interazione, emanano. Ben quattro aggettivi qualificano 'l'alito di venticello' e rendono simultaneamente l'idea del suo scorrere ('passeggero'), dell'appagamento che esso provoca al tatto ('fresco') e all'olfatto ('odorifero'), e del beneficio che risulta dall'insieme di queste qualità ('ricreante'). L'espressione è poi resa agile dalla *variatio* dei termini che descrivono il vento ('arietta', 'spiro') e dall'uso di diminutivi ('venticello', 'arietta') che ne accentuano l'idea di delicatezza. Tutto

partecipa a rendere attraente l'immagine descritta, spoglia di presenze, ma piena di un passaggio. Nel pensiero a pagina 17 Leopardi dichiarava di apprezzare le odi di Anacreonte (così come le similitudini omeriche) poiché esse 'destano una folla di fantasie, e [...] riempiono la mente e il cuore', stesse qualità riscontrabili nella similitudine da lui stesso ideata. Ciò che sorprende, se badiamo bene, è che questa similitudine propriamente non ci mette di fronte ad una folla di immagini, perché la rappresentazione, come abbiamo detto, è ridotta al minimo, al vento e all'estate, ma noi vediamo e sentiamo anche altro, luce e profumi che si irradiano ed emanano, da un dove multiplo e non circoscritto.

Il ricordo di questa similitudine attraversa tutto lo *Zibaldone*. Leopardi ritorna a meditare sull'effetto delle odi di Anacreonte, riproponendo l'immagine dell' 'aura odorifera' che lo rappresentava, nella riflessione alle pagine 3441-3443, dove si sofferma sui limiti di un effetto così passeggero, che è quasi impossibile rinnovare con una seconda lettura:

Altrove ho rassomigliato il piacere che reca la lettura di Anacreonte [...] a quello d'un'aura odorifera ec. Aggiungo che siccome questa sensazione lascia gran desiderio e scontentezza, e si vorrebbe richiamarla e non si può; così la lettura di Anacreonte; la quale lascia desiderosissimi, ma rinnovando la lettura [...] niun piacere si prova, anzi non si vede nè che cosa l'abbia prodotto da principio, nè che ragion ve ne possa essere, nè in che cosa esso sia consistito; e più si cerca, più s'esamina, più s'approfonda, men si trova e si scopre [*Zib.* 3441-3442].

Questa prerogativa comporta delle conseguenze in ambito di traduzione. Essendo impossibile ricreare gli stessi effetti della prima lettura in letture successive, il traduttore si vede preclusa la possibilità di poter mai rendere quegli effetti nella propria lingua, richiedendo il processo della traduzione molteplici letture. '[L]o studio di Anacreonte', quindi, 'è non pure inutile per imitarlo o per meglio gustarlo o per ben comprendere e per definire la proprietà dell'effetto e de' sentimenti ch'esso produce, ma è piuttosto

dannoso che utile; nè la detta proprietà si può definire altrimenti che chiamandola indefinibile, ed esprimendola nel modo ch'ho fatto io con quella similitudine' [Zib. 3442-3443; corsivi nostri]. La similitudine, dunque, rappresenta la resa più prossima della sensazione che l'istante, in cui l'impressione di cui parla Leopardi si manifesta, richiede al linguaggio di esprimere. La via della speculazione è preclusa, rimane la via dell'immagine la quale si accosta all'indefinibile senza cercare di definirlo, di scomporlo in parti, ma lo rappresenta nell'immediatezza della visione, come Leopardi afferma nell'ultima riflessione dedicata alle anacreontee, quella a pagina 4177:

Il piacere delle odi di Anacreonte è tanto fuggitivo, e così *ribelle*⁵⁹ ad ogni analisi, che per gustarlo, bisogna espressamente leggerle con una certa rapidità, e con poca o ben leggera attenzione. Chi le legge posatamente, chi si ferma sulle parti, chi esamina, chi attende, non vede nessuna bellezza, non sente nessun piacere. La bellezza non istà che nel tutto, sì fattamente che ella non è nelle parti per modo alcuno. *Il piacere non risulta che dall'insieme, dall'impressione improvvisa e indefinibile dell'intero* [corsivi nostri].⁶⁰

La scrittura che voglia autenticamente rendersi portavoce del sentimento, dovrà rispettarne il mistero che lo costituisce, e grazie al quale esso si mantiene appunto come

⁵⁹ Questo aggettivo compare qui per la prima ed unica volta in tutto lo *Zibaldone*. Riteniamo che esso sia spia di un lungo interrogarsi da parte di Leopardi sulle possibilità di definire l'effetto delle anacreontee, in modi alternativi, o meglio aggiuntivi, all'immagine dell'aura odorifera, lungo una linea più speculativa che potesse affiancarsi alla similitudine; ed è evidente che giunto in questa zona tarda dello *Zibaldone*, abbia definitivamente appurato che la via dell'immagine fosse l'unica risorsa espressiva del concetto.

⁶⁰ Questo senso, questo affetto, che consente di penetrare laddove la ragione è costretta a fermarsi, è, come afferma Anna Dolfi, uno strumento tutto interiore, testimone della 'verità di un'illusione' cui non si può imputare falsità, già che nasce su un piano diverso dall'errore, non su presupposti intellettuali, ma su esigenze di purissima sensibilità interna [...]; sapere è *sentire* ciò che è vero, persuasi della sola verità della propria emozione, col solo aiuto, avallo di altri (i libri, i classici, i grandi contemporanei) che per empatia, parimenti "passionale", si sentono, avvertono, veri portatori di senso' (A. Dolfi, *Le verità necessarie: Leopardi e lo 'Zibaldone'*, cit., p. 26; corsivi nel testo). Riguardo alla citata meditazione alla pagina 4177, Claudio Colaiacomo nota che essa è stata composta lo stesso giorno del pensiero *del giardino* sulla sofferenza universale, il 22 Aprile 1826. Scrive lo studioso: 'Tanto la sensazione di piacere prodotta dal "giardino" [...], quanto quella prodotta dal testo anacreonteo derivano dall'insieme, "dall'impressione improvvisa e indefinibile dell'intero". Viceversa, allo sguardo sui particolari si presentano soltanto desolazione e morte. La riflessione sulla natura e quella sul testo poetico sembrano così interscambiabili. La testualità è il tratto che accomuna il testo propriamente detto e la natura. Il testo è immagine della natura, sembra averne acquisito il principio di distruzione. La natura, a sua volta, come un testo, continuamente si produce e si disfa' (C. Colaiacomo, *'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 251-252).

passione e non si trasforma in *oggetto* di conoscenza analitica.⁶¹ Questa scrittura, dovrà muoversi all'interno della categoria del *bello*, del poetico, e se vorrà lasciare intatto l'insieme dei sensi che formano un determinato sentimento, dovrà servirsi dell'immagine per evocarli nella loro totalità, nella loro interezza.⁶²

Tornando al punto di vista sulla chiarezza, è evidente che ci troviamo di fronte a requisiti opposti rispetto a quelli richiesti al pensiero dimostrativo, volto alla ricerca dei legami coerenti tra ambiti diversi del sapere. A quest'ultimo corrispondeva la *molteplicità* delle parti del pensiero, che venivano mostrate, dispiegate e di volta in volta disposte e ricomposte in serie, per fissarne i legami logici che le uniscono; alla resa del sentimento della verità invece, corrisponde l'*uno* dell'immagine che assorbe in sé tutte le parti, e le amalgama in un unico intero.

3.2.0 L'immagine più giusta

In questo paragrafo vogliamo mostrare come le immagini dello *Zibaldone*, che concentrano, come si è detto, in un unico esito una pluralità di significati, tendano ad essere *uniche*, quasi a monopolizzare le possibilità di rappresentazione di uno o più concetti, e ci proponiamo di mettere in luce come il procedere della scrittura stessa si fondi su questa unicità. Sembra quasi, in altre parole, che Leopardi vada alla ricerca dell'immagine perfetta, e che, una volta trovata, essa rimanga come riferimento imprescindibile ogni qualvolta il significato di cui essa è figura si ripresenta.

⁶¹ Sulla valenza antica e moderna dello sguardo che si accosta alla natura ci siamo soffermati alle pagine 96 e segg. cui si rimanda.

⁶² Si veda a questo proposito l'illuminante osservazione di Carlo Ferrucci: ' Se l'*esperienza* della verità – anzi, delle, interrelate verità di cui appare composta ogni verità che si voglia il più possibile “perfetta” – ha [un carattere *naturale*], essa tenderà a presentarsi anche e sempre come esperienza *estetica* della verità nel significato qui etimologico dell'aggettivo “estetica”, ossia implicante costitutivamente la sensibilità – la corporeità, la naturalità, appunto – di un soggetto conoscente davvero volto a com-prendere l'interezza del nostro essere' (C. Ferrucci, *Leopardi e l'esperienza estetica della verità*, cit., p. 205; corsivi nel testo).

Nello *Zibaldone* possono rintracciarsi delle vere e proprie dichiarazioni che evidenziano questa tensione all'ideazione dell'immagine perfetta. Un primo esempio si riscontra proprio nella riflessione che contiene la similitudine dedicata alle anacreontee, in cui Leopardi, prima di introdurla, dichiarava: 'non so trovare similitudine ed *esempio più adattato*' [Zib. 30; corsivi nostri]. Così alla pagina 3534, meditando sul coraggio e sul pericolo, scrive: 'Forse la similitudine può parer vile, ma *io non trovo più naturale immagine* di un uomo veramente e perfettamente coraggioso nell'ora del pericolo, di quella che Pirrone navigando mostrò a' suoi compagni spaventati nel tempo di una burrasca; e ciò fu un porco che in un cantone della nave attendea tranquillamente a mangiar le sue ghiande' [corsivi nostri]. Anche in questo caso, l'immagine che Leopardi ricerca è qualificata da un grado superlativo, essa è *la più naturale* delle immagini adeguate al significato in questione. Infine, come ultimo esempio, a pagina 1767, per descrivere l'accrescimento della facoltà dell'assuefazione e delle prerogative interne dell'uomo, Leopardi si serve della seguente rappresentazione: 'La forza e la facilità e varietà dell'assuefazione sì nell'individuo, che nel genere umano, cresce sempre in proporzione ch'ella è cresciuta, appunto come il moto de' gravi. Ecco tutto il progresso e dell'individuo e dello spirito umano. Questo pensiero è importantissimo, e in matematica o fisica *non si può trovare più giusta immagine* di detti progressi, che il moto accelerato' [corsivi nostri]. Nuovamente un connotato superlativo per qualificare l'immagine ideata; come dire che per esprimere un particolare concetto ci si debba affidare solo e soltanto all'immagine che è più compatibile con esso. Ed infatti, alla pagina 1732, ci accorgiamo che la stessa idea sull'accrescimento delle facoltà umane era stata già espressa con la stessa immagine del moto gravitazionale: 'Certo è però e naturale, che la celerità de' progressi dello spirito umano si accresce in proporzione

degli stessi progressi, come il moto de' gravi, il quale benché sempre gradato, sempre proporzionatamente si accelera'.

La tensione leopardiana all'immagine perfetta è ricca di implicazioni anche dal punto di vista della memoria interna del testo, dal punto di vista di una scrittura fatta per essere continuamente riletta affinché, attraverso la rilettura, il tesoro intellettuale ed emotivo affidato alle pagine possa essere riscoperto; in altre parole, il valore dell'immagine e del suo ricorrere, assume un ruolo di strategia mnemonica.

L'aspetto mnemonico della scrittura leopardiana è stato studiato in particolare dal gruppo di studiosi che hanno collaborato alla preparazione dell'edizione fotografica dello *Zibaldone* curata da Peruzzi (Silvana Acanfora, Marcello Andria, Silvana Gallifuoco, Paola Zito), i quali hanno evidenziato come alcune formule o frasi apparentemente senza senso, ritrovate in tre schede di lavoro che accolgono appunti sviluppati successivamente nello *Zibaldone*, nascondessero in realtà una strategia del ricordo. 'Nessi artificiosi, privi di riscontro sul piano logico, ora sostenuti da un legame grammaticale ("oste del genio pigro", "vago della moltitudine") ora invece dalla struttura dell'endecasillabo ("tradurre universal, libera e ricca"; "Talentò e compassion, la familiare")',⁶³ rappresentavano per il poeta un input per ravvivare la memoria di idee o spunti allacciati alle parole prescelte nella formula.⁶⁴ La mnemotecnica leopardiana si caratterizza in questi casi perché è esclusivamente la *parola*, con il suo valore intrinseco, a riattivare il ricordo,⁶⁵ laddove i manuali del tempo dedicati all'arte della memoria presentavano delle strategie di visualizzazione diverse, legate piuttosto al suo

⁶³ S. Acanfora et al., *Appunti preliminari: argomenti per lo 'Zibaldone'*, in E. Peruzzi (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica, cit., vol. X, p. 546.

⁶⁴ Le formule 'oste del genio pigro' e 'Talentò e compassion, la familiare' si trovano nella scheda classificata come C.L.X.12.21 [cfr. ibid. p. 525]. Nella scheda C.L.X.12.16 si rintraccia 'vago della moltitudine' [cfr. ibid. p. 538] e nella C.L.X.12.20 'tradurre universal, libera e ricca' [cfr. ibid. p. 516].

⁶⁵ Cfr. S. Acanfora, *La memoria di Leopardi*, in AA.VV., *I libri di Leopardi*, Pozzuoli, Elio De Rosa, 2000, p. 162.

valore grafico, estrinseco. Ad esempio, uno degli accorgimenti più popolari del tempo, e di maggiore utilità per esercitare la memoria, era l'utilizzo di caratteri dalle differenti dimensioni, preferibilmente più grandi ad inizio di periodo. Questa soluzione mnemonica era animata dalla convinzione, molto diffusa nella storia dell'*ars memoriae*, che il senso della vista fosse il tramite migliore per favorire il ricordo.⁶⁶ Per Leopardi, che sceglieva l'endecasillabo come traccia per la memoria, più utile della grafia era probabilmente il suono,⁶⁷ il ritmo, o eventuali rappresentazioni che scaturivano nell'immaginazione grazie all'associazione di quei determinati vocaboli. Anche se il significato dei misteriosi endecasillabi rimane ancora da svelare, ciò che essi segnalano, ed è quello che importa ai fini del nostro discorso, è che in Leopardi la decodifica della traccia mnemonica (ovvero il riconoscere che un determinato segno è lì appositamente per rimandare ad altro) non avviene solo direttamente ed esplicitamente sulla carta, come nel caso in cui fossero lasciate delle iniziali in carattere più grande, le quali ricondurrebbero al ricordo per un'associazione puramente meccanica della vista; l'endecasillabo è invece una traccia che si trasforma in memoria quando il suono del verso, il suo ritmo è filtrato attraverso l'immaginazione del poeta, che rielabora l'informazione attribuendole un insieme di sensi interiori.

La mnemotecnica immaginativa di Leopardi non si riscontra solo nel caso dei misteriosi endecasillabi, testimoni lasciati *appositamente* e solamente per la memoria, ma è una costante della scrittura dello *Zibaldone*, si trova nelle immagini che permeano la scrittura di tutti i giorni, che non hanno un'esclusiva funzione mnemonica. Non solo

⁶⁶ Per esempio si vedano le considerazioni di Marius D'Assigy, contenute nel suo trattato sull'arte della memoria: 'Let every thing we desire to remember, be fairly written and distinctly, and divided into Periods with large Characters in the beginning; for by this means we shall the more readily imprint the Matter and Words in our Minds, the more remarkable the Writing appears to the Eye. This Sense conveys the Idea to the Fancy better than any other [...]. Therefore Cicero tells us, "Facilius ad ea quae visa sunt, quam ad ea quae audita sunt, Oculi Mentis feruntur"' (M. D'Assigny, *The Art of Memory*, London, Printed by F. Darby for Andrew Bell at the Crosskeys and Bible at Cornhil, 1706, p. 56).

⁶⁷ Cfr. S. Acanfora, *La memoria di Leopardi*, cit., p. 164 .

in Leopardi è presente una mnemotecnica che agisce primariamente tramite il suono, come le formule menzionate suggeriscono, ma è presente anche una mnemotecnica per immagini che si affida alla vista interiore. L'analisi delle similitudini che ora intraprendiamo, mira appunto ad evidenziare come le immagini siano in grado di attivare il ricordo del concetto che esprimono.

Nel pensiero alla pagina 1452, Leopardi usa l'immagine di una 'pasta molle' per rappresentare la caratteristica umana della 'conformabilità':

Ciascun uomo è come una pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta ec. S'indurisce col tempo, e da prima è difficile, finalmente impossibile il darle nuova figura ec. Tale è ciascun uomo, e tale diviene col progresso dell'età. [corsivi nostri].

Secondo Leopardi dunque, più l'uomo cresce, più diviene meno adattabile. A pagina 1905, l'immagine viene ripresa ed applicata ai fanciulli:

Il carattere de' fanciulli essendo ancora formabile, la significazione della loro fisionomia, è anch'essa da formarsi, e la corrispondenza fra l'interno e l'esterno è minore, o meno determinata, in quanto l'uno e l'altro aspettano la forma che riceveranno dalle circostanze, e sono ancora quasi pasta molle e da lavoro. [corsivi nostri]

La 'pasta molle' è la rappresentazione che più efficacemente si presta a figurare l'adattamento umano, ed essa è quindi chiamata in causa non appena questo motivo si ripresenta.⁶⁸ Ma c'è dell'altro. A pagina 2080 Leopardi è impegnato in alcune considerazioni linguistiche, in particolar modo a riguardo della lingua tedesca. La caratteristica fondamentale di questo idioma è che riesce ad acquisire tutte le proprietà che appartengono alle altre lingue moderne; non essendo ancora formato del tutto, e non essendosi irrigidito, può facilmente assorbirne tutte le peculiarità. Si noti come nella

⁶⁸ Si veda anche il pensiero alle pagine 2209-2210, dove l'immagine della pasta molle continua ad agire anche se la parola 'pasta' è lasciata implicita: 'Quindi è che gli uomini di poco o mediocre sentimento, e generalmente i mediocri spiriti, dopo un numero o una massa di sventure, maggiore assai di quella che ha bastato ad assuefare e rendere imperturbabile l'uomo di gran sentimento, non vi sono ancora assuefatti, sono sempre aperti all'afflizione al dolore, sempre sensibili al male, sempre egualmente teneri e molli (sebbene quegli ch'era assai più molle, sia già del tutto indurato), e restano bene spesso tali per tutta la vita, tanto capaci di soffrire nella decrepitezza, quanto appresso a poco nella prima giovinezza'.

meditazione che riportiamo, Leopardi, dopo aver menzionato la caratteristica fondamentale del tedesco, la sua adattabilità, si serva nuovamente della similitudine della ‘pasta molle’, figura per eccellenza della ‘conformabilità’ umana. E si noti soprattutto, che una volta introdotta l’immagine della pasta, anche il termine che per eccellenza le si associa, la conformabilità del fanciullo, entri a far parte della meditazione, come se, nominata l’immagine, anche il concetto compagno si accenda nell’immaginazione:

la lingua tedesca non è ancora abbastanza formata; e perciò solo le sue ricchezze e facoltà non hanno limiti: tutto ciò ch’è possibile in fatto di lingua, è possibile a lei, e tutto ciò ch’è possibile a tutte le lingue insieme, ed a ciascuna separatamente; ell’è come una pasta molle suscettibile d’ogni figura, d’ogni impronta, e di cangiarla a piacere di chi la maneggia; simile appunto al fanciullo prima dell’educazione, il quale è suscettibile d’ogni sorta di caratteri e di facoltà, e non si può ancor dire qual sia precisamente la sua indole, a quali facoltà la natura l’abbia disposto, perciocchè la natura include in ciascun individuo delle disposizioni maggiori o minori bensì, ma per qualunque indole e facoltà possibile. [Zib. 2080; corsivi nostri]

L’immagine della pasta molle funge quasi da puntello del ricordo, da chiave magica, per così dire, che apre la porta alla meditazione sul fanciullo; questo fa sì che la riflessione, che nasceva nella forma di una similitudine a due termini, tra la pasta molle e il tedesco, divenga, con l’aggiunta del fanciullo, una similitudine a tre termini. Si tratta quindi di un ampliamento del panorama rappresentativo che espande la meditazione e la scrittura, ed è il corrispettivo in figura del processo in espansione dei ragionamenti comparativi.

Poche pagine più in là, alle 2083-2084, sempre all’interno della stessa meditazione, Leopardi discorre delle radici antiche del tedesco e dell’italiano, e si trova dunque a comparare l’antico teutonico con il latino. Mentre il latino fu una lingua che riuscì ad ancorarsi, a fissarsi nel suo tempo, e quindi visse la propria vita e si spense, il teutonico non si fissò mai, vive ancora nelle lingue moderne, le quali ‘derivano

dall'antico senza interruzione'. Osserviamo ora la similitudine che Leopardi crea per rappresentare questa differenza:

L'antico teutonico dunque non si può diversificare dal moderno tedesco, né considerar questo e quello *come due individui, ma come un solo, anticamente fanciullo, oggi adulto*. Dove che l'italiano p.e. e il latino sono due individui parimente maturi, e diversi l'uno dall'altro. Tutto ciò non prova l'adattabilità e *conformabilità* particolare della lingua tedesca, ma la *conformabilità* comune a tutte le lingue non mai state formate, e la fecondità comune a tutte le lingue la cui origine non si può fissare a cinque o sei secoli addietro, come dell'italiana, ma si perde nella caligine dei tempi. [corsivi nostri]

Come è evidente, in questo brano l'immagine del fanciullo (e di conseguenza quella dell'adulto) deriva dalla similitudine a tre termini, poco prima ideata. Si crea così una sorta di relazione transitiva tra i termini dei vari rapporti di somiglianza:⁶⁹ dal rapporto tra 'conformabilità' umana (e del fanciullo) e pasta molle (in *Zib.* 1452 e *Zib.* 1905), al rapporto tra lingua tedesca e pasta molle (in *Zib.* 2080, nella prima parte della similitudine), alla relazione a tre termini tra tedesco, pasta e fanciullo (in *Zib.* 2080, con l'aggiunta del terzo termine della similitudine), all'analogia tra il tedesco e l'individuo e la sua 'conformabilità'. Va inoltre notato che in particolare l'elemento 'fanciullo' nel corso dei passaggi tra una relazione e l'altra muta la sua funzione: nella prima relazione di somiglianza fungeva da primo termine di paragone; esso era infatti il concetto a cui si andava ad affiancare l'immagine della 'pasta molle'. Nella similitudine a tre termini e nell'ultima relazione citata tra tedesco e 'conformabilità', il fanciullo passa ad assumere il ruolo di secondo termine della similitudine, ovvero di immagine della lingua.

Tutti questi sviluppi e queste corrispondenze sono rese possibili proprio dal valore mnemonico dell'immagine, grazie al quale una determinata rappresentazione rimane aderente al concetto di cui è figura, e con lo scorrere delle pagine, ne segue i movimenti. Del resto, da quanto abbiamo detto, risulta anche chiaro che questo rapporto

⁶⁹ Intendo con *transitiva* la seguente proprietà matematica: dati tre elementi A, B, C se $A = B$ e $B = C$ allora $A = C$.

di fedeltà è nello stesso tempo un rapporto elastico; l'immagine perfetta può prestarsi a differenti utilizzi ed accostarsi a significati molteplici dei quali svela caratteristiche comuni. Può anche mantenersi aderente al concetto pur mutando la qualifica con cui va ad associarsi ad esso. Si pensi all'ultimo pensiero in cui compare l'immagine di 'pasta molle', nuovamente riferito alla lingua tedesca, alla pagina 4191:

*Altro è che una lingua sia pieghevole, adattabile, duttile; altro ch'ella sia molle come una pasta. Quello è un pregio, questo non può essere senza infirmità, voglio dire, senza che la lingua manchi di una forma e di un carattere determinato, di compimento, di perfezione. Questa informe mollezza pare che si debba necessariamente attribuire alla presente lingua tedesca, se è vero, come per modo di elogio predicano gli alemanni, che ella possa nelle traduzioni prendere tutte le possibili forme delle lingue e degli autori i più disparati tra se, senza ricevere alcuna violenza. Ciò vuol dire ch'ella è una *pasta informe e senza consistenza alcuna*; [corsivi nostri]*

Rispetto alle precedenti meditazioni sul tedesco notiamo una decisa caratterizzazione in senso negativo della lingua, resa proprio grazie all'immagine della pasta. Benché prima nella 'pasta molle' fosse racchiuso il senso di una potenzialità di adattamento intrinseca alla lingua, e divenga ora invece rappresentazione della mancanza di carattere, ciò che importa è che, mutata o accentuata in una certa direzione l'opinione, essa porta comunque con sé l'immagine originaria.

Esaminiamo un'altra serie di pensieri dello *Zibaldone*, incentrati sul motivo della durata, espresso attraverso l'immagine degli 'efimeri', insetti dalla vita brevissima. La prima occorrenza nello *Zibaldone* è alle pagine 3510-3512:⁷⁰

Ora egli è certissimo che la lunghezza di una medesima quantità di tempo ad altri è veramente maggiore ad altri minore, e ad un medesimo individuo può essere, ed è, quando maggiore quando minore. [...] [S]i osservi che agli animali i quali vivono meno dell'uomo per lor natura, a quelli che vivono al più trent'anni, venti, dieci, cinqu'anni, un anno solo, alcuni mesi, un solo mese, alcuni giorni soltanto (chè egli v'ha effettivamente animali che rispondano a

⁷⁰ Questa meditazione fa da sfondo, nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, alle parole del Metafisico: 'io vorrei che la potessimo accelerare in modo, che la vita nostra si riducesse alla misura di quella di alcuni insetti, chiamati efimeri, dei quali si dice che i più vecchi non passano l'età di un giorno, e contuttociò muoiono bisavoli e trisavoli' [*PP*, II: 66].

tutte queste differenze di durata, e a cento e mill'altre intermedie); a questi animali, dico, una data porzione di tempo è veramente più lunga e dura più che all'uomo, e tanto più quanto la lor vita naturale è più corta [...]. E s'egli è vero come dicono, che nel fiume Apanis nella Scizia vi abbia degli animalletti, tra i quali, quei, i quali essendo nati il mattino, muojono la sera, sono i più vecchi, e muojono carichi di figli, di nipoti, di pronipoti, e di anni, a lor modo (Genovesi, Meditazioni filosofiche sulla Religione e sulla Morale. Meditaz. 1. Piacere dell'esistenza. §. o articolo 12. Bassano, Remondini 1783. p. 26. Vedilo dall'articolo 11. al fine della Meditazione); se questo, dico, è vero [...] egli è certissimo che l'idea che questi animali si formano e naturalmente acquistano della durata e quantità p.e. di una mezz'ora di tempo, è tanto maggiore della nostra idea, che noi non possiamo pur concepire il quanto. [corsivi nel testo]

L'immagine torna nelle meditazioni che occupano le pagine 4268-4272, questa volta applicata alla breve durata dei libri:

Guardate le stampe francesi d'oggi, anche quelle delle semplici brochures⁷¹ e fogli volanti ed efimeri. [...] Lo stile non è più oggetto di pensiero alcuno. Paragonate ora e le stampe dei secoli passati, e gli stili di quei libri così modestamente, così umilmente, e spesso (vilmente, abbiattamente) poveramente impressi; colle stampe e gli stili moderni. Il risultato di questa comparazione sarà che gli stili antichi e le stampe moderne paion fatte per la posterità e per l'eternità; gli stili moderni e le stampe antiche, per il momento, e quasi per il bisogno. [...]

Noi però abbiamo buonissima ragione di non porre più che tanto studio intorno allo stile dei libri, atteso la brevità della vita che essi in ogni modo (non ostante la bontà della stampa) sono per avere. Se mai fu chimerica la speranza dell'immortalità, essa lo è oggi per gli scrittori. Troppa è la copia dei libri o buoni o cattivi o mediocri che escono ogni giorno, e che per necessità fanno dimenticare quelli del giorno innanzi; sian pure eccellenti. Tutti i posti dell'immortalità in questo genere, sono già occupati. Gli antichi classici, voglio dire, conserveranno quella che hanno acquistata, o almeno è credibile che non morranno così tosto. Ma acquistarla ora, accrescere il numero degl'immortali; oh questo io non credo che sia più possibile. *La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri* (éphémères): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni. Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi. [Zib. 4268-4270; corsivi nostri]

La similitudine tra pubblicazioni dalla breve durata e vita degli insetti ('La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri' [Zib. 4270]) fuoriesce

⁷¹ 'brochures' è corsivo nel testo.

successivamente all'utilizzo dell'aggettivo 'efimeri' e al suo accostamento con 'fogli volanti'; l'immagine si informa proprio sotto la spinta di questi vocaboli che la fanno emergere per associazione di idee (creando un effetto di *propagazione* dell'immagine, concetto a cui dedicheremo il paragrafo 3.2.2). Per ciò che riguarda la funzione mnemonica dell'immagine, interessa notare come il riferimento al carattere *volante* dei fogli di stampa influenzi il successivo ritorno che Leopardi effettua sull'immagine degli 'efimeri' nella meditazione alle pagine 4271-4272:

(Molti libri oggi, anche dei beni accolti, durano meno del tempo che è bisogno a racconne i materiali, a disporli e comporli, a scriverli. Se poi si volesse aver cura della perfezion dello stile, allora certamente la durata della vita loro non avrebbe neppur proporzione alcuna con quella della lor produzione; allora sarebbero più che mai simili agli efimeri, che vivono nello stato di *larve* e di *ninfe* per ispazio di un anno, alcuni di due anni, altri di tre, sempre affaticandosi per arrivare a quello d'*insetti alati*, nel quale non durano più di due, di tre, o di quattro giorni, secondo le specie; e alcune non più di una sola notte, tanto che mai non veggono il sole; altre non più di una, di due o di tre ore). (Encyclopéd. art. éphémères). [corsivi nel testo]

La similitudine tra libri destinati alla dimenticanza ed insetti è ripresa insieme alla considerazione sullo stile, secondo l'ormai ben nota pratica leopardiana della ripetizione, che come vedremo servirà anche in questo caso all'espansione della scrittura per immagini. È presente infatti l'importante riferimento alla voce dell'*Encyclopédie méthodique*, da cui Leopardi riporta il dettaglio dello 'stato di larve e ninfe', della durata di tale stato, e della trasformazione in 'insetti alati, nel quale [essi] non durano più di due, di tre, o di quattro giorni' [Zib. 4272].⁷² Dalla dettagliata

⁷² Questa la fonte da cui Leopardi riprende la descrizione dell'insetto: 'Les Ephémères ont dû leur nom à la courte durée de leur vie, lorsqu'elles sont parvenues à leur dernier état. Il y en a qui meurent le jour même où elles sont nées; il y en a qui ne voient jamais le soleil, elles viennent pour ainsi dire au jour, après qu'il est couché, & meurent avant l'aurore; enfin la vie de quelques-unes n'est que d'une ou deux ou trois heures. Il y a cependant d'autres espèces d'Ephémères, qui vivent l'espace de trois ou quatre jours. [...]

Les Ephémères, avant d'être parvenues à l'état d'insectes ailés, ont vécu long-tems dans l'eau, sous la forme de larves & de nymphes. C'est sous ces deux formes qu'elles doivent prendre tout leur accroissement, & la durée de cette première vie est singulièrement étendue, relativement à la brièveté de la dernière: les unes doivent y vivre une année entière, les autres deux, & d'autres trois, selon les

descrizione delle caratteristiche dell'insetto presente nella fonte, Leopardi riprende solo quegli elementi che più si adattano al significato che l'immagine deve veicolare, ovvero lo sforzo di produzione dei libri, la vanità di un procedimento di rifinitura stilistica di gran lunga superiore al risultato che da essi si ricava. Ritengo che il valore più profondo di questa citazione sia nel fatto che essa implichi la ricerca di un'aderenza assoluta dell'immagine al concetto. Abbiamo detto che nel pensiero alle pagine 4268-4270 l'emergere dell'immagine degli 'efimeri' derivava dall'uso della parola in senso aggettivale ma anche dal riferimento ai 'fogli volanti'. Con la citazione dall'*Encyclopédie* Leopardi trova la corrispondenza perfetta tra 'fogli volanti' (definizione ancora presente nella memoria semantica dell'autore) ed 'insetti alati'. L'immagine era già perfettamente in grado di corrispondere all'idea di una durata minima dell'opera stampata (come già nei suoi precedenti impieghi, nel pensiero alle pagine 3510-3512 e nel passo del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*); grazie ora alla citazione dall'*Encyclopédie* i sensi dell'immagine vanno ad includere l'idea della vanità del processo che porta alla stampa, creando una corrispondenza ancora più accurata tra la cura dello stile nella scrittura, per quel che riguarda il concetto, e l'acquisizione di ali da parte dell'insetto. Arrivati a questo punto l'immagine degli 'efimeri' è l'immagine più chiara che, attraverso l'impressione dell'intero, possa

observations de Swammerdam. Mais à peine la plûpart de ces espèces sont-elles parvenues à habiter les airs, qu'elles périssent sur le champ; c'est pour en disparaître si rapidement, qu'elles se sont nourries & ont crû dans l'eau par des progrès si lents. L'insecte aquatique n'a pu être conduit à sa métamorphose, qu'au moyen d'un prodigieux nombre de parties admirables par elles-mêmes, & plus admirables encore par leur arrangement. Combien a-t-il à perdre de ces parties pour parvenir à être ailé, & combien en a-t-il qui lui étoient d'abord inutiles sous l'eau, qui se développent & lui sont essentielles quand il doit parcourir les airs! Alors il paroît à nos yeux sous une forme très-différente des premières, beaucoup plus agréable, & sous laquelle il a réellement acquis son dernier degré de perfection: ce dernier état est cependant pour lui le terme fatal; malgré le grand appareil qui a été employé pour l'y amener, il doit périr presque dans l'instant où il y arrive. Si, dît Reaumur, l'histoire des Ephémères eût été mieux connue de ceux qui nous doivent des leçons de morale, ils n'eussent pas manqué de proposer la vie de ces insecte comme une image de celle des hommes.' (AA.VV., *Encyclopédie Méthodique, ou par ordre de matières; par une Société de Gens de Lettres, de Savans, et d'Artistes. Histoire naturelle. Insectes*, tome sixieme, Paris, Panckoucke, 1791, pp. 404-405).

rappresentare in tutte le sue sfumature l'idea della precarietà dell'opera letteraria. La citazione della descrizione dell'insetto dalla voce dell'enciclopedia, è il frutto di una ricerca e di una selezione nel testo che deriva proprio dalla presenza nella memoria del poeta dell'elemento 'fogli volanti'. Grazie a tale memoria, l'immagine perfetta si arricchisce di nuove corrispondenze con l'idea e il suo impiego è ulteriormente legittimato.

La citazione presentava un'importante considerazione su come il corso dell'esistenza dell'insetto si prestasse a metafora della vita umana: 'Si, dît Reaumur, l'histoire des Ephémères eût été mieux connue de ceux qui nous doivent des leçons de morale, ils n'eussent pas manqué de proposer la vie de ces insecte comme une image de celle des hommes',⁷³ concetto che Leopardi aveva già fatto proprio nei precedenti impieghi dell'immagine. Rimane infine da notare, proprio in relazione al significato metaforico della vita dell'insetto rispetto alla vita umana, come l'uso della citazione da parte di Leopardi sia a sua volta frutto di una memoria interna del testo. Nella fonte non compariva un esplicito riferimento all'*affaticamento* dell'insetto come nel pensiero zibaldoniano ('sempre affaticandosi per arrivare [allo stato] d'insetti alati' [Zib. 4272]), ma, al massimo, la descrizione della complessità della sua struttura: 'le grand appareil'.⁷⁴ La scelta lessicale di Leopardi rivela il permanere nella memoria di una precedente meditazione, anch'essa una metafora della vita, che egli aveva consegnato allo *Zibaldone* poco più di un centinaio di pagine prima. Alle pagine 4162-4163 leggiamo infatti:

Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, *faticosi* e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, *cammina*

⁷³ Ibid. p. 405.

⁷⁴ Ibid.

senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere. [corsivi nostri]

La vita dell'‘efimero’ non è affatto diversa da quella dell'essere umano, entrambi si affaticano per cadere, in un inutile sforzo di sopravvivenza destinato a fallire. Il faticoso viaggio dello zoppo e infermo, riecheggia in quello dell'insetto, che appunto *si affatica* come il suo corrispondente umano. Siamo dunque di fronte a un ulteriore esempio dell'efficacia mnemonica dell'immagine, capace di riemergere implicitamente non appena riaffiorano i significati di cui essa era portavoce.

L'immagine del metter le ali congiunta a quella dell'affaticamento continuerà ad agire nella scrittura poetica leopardiana nei versi del *Canto notturno*, in cui ritroviamo significative corrispondenze lessicali e di senso con le meditazioni precedentemente analizzate. Per quanto riguarda il motivo dell'affaticamento, esso anima i seguenti versi della prima strofa:

Somiglia alla tua vita

La vita del pastore.

Sorge in sul primo albore

Move la greggia oltre pel campo, e vede

Greggi, fontane ed erbe;

Poi stanco si riposa in su la sera:

Altro mai non ispera. [vv. 9-15]

e i versi della seconda strofa, in cui l'immagine dello ‘zoppo e infermo’ che occupa le pagine 4162-4163 dello *Zibaldone* è chiaro riferimento:

Vecchierel bianco, infermo,

Mezzo vestito e scalzo,

Con gravissimo fascio in su le spalle,

Per montagna e per valle,
Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
Al vento, alla tempesta, e quando avvampa
L'ora, e quando poi gela,
Corre via, corre, anela,
Varca torrenti e stagni,
Cade, risorge, e più e più s'affretta,
Senza posa o ristoro,
Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
Colà dove la via
E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso,
Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
È la vita mortale. [vv. 21- 38]

La durata dell'esistenza, cui dipende il nome dell'insetto, 'Les Ephémères ont dû leur nom à la courte durée de leur vie',⁷⁵ è uno dei motivi intorno al quale ruota il canto; in particolare un legame di corrispondenza relativo al tema della durata della vita agisce tra i versi della terza strofa:

Ma perchè dare al sole,
Perchè reggere in vita
Chi poi di quella consolar convenga?

⁷⁵ AA.VV., *Encyclopédie Méthodique*, cit., p. 404.

Se la vita è sventura,

Perchè da noi si dura? [vv. 52-56]

e un passo della fonte scientifica, l'*Encyclopédie Méthodique*, in cui, tra le differenti possibilità di durata della vita degli 'efimeri' menzionate (da qualche ora a tre o quattro giorni), risulta presente il caso di quegli insetti che non arrivano mai a vedere il sole: 'il y en a qui ne voient jamais le soleil, elles viennent pour ainsi dire au jour, après qu'il est couché, & meurent avant l'aurore',⁷⁶ che sembra riecheggiare nel citato verso 52 del canto ('Ma perchè dare al sole'). Le fonti da cui i commentatori ritengono Leopardi abbia ricavato il verso 52, contengono non la parola 'sole' ma l'equivalente latino della parola *luce*;⁷⁷ il passo dell'*Encyclopédie* ci sembra più vicino ai versi leopardiani, soprattutto se si consideri come il riferimento al 'dare al sole' una vita che dura solo come sventura, precede l'aprirsi, nella quarta strofa, della rappresentazione di una vera e propria metamorfosi che l'essere umano subisce giungendo alla morte; come gli 'efimeri' che si liberano del loro 'sembiante' acquatico per assumere quello aereo, prima del destino di morte, lasciando una famiglia di nipoti e pronipoti, allo stesso modo gli uomini subiscono, con il 'perir dalla terra', uno 'scolar del sembiante'. Leggiamo i versi della quarta strofa che descrivono la metamorfosi umana, ed evidenziamo le corrispondenze con passi meditativi precedentemente menzionati:

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Sulle interpretazioni riguardanti le fonti del verso si rimanda a G. Leopardi, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, cit., p. 444. In particolare, il primo riferimento, segnalato da Paolo Rota è biblico, dal libro di Giobbe (3, 20): 'Quare misero data est lux/ Et vita his in amaritudine animae sunt?' (P. Rota, *Presenze della Bibbia in Leopardi*, in «Italianistica», 21,1, 1992, pp. 39-40); il secondo, segnalano Gavazzeni-Lombardi, è 'in luminis oras', di un passo del *De Rerum Naturae* lucreziano (V, 222-230), fonte anche dei vv. 39-54 del *Canto notturno*: 'Tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis/ Navita, nudus humi iacet infans indigus omni/ Vitali auxilio, cum primum in luminis oras/ Nixibus ex alvo matris natura profundit,/ Vagituque locum lugubri complet, ut aequumst/ Cui tantum in vita restet transire malorum./ At variae crescunt pecudes armenta feraeque/ Nec crepitacillis opus est nec cuiquam adhibendast/ Almae nutricis blanda atque infracta loquela'.

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
Che sì pensosa sei, tu forse intendi,
Questo viver terreno,
Il patir nostro, il sospirar, che sia;
Che sia questo morir, questo supremo
Scolorar del sembiante,
E perir dalla terra, e venir meno
Ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
Il perchè delle cose, e vedi il frutto
Del mattin, della sera,
Del tacito, infinito andar del tempo. [vv. 61-72]

Gli uomini periscono ‘dalla terra’ come gli ‘efimeri’ sul *campo*: ‘à peine la plûpart de ces espèces sont-elles parvenues à habiter les airs, qu’elles périssent sur le champ’;⁷⁸ ricordiamo inoltre come Leopardi alla pagina 4270, all’interno della meditazione che assimilava la vita degli ‘efimeri’ con le pubblicazioni dalla breve vita, scriveva: ‘Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi’, in cui ritroviamo il riferimento alla terra congiunto a quello alla mattina e alla sera, che scandiscono un intervallo di tempo caduco, senza frutto. Sempre all’interno della quarta strofa, la scelta di ‘famiglia’ ad indicare le creature animali e vegetali che abitano la terra, ai versi 90-93: ‘Così meco ragiono: e della stanza/ Smisurata e superba,/ E dell’innumerabile famiglia;’, sembra

⁷⁸ AA.VV., *Encyclopédie Méthodique*, cit., p. 405.

non essere esente dall'influenza del riferimento ai, per così dire, *familiari* degli 'efimeri', all'interno del già citato pensiero alle pagine 3511-3512 dello *Zibaldone*, del quale, per comodità, riportiamo di nuovo il brano che ci interessa:

E s'egli è vero come *dicono, che nel fiume Apanis nella Scizia vi abbia degli animalletti, tra i quali, quei, i quali essendo nati il mattino, muojono la sera, sono i più vecchi, e muojono carichi di figli, di nipoti, di pronipoti [...]*, egli è certissimo che l'idea che questi animali si formano e naturalmente acquistano della durata e quantità p.e. di una mezz'ora di tempo, è tanto maggiore della nostra idea, che noi non possiamo pur concepire il quanto. [corsivi nel testo]

I *familiari* degli insetti sono nuovamente inseriti all'interno di un discorso che coinvolge la durata dal mattino alla sera.

Le corrispondenze evidenziate, relative al motivo dell'affaticamento, della durata, della metamorfosi, tra componimento poetico e prosa sugli 'efimeri' (la fonte enciclopedica e le meditazioni leopardiane da essa ispirate), conducono ad interpretare il riferimento alle ali, al metter le ali, dell'ultima strofa ('Forse s'avess'io l'ale/ Da volar su le nubi,' [vv. 133-135]), come un implicito evocare anche l'efimero e non solo l'uccello; i finali in 'ale' che caratterizzano tutte le strofe del canto rimanderebbero così alle fasi di emersione della metamorfosi, ad un, per così dire, progressivo *spuntare delle ali* che si compie nell'ultima strofa, climax poetico del canto. Nel capitolo precedente abbiamo tentato di interpretare le *Ricordanze* e il *Canto notturno* come espressione di una poetica consapevole del rapporto tra evocazione e attenzione, e abbiamo sottolineato come il finale del *Canto notturno*, con l'immagine dell'acquisizione delle ali, possa leggersi come un inno alla singolarità.⁷⁹ Il finale del componimento si pronuncia sul tema della felicità con una duplicità di esiti; al sogno introdotto dal 'Forse s'avess'io l'ale' [v. 133] fa infatti seguito l'altra supposizione che chiude il canto con un più esperito giudizio sull'esistenza: 'O forse erra dal vero,/ Mirando all'altrui sorte, il

⁷⁹ Si rimanda alle pp. 184-186.

mio pensiero:/ Forse in qual forma, in quale/ Stato che sia, dentro covile o cuna,/ È funesto a chi nasce il dì natale.’ [vv. 139-143]. Anche nelle *Operette* il rapporto tra felicità e intensità della vita trovava espressione in due modelli distinti, gli uccelli dell’*Elogio* e gli ‘efimeri’ del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*.⁸⁰ Nel *Canto notturno* il desiderio inappagabile di acquisire le ali nasconde questa ambivalenza e mentre mantiene vivo il riferimento alla vivacità ed energia speranzosa dell’uccello, allo spettacolo delle stelle che si offre ai loro occhi abituati a godere ‘tutto giorno immensi spettacoli e svariatisimi’, come scriveva Leopardi nel citato passo dell’*Elogio*, allude nello stesso tempo, implicitamente, ad un modello più tragico di intensità di esistenza, fondato sul paradosso della fatica di una vita volta al conseguimento della propria morte. Gli ‘efimeri’ restano impliciti nell’immagine delle ali, ma i ritorni di immagine che attraversano il *Canto notturno* rivelano, nella prospettiva autoreferenziale dei *Canti* di cui siamo consci, una pluridimensionalità di significati che il potere mnemonico dell’immagine rende possibile. Quest’ultimo ha rivelato un’importante rete di corrispondenza che mette in comunicazione i due capolavori leopardiani, poetico e in prosa, con la scrittura privata dello *Zibaldone*.

Tornando all’esame dei luoghi interni allo *Zibaldone*, passiamo ad un ultimo caso di ricorrenza dell’immagine indotta dal suo potere mnemonico. Nella meditazione

⁸⁰ Nell’*Elogio degli uccelli* questi animali venivano esaltati perché essi ‘provano nella vita loro cose infinite e diversissime; esercitano continuamente il loro corpo; abbondano soprammodo della vita estrinseca’ [PP, II: 158], e dunque ‘godono tutto giorno immensi spettacoli e svariatisimi, e dall’alto scuoprono, a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll’occhio, quanti, pur colla mente, appena si possono comprendere dall’uomo in un tratto’ [PP, II: 158-159]. Alla concentrazione e alla singolarità dell’esperienza degli uccelli (‘a un tempo solo’) si aggiunge nelle *Operette* il modello di concentrazione di vita sperimentata dagli ‘efimeri’, nel già esaminato passo che li riguarda nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*: ‘poichè non il semplice essere, ma il solo essere felice, è desiderabile; e la buona o cattiva sorte di chicchessia non si misura dal numero dei giorni; io conchiudo che la vita di quelle nazioni, che quanto più breve, tanto sarebbe men povera di piacere, o di quello che è chiamato con questo nome, si vorrebbe anteporre alla vita nostra [...]. Perciò [...] io vorrei che la potessimo accelerare in modo, che la vita nostra si riducesse alla misura di quella di alcuni insetti, chiamati efimeri, dei quali si dice che i più vecchi non passano l’età di un giorno [...]. Nel qual caso, io stimo che non ci rimarrebbe luogo alla noia’ [PP, II: 65-66].

che occupa le pagine 2268-2271 Leopardi riflette sul potere dell'assuefazione in grado di far acquisire nuove facoltà agli organi dell'uomo, e si serve dell'esempio della mano e del piede:

Per mostrare come le facoltà umane e animali derivino tutte dall'assuefaz. [...]. Aggiungo. *Non è egli evidente che la natura ha destinato le mani ad operare, e i piedi non ad altro che a camminare ec.?* Chi dirà ch'ella abbia dato ai piedi la facoltà delle stesse cose che può far la mano? *Eppure i piedi l'acquistano*; e risiede in essi o altrettanta o poco minore disposizione che nelle mani, a tutte le facoltà e funzioni di questa. *Io ho veduto un fanciullo nato senza braccia, far coi piedi le operazioni tutte delle mani, anche le più difficili, e che non s'imparano senza studio.* Ho inteso da un testimonio di vista, di *una donzella benestante che ricamava coi piedi.* Che vuol dir ciò? Tanta facoltà naturale risiede nelle mani quanta nei piedi, cioè nessuna in nessuno dei due. L'assuefazione sola e le circostanze la procurano alle une, e la possono procurare agli altri.

Similmente dite delle facoltà della mano e parte destra rispetto alla sinistra. [Zib. 2268-2269; corsivi nostri]

E ancora:

Come dunque sarebbe assurdo il dire che la natura abbia dato al piede le facoltà della mano, e nondimeno vediamo che esso le acquista; così parimente è stolto il dire che la natura abbia dato alla mano alcuna facoltà, ma solamente la disposizione e la capacità di acquistarne; disposizione ch'ella ha pur dato al piede, bench'ella resti non solo inutile, ma sconosciuta e neppur sospettata in quasi tutti gli uomini; disposizione che non è quasi altro che possibilità⁸¹; disposizione maggiore certo nella mano, che la natura aveva espressamente destinata ad acquistare le sue facoltà ec. [Zib. 2270; corsivi nostri]

Alle pagine 2583-2584, del 26 luglio 1822, Leopardi si trova ora a meditare sui requisiti che alla nascita determinavano la felicità degli antichi, a paragone di quelli che invece si richiedono dalla modernità:

Adesso chi nasce grande, nasce infelice. Non così anticamente, quando il mondo abbondava e di pascolo (cioè di spettacolo e trattenimento), e di esercizio, e di fini, e di premi all'anime grandi. Anzi a quei tempi era fortuna il nascer grande come oggi il nascer nobile e ricco. *Perocchè siccome nella monarchia quelli che nascono di grande e ricca famiglia, ricevono le dignità, gli onori, le cariche dalla mano dell'ostetrica* (per servirmi di un'espressione di Frontone ad Ver. 1.2. ep. 4. p. 121.), *così nè più nè meno accadeva anticamente ai grandi e magnanimi e valorosi ingegni.* I quali nelle circostanze,

⁸¹ 'possibilità' è corsivo nel testo.

nell'attività e nell'immensa vita di quei tempi, non potevano mancare di svilupparsi, coltivarli e formarsi; e sviluppati, formati e coltivati non potevano mancar di prevalere e primeggiare; come oggidì possono esser certi di tutto il contrario. [Zib. 2583; corsivi nostri]

Alla pagina 2585, del 28 luglio 1822, Leopardi riprende la meditazione sull'assuefazione ricorrendo nuovamente all'esempio della mano precedentemente menzionato (in Zib. 2268-2269):

Ho paragonato altrove gli organi intellettuali dell'uomo agli esteriori, e particolarmente alla mano, e dimostrato che siccome questa non ha da natura veruna facoltà (anzi da principio è inetta alle operazioni più facili e giornaliere), così niuna ne portano gli organi intellettuali, ma solamente la disposizione o possibilità di conseguirne, e questa più o meno secondo gl'individui. Nello stesso modo io non dubito che se meglio si ponesse mente, si troverebbero anche negli organi esteriori dell'uomo, p.e. nella mano, molte differenze di capacità, non solo relativamente alle diverse assuefazioni, e al maggiore o minore esercizio di detto organo, ma naturalmente, e indipendentemente da ogni cosa acquisita; come accade negl'ingegni, che per natura sono qual più qual meno conformabili, e disposti ad assuefarsi, cioè ad imparare. E forse a queste differenze si vuole attribuire l'eccessiva e maravigliosa inabilità di alcuni che non riescono (anche provandosi) a saper far colle loro mani quello che il più degli uomini fanno tuttogiorno senza pure attendervi nè anche pensarvi; e l'altrettanto mirabile facilità ch'altri hanno d'imparare senza studio, e d'eseguire speditissimamente le più difficili operazioni manuali, che il più degli uomini o non sanno fare, o non fanno se non adagio, e con attenzione. Vero è che si trova molto minor differenza individuale fra la capacità generica della mano di questo o di quello, che fra la capacità de' vari ingegni. Ma questo nasce che tutti in un modo o nell'altro esercitano la mano, e quindi le danno e procurano una certa abilità e assuefabilità generale: non così l'ingegno. Ed è molto maggiore, generalmente parlando, il divario che passa fra l'esercizio de' diversi ingegni, che fra l'esercizio della mano de' diversi individui. Divario che non è naturale, e non ha che far colle disposizioni native di tali organi. [Zib. 2585-2587; corsivi nostri]

Benché la natura delle riflessioni considerate alle pagine 2583-2585 sia diversa (sull'assuefazione l'una, sul rapporto antichi-moderni l'altra), nondimeno, la ripresa del discorso sull'assuefazione attraverso l'esempio della mano, deriva dall'impiego dell'immagine della 'mano dell'ostetrica' che Leopardi dichiara aver ricavato da Frontone nel pensiero sugli antichi e moderni. La rilettura della pagina deve aver suscitato in Leopardi la memoria del proprio esempio adottato in ambito di

assuefazione, ed egli quindi riprende la meditazione sulla mano, ripetendo e riassumendo come di consueto i concetti già introdotti, e sviluppa quindi ulteriori riflessioni che la ‘mano’ gli suggerisce. Questa dinamica dimostra come nel processo di scrittura e rilettura la funzione mnemonica dell’immagine favorisca l’espansione della scrittura.

In questo paragrafo abbiamo tentato di dimostrare come le immagini dello *Zibaldone* tendano a presentarsi come immagini perfette, come nuclei di condensazione dei significati, i quali, proprio attraverso le rappresentazioni, divengono recuperabili anche a lunghe distanze tra pagine. Le immagini permettono con i loro movimenti di trasportare nel corso della scrittura tutti i sensi e le impressioni originarie che racchiudono. Le figure infatti detengono, proprio grazie alla loro perfezione, un marcato potere mnemonico; basta una sola parola, un solo elemento dell’immagine che, anche per diversi intenti speculativi, venga riproposto nella scrittura, per riattivare la memoria del già detto, riprenderne le fila e sviluppare il discorso verso nuove direzioni. La via dell’immagine, come già la via dei pensieri dimostrativi, è dunque un percorso che, dalla chiarezza alla memoria, conduce all’espansione della scrittura.

3.2.1 ‘Per dire un’ immagine’

Appurata la ricerca di perfezione che caratterizza le immagini e verificato il loro carattere mnemonico, volgiamoci ora all’indagine del modo in cui le figure si comportano all’interno della meditazione, del modo in cui si trovano *integrate* con il resto della scrittura.

Una caratteristica delle immagini nello *Zibaldone*, è sicuramente il loro presentarsi all’interno del testo con una funzione strutturale, mai esornativa. La

rappresentazione non serve ad abbellire, ad aggiungere un ornamento al discorso, ma ha la funzione di partecipare all'avanzamento della meditazione, o, molto spesso, di sostituirsi al concetto stesso. Senza le immagini la riflessione non sarebbe la stessa, mancherebbe di sostanza e non solo, per così dire, di colore. Si pensi a titolo di esempio (e fornendo soltanto un assaggio di quello che è il vastissimo repertorio di immagini dello *Zibaldone*), alle seguenti figure analogiche:

Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletteosissimo, è pur come 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: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio: pur questo è il sommo de' nostri dilette, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarci, di questo che per la sua incertezza non ci può mai appagare. [*Zib.* 75]

Un uomo di grande ingegno fra gl'ignoranti o è disprezzato, o apprezzato senz'ammirazione senza entusiasmo senza nessuno di quegli affetti che paiono conseguenze infallibili dello straordinario, e che debbano crescere tanto più quanto la cosa è più straordinaria relativamente. Il conto che se ne fa, è come di uno che abbia un utensile migliore degli altri, i quali talvolta lo chiedono in prestito o se ne servono presso chi lo possiede, e non perciò stimano che quell'uomo sia una gran cosa, o superiore agli altri a cagione di quel piccolo vantaggio compensabile e paragonabile con tanti altri. Così le scritture di buon gusto in un secolo o paese corrotto o ignorante, così la sensibilità massimamente e l'entusiasmo [...]. [*Zib.* 263-264]

L'immagine conferisce al concetto un insieme di sensi e suggestioni che difficilmente potrebbero essere espressi altrimenti. Nella prima similitudine, si noti il potere evocativo delle parole 'bella e dipinta' che qualificano la farfalla, e che suggeriscono l'idea della vastità multiforme e multicolore della campagna. Nella seconda immagine, l'utensile preso a prestito con indifferenza, rappresenta passioni umane come invidia e noncuranza, che nessuna definizione estesa riuscirebbe a rendere con altrettanta efficacia. In questi due casi l'immagine è integrata nella riflessione, fornisce *il sentimento della verità* della meditazione. Senza l'immagine potremmo

comunque *intendere* che Leopardi scrive del desiderio e del disprezzo nei rapporti umani, ma non sentiremmo i concetti vivi di fronte a noi.

Esistono poi quelle immagini che prendono il posto della speculazione, e conducono la riflessione ai suoi esiti. Per chiarire meglio, si veda la similitudine che assimila l'egoismo tra gli uomini al 'sistema dell'aria':

Il mondo, o la società umana nello stato di egoismo [...], si può rassomigliare al sistema dell'aria, le cui colonne (come le chiamano i fisici) si premono l'une l'altre, ciascuna a tutto potere, e per tutti i versi. Ma essendo le forze uguali, e uguale l'uso delle medesime in ciascuna colonna, ne risulta l'equilibrio, e il sistema si mantiene mediante una legge che par distruttiva, cioè una legge di nemicizia scambievolmente esercitata da ciascuna colonna contro tutte, e da tutte contro ciascuna.

Nè più nè meno accade nel sistema della società presente, dove non ciascuna società o corpo o nazione (come presso gli antichi), ma ciascun uomo individuo continuamente preme a più potere i suoi vicini, e per mezzo di esso i lontani da tutti i lati, e n'è ripremuto da' vicini e da' lontani a poter loro nella stessa forma. [...]

Dalla detta comparazione caveremo altresì un corollario morale. Se qualche colonna d'aria viene a rarefarsi, o a premer meno dell'altre, e far meno resistenza per qualunque accidente, ciascuna delle colonne vicine, e ciascuna delle lontane addossandosi alle vicine, senza un istante d'intervallo, corrono ad occupare il luogo suo, e non appena ella ha lasciato di resistere sufficientemente, che il suo luogo è conquistato. Così la campana pneumatica andrebbe in minutissimi pezzi, mancando la sufficiente resistenza dell'aria quivi rinchiusa, se non si provvedesse a questo colla configurazione della campana. Lo stessissimo accade fra gli uomini, ogni volta che la resistenza e reazione di qualcuno manca o scema, sia per impotenza, sia per inavvertenza, sia per volontà o inesperienza. E però son da ammonire i principianti della vita, che se intendono di vivere, e di non vedersi preso il luogo immediatamente, e non esser messi a brani o schiacciati, s'armino di tanta dose d'egoismo quanta possano maggiore, acciocchè la reazion loro sia, per quanto essi potranno, o maggiore o per lo meno uguale all'azione degli altri contro di loro. [Zib. 2436-2440; corsivi nostri]

Il 'corollario morale' [Zib. 2439] che si deduce dalla similitudine è interamente espresso attraverso l'immagine; Leopardi riflette sull'attitudine umana a sfruttare ogni debolezza del prossimo per usurpare ciò che quest'ultimo non riesce a mantenere, parlando esclusivamente in forma rappresentativa, attraverso la figura della pressione tra le colonne. Soltanto quando l'immagine è stata compiutamente esposta allora ritorna il

riferimento al concetto della prevaricazione umana; ed esso torna, come secondo termine di paragone, con una menzione tutt'altro che distesa: 'Lo stessissimo accade fra gli uomini, ogni volta che la resistenza e reazione di qualcuno manca o scema, sia per impotenza, sia per inavvertenza, sia per volontà o inesperienza' [Zib. 2440]. L'immagine ha esaurito tutto l'insieme dei sensi che si volevano trasmettere, e non c'è bisogno di aggiungere altro.

Le immagini dello *Zibaldone* hanno questa caratteristica, questo potere: esse *parlano da sole*, non hanno bisogno che l'autore si soffermi a spiegarle. Non sono molto frequenti i casi in cui si scopre Leopardi a delucidare un'immagine, a togliere, per così dire, la parola all'immagine per sostituirla con la propria voce diretta; in questi casi si ha quasi l'impressione di trovarsi di fronte ad una premura, ad una precauzione che egli prende per tutelare la scrittura votata alla chiarezza; come se si accorgesse di essere stato troppo ardito nelle proprie associazioni, e volesse evitare di lasciar tracce poco chiare per il momento in cui fosse ritornato su quelle pagine.

Un primo esempio si trova alla pagina 20. Leopardi, confutando le posizioni del Di Breme, scrive: 'se infiniti esempi e ragioni provano quanta sia la forza dello stile, e come una stessa immagine esposta da un poeta di vaglia faccia grand'effetto, e da un inferiore nessuno, se Virgilio senz'arte non sarebbe stato Virgilio, *se in poesia un bel corpo con vesti di cencio, dico, bei sensi senza bello stile ordine scelta* ec. non si soffrono e non si leggono e sono condannati [...]' [corsivi nostri]; l'immagine del 'corpo con vesti di cencio', emerge con naturalezza, asseconda l'urgenza della scrittura polemica. Leopardi si sofferma ad esplicitare il significato dell'immagine del corpo in abito di straccio, attraverso la chiarificazione 'dico, bei sensi senza bello stile ordine

scelta',⁸² perché nell'impeto polemico in cui la rappresentazione si era originata, avrebbe potuto rappresentare un riferimento poco limpido a posteriori. 'Bel corpo con vesti di cencio' a distanza di tempo avrebbe potuto essere associato ad altri aspetti della poesia, non necessariamente a quelli specificati, facendo sfumare così la motivazione e le istanze iniziali della scrittura di quel pensiero.

In un secondo esempio tratto dalle pagine 281-283, Leopardi vuole addurre ulteriori dimostrazioni a convalida delle osservazioni del Buffon relative alla non dolorosità della dipartita dell'anima dal corpo; egli riflette sul processo di separazione dell'anima in relazione alle ipotesi sulla sua natura materiale o spirituale; nel caso in cui si ammetta la natura materiale, sarebbe insensato ipotizzare una separazione dal corpo, ovvero un distaccamento della materia dalla materia stessa; nel caso in cui invece si consideri l'anima spirituale, Leopardi osserva: 'è ella forse un membro del corpo, che s'abbia a staccare, e perciò con gran dolore? O non piuttosto i legami tra lo spirito e la materia, qualunque sieno, certo non sono materiali, e l'anima non si svelle come un membro, ma parte naturalmente quando non può più rimanere, nello stesso modo che una fiamma si estingue e parte da quel corpo dove non trova più alimento, nel che, *per dire un'immagine*, noi non vediamo nè ci figuriamo neanche astrattamente nessuna violenza e nessun dolore sia nel combustibile sia nella fiamma' [Zib. 282; corsivi nostri]. Leopardi sente qui di doversi soffermare sull'immagine per chiarirne un suo utilizzo tutto originale, sente di dover 'dire l'immagine'.

La fiamma è immagine archetipica dell'idea di energia fisica che si emana in vita o si dissipa in morte;⁸³ il punto di vista sul *dolore*, adottato da Leopardi, costituiva

⁸² Sulla funzione argomentativa del 'dico' si veda A. Ricci, *Sintassi e testualità dello 'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi, parte II*, cit., pp. 54-59.

⁸³ Cfr. il commento di Cesare Galimberti all'immagine della fiamma nel *Coro di morti* nell'edizione delle *Operette morali* da lui curata (G. Leopardi, *Operette morali*, Napoli, Guida, 1998, nota 17, p. 301).

un'aggiunta insolita rispetto ai normali canoni figurativi. L'immagine dello spegnersi della fiamma infatti, era tradizionalmente associata al momento in sé dello spegnimento dell'energia fisica, indotto dalla mancanza di alimento, non alle implicazioni, dolorose o meno, di questa dinamica. Leopardi sente qui di dover spiegare, di togliere, per così dire, la parola all'immagine e di *dire* egli stesso l'immagine, perché si tratta di uno dei rarissimi casi in cui la figurazione scelta (la fiamma), rischiava di coprire solo alcuni dei significati (la morte) rispetto a quelli che si volevano rendere (presenza o assenza di dolore nella morte). A conferma di ciò, dobbiamo proseguire nell'analisi della nostra meditazione zibaldoniana, per poi operare un confronto con il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, che riprende e sviluppa le medesime tematiche.

Nel seguito della riflessione zibaldoniana, alle pagine 282-283, Leopardi esplora l'ipotesi di un'anima spirituale. Secondo una premessa spiritualista la morte potrebbe essere concepita come un 'impedimento' che non permette all'anima di rimanere unita al corpo, piuttosto che come una 'forza che la stacchi dal corpo'. L'anima non sarebbe da intendersi 'come parte del corpo, ma come ospite di esso corpo, e *tale che l'entrata e l'uscita sua sia facilissima leggerissima e dolcissima*, non essendoci mica *nervi* nè *membrane* nè ec. che ve la tengano attaccata, o catene che ve la tirino quando deve entrarvi' [corsivi nostri].

Confrontiamo ora il testo con l'operetta del Ruysch, la cui sezione centrale sviluppa il medesimo motivo della dipartita dello spirito dal corpo. Partendo dalla premessa che l'anima non sia di sostanza materiale come il corpo, Ruysch interroga il Morto su come sia possibile che la loro separazione non causi dolore, essendo anima e corpo 'cose congiunte e quasi conglutinate tra loro' [PP, II: 120]. Il Morto replica: 'lo spirito è forse appiccato al corpo con qualche *nervo*, o con qualche muscolo o

membrana, che di necessità si abbia a rompere quando lo spirito si parte?’ [PP, II: 120; corsivi nostri] e conclude così la sua risposta: ‘Abbi per fermo, che l’entrata e l’uscita dell’anima sono parimente *quiete, facili e molli*’ [PP, II: 120; corsivi nostri]. La corrispondenza tra il passo dello *Zibaldone* e il brano dell’operetta è evidente: ritroviamo il riferimento ai nervi, alle membrane, e ad una separazione che, ‘facilissima leggerissima e dolcissima’ nella riflessione dello *Zibaldone*, diventa ‘quieta’, ‘facile’ e ‘molle’ nell’operetta.

Considerando ora la ‘fiamma’, nucleo dell’immagine che Leopardi *dice* nello *Zibaldone*, essa ricompare nell’operetta nel *Coro di morti* come metafora della vita stessa: ‘[...] Come da morte/ Vivendo rifuggia, così rifugge/ Dalla fiamma vitale/ Nostra ignuda natura’ [PP, II: 116-117]. L’immagine della fiamma nel componimento poetico si riappropria della sua archetipica funzione analogica, torna ad essere assimilata all’ energia vitale e non al dolore della dipartita, come avveniva invece nello *Zibaldone*. Il dolore della separazione dell’anima dal corpo nell’operetta, non più condensato nell’immagine della fiamma, sarà trattato nella sezione dialogica del Ruysch. Il più tradizionale conferimento di sensi all’immagine della fiamma, che Leopardi elegge per la lirica, ci aiuta a comprendere come nella meditazione del diario, che concentrava nei sensi della figura ‘fiamma’ anche l’elemento anomalo del dolore, egli abbia individuato uno scarto dalla norma che meritava chiarificazione.

Riassumiamo dunque quanto esaminato finora sul modo in cui le immagini si presentano nella scrittura: da una parte alla rappresentazione perfetta è lasciata piena autonomia nel testo e pieno potere di concentrare in sé tutte le sfumature del concetto; l’immagine parla da sola e dice più di quanto al concetto sarebbe possibile esprimere. D’altra parte si individua un controllo da parte di Leopardi sulla funzionalità

dell'immagine. Egli cerca di perseguire la chiarezza della rappresentazione che duri nel tempo, e come lettore di se stesso, vuole garantirsi la possibilità del recupero della dimensione intellettuale ed immaginativa che si plasma di pagina in pagina. Se qualche incertezza rischia di comprometterlo, egli accosta la propria parola a quella dell'immagine, con un semplice, quasi impercettibile intervento.

3.2.2 La propagazione dell'immagine

Per concludere il nostro studio sulle immagini dello *Zibaldone*, ci proponiamo ora di individuare come la rappresentazione affiori e che influenza eserciti sul testo circostante. Abbiamo appunto scelto la definizione di *propagazione dell'immagine* per indicare con un'unica formula gli effetti dell'immagine sul resto della scrittura.

Alla base della creazione dell'immagine, della capacità di 'ridur tutto a immagine' [*Zib.* 1650], risiede un'attitudine visiva e associativa che consente di scorgere aspetti insoliti e caratteristiche della realtà che l'uso ordinario della lingua mantiene celati; in un parlare che non sia di immagini, esiste una corrispondenza diretta tra parola e significato in cui l'attitudine associativa, pur esplicandosi, è ridotta al minimo, conserva, per così dire, uno stato di riposo. Nello *Zibaldone*, quando l'immagine emerge, si avverte una tensione, un passaggio da uno stato, per così dire, di quiete dell'espressione, ad un'immersione in un campo di forze che convergono verso un unico centro, il centro costituito dall'immagine stessa.⁸⁴ E ciò che più interessa è che

⁸⁴ Con l'espressione 'campo di forza' Claudio Colaiacomo qualifica lo *Zibaldone* nella sua interezza, come opera la cui 'struttura [prevede un] campo di forze in tensione', in cui, 'quanto più forti appaiono le caratteristiche di autoriferimento dell'opera, tanto più dovrebbe essere intenso il lavoro di confronto con la tradizione che essa contiene in sé' (C. Colaiacomo, '*Zibaldone di pensieri*' di Giacomo Leopardi, cit., p. 285). Nel nostro caso la formula *campo di forze*, allo stesso modo di *propagazione*, serve a spiegare delle dinamiche strettamente collegate all'immagine e al suo comportamento nella scrittura. *Campo di forza* è, in sostanza, l'insieme delle rappresentazioni o di parole-immagini secondarie o compagne di un'immagine centrale (ma che come vedremo possono divenire esse stesse nuclei figurali centrali), che le ha generate, propagate.

questo campo di forze coinvolge anche quelle zone della scrittura più limitrofe rispetto all'immagine, zone non interessate direttamente da un parlare figurato. Per chiarire, volgiamoci all'analisi del testo.

A pagina 24, all'interno di una riflessione che a breve ci interesserà anche per altre dinamiche di propagazione, Leopardi scrive:

dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene [...] che le odi degli altri appetto alle sue paiano *asciutte e dure e aride*, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore. [corsivi nostri]

Nel pensiero alla pagina 31, in cui si noti la ripresa degli stessi aggettivi, il cui impiego viene ora sviluppato a delineare l'immagine della 'persona magra', Leopardi medita sull'importanza che l'espressione in prosa mantenga 'qualche cosa del poetico, non già qualche cosa particolare, ma una mezza tinta generale', così come avveniva nella prosa antica. La prosa francese costituisce invece l'esempio negativo per eccellenza, agli antipodi dell'uso antico, come Leopardi afferma nella seguente similitudine:

Da questo ch'io ho detto si vede quanto debba diventare come infatti diventa *geometrica arida sparuta dura, asciutta ossuta, e dirò così, somigliante a una persona magra che abbia le punte dell'ossa tutte in fuori*, quella prosa tutta sparsa d'espressioni metafore frasi locuzioni modi tecnici che usa presentemente massime in Francia, e quanto lontana da quella *freschezza e carnosità morbida sana vermiglia vegeta florida, e da quella pieghevolezza e da quella dignità* che s'ammira in tutte quelle prose che fanno d'antico. [corsivi nostri]

La relazione di somiglianza mette in comune due termini: la prosa e alcune sue determinate caratteristiche da una parte, e una persona e le sue peculiarità fisiche dall'altra, e mira a rendere visibili delle qualità indefinite; come figurarsi infatti un insieme di 'espressioni metafore frasi locuzioni modi tecnici' senza il ricorso all'analogia? L'immagine della 'persona magra' fuoriesce come risultato della progressione aggettivale che sembra guidare la scrittura verso quella, e soltanto quella,

soluzione rappresentativa. Dall'aggettivo 'geometrica', si passa ad 'arida', poi a 'sparuta', a 'dura', e comincia così la raffigurazione mentale di un qualcosa di secco e spigoloso, finché con 'asciutta' e 'ossuta' si apre definitivamente il corso alla figura, che nella mente del poeta è andata scorrendo e costruendosi in modo sempre più chiaro.

Una volta formatasi l'immagine, essa regola e influenza il corso delle aggiunte successive, che non possono più fare a meno di riferirsi ad essa; e troviamo infatti, come rappresentazione della prosa antica, dalle caratteristiche antitetiche rispetto alla francese, un'immagine che continua ad attingere all'ambito della costituzione fisica, ma con prerogative opposte; e se per la prima rappresentazione il movimento che portava all'immagine era orientato dall'esterno all'interno, dalla periferia al centro dell'immagine, in questa seconda raffigurazione si passa dalla focalizzazione sull'immagine, tramite i termini 'freschezza', 'carnosità', 'morbida', 'sana', 'vermiglia', 'vegeta', 'florida', ad un progressivo allontanamento da essa, con 'pieghevolezza' e 'dignità' (termini che non connotano propriamente la costituzione fisica), con cui si esaurisce la rappresentazione, e si conclude la riflessione sullo stile della prosa. L'immagine sembra dunque irradiarsi, sembra creare un *campo di forze* che si trasmette alla scrittura. L'esempio offerto da questa similitudine, inoltre, consente di mettere in evidenza come la scrittura stessa favorisca l'emergere della figura, attraverso una determinata sequenza aggettivale che progressivamente si fa più chiara, progressivamente delinea un contorno; è l'applicazione testuale della filosofia del linguaggio leopardiana, secondo cui 'noi pensiamo parlando' [Zib. 94-95], o scrivendo.

Passiamo ad un secondo esempio, che ci permette di individuare un'altra modalità di propagazione dell'immagine, non rintracciabile attraverso una progressione

lessicale ma nella continuazione di una determinata area semantica per evocazione. A pagina 3 troviamo la seguente meditazione seguita da versi:

L'utile non è il fine della poesia benchè questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente all'utile o ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia, come può l'agricoltore servirsi della scure a segar biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La poesia può esser utile indirettamente, come la scure può segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, imperocchè il dilettere è l'ufficio naturale della poesia.

Sentì del canto risuonar le valli

D'agricoltori ec.

La dimensione rappresentativa non si esaurisce nell'immagine agricola che la relazione di somiglianza ci indica; al brano in prosa seguono infatti dei versi che hanno come oggetto proprio una scena campestre, il che è il risultato dell'azione evocativa avviata dal quadro della similitudine. Con i richiami all'agricoltore, alla scure, alle biade, anche altre presenze vanno a popolare l'immaginazione del poeta; 'gli agricoltori' innanzitutto, al plurale, vago e indefinito, e il loro 'canto', le 'valli', sempre al plurale, il che crea un senso di ampiezza, di vastità dello scenario; dal microcosmo figurativo dell'agricoltore che sega biade, si apre un panorama, uditivo e visivo, che derivato geneticamente dall'immagine nella riflessione sulla poesia, può vivere, per così dire, di luce propria ed affidarsi al verso.

L'immagine della similitudine favorisce così l'aprirsi di nuovi canali immaginativi sia nel caso in cui Leopardi abbia veramente ascoltato il canto che echeggiava nelle valli, il che significa che i versi possono leggersi come un rimando all'esperienza vissuta, sia nel caso in cui canto, valli e agricoltori siano soltanto sentiti dall'orecchio e visti dall'occhio della mente creativa, sia nel caso in cui questi versi

costituiscano una citazione, come è stato ipotizzato.⁸⁵ La sequenza nel manoscritto, la stessa grafia e lo stesso inchiostro utilizzato (visibili nell'edizione fotografica), dimostrano che essi furono stesi subito dopo il passo in prosa; la prosa aveva ispirato una dimensione immaginativa che necessitava di uno sfogo ulteriore: una creazione poetica, nel caso che i versi siano di Leopardi, o un riversamento nella memoria letteraria, nel caso in cui i versi siano di qualcun altro.

A pagina 23, all'interno di un'analisi che ripercorre le tappe della poesia moderna, Leopardi commenta lo stile delle 'Canzoni filosofiche all'Oraziana' del Testi, e in particolare di quelle 'della prima parte', con la seguente osservazione:

lo stile è castigato e non manca leggiadria di maniere e di concetti, perchè nelle altre parti, quantunque s'innalzi maggiormente, e metta fuori più forza, e facondia, e più energiche immagini e in somma sia più pindarico, è difficile trovar canzone che non sia malamente e *sporcamente e visibilm. e tenacem. imbrattata della pece del suo secolo*, che nella prima parte appena appena si scorge qua e là come *macchiuzze*, e forse qualche canzona n'è libera affatto e può parere d'un altro secolo. [corsivi nostri]

La forza rappresentativa della metafora della 'pece' del Seicento continua ad agire nell'immagine delle 'macchiuzze', che a Leopardi doveva parere estremamente opportuna visto che la recupera nel corso della sua meditazione sui poeti moderni, alle pagine 24-25, sia riguardo al Filicaia, sia riguardo al Chiabrera. Si citano di seguito i rispettivi riferimenti:

Il Filicaia va dietro al sublime e anche l'arriva, ma [...] non è molto piacevole per cagione della monotonia delle sue Canzoni e perchè le impressioni di quel sommo sublime essendo troppo veementi non possono durar gran tempo e si spengono [...]. Le migliori sono quelle per l'assedio e la liberazione di Vienna, e tra queste a mio giudizio quella che incomincia *Le corde d'oro elette*. Sono anche queste *macchiate* qua e là del seicentismo. [Zib. 24; corsivo nostro]

⁸⁵ Cfr. G. Panizza, *Un problema di ecdotica: la distinzione dei pensieri nello 'Zibaldone' di Leopardi*, in D. De Robertis e F. Gavazzeni (a cura di), *'Operosa Parva' per G. Antonini*, Verona, Edizioni Valdonega, 1996, pp. 300-301.

Nuova strada per gl'italiani s'aperse il Chiabrera [...]. E certo alle volte è nobilissimo tanto pel sentim. quanto per le parole: ma pochissimi pezzi finiscono di piacere; non arriva quasi mai [...] alla felicità d'espressione, e alla bellezza della composiz. delle parole d'Orazio, è oscuro assai spesso, [...] è sovente sconnesso, [...] ha qualche *macchia* di seicentisteria, che però è rara e non farebbe gran caso; [*Zib.* 24-25; corsivo nostro]

È evidente come Leopardi abbia trovato nella 'pece' e nella 'macchia' l'immagine perfetta per descrivere l'apparire episodico di forme stilistiche di derivazione secentesca, giudicate negativamente; l'immagine poi, non solo viene ripetutamente utilizzata, secondo un procedimento ormai noto, ma si propaga nel testo, anche quando Leopardi si trova a rappresentare un concetto antitetico a quello figurato dalle macchie e dalla pece. Osserviamo infatti, alla pagina 24, come Leopardi rappresenta lo stile del Petrarca, antitetico a quello macchiato di 'seicentisteria':

Son propri esclusivamente del Petrarca, in quanto all'affetto, [...] quelle immagini affettuose (come: E la povera gente sbigottita ec.) e tutto quello che forma la vera e animata e calda eloquenza. E dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la *mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo* delle sue Canzoni, (anche nominatamente quelle sull'Italia) e che le odi degli altri appetto alle sue paiano asciutte e dure e aride, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella *morbidezza e pastosità* che è cagionata dal cuore. [*corsivi nostri*]

Se per esprimere delle peculiarità negative Leopardi si era servito della 'pece', ora invece si appella all' 'olio soavissimo', ai pregi della 'morbidezza' e della 'pastosità'; l'olio è infatti assimilabile alla pece per densità e viscosità; queste prerogative consentono di mantenere le diverse tipologie di figurazione su un piano di omogeneità. L'immagine dell'olio continua a far parte del campo di forze creato dall'immagine della pece (come si è detto infatti entrambi sono caratterizzati da simili caratteristiche intrinseche proprie della materia), ed è così che le due immagini si corrispondono per *rovesciamento* delle rispettive qualità. Alla pagina 31, precedentemente analizzata (p. 276), il confronto tra la prosa francese e la prosa antica si serviva di due

rappresentazioni che fuoriuscivano da due progressioni di aggettivi e nomi contrapposte.⁸⁶ Nell'esempio che stiamo ora analizzando, la corrispondenza è riscontrabile non su un piano lessicale ma su un piano semantico (le qualità viscosi della pece e dell'olio). Siamo dunque di fronte ad un'ulteriore modalità di propagazione.

Un caso analogo è offerto dalla riflessione a pagina 40, dove Leopardi sostiene l'impossibilità di un'originalità poetica assoluta; ogni scrittore, pur cercando in tutti i modi di evitare l'influenza della letteratura esistente, in realtà non potrà mai fare a meno di imbattersi in qualcosa di già detto; pur volendo evitare a tutti i costi le influenze, finirebbe comunque sotto il loro effetto:

anche senz'avvedersene, senza volerlo, sdegnandosene ancora, ricadrebbe in quelle forme, in quegli usi, in quelle parti, in quei mezzi, in quegli artifici, in quelle immagini, in quei generi ec. ec. *come un riozzolo d'acqua che corra per un luogo dov'è passata altr'acqua*: avete bel distornarlo, sempre tenderà e ricadrà nella strada ch'è restata bagnata dall'acqua precedente. [corsivi nostri]

La meditazione prosegue soffermandosi sugli esempi di Eschilo ed Omero, che non avendo precedenti cui rifarsi, potevano spaziare in dimensioni creative incontaminate; i moderni invece sono condannati a subire l'influenza altrui:

ora con tanti usi con tanti esempi, con tante nozioni, definizioni, regole, forme, con tante letture ec. per quanto un poeta si voglia *allontanare dalla strada segnata a ogni poco ci ritorna*. [corsivi nostri]

La pregnanza dell'immagine del 'riozzolo d'acqua' che continua a scorrere seguendo lo stesso percorso, stimola l'invenzione di una rappresentazione analoga, e così troviamo la 'strada segnata' ovvero, tracciata, battuta, che, nel passaggio, per così dire, dal bagnato all'asciutto, mantiene invariato il nucleo principale della figurazione, un luogo continuamente ripercorso.

⁸⁶ Ricordiamo le due progressioni: 'arida sparuta dura, asciutta ossuta, e dirò così, somigliante a una persona magra' e 'freschezza e carnosità morbida sana vermiglia vegeta florida' [Zib. 31].

Alle pagine 2206-2207 Leopardi si trova a riflettere sul timore, che induce l'uomo a concentrarsi totalmente su se stesso per il proprio bene, facendogli addirittura dimenticare i propri cari e tutto ciò che gli appartiene:

Nè solo dalle persone, o da tutto ciò ch'è in qualche modo altrui, ma dalle cose stesse più proprie sue, più preziose, più necessarie, l'uomo si stacca quando teme, *come il navigante che getta in mare il frutto de' suoi più lunghi travagli*, e anche di tutta la sua vita, i suoi mezzi di sussistenza. [corsivi nostri]

Nel timore, passione in cui maggiormente entra in gioco l'egoismo, addirittura l'uomo arriva anche a sacrificare parti di se stesso per sopravvivere:

Si può dir che il se stesso diviene allora più piccolo e ristretto che può, affine di conservarsi, e *consente a gettare tutte le proprie parti non necessarie*, per salvare quel tanto ch'è inseparabile dal suo essere, che lo forma, e in cui esso necessariam. e sostanzialm. consiste [Zib. 2207-2208; corsivi nostri].

L'immagine del navigante che si disfa dei propri averi per salvarsi, continua ad agire nel riferimento all'uomo che sacrifica parti di se stesso. Come il navigante, egli infatti, *getta* le parti non necessarie di sè; quest'ultimo verbo è spia di un campo di forze creato dall'immagine che continua ad agire a distanza dalla figura centrale.

Passiamo all'ultimo esempio, alle pagine 952-953, che ci fornisce nuovamente l'evidenza di come un'immagine venga costituendosi sulla pagina grazie alla scrittura stessa, e di come questa rappresentazione, una volta delineatasi, permei il seguito della scrittura e monopolizzi la trasmissione dei significati propagandosi.

Leopardi riflette sull'importanza che una lingua per crescere, svilupparsi e non fossilizzarsi, conservi un legame con le proprie origini antiche. L'antico può ancora influenzare il linguaggio presente, ma tra gli idiomi antico e moderno deve esistere un rapporto di figliolanza senza il quale ben poco la lingua moderna riesce ad arricchirsi.

[La] lingua tedesca, [...] non si trova nella circostanza della italiana, non essendo figlia, come questa, della latina; come neanche rispetto alla francese, non essendole sorella, come la nostra. E quanto alla latina, le deve bastare quello che per le circostanze de' tempi antichi ec. ella ne ha tolto, colle comunicazioni

avute coi romani ec. ma questa *fonte* si deve ora ben ragionevolmente stimar chiusa per lei, come quella che non ne deriva originariamente, e vi ha solo *attinto* per cause accidentali. La lingua inglese sarebbe la più atta a comunicare le sue fonti colla tedesca, e viceversa. [...] Ma rispetto alla lingua italiana, la cosa sta diversamente, perchè derivando ella dalla latina, non si dee stimare che la *fonte* sia chiusa, mentre il fiume corre e non istagna. Anzi non volendo che stagni e impaludi, bisogna riguardare soprattutto di non chiudergli la sorgente; che questo è il mezzo più sicuro e più breve di farlo corrompere e inaridire. *Quella lingua che ha prodotta*, e non solo prodotta, ma formata e *cresciuta* sì largamente la nostra, come si dovrà stimare che non possa nutrirla ed accrescerla, che non abbia più niente che le convenga di *ricavarne*? *Quel terreno che ha prodotto una pianta della sua propria sostanza, e del proprio succo, e di più l'ha allevata, e condotta a perfettissima maturità e robustezza e vigore ec. come si dovrà credere e affermare che non sia adattato a nutrirla e crescerla mentre ella non è spiantata? che il di lui succo non sia conveniente nè vitale nè nutritivo nè sano a quella pianta, mentre il terreno abbia ancora succo, e in abbondanza? Perchè poi vorremmo spiantare la nostra lingua? Forse perch'ella non possa più nutrirsi, e le sue radici non le servano più, e così venga ad inaridire? O forse per trapiantarla? E dove? in qual terreno migliore, e più appropriato di quello che l'ha prodotta e cresciuta a tanta grandezza, prosperità, floridezza ec.?*

Osservo ancora che l'italiano è derivato dalla corruzione del latino, così che le parole e i modi della bassa latinità, se sono barbare rispetto al latino, nol sono all'italiano; [Zib. 952-953; corsivi nostri]

Il brano citato è dominato da due immagini, quella della 'fonte', e quella del 'terreno', entrambe figura del potere rigenerativo dell'idioma antico nei confronti del moderno. Cerchiamo di intendere in che modo le due rappresentazioni si originino. La prima occorrenza della parola 'fonte' appare in relazione alla lingua tedesca, che ha potuto giovare nel corso della storia di apporti dal latino, ma soltanto di carattere 'accidentale', non essendo il latino madre dell'idioma tedesco. Quest'ultimo, in epoca moderna, non è più in condizione di *attingere* dal latino. Dal momento in cui il nome 'fonte' e il verbo 'attingere' vengono accostati nella scrittura, l'immagine della *fonte* che deve preservarsi viva (in modo tale che da essa si possa attingere ancora) si rivela essere la più adatta a rappresentare le germinazioni in fatto di lingua. Leopardi la utilizza di nuovo in riferimento all'italiano, che deve e può ancora giovare del latino, ma questa volta la rappresentazione va a collocarsi all'interno di un orizzonte immaginativo più complesso

e più variegato; il panorama contempla anche un ‘fiume’ che ‘corre e non istagna’, come figura delle normali dinamiche evolutive del linguaggio, e contempla l’immagine della condizione grazie alla quale la lingua può preservarsi: ‘non volendo che stagni e impaludi, bisogna riguardare soprattutto di non chiudergli la sorgente’ [Zib. 952].

Alla fine della pagina 952, sostenendo la naturale possibilità che una lingua antica, tanto influente per la formazione di un idioma moderno, possa ancora esserle di nutrimento, Leopardi formula la seguente domanda: ‘Quella lingua che ha prodotta, e non solo prodotta, ma formata e cresciuta sì largamente la nostra. come si dovrà stimare che non possa nutrirla ed accrescerla, che non abbia più niente che le convenga di ricavarne?’ [Zib. 952-953]; ed ecco che dai verbi produrre, nutrire, crescere, ricavare, una nuova dimensione figurale si apre all’inventiva, ed affiora l’immagine del ‘terreno’ che genera la ‘pianta’. Questa rappresentazione si impone nella scrittura e si appropria della trasmissione dei significati: la lingua si fa ‘pianta’, l’ipotesi che essa possa essere costretta a dimenticare le proprie origini si traduce nel verbo ‘spiantare’ e l’idea che possa divenire oggetto di contaminazioni linguistiche esterne è espresso con ‘trapiantare’.

Il processo di propagazione dell’immagine prevede, in questo esempio, che un’immagine iniziale generi a sua volta una seconda immagine, perfettamente omogenea alla prima; l’immagine del ‘terreno’ si origina infatti dal campo di forze dell’immagine della ‘fonte’ (costituito dall’idea di una generazione e di un rinnovamento) e fa scaturire a sua volta il proprio campo di forze più adatto ad esprimere le sfumature del concetto che nel corso della scrittura è andato sviluppandosi; il campo di forze del ‘terreno’, attraverso la metafora dello ‘spiantare’ e del ‘trapiantare’, è in grado di rendere il senso della fine delle influenze linguistiche

dell'antico sul moderno e il senso delle contaminazioni possibili derivate da nuove influenze (ipotesi valutate negativamente). La meditazione si espande verso lidi concettuali favoriti dall'immagine stessa, dal modo in cui essa si presta ad essere plasmata, adattata. Lo 'spiantare' e il 'trapiantare' suggeriscono sensi figurali che non avrebbero trovato equivalenti nell'immagine della 'fonte', e rendono così possibile un avanzamento della meditazione.

Attraverso le analisi del presente paragrafo abbiamo cercato di fornire un esaustivo numero di esempi che mostrassero come la scrittura dello *Zibaldone* si nutra di immagini ai fini della chiarezza espressiva, per materializzare il concetto e concentrare in un unico esito la molteplicità dei suoi significati, e come la rappresentazione sia una risorsa per lo sviluppo e l'estensione del pensiero stesso che si modella di pagina in pagina. Abbiamo così appurato diverse modalità attraverso le quali l'immagine si propaga: la progressione aggettivale, l'effetto dell'evocazione, la ripresa lessicale, la continuazione della stessa area semantica, la duplicazione dell'immagine; ogni immagine sembra possedere una modalità tutta propria di creare un campo di forze, che dipende dai suoi sensi interni e dal contesto della scrittura in cui essa va a emergere e su cui essa si irradia.

Per concludere, lo studio effettuato in questo capitolo ha preso le mosse dalla considerazione dei due tipi fondamentali di scrittura nello *Zibaldone*, quella dimostrativa e quella per immagini, e ha tentato di verificare il funzionamento delle dinamiche testuali ad esse corrispondenti, mettendo in evidenza le caratteristiche peculiari dell'una e dell'altra.

Fondamento del diario intellettuale, specchio di una mente che lucidamente riflette e di un'espressione che agilmente asseconda il pensiero, è la chiarezza, che può

manifestarsi o come traduzione espressiva dello *stato preciso della mente*, o come *impressione dell'intero* proveniente da una conoscenza fondata sul sentire. Abbiamo mostrato come queste due modalità trovino applicazione rispettivamente nei pensieri zibaldoniani dimostrativi e nei pensieri espressi in immagine.

Per quanto riguarda i pensieri argomentativi, il ritornare sul già detto, il ripercorrere il proprio pensiero ripetendolo, modificandolo, o ampliandolo, corrisponde al tentativo di consegnarlo a parole che, accostandosi ad esso il più possibile, lo rendano interamente recuperabile nel tempo e lo restituiscano integralmente, insieme alla dimensione intellettuale da cui scaturiva. L'analisi delle meditazioni e dei rimandi interni relativi alle voci *Vitalità*, *Sensibilità*. *Il grado dell'amor proprio e dell'infelicità del vivente*, *è in proporzione di esse*, *Coraggio*, e *Assuefazione* dell'*Indice del mio Zibaldone di pensieri*, ha consentito di appurare l'ampio utilizzo di ragionamenti comparativi e di discorsi serrati che permettono di collocare e fissare gli elementi del ragionamento in modo che essi risultino strettamente interrelati. La ripetizione delle parti della speculazione rivela l'esercizio di una memoria abitudine; la verifica testuale ha infatti evidenziato luoghi in cui Leopardi manifesta l'acquisita consapevolezza e la sicurezza della ricerca su cui torna a meditare, il che assimila i continui ritorni sul già detto alla pratica di ripassare una lezione a memoria. Nello stesso tempo il ripasso del concetto serve sempre ai fini di un suo sviluppo, e dunque ad una scrittura in espansione.

L'analisi della voce *Vitalità*, *Sensibilità*, infine, ha permesso anche di appurare come la chiarezza finisca per assumere un valore filosofico. L'uomo non può conoscere la sostanza della realtà, quello che essa è, ma può soltanto appurare l'evidenza dell'esistenza di questa realtà, così come essa si mostra, sia che si mostri in modo chiaro

sia che si mostri in modo oscuro. Chiarezza dunque, non è proprietà che l'uomo giudica o riscontra presente o meno nella cosa, ma è conseguimento cui perviene nel momento in cui sappia rispettare il modo di mostrarsi della realtà, sia esso chiaro od oscuro. La chiarezza allora, non soltanto si mantiene come valore stilistico ed espressivo, ma diviene anche l'obiettivo di ogni approccio interpretativo, la meta della conoscenza.

Per quanto riguarda i pensieri dominati da immagini, abbiamo analizzato le potenzialità delle rappresentazioni a costituirsi come frammento, ovvero come luoghi autarchici del testo, luoghi bastanti a se stessi ed in grado di esaurire in un'unica pennellata l'espressione dei sensi interni al messaggio che Leopardi vuole trasmettere.

La definizione di frammento non deve confondere, qualora faccia pensare necessariamente ad una porzione di testo che si mantiene isolata dal resto del testo. Tendenza al frammento significa piuttosto che l'immagine racchiude in sé la massima concentrazione possibile dei significati, e che *potrebbe potenzialmente* mantenersi irrelata all'interno del testo senza che si avverta alcuna mancanza nella trasmissione dei significati a cui essa è chiamata a dar forma. D'altro canto però, la scrittura dello *Zibaldone* è quasi una scrittura incontentabile, che vive del continuo dialogo con se stessa; ogni trovata espressiva è inserita all'interno di una comunicazione intratestuale che presuppone continui recuperi. Abbiamo mostrato la tendenza alla creazione dell'immagine perfetta, l'immagine che materializzi nel miglior modo possibile il concetto per renderlo visibile, ed appurato che, una volta ideata l'immagine, Leopardi tenda a non abbandonarla più. Frutto di una conoscenza che segue la via del sentire, allacciata al pensiero che figura, l'immagine continua ad accompagnarsi ad esso nel corso delle pagine. Abbiamo inoltre esaminato come a questa autosufficienza dell'immagine si accompagni a volte la presenza di interventi chiarificatori aggiuntivi

dell'autore, volti a favorire il recupero del messaggio a distanza di tempo, ed evidenziato come la rappresentazione sia in grado di influenzare la scrittura circostante attraverso dei processi di propagazione.

Caratteristiche peculiari della scrittura dello *Zibaldone*, volta alla chiarezza, e costanti sia della dimensione dimostrativa che di quella figurale, sono dunque il suo procedere in espansione e il suo intessersi sulla base di una memoria interna del testo.

Conclusioni

Il presente studio ha proposto una lettura dei *Canti* e dello *Zibaldone* che li vede compagni di un unico discorso sul rapporto tra memoria e immagine, tra pensiero e scrittura.

Nel capolavoro poetico la realizzazione del libro passa sotto la lima di continue revisioni e aggiunte che continuano inesauste anche dopo la pubblicazione della prima edizione del '31; applicandosi di volta in volta non solo ai nuovi componimenti ma anche ai vecchi, lo sguardo rivisitante diviene sguardo in retrospettiva, che non solo conferisce nuovi sensi alle manifestazioni testuali passate, nutrendosi delle esperienze creative e di vita aggiuntesi col tempo, ma utilizza la provenienza passata di determinate istanze ed immagini per collegare, in una linea di continuità, le manifestazioni presenti del pensiero e degli affetti alle loro origini nel passato. Le immagini nel testo *ritornano* non solo nel senso di un semplice *ripresentarsi*, ma soprattutto di un *ritrovare il luogo natio*, ristabiliscono dei legami con le loro origini che influenzano la stessa dinamica testuale.

La poesia diviene tutt'uno con la vita creativa e privata, entra a farne parte non come oggetto di contemplazione estetica, ma come elemento che la informa attivamente dall'interno, perché fa parte della memoria, del senso del sé dell'autore. In un appunto zibaldoniano del 1 febbraio del '29, Leopardi lascia questa splendida testimonianza: 'Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio, (anche in questi sì prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo

alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, p. così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta' [Zib. 4450]. Probabilmente nel '29, in piena stagione di rimembranza e in piena prospettiva retrospettiva, Leopardi si riferiva soprattutto ai propri versi; l'effetto dei versi è colto riverberarsi su una tipica qualità sensitiva dell'animo, la *vitalità*; la poesia estrinseca il proprio potere estetico e conoscitivo a livello sensoriale, trasmettendo i propri impulsi nello spirito, così come gli oggetti del tatto, della vista e dell'olfatto, a loro volta vi estrinsecano le proprie informazioni. *Il senso del bello*, cui in più luoghi dello *Zibaldone* Leopardi si riferisce, è per il poeta una sorta di sesto senso di cui gli spiriti delicati sono dotati.¹ In questa scrittura che immortala il risorgere di immagini per evocazione, riesce a trasparire il significato che l'impressione poetica dell'immagine lascia nell'animo e nella mente nel momento del suo riproporsi. Abbiamo appurato il significato della caduta del mito, della gloria poetica, del ruolo del paesaggio, del destino di pianto, della fine del canto, per menzionare alcuni dei percorsi che ci hanno interessato, tracciati dall'evolversi di alcuni dei più significativi motivi dei *Canti* trasmessi per immagine. Ma non è nella macrostruttura dell'opera, nell'ordinamento esteriore dei canti, che tale traccia può essere scoperta, bensì in una filigrana interna e implicita, una filigrana autoreferenziale, non necessariamente cosciente, che riposa al di sotto della superficie strutturale esterna, e che pure, nascosta, riesce a modellarla.

Il tempo dei *Canti* del '31 è il passato (ma l'influenza dell'azione del passato, come abbiamo visto, si insinua anche nella dimensione del presente della fase poetica successiva) e la distanza temporale tra fasi del libro diviene componente necessaria a creare un intervallo di vissuto creativo e privato all'interno del quale il poeta può auto-

¹ Si ricordi il già menzionato pensiero: 'C'è un senso della verità, come delle passioni, de' sentimenti, bellezze, ec.: del vero, come del bello' [Zib. 348]. Si rimanda a p. 242.

paragonarsi e misurare la propria durata. Nella mente umana, tra un polo e l'altro della linea temporale lungo la quale recuperiamo un ricordo, l'intervallo è necessariamente occupato dall'oblio, e abbiamo esaminato come la riproposta del passato in forma di immagine ripristini il riconoscimento tra i due momenti distanti nel tempo. Leopardi si serve della memoria e dell'oblio come fasi di un processo propulsivo che porta alla scoperta della propria storia interiore. Tale processo, continuamente emergente nel testo, a mio giudizio riflette il permanere di una struttura mentale che derivava da un altro tipo di procedimento che Leopardi praticava continuamente, la lettura, lo sfogliare le pagine di un libro. Considerato nella sua materialità di oggetto, il libro presenta pagine che, una per una, appaiono alla vista del lettore, cancellando momentaneamente l'immagine delle pagine precedentemente sfogliate (l'immagine grafica e soprattutto mentale), che pur rimangono presenti, come in riposo, in un angolo della mente. Nel caso in cui si torni a rileggere un libro già letto, o che se ne cerchi un passo ben preciso, l'operazione di sfogliare il libro avanti e indietro termina nel riconoscimento che la pagina che si cerca sia proprio quella che si ha davanti agli occhi. A partire dalla ricognizione visiva o grafica della pagina, il contenuto risorge nella memoria a poco a poco che si procede nuovamente nella lettura. Senza dunque nulla togliere alla valenza poetica e gnoseologica della rimembranza leopardiana, su cui ci siamo soffermati ampiamente, riteniamo che lo stretto legame tra pensiero e scrittura possa comprendersi ancor di più qualora se ne ricerchino delle manifestazioni concrete, qualora cioè si consideri l'origine della dinamica di assorbimento e riapparizione dell'immagine nella comune pratica di lettura. L'effetto di riconoscimento delle pagine dei libri, si trasmuta in Leopardi nella forma interiorizzata del riconoscimento di immagini; è la lettura e rilettura che informa il primo senso di recupero dell'immagine in Leopardi. Per questo

motivo, il capolavoro poetico, è ancor più libro della durata, perché nel suo gioco di immagini emana l'energia interiorizzata che proviene da tutti i libri su cui gli occhi di Leopardi si sono posati, da tutte le pagine sfogliate e ritrovate. Per lo *Zibaldone* vale qualcosa di analogo, essendo forse servito il diario filosofico, proprio ad informare il senso leopardiano del ritorno sul già detto, in quanto testo ripercorso, riletto.

Nello *Zibaldone* ci è dato di seguire gli svolgimenti di una scrittura *in fieri* in cui la memoria assume un ruolo di conservazione del pensiero, strappandolo così alla perdita, e di guida verso la produzione ed espansione di nuova materia meditativa. Anche in questo caso l'indagine sui processi mentali della memoria ha condotto a riscontrare equivalenti procedimenti applicati nella scrittura. Allo stesso modo che nei *Canti*, il potere memoriale dell'immagine fa sì che alla riproposta, volontaria o involontaria, di una stessa rappresentazione o di singoli nuclei di rappresentazioni, faccia seguito il riemergere dei contenuti che esse racchiudono. L'immagine sostituisce nella modernità quello che era stato il ruolo della voce nell'antichità, fungendo da stimolo per la produzione di pensiero, che a sua volta, fissato, impresso sulla carta, si presta a nuove rivisitazioni della lettura che lo arricchiranno di sensi ulteriori.

Nei pensieri in immagine dello *Zibaldone*, come in ambito poetico, Leopardi lascia operare il loro potere evocativo, l'impressione chiara dell'intero che spinge a recuperare l'immagine antica dal momentaneo oblio in cui riposa. Nei pensieri dimostrativi, il poeta costruisce un procedimento del ricordo basato sulla chiarezza dell'espressione che ricalca i requisiti mentali di cui era consapevole in ambito fenomenologico. Necessaria l'attenzione affinché l'oggetto della conoscenza non si dissipi nella dimenticanza, egli trasforma lo sforzo di attenzione mentale in una pratica scritturale d'arte, in una forma chiara che nasce per essere recuperata. Fissare nella

scrittura lo stato preciso della mente fa sì che esso risulti sempre disponibile, in tutte le sue sfumature, per future rivisitazioni, e per futuri ripassi attraverso l'esercizio di una memoria abitudine.

Nel *Preambolo alla ristampa delle 'Annotazioni'* del 1825, Leopardi presentava le 'stravaganze' [PP, I: 163] che caratterizzavano le sue dieci *Canzoni* ristampate. È ben noto come il poeta si soffermi sui caratteri peculiari dei suoi componimenti rispetto alla tradizione ('quasi tante stranezze quante sentenze' [PP, I: 164]), con toni spesso ironici e di sfida, il che rispecchia l'atteggiamento antagonistico del poeta nei confronti della mondanità. Quello che però è meno noto, ma non di minore importanza, è che in questo manifesto poetico Leopardi non tralasci di ammonire sull'importanza del principio di chiarezza. Ai punti settimo e ottavo troviamo infatti: 'Settimo: se non si leggono *attentamente* [le canzoni], non s'intendono; come se gl'Italiani leggessero attentamente. Ottavo: pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse *restar qualche cosa in testa*, o come se già fosse tempo di *raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere*' [PP, I: 164; corsivi nostri]. Che si tratti di prosa o di poesia, la penna deve attentamente rispettare gli impulsi della mente, raccogliarli prima di trasferirli sulla carta dove potranno fruttare a distanza di tempo come elementi per autoparagonarsi.

Il presente studio ha affrontato l'analisi della memoria non solo da un punto di vista tematico ma come funzionamento di dinamiche mentali e della coscienza. Riteniamo che ogni studio che si accinga all'esame dei testi leopardiani debba tener conto di quanto la conoscenza leopardiana delle dinamiche di esplicazione delle prerogative umane, e delle loro relazioni, non rimanga un puro interesse teorico ma agisca attivamente ad informarne la poetica e l'attività scritturale in generale. In base a

questo approccio due opere dal carattere antitetico come *Canti* e *Zibaldone* hanno rivelato una sorprendente matrice comune: il legame tra mente e parola, tra memoria e immagine. Che lo statuto letterario e pubblico dei *Canti* comporti degli esiti di organizzazione della materia e di rifinitura stilistica che sono estranei al diario filosofico non destina queste due opere ad ambiti di interesse e di studio opposte (in particolare rilegando lo *Zibaldone* a mero supporto per la comprensione delle altre opere). Non soltanto la tela meditativa dello *Zibaldone* e l'interazione tra frammenti è servita alla lettura dei *Canti* per comprendere i presupposti fenomenologici da cui le dinamiche di riverbero testuale del pensiero prendevano luogo. I *Canti*, a loro volta, grazie all'altezza poetica in cui l'evocazione è agita, e grazie all'identità di affetti e di pensiero che è andata costruendosi attraverso le immagini, hanno offerto il presupposto e un modello di studio per le immagini dello *Zibaldone*. Se dunque le immagini dei *Canti* costruiscono una via per la durata, allo stesso modo i frammenti dello *Zibaldone* presuppongono una continua azione di auto-comparazione tra il passato e il presente della scrittura. Questo studio ha cercato di seguire l'esempio leopardiano, utilizzando, delle due opere, le prerogative che dell'una si offrivano come modello di comparazione dell'altra, pur riservando a ciascuna specifici interessi di indagine.

Bibliografia

Opere di Leopardi

I testi di riferimento per i *Canti*, le *Operette morali*, l'*Epistolario* e lo *Zibaldone* sono i seguenti:

Poesie e prose, 2 voll., a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1988.

Epistolario, 2 voll., a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Zibaldone, 3 voll., a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

Le citazioni tratte dalle *Poesie e prose* sono indicate dall'abbreviazione [PP] seguita dal numero del volume e della pagina nell'edizione di riferimento. Le citazioni tratte dall'*Epistolario* sono indicate dall'abbreviazione [Ep.] seguita dal numero del volume e della pagina nell'edizione di riferimento. Le citazioni dallo *Zibaldone* sono indicate dall'abbreviazione [Zib.] seguita dal numero di pagina dell'autografo.

Altre edizioni di Leopardi utilizzate sono:

Appressamento della morte, a cura di Sabrina Delcò-Toschini e Christian Genetelli, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2002.

Canti, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984.

Canti, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, BUR, 1998.

Della natura degli uomini e delle cose, a cura di Fabiana Cacciapuoti, con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 1999.

Manuale di filosofia pratica, a cura di Fabiana Cacciapuoti, con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 1998.

Memorie della mia vita, a cura di Fabiana Cacciapuoti, con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 2003.

Operette morali, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1998.

Poeti greci e latini, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999.

Scritti e frammenti autobiografici, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1995.

Teorica delle arti, lettere ec. parte pratica, storica ec., a cura di Fabiana Cacciapuoti, con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 2002.

Teorica delle arti, lettere ec. parte speculativa, a cura di Fabiana Cacciapuoti, con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 2000.

Trattato delle passioni, a cura di Fabiana Cacciapuoti, con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 1997.

Tutte le poesie e tutte le prose, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2007.

Zibaldone, a cura di Emanuele Trevi, Marco Dondero e Wanda Marra, Roma, Newton Compton, 2007.

Zibaldone di pensieri, 3 voll., a cura di Anna Maria Moroni, con saggi introduttivi di Sergio Solmi e Giuseppe De Robertis, Milano, Mondadori, 1997.

Zibaldone di Pensieri, 3 voll., a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

Zibaldone di pensieri, edizione fotografica dell'autografo con gli *Indici* e lo *Schedario*, 10 voll., a cura di Emilio Peruzzi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94.

Bibliografia generale

AA.VV., *I libri di Leopardi*, Pozzuoli, Elio De Rosa, 2000.

AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 2001.

AA.VV., *Ripensando Leopardi: l'eredità del poeta a del filosofo alle soglie del terzo millennio*, Roma, Edizioni Studium, 2001.

Acanfora, Silvana, *La memoria di Leopardi*, in AA.VV., *I libri di Leopardi* (pp. 159-184), Pozzuoli, Elio De Rosa, 2000.

Acanfora, Silvana et al., *Appunti preliminari: argomenti per lo 'Zibaldone'*, in E. Peruzzi (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli *Indici* e lo *Schedario* (pp. 505-549), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94, vol. X.

Accame Bobbio, Aurelia, *Bernardin de Saint-Pierre, Werther e l'origine dell'idillio leopardiano*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 175-222), Firenze, Olschki, 1964.

Agrimi, Mario, *Ontologia storica del linguaggio in Vico* in L. Formigari (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento* (pp. 37-60), Bologna, Il Mulino, 1984.

Albright, Daniel, *Literary and Psychological Models of the Self*, in U. Neisser e R. Fivush, *The Remembering Self. Construction and Accuracy in the Self Narrative* (pp. 19-40), Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Alcorn, John, *Giacomo Leopardi's Art and Science of Emotion in Memory and Anticipation*, in «Modern Language Notes», 111, 1, 1996, pp. 89-122.

Alighieri, Dante, *Divina commedia*, 3 voll., a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.

Arrighetti, Graziano, *Leopardi e Omero*, in AA.VV., *Leopardi e il mondo antico, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 29-51), Firenze, Olschki, 1982.

Audibert-Caille, J.M., *Mémoire sur l'utilité de l'analogie en médecine, Seconde Partie*, in «Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacie ou Annales cliniques de la Société de médecine-pratique de Montpellier», vol. 34, 1814, pp. 209-303.

Bagnoli, Vincenzo, *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

Baldacci, Luigi, *Il male nell'ordine*, Milano, Rizzoli, 1998.

Battaglia, Salvatore, *La dottrina linguistica del Leopardi*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 11-47), Firenze, Olschki, 1964.

Battistini, Andrea, *La dignità della retorica. Studi su G. B. Vico*, Pisa, Pacini, 1975.

Beccaria, Cesare, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1770.

Bellucci, Novella, *Il 'gener frate': appunti sulle canzoni 'rifiutate'*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 103, 1, 1999, pp. 100-111.

_____, *Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

Benucci, Elisabetta, Laura Melosi e Daniela Pulci (a cura di), *Leopardi nel carteggio Vieusseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei (1823-1837)*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2001.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire* (1896), trad. inglese a cura di Nancy Margaret Paul e W. Scott Palmer, *Matter and Memory*, New York, Dover Publications, 2004.

Berry, Christopher J., *Eighteenth century approaches to the origin of metaphors*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 74, 1973, pp. 690-713.

Biancu, Stefano, *La poesia e le cose: su Leopardi*, Milano, Mimesis, 2006.

Bigi, Emilio, *Il Leopardi e i romantici* in Id., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento* (pp. 149-173), Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986.

Bigongiari, Piero, *Leopardi e la costruzione del personaggio Io*, in Franco Foschi e Rolando Garbuglia (a cura di), *Omaggio a Leopardi* (pp. 461-474), Abano Terme, Francisci, 1987, vol. II.

____ *Leopardi e il 'senso dell'animo'*, in AA.VV., *Leopardi e l'Ottocento, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 23-47), Firenze, Olschki, 1970.

____ *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1962.

Binni, Walter, *Lezioni leopardiane*, a cura di Novella Bellucci, Scandicci, La Nuova Italia, 1994.

____ *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973.

____ *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 77-131), Firenze, Olschki, 1964.

____ *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947.

Biral, Bruno, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987.

____ *Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale*, in «Il Ponte», 21, 8-9, 1965, pp. 1156-1176.

Blasucci, Luigi, *I registri della prosa: 'Zibaldone', 'Operette', 'Pensieri'*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 17-35), Firenze, Olschki, 2001.

____ *I tempi dei 'Canti'*, Torino, Einaudi, 1996.

____ *I 'Canti' di Leopardi*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana* (pp. 331-362), Torino, Bollati Boringhieri, 1995, vol. III.

____ *Lingua e stile delle canzoni*, in AA.VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 141-171), Firenze, Olschki, 1994.

____ *I titoli dei 'Canti' e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989.

____ *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

____ *Una fonte linguistica (e un modello psicologico) per i 'Canti': la traduzione del secondo libro dell'Eneide*, in AA.VV., *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (pp. 283-299), Firenze, Olschki, 1982.

Bodei, Remo, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Bonifazi, Neuro, *Leopardi autobiografico*, Ravenna, Longo, 1984.

____ *Lingua mortale: genesi della poesia leopardiana*, Ravenna, Longo, 1984.

Bonora, Ettore, *Leopardi e Petrarca*, in AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (pp. 91-150), Firenze, Olschki, 1978.

Brioschi, Franco, *Ars amandi, ars moriendi. Il ciclo di 'Aspasia' nella storia dei 'Canti'*, in «Modern Language Notes», 91, 1, 1976, pp. 101-138.

Brose, Margaret, *Moontime and Memory: Leopardi's 'Alla luna'*, in «Stanford Italian Review», 9, 1-2, 1990, pp. 155-179.

____ *Posthumous Poetics: Leopardi's 'A se stesso'*, in «Lingua e stile», 24, 1, 1989, pp. 89-114.

Byatt, A.S., *Memory and the Making of Fiction*, in P. Fara e K. Patterson (a cura di), *Memory* (pp. 47-72), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Cabanis, Pierre Jean Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802), in Id., *Oeuvres philosophiques, Texte établi et présenté par Claude Lehec et Jean Cazeuve* (pp. 105-631), Paris, PUF, 1956, vol. I.

Cacciapuoti, Fabiana, *La scrittura dello 'Zibaldone' tra sistema filosofico ed opera aperta*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (pp. 249-256), Firenze, Olschki, 2001.

Caesar, Michael e Franco D'Intino (a cura di), *Leopardi e il libro nell'età romantica*, Atti del Convegno internazionale di Birmingham, Roma, Bulzoni, 2000.

Caesar, Michael, *Leopardi and the Knowledge of the Body*, in «Romance Studies», 19, 1991, pp. 21-36.

____ *Poet and Audience in the Young Leopardi*, in «The Modern Language Review», 77, 2, 1982, pp. 310-324.

Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002.

Camerino, Giuseppe Antonio, *Spavento, spaura, si spaura. In margine a un topos leopardiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 185, 611, 2008, pp. 444-453.

Carannante, Antonio, *L'«Aspasia» di Leopardi fra ricordo e rifiuto*, in «Otto-Novecento», 7, 2, 1983, pp. 153-163.

Casey, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000².

Cellerino, Liana, *«Or tutto intorno una ruina involve»: rovina e sublime morale nel Settecento*, in V. De Caprio (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma* (pp. 96-111), Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987.

Ceragioli, Fiorenza, *Lingua e stile nei canti fiorentini e in «Aspasia»*, in AA.VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 233-252), Firenze, Olschki, 1994.

____ *I Canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1981.

Chambers, Ephraim, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, Venezia, Pasquali, 1749, vol. VII.

Chiappelli, Fredi, *Sull'«Ultimo canto di Saffo»: «nota sit et Sappho (qui enim lascivius illa?)» Ovidio, «Ars. Am», III, 331*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* (pp. 719-730), Firenze, Olschki, 1983, vol. IV.

Chomel, Luisetta Elia, *Extratemporality in Leopardi's Major Idylls: «la rimembranza» and «le temps retrouvé»*, in «Italica», 63, 2, 1986, pp. 161-170.

Civ'jan, Tat'jana, *Tecnica della visione nell' «Infinito» di Leopardi*, in «Belfagor», 33, 6, 1978, pp. 704-707.

Cohen, Gillian, *Visual Imagery in Thought*, in «New Literary History», 7, 3, 1976, pp. 513-523.

Colaiacomo, Claudio, *«Canti» di Giacomo Leopardi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere* (pp. 355-427), Torino, Einaudi, 1995, vol. III.

____ *«Zibaldone di pensieri» di Giacomo Leopardi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Le Opere* (pp. 217-301), Torino, Einaudi, 1995, vol. III.

____ *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.

____ *Sulla letterarizzazione delle rovine in Leopardi*, in V. De Caprio (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma* (pp. 132-156), Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987.

____ *Al di qua del Paradiso (Su autorità e religione nello sviluppo intellettuale leopardiano)*, in AA.VV., *Letteratura e critica, Studi in onore di N. Sapegno* (pp. 537-574), Roma, Bulzoni, 1975, vol. II.

Condillac, Étienne Bonnot, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746), a cura di Charles Porset, Auvers-sur-Oise, Galilée, 1973.

Consoli, Domenico, *Leopardi e Dante*, in AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 39-90), Firenze, Olschki, 1978.

Contini, Gianfranco, *Implicazioni leopardiane*, in Id., *Varianti e altra linguistica* (pp. 41-52), Torino, Einaudi, 1970.

Corsinovi, Graziella, *Le anticipazioni della modernità: intuizioni epistemologiche e percorsi della scienza nello 'Zibaldone'*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 449-466), Firenze, Olschki, 2001.

Costa, Paolo, *Della elocuzione. Libro uno di Paolo Costa da esso riveduta e ampliata*, Bologna, Riccardo Masi, 1827.

Cresci, Luciano, *Le stelle celebri*, Milano, Hoepli, 2002.

Crispini, Franco, *Intellectual History, History of Ideas, History of Linguistic Ideas. The case of Condillac*, in L. Formigari e D. Gambarara (a cura di), *Historical Roots of Linguistic Theories* (pp. 141-149), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.

Danzi, Massimo, *Lettura 'interna' del 'Frammento XXXIX' di Leopardi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 77, 2008, pp. 101-113.

Dardano, Maurizio, *Le concezioni linguistiche del Leopardi*, in AA.VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 21-43), Firenze, Olschki, 1994.

D'Assigny, Marius, *The Art of Memory*, London, Printed by F. Darby for Andrew Bell at the Crosskeys and Bible at Cornhil, 1706.

De Robertis, Domenico, *I 'Canti': storia e testo*, in Id. (a cura di), *G. Leopardi. Canti* (pp. IX-LXVIII), Milano, Il Polifilo, 1984, vol. I.

Destutt De Tracy, Antoine Louis Claude, *Éléments d'idéologie, Troisième Partie, Logique*, Paris, Courcier, 1805.

Diacono, Mario, *Introduzione*, in M. Diacono e L. Rebay (a cura di), *G. Ungaretti, Vita d'un uomo, Saggi e interventi* (pp. XXXIII-XCVI), Milano, Mondadori, 1974.

Di Carlo, Franco, *Ungaretti e Leopardi. Il sistema della memoria dall'assenza all'innocenza*, Roma, Bulzoni, 1979.

D'Intino, Franco, 'Spento il diurno raggio' e il problema della conclusione dei 'Canti', in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 2, 2000, pp. 17-34.

____ *Introduzione* in Id. (a cura di), *G. Leopardi. Poeti greci e latini* (pp. VII-LXX), Roma, Salerno, 1999.

____ *Scene di caccia. Analisi di un topos leopardiano*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 103, 1, 1999, pp. 112-131.

____ *L'Autobiografia moderna. Storia, Forme, Problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

____ *Da Alfieri a Leopardi. La dissoluzione dell'autobiografia*, in *Italian Autobiography from Vico to Alfieri and Beyond* (pp. 93-124), supplemento a «The Italianist», 17, 1997.

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

____ *Le verità necessarie: Leopardi e lo 'Zibaldone'*, Modena, Mucchi, 1995.

____ *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986.

Dondero, Marco e Laura Melosi (a cura di), *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi, Atti del Convegno internazionale di studi (Macerata, 10-12 ottobre 2002)*, Macerata, Quodlibet, 2004.

Dorfles, Gillo, *L'estetica del mito (Da Vico a Wittgenstein)*, Milano, Mursia, 1968.

AA. VV., *Encyclopédie Méthodique, ou par ordre de matières; par une Société de Gens de Lettres, de Savans, et d'Artistes. Histoire naturelle. Insectes*, Paris, Panckoucke, 1791, vol. VI.

Felici, Lucio, *La luna nel cortile: capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

Ferrucci, Carlo (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989.

____ *Il 'sistema' dello 'Zibaldone'*, in F. Musarra e S. Vanvolsem (a cura di), *Leopardi e la cultura europea, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio* (pp. 227-234), Roma, Bulzoni, 1989.

____ *Leopardi e l'esperienza estetica della verità*, in Id., (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno* (pp. 199-213), Milano, Feltrinelli, 1989.

Ferrucci, Franco, *Il formidabile deserto*, Roma, Fazi, 1998.

____ *Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della 'Ginestra'*, in «Lettere italiane», 42, 3, 1990, pp. 361-373.

____ *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in «Lettere italiane», 39, 4, 1987, pp. 502-514.

Fido, Franco, *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989.

Finotti, Fabio e Giorgio Pullini, *La voce nel testo. Rassegna su scrittura e oralità nella prosa dell'Ottocento*, in «Lettere Italiane», 45, 3, 1993, pp. 454-467.

Foucault, Michel, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* (1963), trad. inglese a cura di A.M.S. Smith, *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, London, Routledge, 2003.

Folin, Alberto, *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia, Marsilio, 2008.

____ *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio, 2001.

____ *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996.

____ *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993.

Formentin, Vittorio, *Un recupero leopardiano: il 'Frammento XXXIX' dei 'Canti'*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 16, 1, 1986, pp. 271-305.

Formigari, Lia, *L'esperienza e il segno: La filosofia del linguaggio tra Illuminismo e Restaurazione*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

____ (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Foschi, Franco e Rolando Garbuglia (a cura di), *Omaggio a Leopardi*, 2 voll., Abano Terme, Francisci, 1987.

Frattoni, Alberto, *Leopardi e gli ideologi francesi del Settecento*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 253-282), Firenze, Olschki, 1964.

Gaetano, Raffaele, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

Galimberti, Cesare, *Novo ciel, nova terra*, in AA.VV., *Studi in onore di Alberto Chiari* (pp. 537-547), Brescia, Paideia, 1973, vol. I.

Gardini, Nicola, *History and Pastoral in the Structure of Leopardi's 'Canti'*, in «Modern Language Review», 103, 1, 2008, pp. 76-92.

Genetelli, Christian, *Introduzione* in C. Genetelli e S. Delcò-Toschini (a cura di), *G. Leopardi. Appressamento della morte* (pp. IX-LXXVII), Roma-Padova, Editrice Antenore, 2002.

Genovesi, Antonio, *Logica per li giovanetti*, Venezia, 1789.

Gensini, Stefano, *Leopardi e la lingua italiana*, in AA.VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 45-73), Firenze, Olschki, 1994.

_____, *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Ghidetti, Enrico, *Leopardi e Vieusseux*, in Benucci, Elisabetta, Laura Melosi e Daniela Pulci (a cura di), *Leopardi nel carteggio Vieusseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei (1823-1837)* (pp. XIII-XXV), Firenze, Olschki, 2001, vol. I.

Girardi, Antonio, *Le elegie leopardiane*, in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 2, 2000, pp. 51-60.

Girolami, Patrizia, *L' 'office du miroir'. Autobiografia, pensiero e poesia nel 'Diario del primo amore'*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 103, 1, 1999, pp. 81-99.

Goodden, Angelica, *The Backward Look. Memory and the Writing Self in France 1580-1920*, Oxford, Legenda, 2000.

Goody, Jack, *Memory in Oral Tradition*, in P. Fara e K. Patterson (a cura di), *Memory* (pp. 73-94), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Güntert, Georges, *Liricità e struttura del pensiero nelle 'Ricordanze'* in S. Neumeister e R. Sirri (a cura di), *Leopardi poeta e pensatore* (pp. 213-225), Napoli, Alfredo Guida, 1997.

Hacking, Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Hebsgaard, Mark, *Giacomo Leopardi's 'Zibaldone' and Hypertext*, in F. Bocchi e P. Denley (a cura di), *Storia e multimedia, Atti del VII Convegno internazionale dell' Association for History and Computing* (pp. 647-653), Bologna, Grafis, 1994.

Herczeg, Giulio, *Premesse teoriche per un'interpretazione stilistica della frase leopardiana*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 321-365), Firenze, Olschki, 1964.

Koopmann, Susanne, *Studi sulla recondita presenza di Rousseau nell'opera di Giacomo Leopardi*, Cosenza, Edizioni Memoria, 2003.

Leone de Castris, Arcangelo, *Leopardi e Beccaria: schema dinamico del sensismo leopardiano*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 399-413), Firenze, Olschki, 1964.

Lepschy, Giulio, *Fantasia e immaginazione*, in «Lettere Italiane», 39, 1, 1987, pp. 20-34.

Lonardi, Gilberto, *In cerca del sublime*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 85-113), Firenze, Olschki, 2001.

_____, *Le stelle, l'intrigo: appunti su Leopardi, Manzoni e il secondo libro dell' 'Eneide'*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* (pp. 663-676), Firenze, Olschki, 1983, vol. IV.

_____, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969.

Lord, Albert B., *The Singer of Tales* (1960), a cura di S. Mitchell e G. Nagy, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.

Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (1803), in Id., *Oeuvres Philosophiques, publiées par V. Cousin* (pp. 1-307), Paris, Ladrangue, 1841, vol. I.

Maldonado, Tomás, *Memoria e conoscenza: sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Marinotti, Amedeo, *Heidegger, Leopardi e la poetica dell'immaginare-rimembrare*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 104, 1, 2000, pp. 76-84.

Martelli, Mario, *Leopardi e la prosa cinquecentesca*, in AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 261-290), Firenze, Olschki, 1978.

Marti, Mario, *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Galatina, Congedo, 1988.

Martinelli, Bortolo, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, Roma, Carocci, 2003.

Melosi, Laura, *Aspetti di una presenza*, in Benucci, Elisabetta, Laura Melosi e Daniela Pulci (a cura di), *Leopardi nel carteggio Vieusseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei (1823-1837)* (pp. XXVII-LII), Firenze, Olschki, 2001, vol. I.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Sonavan le quiete stanze: sullo stile dei 'Canti' di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006.

Mercogliano, Gennaro, *Leopardi: saggio sulla 'Ginestra'*, Manduria, Lacaita, 1989.

Moravia, Sergio, *Il pensiero degli idéologues: scienza e filosofia in Francia, 1780-1815*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

____ *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1970.

Muñiz Muñiz, Maria de las Nieves, *Sul rapporto 'Canti'/'Zibaldone' e sul 'Canto notturno'*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 701-727), Firenze, Olschki, 2001.

____ *Allegoria e cancellazione dell'immagine in Giacomo Leopardi*, in «Allegoria», 4, 2, 1992, pp. 25-39.

____ *Giacomo Leopardi: la logica della prima 'sepolcrale'*, in «Lettere Italiane», 44, 3, 1992, pp. 440-450.

____ *Sulla struttura del 'Canto notturno'*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 169, 547, 1992, pp. 373-389.

Musarra, Franco, Serge Vanvolsem e R. Guglielmone Lamberti (a cura di), *Leopardi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio (Lovanio 10-12 dicembre 1987)*, Roma, Bulzoni, 1989.

Nalbantian, Suzanne, *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

Neisser, Ulric e Robyn Fivush (a cura di), *The Remembering Self. Construction and Accuracy in the Self Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Nencioni, Giovanni, *Fatti di lingua e di stile nelle correzioni autografe dello 'Zibaldone' (viste in fotografia)*, in AA.VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 3-20), Firenze, Olschki, 1994.

Neumeister, Sebastian e Raffaele Sirri (a cura di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Alfredo Guida, 1997.

Oliverio, Alberto, *Memoria e oblio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* (1982), London, Routledge, 2002.

Orlando, Saverio, *Il pessimismo antico nel Leopardi traduttore: Nota sulle versioni semonidee in appendice ai 'Canti'*, in AA.VV., *Studi in onore di Alberto Chiari* (pp. 911-937), Brescia, Paideia, 1973, vol. II.

Pacella, Giuseppe, *Criteri di stesura dello 'Zibaldone'*, in «Il Veltro», 31, 5-6, 1987, pp. 533-549.

Pagliaro, Antonino, *Il linguaggio poetico*, in Id., *Ulisse: ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'* (pp. 585-697), Firenze, D'Anna, 1967, vol. II.

Panizza, Giorgio, *Lecture di un momento: un'indagine sui periodici*, in M. M. Lombardi (a cura di), *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici. Pavia 17-18 dicembre 1998* (pp. 145-159), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

____ *Un problema di ecdotica: la distinzione dei pensieri nello 'Zibaldone' di Leopardi*, in D. De Robertis e F. Gavazzeni (a cura di), *'Operosa Parva' per G. Antonini* (pp. 293-305), Verona, Edizioni Valdonega, 1996.

Pellerey, Roberto, *Significato e comunicazione. Il ruolo della grammatica negli 'idéologues'*, in «Belfagor», 45, 4, 1990, pp. 369-384.

Pennisi, Antonio, *Grammatici, metafisici, mercatanti. Riflessioni linguistiche nel Settecento meridionale*, in AA.VV., *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento* (pp. 83-107), a cura di Lia Formigari, Bologna, Il Mulino, 1984.

Peruzzi, Emilio, *Stesura e stile*, in Id. (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli *Indici* e lo *Schedario* (pp. XLIX-LXI), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94, vol. I.

Piazza, Marco, *Il 'lavoro dello spirito'. La psicolinguistica antiriduzionistica di Maine de Biran*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze», 7, 2002, pp. 229-267.

Polato, Lorenzo, *Lo stile e il labirinto: Leopardi e Galileo, e altri saggi*, Milano, Franco Angeli, 1991.

Polizzi, Gaspare, *'...per le forze eterne della materia'. Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, Franco Angeli, 2008.

____ *Leopardi e la filosofia*, Firenze, Polistampa, 2001.

Ponzio, Augusto, *Plurilinguismo e pluridiscorsività in Giacomo Leopardi*, in AA.VV., *Leopardi e il pensiero moderno* (pp. 37-49), a cura di Carlo Ferrucci, Milano, Feltrinelli, 1989.

Prete, Antonio, *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006.

____ *Il deserto e il fiore: leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004.

____ *Sulla scrittura dello 'Zibaldone': la forma dell'essai e i modi del preludio*, in AA.VV., *Lo 'Zibaldone' cento anni dopo, composizione, edizioni, temi, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 387-393), Firenze, Olschki, 2001.

____ *La lingua del patire e del sentire*, in F. Cacciapuoti (a cura di), *G. Leopardi. Trattato delle passioni*, Edizione tematica dello *'Zibaldone di pensieri'* stabilita sugli *Indici* leopardiani (pp. VII-XIV), Roma, Donzelli, 1997.

Puppo, Mario, *Critica e linguistica del Settecento*, Verona, Fiorini, 1975.

_____ (a cura di), *Melchiorre Cesarotti. Saggio sulla filosofia delle lingue*, Milano, Marzorati, 1969.

_____ *Critica e linguistica del Settecento*, Verona, Fiorini, 1975.

Ranieri, Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Milano, Garzanti, 1979.

Ricci, Alessio, *Sintassi e testualità dello 'Zibaldone di pensieri' di Giacomo Leopardi, parte I*, in «Studi linguistici italiani», 27, 2, 2001, pp. 172-213; *parte II*, in «Studi linguistici italiani», 28, 1, 2002, pp. 33-59.

Ricciardi, Mario, *Giacomo Leopardi: la logica dei 'Canti'*, Milano, Franco Angeli, 1984.

Riccini, Marco, *L'ordinamento interno dello Zibaldone di pensieri*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», 33, 2000, pp. 249-269.

_____ *Lo 'Zibaldone di Pensieri': progettualità e organizzazione del testo*, in M. Caesar e F. D'Intino (a cura di), *Leopardi e il libro nell'età romantica, Atti del Convegno internazionale di Birmingham* (pp. 81-104), Roma, Bulzoni, 2000.

Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), trad. inglese a cura di K. Blamey e D. Pellauer, *Memory, History Forgetting*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2004.

Rigoni, Mario Andrea (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia, Marsilio, 1999.

_____ *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997.

Romanelli, Marco, *Leopardi e gli stupidi*, in «Otto-Novecento», 32, 3, 2008, pp. 19-34.

Rota, Paolo, *Lune leopardiane: quattro letture testuali*, Bologna, Clueb, 1997.

_____ *Presenze della Bibbia in Leopardi*, in «Italianistica», 21,1, 1992, pp. 27-43.

Sansone, Mario, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 133-172), Firenze, Olschki, 1964.

Santagata, Marco, *Quella celeste naturalezza: le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Savoca, Giuseppe, *Concordanza dei 'Canti' di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1994.

Séris, Jean-Pierre, *Mechanical Models and the Language Sciences in the 18th Century*, in L. Formigari e D. Gambarara (a cura di), *Historical Roots of Linguistic Theories* (pp. 45-83), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.

Soave, Francesco, *Istituzioni di logica, metafisica ed etica*, Napoli, Gennaro Reale, 1807, vol. I.

____ *Saggio filosofico di Gio. Locke su l'umano intelletto* (1775), *compendiato dal Dr. Winne, tradotto, e commentato*, 3 tomi in 1 Vol., Venezia, Baglioni, 1801.

Solmi, Sergio, *Il pensiero in movimento di Leopardi*, in A. M. Moroni (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri* (pp. IX-XXVI), Milano, Mondadori, 1997, vol. I.

____ *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1975.

Stabile, Giorgio (a cura di), *Giacomo Leopardi: il pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, 2001.

Stancati, Claudia, *The French Sources of Leopardi's Linguistics*, in L. Formigari e D. Gambarara (a cura di), *Historical Roots of Linguistic Theories* (pp. 129-140), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.

Taylor, Charles, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Timpanaro, Sebastiano, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.

____ *Appunti per il futuro editore dello 'Zibaldone' e dell' 'Epistolario' leopardiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 135, 1958, pp. 607-626.

Ugniewska, Joanna, *Strutture saggistiche e strutture diaristiche nello 'Zibaldone' leopardiano*, in «Rassegna della letteratura italiana», 91, 2-3, 1987, pp. 325-338.

Ungaretti, Giuseppe, *Secondo discorso su Leopardi* (1950) in M. Diacono e L. Rebay (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo, Saggi e interventi* (pp. 451-496), Milano, Mondadori, 1974.

____ *L'estetica di Bergson* (1924), in M. Diacono e L. Rebay (a cura di), *G. Ungaretti. Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, (pp. 79-86) Milano, Mondadori, 1974.

____ *Lo stile di Bergson* (1924), in Diacono e L. Rebay (a cura di), *G. Ungaretti. Vita d'un uomo, Saggi e interventi* (pp. 87-89) Milano, Mondadori, 1974.

Vecchi Galli, Paola, *La memoria dei poeti: Dante, Leopardi*, in AA.VV., *Da Dante a Montale, Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini* (pp. 527-540), Bologna, Gedit, 2005.

Verhulst, Sabine, *André Jacopssen e Giacomo Leopardi fra testi e contesti del Grand Tour*, in «Studi e problemi di critica testuale», 76, 2008, pp. 187-219.

Verdenelli, Marcello, *Cronistoria dell'idea leopardiana di 'Zibaldone'*, in «Il Veltro», 31, 5-6, 1987, pp. 591-620.

Veronese, Cosetta, *The Reception of Giacomo Leopardi in the Nineteenth Century: Italy's Greatest Poet After Dante?*, Ceredigion, Edwin Mellen Press, 2008.

Vico, Giambattista, *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), in A. Battistini, *G. Vico. Opere* (pp. 88-215), Milano, Mondadori, 1990, vol. I.

Wägenbaur, Thomas (a cura di), *The Poetics of Memory*, Tübingen, Stauffenburg, 1998.

____ *Memory and Recollection: The Cognitive and Literary Model*, in Id. (a cura di), *The Poetics of Memory* (pp. 3-22), Tübingen, Stauffenburg, 1998.

Warnock, Mary, *Imagination and Time*, Oxford, Blackwell, 1994.

____ *Memory: The Triumph over Time*, in «Modern Language Notes», 109, 5, 1994, pp. 938-950.

____ *Memory*, Londra-Boston, Faber and Faber, 1987.

Weinrich, Harald, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), trad. inglese a cura di S. Rendall, *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004.

Wetzel, Hermann H., *'Il passero solitario' di Leopardi: 'monticola solitarius', 'passer italiae' o semplicemente uccello solitario? Sulla referenzialità della poesia*, in «Studi Italiani», 38-39, 2007-2008, pp. 5-18.

Wynne, John, *An Abridgment of Mr. Locke's Essay Concerning Human Understanding*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis, 1752.

Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

Zito, Paola, *Lo 'Zibaldone' leopardiano negli ultimi cinque anni*, in «Esperienze letterarie», 27, 4, 2002, pp. 117-124.

____ *La durata del progetto*, in E. Peruzzi (a cura di), *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli *Indici* e lo *Schedario* (pp. 127-138), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94, vol. X.

Zumthor, Paul, *Oral Poetry: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.