



Università degli Studi di Cagliari

**DOTTORATO DI RICERCA**

Scuola di Dottorato in Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVI

**Vera o falsa riga dantesca del pensiero poetico leopardiano  
verso il termine dello *Zibaldone***

Settore scientifico disciplinare di afferenza  
L-FIL-LET/10 - LETTERATURA ITALIANA

Presentata da  
Coordinatore Dottorato  
Tutor

Giovanni Vito Distefano  
Prof.ssa Cristina Lavinio  
Prof.ssa Gonaria Floris

Esame finale anno accademico 2013 – 2014





La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza della Scuola di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università degli Studi di Cagliari, aa. aa. 2010/2011 - 2013/2014, XXVI ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività I.3.1 "Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali".

Giovanni Vito Distefano gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of his PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007-2013 - Axis IV Human Resources, Objective I.3, Line of Activity I.3.1.)

## FRONTESPIZIO INTERNO



Alla p. 4358. V' poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. V' mi son un che quando la natura parla, es. vera definiz. Del poeta. Così il poeta non è imitatore se

4373.  
non di se stesso. (10. Sett. 1828.) Quando colla imitat. egli esce veram. da se med., quella propriam. non è più poesia, facoltà divina; quella è un' arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla. (10. Sett. 1828.)

Fig. 1

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*. Edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario, IX, a cura di Emilio Peruzzi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989, pp. 4372-4373, particolare.



## Indice

Introduzione.

Da Leopardi a Dante, dallo *Zibaldone* al *Canone occidentale* p. 9

I.

«Il poeta *non* imita la natura». Una ricognizione tra i massimi sistemi p. 37

L'eredità di Dante. Dall'ispirazione divina del poeta alla poesia dell'io p. 67

II.

Metapoetica leopardiana. Categorie e fenomenologia della poesia p. 105

Naturalezza, assuefazione, immaginazione p. 111

O la poesia è lirica, o è arte p. 153

III.

Antropologia poetica. Poesia e principio vitale p. 181

L'amore della vita nell'amore di sé, e viceversa p. 189

«Poetico non sublime non si dà» p. 210

Conclusioni p. 239

Bibliografia p. 272





## Introduzione

### Da Leopardi a Dante, dallo *Zibaldone* al *Canone occidentale*

In una delle ultime pagine dello *Zibaldone*, Leopardi menziona la formula coniata da Dante per definire il tratto fondamentale della sua identità autoriale nella *Commedia*. È la dichiarazione di poetica più celebre dell'intero poema, ed è citata nello *Zibaldone* in forma abbreviata ma ben riconoscibile, segnalata nell'autografo dalla sottolineatura<sup>1</sup>. L'elemento più evidente nel brano è inoltre, e soprattutto, la drastica alterazione del dettato originale. Scrive Leopardi:

---

<sup>1</sup> Cfr. la riproduzione fotografica dell'autografo in fig. 1. Si tenga presente che nell'*usus scribendi* dello *Zibaldone* manca per la citazione un'univoca modalità di segnalazione ortografica. A suggerire l'attivazione e i contorni di tale dispositivo intertestuale – massicciamente presente nell'opera con una grande varietà di forme, temi, referenti, funzioni – può valere talvolta l'indicazione della fonte oppure la sottolineatura, nei casi di citazioni brevi, o, infine, il semplice scarto stilistico o eventualmente linguistico. Stante la natura 'privata' o comunque di scrittura non destinata alla pubblicazione dello *Zibaldone*, tali criteri non hanno inoltre un'applicazione uniforme e ammettono frequenti soluzioni intermedie o irregolari. L'indicazione della fonte, generalmente tra parentesi tonde e in forma abbreviata, ricorre ad esempio anche nei casi in cui il testo altrui è riportato in forma parafrasata o mediata e soprattutto, all'opposto, è non raramente assente. La sottolineatura, d'altro canto, è adoperata anche con funzione enfatica.

Il poeta non imita la natura: ben é vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non é imitatore se non di se stesso<sup>2</sup>.

Si tratta in verità di un brano piuttosto noto, partecipe, con altri passi coevi dello *Zibaldone*, della formulazione di un definitivo punto di approdo della riflessione di Leopardi sulla poesia. Già Walter Binni, ad esempio, nel quadro complessivo de *La protesta di Leopardi*, si soffermava a circoscrivere tale insieme di pensieri, scritti tra la fine del 1826 e il 1829, indicandone la connessione con la ripresa creativa dei canti pisano-recanatesi del 1828-1830 e con l'esaurimento positivo della spinta problematica alla base dello sforzo speculativo dello *Zibaldone*<sup>3</sup>. Senza nulla togliere all'importanza di una lettura orientata verso la decisiva stagione creativa del 'risorgimento' della poesia – e tuttavia avvertito del fatto che si tratti di un piano più facilmente esposto al 'vizio' critico di una considerazione subordinante dello *Zibaldone* – è la seconda valenza indicata da Binni per questo tassello di *Zibaldone* a incrociare la direzione problematica di questa ricerca; il fatto, cioè, di costituire il momento di positivo scioglimento di una fondamentale tensione interrogativa, sviluppatasi in una ricerca quasi decennale e giunta infine a persuasioni definitive, a risultati che non saranno più messi in

---

<sup>2</sup> *Zib.* 4372, 10 settembre 1828. Le citazioni dallo *Zibaldone*, indicate come la presente nell'usuale forma abbreviata, sono tratte dall'edizione a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2011 [1997], la quale adotta il testo critico allestito da Giuseppe Pacella (Milano, Garzanti, 1991), con cambiamenti minimi. Come di consueto il numero di pagina si riferisce alla numerazione dell'autografo.

<sup>3</sup> Cfr. Walter Binni, *op. cit.*, pp. 122-123.

discussione. Emerge in questa zona 'estrema' dello *Zibaldone* una decisiva risposta affermativa al problema delle condizioni di possibilità della poesia nel tempo moderno; un'interrogazione lungamente perseguita da Leopardi, fin dalla 'mutazione totale' del 1819, e dagli esiti sempre incerti quando non, ad ogni apparenza, gravemente compromessi. Già Edoardo Sanguineti individuava magistralmente in tale ricerca sulla possibilità della poesia nella contemporaneità non soltanto uno dei filoni dello *Zibaldone*, sia pure dei più rilevanti, ma l'innescò e la 'causa finale' fondamentale dell'opera<sup>4</sup>. Lo dimostra il fatto che l'opera si apra<sup>5</sup> – e appunto si chiuda – con riflessioni di ordine estetico e poetico, ma soprattutto la fitta rete di rimandi, implicazioni, deduzioni che connette il pensiero della poesia agli altri ambiti del complessivo spettro tematico del libro. Il caos apparente di uno 'scartafaccio' in cui si trovano affastellati argomenti di ordine metafisico, morale, antropologico,

---

<sup>4</sup> Cfr. Edoardo Sanguineti, *Invito a Leopardi*, «Poetiche», 2-3 (2009), p. 224: «Dopo qualche appunto sparso, subito, nella prima pagina [dello *Zibaldone*], si trova un passo che a mio parere spiega proprio perché Leopardi avvia lo *Zibaldone*. Perché pone il problema se è ancora possibile, nel mondo moderno, la poesia. Questo problema viene posto in questa forma, che è decisiva per tutta la carriera leopardiana anche se subirà modificazioni profondissime» (corsivo mio). Analogamente, Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 234: «Nello *Zibaldone* la riflessione sulla letteratura si sviluppa non solo e non tanto come riflessione su un campo disciplinare già costituito, bensì come una nuova fondazione. A questo scopo essa non può prescindere da un confronto serrato con la più generale riflessione leopardiana. Quest'ultima, anzi, sembra addirittura essere guardata come un fondamento della prima».

<sup>5</sup> Come ha mostrato Luciano Anceschi nel suo agile *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello Zibaldone*, Parma, Pratiche, 1992. Cfr. in particolare i pensieri attorno al «Sistema di Belle Arti» (*Zib.* 1-15) connessi senza quasi soluzione di continuità agli appunti in risposta all'articolo di Ludovico Di Breme (*Zib.* 15-21) che costituiranno la base del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* (1818).

sociologico, antiquario, storico, linguistico, trova un ordine basilare nell'ipotesi interpretativa secondo la quale tanta ricchezza e vastità di sviluppi consegue dal combinarsi di un'altissima considerazione del valore della poesia con il rigore speculativo e sistematico tramite il quale Leopardi affronta una questione ai suoi occhi massimamente urgente e intrinsecamente problematica. «Il Leopardi dello *Zibaldone* – ha scritto Franco Brioschi – non è un filosofo che 'fa' il poeta, dissolvendo la teoresi in 'scrittura'. Sarà semmai, poiché non poteva cessare di esserlo, un poeta che fa il filosofo. E che quando lo fa [...] lo fa davvero sul serio, per quanto catastrofico possa esserne l'esito»<sup>6</sup>, un giudizio da riferire innanzitutto al fatto che essere in primo luogo poeta, e non poter non esserlo, abbia significato per Leopardi porsi il problema della possibilità di una poesia del proprio tempo, e mobilitare di conseguenza ogni risorsa conoscitiva, filosofica, esperienziale a propria disposizione<sup>7</sup>.

L'intonazione apodittica del brano contenente la citazione dantesca, la scansione in frasi brevi e concise, le iterate predicazioni asseverative (*ben è vero, vera definizione*) confermano il valore di

---

<sup>6</sup> Franco Brioschi, *Anti-platonismo leopardiano*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, II, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 708-709.

<sup>7</sup> Sulla centralità della problematica poetica e poetologica nello *Zibaldone*, cfr. anche Claudio Colaiacomo, *Zibaldone di Pensieri di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 233: «Se il poeta [dopo la «mutazione totale»] è suo malgrado divenuto filosofo, nel filosofo dovrà esistere l'aspirazione a tornare poeta. Ma tale aspirazione non potrà evitare l'ostacolo e il filtro dell'istanza riflessiva, in una rigorosa consequenzialità col 'fatto' della nuova condizione (biografica e intellettuale), che si è venuta a creare»; e cfr. *ivi*, p. 242 n., dove afferma la «natura tendenzialmente poetologica della riflessione zibaldonica».

approdo, di persuasione definitiva, della definizione poetica che emerge da questo passo – e dall’insieme di quelli ad esso più direttamente connessi nella frammentaria testualità dello *Zibaldone*. Una formula poetica fondata su un rapporto tra poesia e realtà alternativo alla *mimesis* aristotelica, nella persuasione che le irrinunciabili finalità eudemonistiche e vitalistiche della poesia possano essere preservate solo da una poesia ricondotta essenzialmente alle categorie del lirico, pur radicalmente ripensato, e del sublime. Avrò modo nel seguito di sviluppare meglio gli elementi centrali di questa tesi. Ciò che da subito mi preme indicare è invece l’assoluta rilevanza che, già soltanto sulla base di queste primissime osservazioni, il passo preso in considerazione assume nel complesso dello *Zibaldone* e quindi dell’arco complessivo della riflessione e della carriera poetica di Leopardi.

Non occorre, credo, spendere parole per affermare, analogamente, la centralità del passo di *Pg.* XXIV citato e modificato nello *Zibaldone*. Pochi, forse pochissimi, sono infatti i luoghi del macrotesto dantesco investiti in egual misura di significati altrettanto decisivi, disposti sui piani diversificati e complementari della complessiva interpretazione della *Commedia*, alla quale fornisce una fondamentale chiave metapoetica; dell’auto-narrazione tramite la quale Dante costruisce, nel complesso delle sue opere, la metafinzione autobiografica del suo personaggio; della ricostruzione storico-critica del coevo scenario letterario, in una storiografia poetica ‘tendenziosa’, convergente su di sé e sul proprio capolavoro, ma inoppugnabile nelle sue linee e categorie essenziali.

Nella sua esiguità materiale, la citazione nello *Zibaldone* dell'*I' mi son un* innesca dunque un arco intertestuale tra due luoghi di importanza decisiva nel complesso dei sistemi poetici e di pensiero di Dante e Leopardi. In entrambi i casi, si tratta infatti di momenti di sviluppo avanzato, relativi ad acquisizioni mature e definitive in un ambito tematico di portata assolutamente generale e centrale, qual è la riflessione metapoetica, il pensiero della poesia da parte del poeta-pensatore. Da qui la scelta di assumere la citazione in questione, un'ala esile ma di portata poderosa, quale 'spunto' della ricerca. Adopero con significato pregnante il termine 'spunto', nell'accezione sviluppata da Erich Auerbach quando per descrivere la sua «recettività non metodica» spiegava che il suo (*non*) metodo

consiste nel trovare spunti o problemi chiave sui quali valga la pena di specializzarsi: giacché da essi una via conduce alla conoscenza di nessi, tanto che la luce da essi irradiata illumina quasi tutto un paesaggio storico [...]. Tutto ciò che è caratteristico può servire da spunto. Uno spunto deve soddisfare una sola condizione: deve essere pregnante ed applicabile esattamente, non analogicamente, all'oggetto storico. Categorie classificatorie moderne e astratte non servono, né il barocco né il romantico, né cose come l'idea del destino o il mito o il concetto del tempo. Termini siffatti possono in ogni caso essere impiegati nella esposizione, quando dal contesto risulta ciò che si intende; ma come spunto sono troppo equivoci e non sono ricavati dall'oggetto [...]. Uno spunto quasi ideale è l'interpretazione di passi dei testi<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* [1958], trad. it. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* [1960], Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 24-25.

È un'indicazione metodologia valida al di là del paradigma storicista entro il quale si muoveva il filologo tedesco (illuminare *quasi tutto un paesaggio storico*), in particolare, ritengo, per lo sforzo di escludere fin dal principio spiegazioni – o pseudo-spiegazioni – fondate su categorie generali e astratte. Queste, semmai, potranno conseguire dai risultati di una considerazione approfondita e critica di fatti caratteristici, o agevolarne un'esposizione sintetica, ma non dovrebbero precederli nell'ordine logico dell'indagine. Nel caso in esame, assumere la citazione come spunto della ricerca vuol dire assumere le poche parole di cui è composta come una leva che a partire dal dato puntuale agevoli considerazioni di più ampia portata, scaturenti dal rapporto che essa stabilisce tra un punto di approdo della riflessione metapoetica di Leopardi e la poetica della *Commedia*.

Le direzioni possibili in cui una ricerca di questo tipo può svilupparsi sono molteplici e devono perciò, per quanto possibile, essere precisate preventivamente. Lo stesso Auerbach esprimeva al riguardo la convinzione che la qualità di una ricerca, nella plausibilità dell'oggetto e del metodo e nella persuasività dei risultati, sia determinata, ancor più che dalla rilevanza dello spunto da cui prende le mosse, dal fatto di porsi le domande giuste: «mi accosto dunque al testo – si legge nelle immediate vicinanze del passo appena citato – non considerandolo isolatamente, non senza



presupposti: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo»<sup>9</sup>.

È un'altra, notevole, caratteristica della nostra citazione-spunto, oltre alla sua centralità nei macrotesti dei due autori coinvolti, a suggerire una valevole domanda-guida. Mi riferisco al dato testuale dell'evidente alterazione del brano dantesco. Probabilmente, come indica la sospensione compendiosa con cui la citazione si chiude (*ec.*), Leopardi intende richiamare l'intero passo del *Purgatorio*, tutta la terzina («E io a lui: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando"») o almeno la prima della due proposizioni coordinate, fino a *noto*, cui segue la pausa forte della cesura e, sul piano sintattico, della congiunzione *e*. Di certo, la versione datane nello *Zibaldone* differisce significativamente rispetto alla lettera dell'originale. Lo scarto rispetto al testo della *Commedia* può essere in breve così descritto: è preservata fedelmente la parte incipitaria e tematica della proposizione (*I' mi son un*), insieme con gli elementi grammaticali che introducono la relativa circostanziale (*che quando*); è invece completamente alterata la parte rematica del periodo, sia per l'abbassamento stilistico e la semplificazione semantica del verbo (*spira > parla*), sia per l'eliminazione del clitico pronominale di prima

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 26. Sullo statuto gnoseologico della ricerca cfr. *ivi*, p. 27: «Vogliamo considerarla scienza? Ciò importa poco. La mia propria esperienza, e non soltanto quella scientifica, è responsabile per la posizione dei problemi, per le enunciazioni, il procedimento ideale e il fine dei miei scritti, e non si cercherà altra conferma che il consenso, per sua natura oscillante e mai completo, di coloro che per altre vie siano arrivati ad esperienze analoghe, così che quelle spieghino, integrino e forse fecondino le mie».

persona (*mi*), sia infine, e soprattutto, per lo scambio delle parole-chiave *Amore > Natura*.

In un'opera come lo *Zibaldone*, non destinata alla pubblicazione e deputata ad accogliere e sostenere il progressivo evolversi di una riflessione che sovente prende l'avvio dalla parola altrui, la manipolazione più o meno libera delle citazioni è un fatto assolutamente non infrequente. Leopardi interviene spesso sul testo citato, inframettendovi i propri incisi, correggendo edizioni e traduzioni ritenute emendabili<sup>10</sup>, lasciando prevalere una non sempre infallibile mediazione memoriale, oppure ancora perseguendo, liberamente, una personale rielaborazione della parola altrui. Anche nel caso in questione è possibile, in linea generale, formulare diverse congetture generative per spiegare la modifica della lettera originale, specie in considerazione della brevità sentenziosa del brano della *Commedia* e della sua circolazione in forma di massima estrapolata dal poema. L'alterazione potrebbe, ad esempio, spiegarsi con una banale mancanza di cura nella scrittura di un rapido appunto, motivato magari più dalla possibilità di mobilitare la figura di Dante che non da un riferimento specifico e pregnante alla sua poetica; oppure essere ricondotta ai precedenti, effettivamente attestati, di una tradizione corrotta del brano

---

<sup>10</sup> Cfr. le osservazioni di Giuseppe Pacella nella *Introduzione* alla sua edizione dello *Zibaldone*, Milano, Garzanti, 1991, p. XXI.

dantesco<sup>11</sup>, spiegazione che ancor più renderebbe remoto e quasi 'indifferente' il riferimento al pensiero e alla poesia di Dante.

Personalmente, vorrei però declinare lo spunto della citazione modificata in tutt'altra direzione rispetto al problema di stabilirne il tasso di volontarietà o, tantomeno, di interpretare l'alterazione del passo di Dante come una sorta di errore congiuntivo probante la derivazione genetica di questa variante dai precedenti settecenteschi. Prima ancora di entrare nel merito dei significati in gioco, la sola 'forma' della citazione modificata, il fatto stesso che sia una ripetizione a distanza di una porzione di testo altrui e che il brano riportato differisca drasticamente dall'originale, pur rimanendo riconoscibile, può suggerire una domanda-guida di tutt'altro tipo. Nella sua consistenza formale, la citazione modificata si propone quale emblema del rapporto ambivalente su cui si fonda la ricezione critica, e, avanzerei, revisionistica, del precedente dantesco da parte di Leopardi. Collocato, per di più, nel punto nevralgico dell'approdo nello *Zibaldone* a una definitiva formulazione della propria poetica.

---

<sup>11</sup> La versione modificata si legge sostanzialmente identica nella conclusione del *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua* (1750) di Francesco Algarotti (1714-1764), in un nota del successivo *Discorso sopra la poesia italiana* (1781) di Saverio Bettinelli (1718-1808) e, ancora, in Carlo della Torre di Rezzonico (1742-1796). Algarotti, citando l'intera terzina, scrive *Natura* invece di *Amore*, mantenendo invece inalterato il verbo dell'originale (Francesco Algarotti, *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, in *Illuministi italiani*, II, Milano, Ricciardi, 1969, p. 524.). La formula ricorre in queste opere, alle quali Leopardi può facilmente avere avuto accesso, come massima di esortazione a una comunicazione schietta, naturale, specie in riguardo alla tutela dei pregi della lingua italiana. Si deve assumere quindi il dato di una significativa circolazione della variante modificata del verso, con un significato almeno genericamente affine a quello che esso assume nello *Zibaldone*.

È un punto chiave che merita di essere spiegato più nel dettaglio. In quanto ripetizione a distanza, una citazione implica sempre un certo grado di continuità – benché non necessariamente di affinità, poiché è chiaro che in generale è possibile citare per contraddire e prendere le distanze, così come per convenire e cedere strategicamente la parola a un autore più autorevole e persuasivo. Nel caso in esame, il contesto immediato denota un atteggiamento di approvazione di quanto citato: la citazione è apposta subito dopo una sua parafrasi sinonimica (*la natura parla dentro di lui e per la sua bocca*) e il concetto, così raddoppiato, è compreso tra due, anch'esse ripetute, predicazioni asseverative (*ben è vero; vera definizione*). Allo stesso tempo, però, la consistente alterazione del dettato originale, e soprattutto lo scambio delle parole chiave, comporta una divaricazione di significati che va molto oltre quella normalmente implicita in una semplice ripetizione intertestuale. La citazione modificata si presta così ad essere interpretata quale esempio puntuale del rapporto ambivalente che si stabilisce tra la (ri)formulazione moderna e il precedente attinto dalla tradizione; un rapporto di riuso e insieme di mutazione radicale, nel quale coesistono fedeltà e tradimento, continuità e innovazione, tradizione e invenzione originale. Osservato in questa prospettiva, l'episodio dello *Zibaldone* non sollecita soltanto la semplice istituzione di un parallelo tra i luoghi messi in relazione, ma, soprattutto, indica una forma specifica del rapporto che è possibile ipotizzare tra i due momenti della teorizzazione poetica leopardiana e di quella dantesca. La citazione modificata dell'*I' mi son un* suggerisce cioè una relazione intertestuale non riducibile alla fisiologica, pur spesso

idealizzata, sopravvivenza del passato nel moderno – e in particolare di un passato illustre, ineludibile di fatto, quale la *Commedia* – ma tale da interessare in profondità i processi creativi dell'invenzione originale e della ricerca identitaria del poeta moderno. Dal cenno quasi puntiforme della citazione posta in 'cima' allo *Zibaldone*, nel luogo nevralgico della formulazione matura della poetica leopardiana, si snoda la traccia di un confronto vivo, tra continuità e innovazione, ripetizione e cambiamento, ingaggiato da Leopardi con il precedente della poesia e della riflessione metapoetica di Dante.

Sulla base delle considerazioni fin qui svolte, il *corpus* testuale a supporto di tale ipotesi-guida può essere definito dall'intersezione tra, da un lato, il gruppo circoscritto, indicato in apertura, di pensieri dello *Zibaldone* in cui tra il 1826 e il 1829 Leopardi formula una versione definitiva della propria concezione di poesia e, dall'altro, l'insieme dei luoghi che testimoniano la considerazione di Dante nel complesso della sua riflessione. Centrato sulla citazione modificata da cui ho preso le mosse, è un *corpus* ben delimitato ma, naturalmente, non indipendente dal complesso dei due tronconi che ho menzionato per definirlo. Per interpretarne adeguatamente gli approdi occorrerà perciò ripercorrere le fasi precedenti, tanto più avendo che fare con un'opera come lo *Zibaldone* costituita strutturalmente su continui rimandi a distanza, la quale si impone al lettore in una testualità irriducibilmente frammentaria e plurale, multipla. Decisivi saranno in particolare i riferimenti al nucleo centrale e materialmente più consistente del libro, dove occorrerà districare la massa di anticipazioni, divagazioni, resistenze di elementi già speculativamente superati, illuminazioni e deduzioni

più caute e sistematiche, che caratterizza le pagine degli anni compresi tra il 1820 e il 1823, di più tumultuoso sviluppo del proprio pensiero<sup>12</sup>. All'occorrenza sarà necessario risalire all'avvio dello *Zibaldone* (1817-1819), agli esordi di un pensiero della poesia che, per la straordinaria acutezza e preparazione di Leopardi, è già in quella fase più ricco di quanto la sua apparente rigidità, di intonazione classicista, non possa talvolta in prima battuta mostrare. Nè è possibile trascurare del tutto il quadro complessivo delle presenze dantesche nell'opera di Leopardi, non fosse altro che per cogliere, per differenza, la specificità del segmento culminante della traccia del rapporto tra Leopardi e Dante, sul quale effettivamente mi concentrerò. Culminante sia nel senso, più immediato, della sua collocazione cronologicamente avanzata rispetto alla parabola complessiva della poesia e del pensiero di Leopardi, sia in quello di una particolare profondità della relazione intertestuale, tale da

---

<sup>12</sup> Delle quattromilacinquecentoventisei pagine che compongono lo *Zibaldone*, più di tremilaottocento, equivalenti a oltre l'ottanta per cento del totale, sono state scritte nell'arco di tempo compreso tra il gennaio del 1820 e la fine del 1823, in due fasi di intensissima e continua scrittura e riflessione interrotte soltanto dal semestre romano, tra il novembre del 1822 e il maggio 1823, durante il quale la scrittura si limitò a una quarantina di pagine. Analoghi conteggi sono in Walter Binni, *op. cit.*, p. 54 n. e Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, pp. 218-219. Sancisce l'estremo inferiore di questa porzione del libro il fatto, ben noto, dell'adozione nella scrittura – a partire dalla centesima pagina e a riprova di una certa consapevolezza strutturale dell'opera – dei criteri d'ordine di una regolare indicazione della data e di un'uniforme organizzazione per capoversi, tali da agevolare l'individuazione delle singole annotazioni anche a distanza di tempo.

lasciare intravedere uno 'scatto' nella comprensione, interpretazione e acquisizione da parte di Leopardi della poesia di Dante<sup>13</sup>.

La ricerca, che pure si concentra su un *corpus* testuale ben più ristretto e assume deliberatamente un diverso taglio critico, avrà dunque tra i suoi presupposti gli studi, condotti per lo più secondo il modello tradizionale dello 'studio delle fonti', che a più riprese hanno descritto la ricorrenza del mito ottocentesco e risorgimentale di Dante nelle *Canzoni* e nello *Zibaldone*, indagato gli echi danteschi presenti nel macrotesto leopardiano – tra i due estremi della cantica giovanile *Appressamento della morte* (1816) e della rappresentazione dell'oltretomba nei canti VII e VIII dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia* (1831-1837) – e attraversato la considerazione critica di Dante lungo l'intero corso delle riflessioni sulla storia della letteratura e della lingua italiana, sui cicli della poesia universale, sul

---

<sup>13</sup> Cfr. le osservazioni espresse in merito da Enrico Ghidetti in due recenti interventi, pronunciati in occasione dell'edizioni 2011 e 2010 dell'iniziativa *Leggere Dante* promossa dalla Società Dante Alighieri: «[Leopardi] pur non avendo lasciato contributi specifici alla questione dantesca, è il più raffinato interprete della poesia della *Commedia* e soprattutto [...] il più 'dantesco' dei poeti italiani dell'Ottocento» (per i testi delle due relazioni: <http://www.leggeredante.it/2010/Leopardi/00Introduzione.pdf> e [http://www.leggeredante.it/2011/orsini/Ghidetti\\_intro.pdf](http://www.leggeredante.it/2011/orsini/Ghidetti_intro.pdf), ultima visita 30/06/2013); cfr. dello stesso studioso il paragrafo su Leopardi in Enrico Ghidetti, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVI.2 (2012), pp. 379-408.

valore dell'immaginazione e della spontaneità che occupano tanta parte dello *Zibaldone*<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Di fronte a un quadro articolato, se non vasto, e di non semplice interpretazione, si sono espressi per una sostanziale precarietà, frammentarietà e persino contraddittorietà dei riferimenti e dei giudizi leopardiani su Dante Fulvio Senardi, *Dante e Leopardi*, «Verbum», I (2001), pp. 151-178; Paolo Paolini, *Leopardi di fronte a Dante*, «Otto/Novecento», XXII (1998), 1-2, pp. 39-71, poi in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 115-146; Domenico Consoli, *Leopardi e Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1976, Firenze, Olschki, 1978, pp. 39-90; Guido Di Pino, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, cit., pp. 533-542; Bruno Lucrezi, *Dante nella poesia e nel pensiero di Leopardi*, in *Dante e la cultura sveva*, Atti del convegno di studi, Melfi, 2-5 novembre 1969, Firenze, Olschki, 1970, pp. 357-375. Sono invece di segno opposto, oltre agli interventi di Ghidetti di cui alla nota precedente, le conclusioni cui giungeva Alberto Frattini, pur basandosi sostanzialmente sugli stessi riscontri esaminati nei saggi citati: «Felicissimo recupero retrospettivo, dunque, per cui il nostro massimo poeta moderno innovando e ricercando verso l'avvenire si corrobora nel passato, volgendosi al nostro massimo poeta antico. Di cui sa, forse meglio di ogni altro, intendere l'importanza storica non soltanto in una discussione letteraria e nazionale ma anche civile ed europea» (Alberto Frattini, *Leopardi e Dante*, «Scuola e cultura nel mondo», XLI (1965), pp. 1-19, poi in Id., *Studi di poesia e di critica*, Milano, Marzorati, 1972, pp. 95-112). Su questa linea è anche il recente contributo di Costanza Geddes da Filicaia, *La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, «La modernità letteraria», VI (2013), pp. 91-100, la quale ricapitola il quadro delle presenze per segnalare l'importanza dell'«effetto-Dante» nell'ambito della riflessione linguistica. Di maggiore interesse, poiché stabilisce il confronto sulla base di meno consueti riscontri testuali e incentrandolo sull'aspetto specifico del sublime poetico, la parte pur breve dedicata a Leopardi in Gilberto Lonardi, *Dante e la poesia dei moderni: tra Leopardi, Pascoli, Montale*, in *Lectura Dantis Scaligera. 2005-2007*, a cura di Ennio Sandal Roma, Antenore, 2008, pp. 19-32, poi in Gilberto Lonardi, *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, Verona, aemme, 2008, pp. 27-56; e, per ragioni analoghe, Franca Strologo, *Su una traccia dantesca in Leopardi. Dal sacro monte all'Infinito*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XII.24 (2004), pp. 107-116 (<http://www.libraweb.net/articoli3.php?chiave=200409302&rivista=093&articolo=200409302007>, ultima visita 10/07/2013). Infine, per una bibliografia degli interventi meno recenti si può fare riferimento alla voce Leopardi dell'*Enciclopedia dantesca*, compilata da Domenico Consoli.



Muovendo a partire dalla citazione modificata di *Zib.* 4372, la ricerca si prefigge di indagare il binomio Dante-Leopardi sul piano 'soggettivo' della progressiva evoluzione del sistema e del pensiero della poesia di Leopardi nel confronto e nel superamento creativo del precedente dantesco. In questa prospettiva, deliberatamente decentrata rispetto a una comparazione 'simmetrica' dei due autori, retrospettiva e progressiva al tempo stesso – giacché guarda al passato dal moderno ma ricostruendo un processo di sviluppo creativo e identitario – emergeranno nuclei teorici di grande rilevanza per il pensiero leopardiano della poesia. In primo luogo, il superamento del principio aristotelico della mimesi, vale a dire la ridefinizione della relazione tra soggetto, poesia e realtà, in termini coerenti con i risultati della speculazione metafisica leopardiana sulla natura e, rispettivamente, di quella dantesca sull'amore – due concetti, natura e amore, che la citazione modificata pone emblematicamente in cortocircuito, tramite lo scambio della due parole-chiave. A questo si collega la teorizzazione da parte di Leopardi del carattere essenzialmente lirico della poesia, secondo una concezione rinnovata di entrambi i concetti e avulsa da una retorica classicista degli stili e dei generi. La matura riflessione metapoetica leopardiana si sostiene invece sui pilastri fondamentali del suo pensiero filosofico: la teoria antropologica e gnoseologica dell'assuefazione, da una parte, supporta una ridefinizione radicale dei concetti di immaginazione, spontaneità, lirica; dall'altra, lo scandaglio leopardiano del profilo etico ed eudemonico dell'esistenza umana, animata dalla ricerca inesausta di una felicità intrinsecamente contraddittoria e perciò irraggiungibile, sostiene la

moderna rielaborazione da parte sua di una concezione platonico-longiniana della poesia, che individua nel sublime la caratteristica essenziale di ciò che è poetico.

Prima di concludere questo capitolo introduttivo, mi preme indicare il riscontro che l'ipotesi-guida della ricerca – di un rapporto ambivalente, di continuità e differenza, in merito alla concezione della poesia, iscritto nella citazione leopardiana dell'*I' mi son un dantesco* – trova nella valutazione critica di Dante e di Leopardi formulata da Harold Bloom nel quadro generale delle opere più 'influenti'<sup>15</sup> della poesia occidentale composto dal critico statunitense in *The Western Canon* (1994) e poi variamente sviluppato e ripreso nei successivi *Genius* (2001) e *The Anatomy of Influence* (2011)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Il termine deve essere inteso secondo l'accezione specifica sviluppata e precisata dallo stesso Bloom nell'ambito più spiccatamente teorico della sua produzione scientifica. Cfr. perlomeno la celebre tetralogia dedicata alla teoria dell'angoscia dell'influenza, costituita da Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, trad. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, traduzione di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983; Id., *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975, trad. it. *Una mappa della dislettura*, traduzione di Alessandro Atti, Filippo Rosati, Milano, Spirali, 1988; Id., *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975, trad. it. *La kabbalà e la tradizione critica*, traduzione di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1981; Id., *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven - London, Yale University Press, 1976, trad. it. *Poesia e rimozione. Il revisionismo da Blake a Stevens*, traduzione di Alessandro Atti, Milano, Spirali/Vel, 1996.

<sup>16</sup> Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York-San Diego-London, Harcourt Brace, 1994, trad. it. *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età* [1996], traduzione di Francesco Saba Sardi, revisione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2008; Id., *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Minds*, New York, Warner Books, 2002,

Nel saggio dedicato a Dante in *The Western Canon*<sup>17</sup> convergono i risultati degli interventi critici precedentemente pubblicati da Bloom sull'argomento<sup>18</sup>. In questo manipolo di saggi, Bloom si contrappone in termini espliciti e polemici all'interpretazione allegorico-teologica dell'opera dantesca, maggioritaria nella critica statunitense, sostenendo invece che l'universale canonicità di Dante si radichi nel suo essere non un geniale traduttore in poesia di verità acquisite, ma, al contrario, il creatore di un'irriducibile e personale alterità. Nel giudizio di Bloom, Dante deve la sua intramontabile grandezza al fatto di essere l'emblema di una singolarità poetica non assimilabile a nient'altro. Egli è l'insuperato rappresentante di una poesia che non si limita a riflettere e dare espressione alle alterità che compongono la realtà extraletteraria, ma le inventa e le pone in essere nell'esercizio di un'ambiziosa e sterminata originalità, che sembra non avere limiti né cognitivi né espressivi:

---

trad. it. *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, traduzione di Elisa Banfi, Rosangela Cantalupi, Annalisa Crea, Daniele Didero, Stefano Galli, Alessandro Vanoli, Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2002; Id., *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2011, trad. it. *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, traduzione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2011.

<sup>17</sup> Harold Bloom, *The Strangeness of Dante: Ulysses and Beatrice*, in Id., *The Western Canon*, cit., pp. 76-104 (*La singolarità di Dante: Beatrice e Ulisse nell'edizione italiana*, pp. 85-116).

<sup>18</sup> Harold Bloom, *Introduction*, in *Dante's Divine Comedy*, a cura di Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, pp. 1-10 (ristampato in *The Epic*, a cura di Harold Bloom, Broomall, Chelsea, 2005, pp. 49-88); Id., *From Homer to Dante*, in *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 38-50 (trad. it. *Rovinare le sacre verità. Poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, traduzione di Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1992).

we find in Dante a surpassing cognitive strenght combined with an inventiveness that has no merely pragmatic limits. When you read Dante or Shakespeare, you experience the limits of art, and then you discover that the limits are extended or broken<sup>19</sup>.

Se con *The Western Canon* si conclude di fatto la riflessione di Bloom su Dante, pressoché l'opposto può dirsi quanto a Leopardi. Non incluso tra i ventisei autori della selezione bloomiana, egli è di fatto assente nella prima e più celebre formulazione del canone occidentale, dove il suo nome è menzionato in appena due occasioni: nella famigerata lista posta in appendice alla prima edizione di *The Western Canon*<sup>20</sup> – e nella maggior parte delle edizioni dell'opera, ma non in quella italiana – e, non meno *en passant* ma forse un filo più significativamente, nella *Prefazione* del volume, tra gli esclusi illustri della selezione bloomiana<sup>21</sup>. Una presenza più consistente, indice di

---

<sup>19</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 79, («in Dante troviamo un'enorme forza cognitiva unita a una creatività che non ha limiti puramente pragmatici.

Quando leggete Dante o Shakespeare, vi scontrate con i limiti dell'arte, per poi scoprire che quei limiti sono stati allargati o violati», pp. 87-88).

<sup>20</sup> Sconfessata dall'autore ma sulla quale si è concentrata gran parte della polemica 'anti-canone'. Cfr. il virgolettato di Bloom nell'intervista di Alessandra Farkas, *Il lamento di Bloom: è un Nobel per idioti*, «Corriere della Sera», 5 marzo 2009, [http://www.corriere.it/cultura/09\\_marzo\\_05/farkas\\_bloom1\\_7ebbeb60-09d1-11de-84bf-00144f02aabc.Shtml](http://www.corriere.it/cultura/09_marzo_05/farkas_bloom1_7ebbeb60-09d1-11de-84bf-00144f02aabc.Shtml) (ultima visita 20/06/2013): «Gli editori italiani e svedesi sono stati gli unici ad assecondarmi, quando i loro omologhi in America mi costrinsero, contro la mia volontà, a stilare quell'assurda *hit parade*, additando contratti firmati [...] La odio e non ha ragion d'essere [...] Il suo unico effetto è stato aumentare il numero di gente incolta che legge l'elenco ma non il libro. Come, del resto, fanno da sempre i critici letterari».

<sup>21</sup> Cfr. Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 2: «Certainly the major Western writers since Dante are here [...] but where are Petrarch, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake,

un crescente interesse e apprezzamento critico, ha invece Leopardi in *Genius* e soprattutto in *The Anatomy of Influence*. In quest'opera, esplicitamente investita del compito di essere il suo 'canto del cigno', l'interesse per Leopardi costituisce probabilmente la novità più considerevole, e meno prevedibile pensando ai più consueti ambiti della critica bloomiana. Nella poesia leopardiana, Bloom individua lo snodo fondamentale, all'origine della modernità, dello sviluppo di un sublime poetico 'scettico' o, come anche lo definisce, 'lucreziano'<sup>22</sup>. In questa sua specifica declinazione, il sublime, la tensione verso un altrove iscritta a fondamento della poesia, si manifesta nella forma apparentemente paradossale di un accrescimento nella consapevolezza da parte dell'io della stessa condizione esistenziale da cui l'esigenza vitale del sublime discende. La poesia sublime di Leopardi difende dal vero, il vero della finitudine e dell'intrinseca contraddittorietà della condizione umana, senza negarne né relativizzarne la portata. Leopardi, scrive Bloom:

arrived before Nietzsche at the emancipation of realizing that we possess poetry lest we perish of the truth. And well before the Nietzschean Wallace Stevens, Leopardi told us that the final

---

Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoevsky Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Checkov, Yeats, D.H. Lawrence, and so many others?» («Certo, qui sono presenti i maggiori scrittori occidentali da Dante in poi [...] ma dove sono Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Puškin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoevskij, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Čeckov, Yeats, D.H. Lawrence e tanti altri?», p. 8).

<sup>22</sup> *Leopardi's Lucretian Swerve (La deviazione lucreziana di Leopardi)* è il titolo del saggio leopardiano compreso in *The Anatomy of Influence*.

belief was to believe in a fiction with the nicer knowledge that what you believe is not true<sup>23</sup>.

Nel segno di Leopardi, Bloom può così ribadire la stretta continuità tra il concetto di sublime, elemento chiave della sua teoria della poesia, e una visione del mondo e dell'uomo scevra di ogni idealismo e di ogni trascendenza metafisica. Né è azzardato ipotizzare che dall'incontro con Leopardi origini qualcosa della piega positivamente e laicamente materialista che le sue posizioni teoriche, maturate da tempo, vengono ad assumere in quest'opera conclusivamente – non ultimo nello stile – ‘pacificata’.

Nel corso della più che ventennale elaborazione – da *The Western Canon* a *The Anatomy of Influence* – del canone occidentale bloomiano, il binomio formato da Dante e Leopardi emerge dunque non soltanto, banalmente, quale vertice del contingente italiano incluso nella selezione, ma per la posizione, il ruolo, la ‘funzione’ precipua che il critico statunitense gli attribuisce nel complesso del sistema. Scrive Bloom:

Shakespeare and Dante are the center of the Canon because they excel all other Western writers in cognitive acuity, linguistic energy, and power of invention<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Harold Bloom, *The Anatomy of Influence*, cit., p. 168 («Arrivò prima di Nietzsche all'emancipazione garantita dalla consapevolezza che possediamo la poesia per non perire della verità. E molto prima del nietzscheano Wallace Stevens, Leopardi affermò che la massima espressione della fede è credere in una finzione con la piacevole certezza che ciò cui si crede non è vero», p. 214).

<sup>24</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 46 («Shakespeare e Dante sono il centro del Canone perché superano tutti gli altri scrittori occidentali in termini di acume cognitivo, energia linguistica e capacità inventiva», p. 51).

Certainly the strongest of Italian poets since Dante and Petrarch, Leopardi, like Wordsworth, is the inaugurator of modern poetry. Something that went from Homer and the Hebrew Bible on to Goethe and William Blake changed forever with Wordsworth and Leopardi<sup>25</sup>.

Occorre tener presenti i fondamenti del «traliccio teorico»<sup>26</sup> che sorregge il canone bloomiano per comprendere, al di là dell'ispirata assertività di questi giudizi, il significato pregnante del definire Dante il centro del canone e Leopardi il suo innovatore – insieme, rispettivamente, alla coppia Shakespeare-Wordsworth, più ovvia considerati la provenienza, la formazione, gli interessi di ricerca di Bloom, in una sorta di complementarità dei riferimenti centrali del canone sull'asse Settentrione-Meridione. La concezione bloomiana del canone non è, infatti, assimilabile a quelle, più consuete, di ordine culturale – il canone quale deposito identitario di valori ideologici ed estetici – o poetico-retorico – quale riferimento prescrittivo, esemplificato su un insieme di opere fondative<sup>27</sup>. Esso si prefigge invece di essere uno strumento ermeneutico che ricostruisce e rappresenta qualcosa di «immanente al farsi stesso della

---

<sup>25</sup> Harold Bloom, *The Anatomy of Influence*, cit., p. 166 (trad. it. «Senza alcun dubbio il più poderoso poeta italiano dai tempi di Dante e Petrarca, Leopardi, come Wordsworth, inaugura la poesia moderna. Qualcosa che andava da Omero e dalla Bibbia ebraica fino a Goethe e William Blake cambiò per sempre con Wordsworth e Leopardi», p. 211).

<sup>26</sup> Andrea Cortellessa, *Insegnare la solitudine*, introduzione a Harold Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. X.

<sup>27</sup> Cfr. Giulio Ferroni, *Letteratura: il catalogo è questo*, «Corriere della sera», 12 gennaio 1997, ripubblicato con il titolo *Harold Bloom*, in *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005, pp. 129-133. Cfr. inoltre, tra i contributi più saggiamente avvertiti di questa specificità della teoria bloomiana e meno inclini perciò a una facile polemica anti-canone, il numero tematico di

letteratura»<sup>28</sup>, l'evidenza di come ogni creazione poetica derivi, di necessità, dal passato e allo stesso tempo si costituisca sempre in reazione ad esso<sup>29</sup>.

Disposta nel canone in relazione alle opere che hanno esercitato un'influenza decisiva per la sua creazione, ogni opera occupa in esso una posizione tanto più importante e centrale a seconda della qualità e dell'ampiezza degli elementi di originalità e innovatività di cui è portatrice. Il grado di centralità – o di canonicità – è cioè una misura della capacità di sussumere la tradizione senza scadere in una mera ripetizione, e imponendosi invece come esperienza nuova e non trascurabile, capace «di arricchire e modificare la tradizione occidentale irrompendo dentro di essa, immettendovi qualcosa di essenziale e di determinante<sup>30</sup>». Il canone non è dunque un semplice elenco di opere 'buone', né una classifica arbitraria e unidimensionale. La sua forma è piuttosto quella di una rete, una mappa, un labirinto multidimensionale. Nel mettere in relazione un'opera con i suoi precursori più rilevanti, ciascun rapporto costitutivo del canone, ciascun filo della rete, assume una valenza

---

«Allegoria», X (1998), in occasione della pubblicazione italiana di *The Western Canon*, in particolare l'introduzione di Luperini (*Due nozioni di canone*, poi con ampie modifiche in Romano Luperini, *Breviario di critica*, Guida, Napoli, 2002), gli interventi di Ceserani e dello stesso Ferroni (*Al di là del canone*, anch'esso confluito in Giulio Ferroni, *I confini della critica*, cit., pp. 37-48) e quello di Segre (*Il canone e la culturologia*, poi in Cesare Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 177-189).

<sup>28</sup> Giulio Ferroni, *op. cit.*, p. 130.

<sup>29</sup> Cfr. Harold Bloom, *The Anatomy of Influence*, cit., p. 4: «It is a banal truism that the cultural present both derives from and reacts against anteriority» («È una verità lapalissiana che il presente culturale sia insieme un prodotto e una reazione all'anteriorità», p. 14).

<sup>30</sup> Giulio Ferroni, *Harold Bloom*, cit., p. 130.



propriamente interpretativa, e non si limita né a una meccanica comparazione 'in parallelo' di echi, allusioni, motivi ricorrenti o altre affinità di superficie, né a una semplice genealogia letteraria di tipo storico-filologico<sup>31</sup>.

In *The Western Canon*, e poi nelle opere che sono susseguite lungo questo filone della sua produzione critica, Bloom si prefigge dunque una rappresentazione critica della tradizione letteraria occidentale, una mappatura dei rapporti dell'influenza poetica depositati nella memoria viva del passato, discriminati in base agli elementi che più li caratterizzano quali rapporti generativi di nuove creazioni poetiche. Una mappatura, poiché critica, che è una deliberata espressione della soggettività di chi la esegue, di chi la propone azzardando un giudizio di valore, dunque opinabile. Soprattutto, però, una mappatura che per i suoi presupposti teorici e programmatici è tanto dinamica, indefinita, aperta ad accogliere i nuovi sviluppi, le aggiunte, le modificazioni, i conflitti, le svolte e le rinascite che si danno nel corso della storia e del tempo, quanto attenta a

---

<sup>31</sup> Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 71: «By 'poetic influence' I do not mean the transmission of ideas and images from earlier to later poets. This is indeed just 'something that happens', and whether such transmission causes anxiety in the later poets is merely a matter of temperament and circumstances. These are fair materials for source-hunters and biographers, and have little to do with my concern. Ideas and images belong to discursiveness and to history and are scarcely unique to poetry» («Per 'influenza poetica' non intendo affatto la trasmissione di idee e immagini da un poeta anteriore a uno posteriore. In tal caso si tratterebbe solo di 'cose che succedono', e che una tale trasmissione possa provocare angoscia nei poeti più tardi è semplicemente una questione di temperamento e di circostanze, che fornirebbe magari materiale buono per i cacciatori di fonti e i biografi, ma che ha poco a che fare con il mio argomento. Idee e immagini appartengono alla discorsività e alla storia, e difficilmente sono peculiari della sola poesia», pp. 76-77).

registrare, tutelare, venerare (laicamente), ciò che è essenziale, fondativo, originario, determinante, (apparentemente) insuperabile ed eterno.

Se, con queste avvertenze, si considerano congiuntamente i giudizi di Bloom su Dante e su Leopardi, si delinea un ampio e coerente movimento di pensiero critico, che può sintetizzarsi come segue, in due 'mosse':

(1) Dal suo punto di osservazione, posto in coda al Novecento, nella transizione al terzo millennio, Bloom impugna retrospettivamente la svolta impressa nella storia della poesia dall'esperienza leopardiana (e wordsworthiana) e ne afferma la portata ri-strutturante e ri-modulante la generalità della tradizione letteraria occidentale. Tale svolta<sup>32</sup> diviene per Bloom la lente con cui osservare e valutare il passato remoto, il presente e il futuro prossimo della poesia; la chiave interpretativa della specifica configurazione della storia millenaria della poesia che la proposta del canone bloomiano intende *oggi* rappresentare, perseguendo in questo non una velleitaria esaustività, quanto un'essenziale persuasività.

(2) Nell'ambito di questa percezione, valutazione, sintesi della storia e del significato universale della poesia – che è prima leopardiana, e wordsworthiana, e poi bloomiana – Dante (con

---

<sup>32</sup> Svolta che definiremmo 'romantica' se ciò, per quanto consueto, non rischiasse di risultare generico, quando non fuorviante, e non compromettesse il pregio bloomiano di non esprimere le 'cose' con nomi e categorie astratte, ma di tenere invece la riflessione aderente all'esperienza concreta, fenomenica, storica dei testi e degli autori, della lettura e dell'interpretazione.

Shakespeare) è il vertice riconosciuto del sistema. Per l'originalità e la forza della sua creatività poetica, è il centro ineludibile verso il quale convergono le opere cronologicamente precedenti – *appaiono* convergere, nella percezione del lettore e del critico che fa esperienza del canone *dopo* Dante e Shakespeare – e dal quale procede verso i successivi sviluppi l'influenza letteraria di una riserva ineludibile di valori ed energie poetici.

Dante, Leopardi e lo stesso Bloom compongono così un nucleo essenziale, tripartito, entro la spessa trama di rapporti di cui il canone bloomiano si sostanzia. Dante è il centro riconosciuto del canone secondo una configurazione della tradizione letteraria occidentale innescatasi per il decisivo contributo di Leopardi, ed ora assunta e ribadita da Bloom in sede di bilancio e valutazione critico-storiografica, ovvero, appunto, con il suo canone. Sono giudizi di portata amplissima, generale, formulati secondo una prospettiva critica che coniuga peculiarmente un'oggettivazione quasi-enciclopedica alla pratica di una libertà autoriale inconsueta, forse disorientante, in una seria ricostruzione critico-storiografica. Essi meriterebbero di essere circostanziati, argomentati e discussi più di quanto non sarà possibile fare in queste pagine. Ciò che conta rilevare in merito è il valore che in questo scenario universale della storia della poesia assume il rapporto di ricezione, interpretazione, innovazione che si stabilisce tra Leopardi e Dante, ovvero tra l'innovatore estremo del canone e l'autore che ne costituisce il centro, che massimamente lo rappresenta. I termini di tale rapporto restituiscono i valori identitari, irrinunciabili del canone occidentale, le 'ragioni' concettuali e storiche per cui esso è quello che è.

A cominciare dalla concezione di poesia che permea il canone e che, viceversa, il canone esprime implicitamente e rappresenta, esemplifica concretamente. L'arco innescato da Leopardi con la citazione modificata dell'*I' mi son un* assume in questo senso una valenza che supera l'ambito della genesi e dello sviluppo della speculazione metapoetica leopardiana. Oltre la decifrazione di un passo singolare dello *Zibaldone*, oltre la precisazione di un approdo decisivo del pensiero estetico di Leopardi, nel gesto con cui egli interpreta, modifica, assume a sigillo della sua personale concezione di poesia l'auto-definizione poetica concepita da Dante nella *Commedia*, si scorge il profilo essenziale di una campata portante, che attraverso i secoli e le nazioni tiene insieme il manifestarsi storico della poesia della civiltà occidentale.



## «Il poeta *non* imita la natura»

### Una ricognizione tra i massimi sistemi

Esplicitamente tematizzato nel brano dello *Zibaldone* che ho assunto come spunto di questa ricerca è il superamento del principio aristotelico secondo cui la poesia, e più in generale l'arte, consiste essenzialmente nell'imitazione della natura. Luogo celebre della sua iscrizione alle fondamenta del pensiero estetico è l'*incipit* della *Poetica* di Aristotele, dove si legge:

L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni<sup>33</sup>.

Esteso, sulla scia di questa formulazione, alla generalità delle forme del discorso poetico, il concetto di *mimesis* ha costituito il riferimento principale di ogni proposta di definizione del rapporto tra poesia e realtà nella storia millenaria dell'arte e della filosofia occidentale<sup>34</sup>. Poiché, indipendentemente dal valore che di volta in

---

<sup>33</sup> Cfr. *Poetica* 1447a. Traduzione di Guido Paduano in Aristotele, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2009 [1988].

<sup>34</sup> Di fronte alla inesauribile bibliografia sull'argomento, mi limito a indicare i contributi che ho tenuto maggiormente presenti: Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, trad. it. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e*

volta è stato attribuito all'imitazione, il problema di una plausibile definizione della poesia e più in generale dell'arte è stato di norma impostato nei termini della sua relazione con il reale, non è azzardato affermare che nel suo complesso il pensiero estetico abbia di fatto *coinciso* con la teoresi dell'imitazione poetica della natura<sup>35</sup>. Al limite, le concezioni più distanti da quella aristotelica, basate su proprietà diverse da quelle relative alla connessione dell'opera con la realtà,

---

*problemi moderni*, a cura di Giovanni Lombardo, traduzione di Daniele Guastini e Lorian Maimone Ansaldo Patti, Palermo, Aesthetica, 2009; Guido Paduano, *Il valore della letteratura*, introduzione a Aristotele, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2009 [1998]; Cesare Segre, *Poetica*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 280-306; Massimo Modica, *Imitazione*, in *Enciclopedia*, vol. VII, Torino, Einaudi, 1979; Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1971 [1953], trad. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, traduzione di Rosanna Zelocchi, Bologna, il Mulino, 1976; Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929], trad. it. *Dante poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, traduzione dal tedesco di Maria Luisa De Pieri Bonino, dall'inglese di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 1-161, in particolare le pp. 3-22.

<sup>35</sup> Cfr. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 43: «Mimesis [...] makes room for the formulation of questions about the status of the 'world' (the people and things) exhibited 'inside' the mimetic work or performance, but also about the relationship of that world to reality as a whole, to the world outside the work. Mimesis, that is to say, permits issues of artistic representation to be framed both in their own terms and in terms of a larger scheme of truth and value. Reference to mimesis promotes the integration of concerns arising from the mimetic arts into an all-encompassing philosophical project» («la mimesis consente [...] un quadro concettuale complesso [...] perché s'interroga non solo sullo stato del 'mondo' (persone e cose) mostrato 'all'interno' delle opere o delle esecuzioni mimetiche, ma anche sul rapporto tra quel mondo e la realtà nel suo insieme ovvero sul rapporto tra il mondo interno all'opera e il mondo a essa esterno. La *mimesis* permette, cioè, che gli esiti della rappresentazione artistica siano inquadrati tanto nei termini loro propri quanto nei termini di un più largo schema di verifica e di valutazione [...] fa sì che gli interessi sollevati dalle arti mimetiche vengano integrati in un più comprensivo progetto filosofico», p. 46).

sono state formulate per negazione, oppure per assimilazione parziale o alterata del principio di imitazione. Come ha scritto M.H. Abrams, «A history of criticism could be written solely on the basis of successive interpretations of salient passages from Aristotle's *Poetics*»<sup>36</sup>, giudizio nel quale, insieme alla centralità assoluta del principio di imitazione, occorre rilevare la decisiva avvertenza circa il carattere in larga misura illusorio della quasi-unanimità di cui nella tradizione il pensiero estetico di Aristotele (o a lui variamente riconducibile) ha goduto<sup>37</sup>. L'ubiquità e l'ineludibilità di una definizione quale 'l'arte imita la natura', insieme con la genericità e l'indeterminatezza dei termini in gioco, ha infatti determinato un'articolata polisemia di significati, accezioni, slittamenti più e meno perspicui e coerenti. Il punto fissato da Leopardi con l'annotazione di *Zib.* 4372 e la corrispondenza stabilita, all'altro estremo della citazione, con la dichiarazione di poetica contenuta in *Pg.* XXIV devono perciò essere assunti in riferimento a tale

---

<sup>36</sup> Meyer H. Abrams, *op. cit.*, p. 15 («Si potrebbe scrivere una storia della critica unicamente sulla base delle successive interpretazioni dei passi più salienti della *Poetica* di Aristotele», p. 38). Ma si tenga presente, in relazione al seguito del discorso, anche l'avvertimento di Auerbach secondo il quale l'influsso dell'estetica di Aristotele «sulla teoria è grande, ma la sua importanza è minore di quella di Platone, quando si cerchi di indagare gli impulsi in parte sensibili, in parte metafisici dell'opera d'arte» (Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 9).

<sup>37</sup> Cfr. Meyer H. Abrams, *op. cit.*, p. 14: «In fact, the near-unanimity with which post-Renaissance critics lauded and echoed Aristotle's *Poetics* is deceptive» («In realtà, la quasi unanimità con cui i critici post-rinascimentali lodano ed echeggiano la *Poetica* di Aristotele può trarre in inganno», p. 37). Cfr. anche il giudizio di Croce, riportato da Modica: «con tali parole [l'arte imita la natura] ora si erano affermate o almeno adombrate verità, ora sostenuti errori; oppure, più spesso, non si era pensato nulla di preciso» (Massimo Modica, *op. cit.*, p. 4).



complessa galassia semantica del principio imitativo nell'arte, sì da riconoscere in essi l'approdo di una riflessione metapoetica che la attraversa in tutta la sua ampiezza per collocarsi, infine, al di là del suo margine estremo. Segnando, cioè, il drastico superamento di quel principio.

Il principio dell'imitazione della natura pone alla base della definizione di poesia un'istanza fondamentale di realismo<sup>38</sup> – pur variamente intesa nel corso della millenaria storia delle poetiche, al limite della sua stessa negazione – e implica di conseguenza una connessione non eludibile con determinazioni di ordine gnoseologico. In parole più semplici, il reale che la poesia si prefigge di rappresentare attraverso l'imitazione deve, intanto, in qualche modo esistere (*realismo filosofico*) e deve poi essere conoscibile secondo una qualche persuasiva teoria della conoscenza. Che la poesia assuma in questa sua fondamentale teorizzazione valenze di ordine gnoseologico non deve sorprendere, se è vero che con la *Poetica* Aristotele rispondeva all'esigenza di una giustificazione o motivazione filosofica dell'arte, sollevata eminentemente da Platone. Come ha scritto Erich Auerbach, la dottrina di Platone, nonché l'altissimo valore poetico dei dialoghi nei quali essa veniva esposta<sup>39</sup>,

---

<sup>38</sup> 'Realismo', è chiaro, nel senso di una modalità estetica che consente di assimilare l'immagine finta a una corrispondente realtà, appunto in «una teoria della letteratura [...] che si basa sul confronto della letteratura con la realtà» (Cesare Segre, *Poetica*, cit., p. 282), e non nelle altre accezioni del termine.

<sup>39</sup> Cfr. il giudizio di Leopardi, in *Zib.* 3245 del 23 agosto 1823: «Fra gli antichi Platone, il più profondo, più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi che ardì concepire un sistema il quale abbracciasse tutta l'esistenza, e rendesse ragione di tutta la natura, fu nel suo stile nelle sue invenzioni ec. così poeta come tutti sanno».

«pose ai poeti il compito di poetare filosoficamente, non solo in senso didascalico, ma nello sforzo di giungere per mezzo dell'imitazione delle cose alla loro vera essenza e ad esprimere la loro partecipazione alla bellezza dell'idea»<sup>40</sup>. È vero che nel programma educativo della *Repubblica* questa istanza si traduceva nell'esclusione della poesia imitativa dalla *polis*, in quanto terza nell'ordine della verità dopo i fenomeni, oggetto dell'imitazione, e le idee, sole vere realtà cui i fenomeni sono a loro volta informati<sup>41</sup>. Tuttavia, l'affermazione di Auerbach segnala come proprio a partire da Platone Aristotele risemantizzi il principio estetico della *mimesis*, ponendosi rispetto al pensiero del suo predecessore in un rapporto insieme di continuità, quanto all'esigenza di una motivazione filosofica dell'arte, e di divergenza, nel ridefinire il concetto di imitazione. Nella *Poetica*, il concetto di *mimesis* non indica più una registrazione più o meno infedele della realtà, ma un procedimento di interpretazione, non privo di margini di creatività, «di quella parte [del reale] che si lascia attribuire un senso, che è [...] autentica»<sup>42</sup>. Aristotele perviene così

---

<sup>40</sup> Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 7.

<sup>41</sup> Cfr. *Repubblica* X.607a: «nella nostra Città non sarà accettata altra forma poetica che gli inni agli dèi e gli encomi per gli uomini virtuosi, perché, se tu dovessi dare accoglienza alla Musa dolce, quella della lirica o dell'epica, nello Stato il piacere e il dolore la farebbero da sovrani al posto della legge e della ragione, la quale sempre unanimemente è ritenuta la parte migliore». La riflessione sulla poesia imitativa occupa tutta la prima parte di *Repubblica* X (595a-608c), né è interamente contenuta in questo solo dialogo, come discuto più diffusamente nel seguito del capitolo. Assumo come testo di riferimento per le traduzioni dei dialoghi di Platone l'edizione diretta da Giovanni Reale, *Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2005 [2000].

<sup>42</sup> Guido Paduano, *op. cit.*, p. XVIII. Che la contrapposizione a Platone debba costituire una chiave interpretativa privilegiata della *Poetica* è questione aperta. In questa sede tuttavia, ritengo sufficiente attenermi al

alla prima positiva «teoria filosofica dell'arte», individuando proprio nel carattere imitativo della poesia, che Platone aveva associato alla poesia traendone in conclusione un drastico ridimensionamento della sua valenza conoscitiva, il principio essenziale della sua veridicità.

Ora, stante l'evoluzione che, nel corso degli oltre due millenni che intercorrono tra la *Poetica* di Aristotele<sup>43</sup> e lo *Zibaldone*, ha variamente riguardato il principio dell'imitazione della natura, può forse apparire un eccesso, non saprei dire se di semplificazione o di erudizione un po' scontata, risalire al primo fondamentale anello della teoria imitativa dell'arte, quale appunto il passaggio tra la riflessione platonica e quella aristotelica. Di certo, nella sua lunga storia il principio della *Poetica* è stato esposto a numerosi travisamenti e riformulazioni di varia natura<sup>44</sup>, a cominciare dall'interpretazione normativa e prettamente retorico-letteraria dominante fino a tutta l'età moderna – al punto che il valore eminentemente filosofico della riflessione estetica, per come essa era venuta originariamente a costituirsi nell'antichità, potrà apparire nel

---

giudizio circostanziato di Paduano, secondo il quale «Anche chi non considera necessariamente il rapporto con Platone, armonico o polemico, come il centro del pensiero aristotelico, non può rifiutarsi di vedere come la gerarchia sopra delineata [per cui l'imitazione è più vera, poiché più autentica, dell'oggetto imitato] ribalti in modo clamoroso quella platonica che considerava l'arte una copia sbiadita della realtà, copia sbiadita a sua volta del mondo delle idee» (*ibidem*, p. XX).

<sup>43</sup> La *Poetica* è normalmente datata attorno al 330 a.C.

<sup>44</sup> Cfr. Cesare Segre, *Poetica*, cit., p. 283: «La fortuna della *Poetica* è anche la storia di un continuo travisamento».

Settecento una scoperta moderna, piuttosto che una *ri*-scoperta come per molti versi invece fu<sup>45</sup>. Altrettanto sicuro è che la storia evolutiva del principio aristotelico converge nel pensiero estetico di Leopardi con un intreccio di influenze parallele affatto trascurabili per una valutazione esaustiva. Esse comprendono, per citare solo alcuni dei 'fili' più importanti rinvenibili nella ricca trama dello *Zibaldone*, il classicismo *sui generis* di Gravina, il pensiero di Vico sulla storia e sulle origini del mito e della poesia, e, ancora, gli spunti che giungevano dalla riflessione estetica illuminista e dalla ripresa moderna del trattato del *Sublime* ad opera di Boileau, Burke, Kant.

È, però, lo *Zibaldone* stesso a orientarmi, in prima battuta, in direzione del riferimento più lontano nel tempo. Il momento del 'passaggio' del concetto di poesia mimetica tra Platone e Aristotele è, infatti, fermato da Leopardi in un brano dello *Zibaldone* strettamente collegato, sul piano testuale oltre che tematico, con quello della citazione dantesca. Si tratta di un passo, a pagina 4358 del libro, notevole per diverse ragioni, tutte strettamente inerenti alla nostra indagine. Innanzitutto, esso è connesso con un rimando 'reciproco' proprio al frammento della citazione dantesca<sup>46</sup>. Tramite l'elemento strutturante dei rimandi reciproci, largamente e regolarmente ricorrenti nello *Zibaldone*, sono generalmente associati in modo biunivoco due brani tra i quali si deve ipotizzare un rapporto diretto di filiazione: Leopardi, sollecitato dalla rilettura di un brano, ha

---

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, p. 290.

<sup>46</sup> La nota in *Zib.* 4372 comincia con «Alla p. 4358» mentre alla fine del primo capoverso di *Zib.* 4358 si trova scritto, in un'aggiunta successiva nel rigo, «V. p. 4372 fine».

scritto un nuovo appunto nella prima pagina disponibile del suo 'scartafaccio', e ha segnalato la derivazione tramite una duplice, simmetrica, annotazione delle pagine interessate<sup>47</sup>. Gli intenti di sviluppo, completamento, glossa, che nel libro leopardiano sono di solito mediati dai rimandi reciproci, trovano nel caso specifico conferma sul piano tematico. In entrambi i brani si afferma infatti

---

<sup>47</sup> La distinzione tra rimandi 'reciproci' ed 'univoci' è in Marco Riccini, *Lo Zibaldone di pensieri: progettualità e organizzazione del testo*, in *Leopardi e il libro nell'età romantica*, a cura di Michael Caesar e Franco D'Intino, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 81-104. A differenza di quelli reciproci, nei rimandi univoci l'indicazione esplicita di messa in relazione dei due brani, possibile sia nel senso della progressione cronologica della scrittura che in quello inverso, non trova una corrispondente annotazione di rimando nel frammento 'di destinazione'. L'assenza di un rimando corrispondente nel brano d'arrivo non permette in generale di ipotizzare una derivazione 'genetica' a partire da una rilettura del brano segnalato (derivazione che è esclusa in partenza, ovviamente, nel caso dei rimandi impliciti a pagine successive) ma soltanto la loro interconnessione nella percezione intrinsecamente sistematica che dello *Zibaldone* aveva il suo autore. Tra i rimandi univoci è possibile distinguere fra i casi in cui si fa dettagliatamente riferimento a una pagina o a un capoverso specifici e quelli in cui l'autore ricorre invece a formule più generiche. Un esempio tipico di quest'ultimo tipo sono quei rimandi inseriti nel testo per ricondurre pensieri scritti in momenti diversi ad alcune rubriche programmatiche – ad esempio: «Da applicarsi alle mie riflessioni sopra Omero e l'epopea» (*Zib.* 4312); «Da applicarsi pure alle mie riflessioni sopra Omero e l'epopea» (*Zib.* 4316). Nel complesso, i rimandi interni, reciproci e univoci, «rappresentano il primo gradino di una diversa dimensione testuale, la prima eccezione alla lettura sequenziale e lineare del testo [...] per mezzo di questi rimandi, si formano dei percorsi interni al testo, più o meno complessi» (*ivi*, p. 83) che vanno dalla semplice coppia di brani a quelli che, per sottolinearne la corposità e l'alto livello di articolazione dei contenuti, sono stati definiti *microtrattati* (cfr. ad esempio Fabiana Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 67-78). Leggere contemplando il filo dei rinvii interni restituisce il testo generato da un processo autoriale fatto di riletture successive, progressivi accrescimenti a partire da quanto già scritto e risistemazioni attuate mettendo esplicitamente in relazione tra loro brani diversi.

esplicitamente, e più nettamente che in qualsiasi altro luogo dello *Zibaldone*, il superamento del principio aristotelico della *mimesis*. Ecco il primo capoverso di *Zib.* 4358, che si apre con la prima chiara riconsiderazione della teoria imitativa dell'arte, poi appunto ribadita in *Zib.* 4372:

L'imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non é, si fabbrica un mondo che non é, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. *Quum philosophus ille (Plato), primus, ut nobis videtur, ex aliquot generibus, MAXIME SCENICO, poëticae arti naturam affingeret μιμησιν etc. Primariam illius sententiam de arte poëtica suscepit Aristoteles in celebratiss. libello, correctam quidem passim a se, verum ne sic quidem explicatam, ut cuique generi Carminum satis conveniret; adeo didascalicum genus ab eo prorsus excluditur. Neque post Aristot. quisquam philosophor. veram vim illius artis aut historicam interpretationem recte assecutus videtur.* (Wolf. 36. p. CLXIV-V.). Questa definizione di Platone, definizione di quel genere dialettico, esercitativo, anzi ludico, secondo cui egli metteva p.e. la rettorica colla μαγειρικὴ ec. (v. il Gorgia, e il Sofista, specialmente in fine.), é la sola origine di questa sì inveterata opinione che la poesia sia un'arte imitativa. V. p.4372. fine<sup>48</sup>.

Tralascero per il momento di approfondire il riferimento di capitale importanza al ruolo dell'immaginazione nella definizione in

---

<sup>48</sup> *Zib.* 4358, 29 agosto 1828.

*positivo* della poesia, così come di osservare che il capoverso in questione si inserisce, come una sorta di excursus teorico-filologico, entro un più ampio brano<sup>49</sup> nel quale Leopardi porta a perfezionamento la ridefinizione dell'intero sistema aristotelico dei generi della poesia, da lui subordinati al principio essenziale della lirica. Passo, invece, alla parte immediatamente successiva, dove si tratta appunto della transizione della teoria mimetica della poesia da Platone ad Aristotele. Si tratta, anche in questo caso, di una citazione. Leopardi trascrive alcune righe tratte dal capitolo XXXVI dei *Prolegomena ad Homerum* (1795) di Friedrich August Wolf (1759-1824), opera che per prima aveva portato la questione omerica alla ribalta della generale comunità dei colti, non solo accademici, propugnando con forza le tesi degli analitici di contro alla tradizionale opinione unitaria<sup>50</sup>. Le lunghe e numerose citazioni che compaiono nello

---

<sup>49</sup> *Zib.* 4354-4359 – sul quale tornerò nella seconda parte – a sua volta connesso con un rimando reciproco a *Zib.* 4312-4327 del 26-31 luglio 1828, sulla questione omerica, e con un rimando univoco (cfr. *Zib.* 4356: «Vedi le mie osservazioni sui 3. generi di poesia, lirico, epico, drammatico; le quali riceveranno luce altresì dalle presenti») a *Zib.* 4234-4236 del 15 dicembre 1826, sulle «tre vere e grandi divisioni [della poesia]: lirico, epico e drammatico». L'interrelazione di questi pensieri dimostra come nello *Zibaldone* la speculazione teorica sulla poesia sia intrinsecamente connessa con la riflessione sulla tradizione del pensiero poetico ed estetico.

<sup>50</sup> In generale, per un sintetico bilancio sulla questione omerica da una prospettiva moderata di stampo neo-unitario, cfr. Giorgio Pasquali *Omero*, in *Enciclopedia Italiana Treccani* [1935], p. 5.

*Zibaldone*<sup>51</sup> testimoniano la lettura intensa condotta da Leopardi nell'agosto del 1828 e la sua progressiva adesione alle tesi wolfiane, a coronamento di un interesse per la questione omerica che lo aveva impegnato durante il soggiorno fiorentino.

Il passo dei *Prolegomena* ripreso in *Zib.* 4358 non è in se stesso, su un piano strettamente teorico, particolarmente illuminante. Si ribadisce, senza argomentarla, la tesi secondo la quale, in sostanza, con l'attributo 'mimetica' Platone avrebbe inteso indicare una semplice partizione della poesia, e non sintetizzarne l'essenza. Di conseguenza, la generalizzazione del concetto di arte mimetica al complesso della poesia, 'insufficientemente spiegata' nella *Poetica* di Aristotele e 'insufficientemente compresa' dai posteri, sia nei suoi

---

<sup>51</sup> Dopo la prima apparizione in *Zib.* 4154 (22 novembre 1825), i primi riferimenti ai *Prolegomena* si ritrovano nel lungo brano alle pagine 4312-4327 (luglio 1828) dedicato alle posizioni sulla questione omerica di Schubart e Müller e sostanziato dalla lettura del *Bulletin de Férussac*, dal quale sono riportati larghi tratti. A partire da *Zib.* 4343-4350, scritto in data 21-22 agosto 1828, lo *Zibaldone* testimonia la fase di più denso studio dell'opera di Wolf: Leopardi annota dettagliatamente gli estremi bibliografici dell'opera e occupa le successive venti pagine con numerose ed estese citazioni testuali (i cui estremi non sempre sono segnalati se non indirettamente dal passaggio al latino), parafrasi, commenti, riferimenti impliciti (cfr. *Zib.* 4352; 4352-4354; 4354-4359; 4359-4360; 4366-4367). Piuttosto regolare, a dimostrazione di un'attenta opera di annotazione svolta parallelamente allo studio, è in questi casi l'indicazione tra parentesi e in forma abbreviata del passo in questione. Segue, infine, un progressivo allentamento dei riferimenti a Wolf e ai suoi *Prolegomena*: tra la pagina 4366 e la 4415 (settembre-ottobre 1828) sono in tutto una decina di passi, che tra l'altro, seppure a volte possono contenere brevi citazioni (cfr. 4391-4394; 4397-4398), rimandano spesso esplicitamente, tramite rinvii interni, proprio alle pagine di più intenso 'spolpamento'. Di particolare interesse *Zib.* 4394-4397, dove Leopardi affianca all'opera di Wolf, quale rilevante anticipazione delle tesi degli 'analitici', il libro della *Scienza nuova* di Vico intitolato *Della scoperta del vero Omero*, lamentandone la mancata menzione da parte del filologo tedesco.



presupposti sia nella sua effettiva portata, avrebbe innescato una tradizione stabilitasi su una sorta di vizio terminologico.

Il brano acquista tuttavia una maggiore pregnanza se, prima ancora di vagliarne i contenuti, ci si sofferma sull'“intorno” implicito della citazione wolfiana, inteso sia nel senso materiale del contesto originario del passo citato, sia in quello, più ampio, della generale prospettiva disciplinare e metodologica del saggio di Wolf da cui proviene. Ciò che il ritaglio della citazione esclude e non riporta materialmente, ma contempla implicitamente, il ‘negativo’ non scritto ma ‘convocato’<sup>52</sup> tramite il dispositivo intertestuale, si rivela, in questo caso, altrettanto se non più significativo del ‘positivo’ esposto sulla superficie dello *Zibaldone*.

L'intorno della citazione si presta ad essere considerato sia relativamente al complesso dell'opera, i *Prolegomena*, sia al contesto più ristretto del capitolo specifico da cui essa è tratta. In primis, il fatto che Leopardi mobiliti entro una considerazione teorica sull'essenza della poesia un estratto, di per sé non esaustivo né illuminante, tratto da un'opera storico-filologica<sup>53</sup> rivela qualcosa circa l'affinità che lega la sua speculazione metapoetica ai procedimenti di problematizzazione e di indagine e di ricostruzione caratteristici della filologia. Come ha scritto recentemente Alessandro Camiciottoli: «Gli studi di Wolf, impegnati in una prospettiva

---

<sup>52</sup> *Convocare* nel senso in cui è questo, relativamente all'ambito processuale, l'etimo originario di *citare*.

<sup>53</sup> Sebbene, come osserva giustamente Timpanaro, di «una filologia di più largo orizzonte, [...] la ‘filologia come storia integrale’ già preannunciata dal Wolf e che proprio in quegli anni si affermava in Germania col Böckh, col Welcker, con Karl Otfried Müller» (Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1978<sup>2</sup>, pp. 155-156). Scopo di

ecdótica a restituire la *prisca et genuina forma* (come recita il sottotitolo dell'opera) dei poemi omerici, vengono perfettamente a collimare con gli interessi di Leopardi, intento dal canto suo a proteggere la storia del futuro della poesia attraverso un recupero delle più autentiche modalità poetiche *iuxta propria principia*<sup>54</sup>. La teoresi estetica di Leopardi, sempre investita di valenze programmatiche volte al futuro e persino nei suoi elementi di più evidente innovatività, è intesa e formulata nei termini della *restituzione* di una forma originaria e universale del pensiero della poesia (*prisca et genuina forma*). Il fatto di far riferimento a Platone e Aristotele attraverso il brano wolfiano rientra in una strategia speculativa ed argomentativa volta a trarre dalla (re-)interpretazione della storia le 'prove', gli argomenti, gli appoggi per la sua teoria presente. In altre parole, riconducendo, con Wolf, la transizione impressa da Aristotele all'evoluzione del concetto di poesia imitativa ad un ipotetico 'guasto' interpretativo incistatosi nella tradizione, Leopardi mostra di ricusare il principio mimetico non al modo di colui che

---

Timpanaro, nel momento in cui documentava il «fugace contatto con quest'altra filologia» era primariamente quello di ristabilire l'importanza dei risultati prodotti in prima persona da Leopardi nell'ambito preciso della filologia formale (cfr. *ivi*, pp. 141-155). Forse per questo, non è indotto a rilevare la centralità della problematica metapoetica nel motivare e 'funzionalizzare', almeno in questa parte estrema dello *Zibaldone*, interessi, letture e metodo filologici. Si limita ad osservare che all'adesione di Leopardi alla tesi di Wolf sulla questione omerica contribuì «il gusto di poter trarre da quella tesi corollari che si accordavano [...] alla sua esaltazione della lirica come unico vero genere di poesia»; mentre non credo sia adeguato parlare di semplice *gusto*, quanto di una salda messa a sistema di competenze, conoscenze storico-filologiche, persuasioni personali e filosofiche attorno a una determinata idea di poesia.

<sup>54</sup> Alessandro Camiciottoli, *L'antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, p. 209.

contrappone polemicamente un diverso convincimento a un sistema canonico di definizioni e valori, ma col piglio di chi interviene a restaurare i termini originari della questione. E proprio sulla base di un intervento apparentemente 'conservatore' è in grado invece di realizzare una forte e radicale innovazione.

Se si presta attenzione ai meccanismi di selezione e ri-attualizzazione del testo altrui, anche la disamina dell'intorno testuale specifico della citazione, costituito dal capitolo XXXVI dei *Prolegomena*, permette di rendersi conto di come essa dica più di quanto alla lettera non contenga. Ci si trova, infatti, di fronte a un ritaglio, e a un silenzio, peculiari, che possono sollecitare qualche considerazione. Leopardi ha trascritto nello *Zibaldone*, benché siano poco più di un inciso, le sole frasi strettamente relative al concetto di *mimesis*, tralasciando il filo argomentativo principale del brano di Wolf, nonostante il capitolo dal quale esso è tratto verta su una questione tipicamente 'leopardiana', di preminenza assoluta nello sviluppo del suo pensiero e per la sua tenuta complessiva.

Il capitolo dei *Prolegomena* in questione consiste – come vedremo meglio tra poche pagine – in un quadro sintetico della ricezione critica dei poemi omerici nei primi secoli della loro tradizione. Ciò che però Wolf misura in questo modo è in sostanza l'effetto, sulla valutazione e sulla definizione della poesia *tout court*, del progressivo sorgere e svilupparsi, in seno alla civiltà occidentale, della potente alternativa gnoseologica al discorso poetico-finzionale costituita dal pensiero filosofico-razionale. Il filologo mostra come la ricezione critica dei poemi omerici nella cultura greca costituisca l'evento non soltanto emblematico, ma storicamente determinante,

poiché primo, del manifestarsi dell'opposizione-scontro tra poesia e filosofia; e come, per questo, sia il luogo originario di sviluppo delle principali direttrici attraverso le quali questo 'nodo' è stato variamente affrontato nel corso delle epoche.

Ora, di fronte a un argomento così intrinsecamente 'leopardiano', come la *concordia discors* tra poesia e filosofia<sup>55</sup> – un'interrogazione fondamentale e anzi fondante per l'intera speculazione filosofica ed estetica leopardiana – non è ozioso, credo, chiedersi per quale ragione Leopardi releghi nell'implicito, nel non detto della citazione, né vi faccia cenno altrimenti, il contesto originario del brano trascritto nello *Zibaldone*. La scelta, mi pare, è indicativa del focus e della prospettiva propri del discorso leopardiano, i quali, stanti gli elementi di affinità rilevati, sono diametralmente speculari rispetto all'opera di Wolf. Volto all'indagine delle origini, Wolf ricostruisce l'evoluzione del rapporto tra poesia e filosofia con l'insorgere e il progressivo affermarsi del pensiero filosofico-razionale sull'originaria egemonia del discorso mitico-poetico. Il problema che invece il filologo, in quanto filologo, non si pone è quello che, agli antipodi dello stesso generale processo, costituisce il centro dell'investigazione leopardiana: la possibilità e le modalità costitutive di una poesia contemporanea, in un'epoca, quella post-illuministica, segnata da un eccesso di ragione filosofica. In questione non è soltanto, né sarebbe poco, la permanenza di un paradigma critico-teorico e di una precettistica tradizionale di più o meno stretta derivazione aristotelica, ma una risposta non rassegnata

---

<sup>55</sup> Per questa espressione cfr. Alessandro Camiciottoli, *op. cit.*, pp. 177-198.

e invece concretamente pragmatica alla «eventualità della ‘morte dell’arte’ con l’avanzare delle forze raziocinanti»<sup>56</sup>.

Tale urgenza pragmatica, che emerge tra le pieghe della citazione dei *Prolegomena*, permea e motiva nel suo complesso la riflessione leopardiana e deve essere tenuta presente nel considerare il profilo tematico del brano. Lo sfondo storico delineato nell’opera del filologo tedesco istituisce i riferimenti cardinali di una sorta di ‘triangolazione’ che colloca saldamente il pensiero leopardiano della poesia entro la tradizione del pensiero estetico occidentale. Ad essere esplicitamente mobilitati sono riferimenti, snodi, direttrici di sviluppo tanto lontani nel tempo quanto, in effetti, imprescindibili.

Punto di partenza della sintesi di Wolf sono, all’estremo opposto della moderna egemonia della ragione filosofica, il prestigio e l’autorità pressoché sacrale riconosciuti dagli antichi greci alla poesia omerica, poi via via ridimensionatisi con il progressivo affermarsi del pensiero filosofico. La riflessione platonica e poi

---

<sup>56</sup> Renato Barilli, *Poetica e retorica* [1969], Milano, Mursia, 1984, p. 251. Cito dal saggio di Barilli su Vico anche per segnalare – pur senza poter sviluppare qui il discorso – che anche in rapporto con il filosofo napoletano si deve registrare questa diversa ‘curvatura’ della riflessione di Leopardi. Nel momento in cui nella *Scienza nuova* giunge a formulare l’idea di poesia quale originaria attività creativa, diacronicamente dislocata e precorritrice rispetto all’intelletto razionale, alla quale sono assimilabili «tutte le arti e scienze» – metafisica, logica, morale, economia, politica, fisica, cosmografia, astronomia, cronologia, geografia, secondo l’indice del secondo libro dell’opera – «in quanto vivono una loro fase a livello di storia, di particolarità», per paradosso più apparente che reale Vico, scrive Barilli, «non ha più alcun interesse specifico (se mai lo ha avuto in passato) per la poetica in senso stretto. Egli non si chiede se sia possibile fare poesia, e in che modo, nell’oggi di una fase di cultura relativamente sviluppata» (*ivi*, pp. 248-249). Ho già menzionato il fatto che in *Zib.* 4394-4397 Leopardi indichi in Vico un precedente di Wolf, ingiustamente non preso in considerazione dal tedesco. Di «curvatura prammatica» del sistema di pensiero leopardiano ha

aristotelica sulla *mimesis* poetica vengono in questo senso inquadrati quali momenti culminanti di un processo di messa in discussione e di problematizzazione del valore veritativo assegnato ai poemi omerici, e alla poesia in generale<sup>57</sup>. Attestata un'originaria assunzione dei poemi nella loro indiscussa verità letterale<sup>58</sup>, Wolf individua nello sviluppo della loro interpretazione allegorica il primo notevole tentativo di conciliazione tra le verità di ordine morale, dottrinario, religioso, filosofico, da una parte, e la popolarità

---

scritto Anceschi, cogliendo nel suo studio sulle prime pagine dello *Zibaldone* un tratto di portata assolutamente generale: «Ecco: si entra sempre più nel laboratorio invisibile della poesia come è stata vissuta da uno che ha perso 'per delicatezza' la sua vita, che ha impegnato tutto se stesso nella poesia. Il sistema così acquista in modo sempre più evidente una sorta di curvatura prammatica, è una poetica, non una estetica, e tende a coordinare le relazioni che costituiscono il pensiero del fare, come tale» (Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 45).

<sup>57</sup> Cfr. Stephen Halliwell, *op.cit.*, p. 41, in riferimento allo *Ione*, primo dialogo che affronti ampiamente la riflessione sulla poesia: «its subtext is an attack on culturally widespread but unexamined, or insufficiently substantiated, claims for the authority and wisdom of poets» («il suo sottotesto è un attacco alla pretesa – culturalmente tanto ampia quanto inesplorata o non abbastanza controllata – di riconoscere ai poeti autorità e sapienza», p. 44); e più in generale, cfr. *ivi*, p. 42: «In the earlier part of his career the widely held supposition of the poets' authoritative knowledge and wisdom formed the main root of Plato's partly skeptical attitude toward their credentials» («La convinzione largamente diffusa, che i poeti detenessero conoscenza e sapienza indusse certamente Platone, agli inizi della sua carriera intellettuale, a un atteggiamento parzialmente scettico verso la loro presunta autorità», p. 45).

<sup>58</sup> Cfr. Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum* (1795), a cura di Rudolf Peppmüller, Hildesheim, Olms, 1963, [1884], pp. 160: «Ac primo quidem tempore et paene ad Periclis usque aetatem Grecia Homerum et ceteros ἀοιδούς suos adhuc auditione magis quam lectione cognoscebat. Paucorum etiam tum erat cura scribendi, lectio operosa, et difficilis; itaque rhapsodis maxime opera dabant, captique mira dulcedine cantus ab illorum pendebant» e anche p. 163 dove considera «sanctit[as] vatis ab omnibus et quodammodo a se ipsis [filosofi e interpreti] credita».

delle finzioni della poesia, dall'altra<sup>59</sup>; per giungere poi, con Platone, al momento di esplicito ribaltamento dei termini della questione<sup>60</sup>. La svolta consiste essenzialmente nel fatto che Platone non si interroga più sulla possibilità di conciliare il 'falso' della poesia omerica e il

---

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, pp. 161-162: «Verum philosophi quum viderent, sacra haberi Carmina, celebrarique omni populo, ex iisque vitae recte instituendae praecepta sumi, neque tamen in iis non animadverterent multa falso, ridicule et indecore fingi de natura deorum et rerum, interpretatione sua corrigere fabulas, atque ad physica et moralem doctrinam suae aetatis accomodare, denique historias et reliqua fere omnia ad involucra exquisitae sapientiae trahere coeperunt», e anche Giorgio Pasquali, *Omero*, in *Enciclopedia Treccani*, 1935, online [http://www.treccani.it/enciclopedia/omero\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/omero_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultima visita 1/06/2014): «Poiché, conforme alla concezione che gli antichi Greci avevano del mito, i poemi omerici erano considerati quale massima fonte di conoscenza per le condizioni del passato più remoto, era inevitabile che la scienza storica, man mano che si svolgeva, criticasse i poemi omerici, polemizzasse contro essi. Questo fa, in piena età sofistica, Tuciddide [...] la cui "Archeologia" mira appunto a sostituire un quadro più verosimile della protostoria greca a quello omerico. Ma questi assalti significano nella storia dello spirito greco molto meno che altri ben più antichi, diretti contro Omero etico e teologo. Appunto perché la poesia omerica era considerata come normativa anche per questo rispetto, era inevitabile che man mano che le concezioni religiose ed etiche mutavano, si raffinavano, i portatori della nuova parola fossero costretti a combattere contro il rappresentante, sino allora sacrosanto, del vecchio mondo. Già Senofane accusa in un'elegia Omero ed Esiodo di avere attribuito agli dei quanto tra gli uomini è onta e biasimo, il furto, l'adulterio e l'inganno. E già Eraclito asserisce che Omero (e del pari Archiloco) è degno di essere cacciato dai pubblici agoni e percosso a bastonate. [...] La più antica interpretazione sistematica di Omero è allegorica: ogniqualvolta il significato di un libro sacro sembra assurdo o sconveniente, si rimedia cercando in esso sensi riposti: meteorologici o cosmici. Questo avrebbe già tentato un contemporaneo di Cambise, Teagene di Reggio: né sorprende che si risalga tanto in su con tali procedimenti, se così antichi sono anche gli attacchi contro Omero, ai quali essi, in qualche modo, rispondono. Proseguono l'opera di Teagene nel sec. V Metrodoro di Lampsaco, Stesimbrotto di Taso, Glaucone».

<sup>60</sup> Già Socrate, ricorda sempre Wolf, fa riferimento ai significati ricavati da un'interpretazione allegorica della poesia di Omero «non nisi ludendo» (*ivi*, p. 163).

‘vero’ della filosofia: l’urgenza di un’affermazione integrale – e integralista – della ragione filosofica è per lui tale da fare invece della validità conoscitiva il discrimine decisivo circa il valore della poesia, la sua autorevolezza culturale e la sua ammissibilità pedagogica e morale. Platone impone così «ai poeti il compito di poetare filosoficamente»<sup>61</sup>, con la conseguenza soltanto in apparenza paradossale «che la teoria filosofica dell’arte abbia trovato nella critica platonica all’imitazione non la fine, ma il punto di partenza»<sup>62</sup>.

È questo quadro storico e ‘motivazionale’ che occorre tenere presente per avvicinare l’associazione di poesia e *mimesis* stabilita da Platone e poi ripresa, rielaborata, generalizzata, da Aristotele. Con una mirabile capacità di sintesi, Stephen Halliwell ha messo in evidenza al riguardo la connessione tra il carattere ambivalente della concettualizzazione platonica della *mimesis* e le difficoltà intrinseche al tentativo di misurare le capacità cognitive ed espressive dell’uomo rispetto all’obiettivo di un’adeguata rappresentazione della verità del reale. Emerge una complessità irriducibile del pensiero relativo alla *mimesis*,

connected to a characteristic tension between discrepant impulses in Plato’s thinking. The first, a kind of ‘negative theology’ which leads sometimes in the direction of mysticism, is that reality cannot adequately be spoken of, described, or modeled, only experienced in some pure, unmediated manner (by *logos*, *nous*, *dianoia*, or whatever). The second is that all human thought *is* an attempt to speak about, describe, or model

---

<sup>61</sup> Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 7.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 8.



reality – to produce ‘images’ (whether visual, mental, or verbal) of the real. On the first of these views, mimesis, of whatever sort, is a lost cause, doomed to failure, at best a faint shadow of the truth. On the second, mimesis – representation – is all that we have, or all that we are capable of<sup>63</sup>.

Halliwell mette in luce il nesso che lega il pensiero della *mimesis* al generale orizzonte gnoseologico di riferimento, implicitamente supposto. Dall’alternativa bipartita circa l’ipotesi sottesa di conoscibilità della realtà, discende una non riducibile eterogeneità di posizioni<sup>64</sup>, variamente attestate nel *corpus* dei dialoghi platonici. L’eterogeneità contempla sia un giudizio complessivo sulla validità gnoseologica ed eudemonica della *mimesis*, spregiativo oppure di apprezzamento, sia il fatto che l’arte e la poesia possano o meno essere ricondotte nella loro integrale generalità al principio di imitazione del mondo fenomenico-naturale. Accanto ai luoghi nei quali la *mimesis* è posta quale principio definitorio valido per la

---

<sup>63</sup> Stephen Halliwell, *op. cit.*, pp. 70-71 («Ma questa complessità inerisce a una tensione tra due opposte sollecitazioni, ch’è tipica del pensiero platonico. La prima sollecitazione (una sorta di ‘teologia negativa’, talvolta proclive al misticismo) spinge Platone a ritenere che la realtà non possa essere descritta o modellata, ma possa soltanto essere sperimentata in una forma pura e immediata (per mezzo del *logos*, del *noûs*, della *diánoia* o di otri tramiti). La seconda sollecitazione spinge Platone a ritenere che tutto il pensiero umano *sia* invece il tentativo di trasferire la realtà in un linguaggio, di descriverla o di modellarla: il tentativo, cioè, di produrre ‘immagini’ (visive, mentali o verbali) del reale. Nel primo caso, la *mimesis* è chiamata a un cimento impari ed è perciò destinata a fallire o, al massimo, a produrre una vaga ombra della verità. Nel secondo caso, la *mimesis* – ovvero: la rappresentazione – è tutto ciò che noi abbiamo, tutto ciò di cui siamo capaci», pp. 68-69).

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, p. 70, dove Halliwell si sofferma su «[Plato’s] various and unending attempts to grapple with larger philosophical questions of representation and truth, questions embracing the whole relationship between human thought and reality. Mimesis increasingly insinuated

generalità della poesia e dell'arte – in particolare, il libro X della *Repubblica*<sup>65</sup> – in altri il principio di imitazione sembra riferirsi solo a forme e generi specifici – ad esempio la sola drammatica, come in *Repubblica* III. In altri ancora – nello *Ione*, nell'*Apologia* e soprattutto nel *Fedro*<sup>66</sup> – si prospetta invece una definizione non mimetica della poesia, connotata come ispirazione trascendente l'ambito fenomenico del reale. Il termine con cui Platone designa in questi dialoghi l'ispirazione poetica è *enthousiasmós*, il quale

si riferisce alla condizione di chi è *éntheos*, ossia a chi è posseduto da dio (*theòs*) [...] il poeta è letteralmente *riempito*,

---

itself into those attempts [...] The result is a history of complex fluctuations in the way mimesis is treated and regarded in the dialogues, fluctuations that scholars have often been too keen to smooth out and neutralize» («i vari e incessanti tentativi di includere entro alle più ampie questioni filosofiche della rappresentazione e della verità anche le questioni relative al confronto tra il pensiero umano e la realtà. La mimesis viene sempre più a insinuarsi in questi tentativi [...] Di qui le continue fluttuazioni entro cui i dialoghi di Platone trattano e osservano la mimesis: fluttuazioni complesse, che troppo spesso gli studiosi hanno voluto appianare o neutralizzare», p. 68).

<sup>65</sup> Per la generalizzazione della poesia nel suo complesso al principio mimetico cfr. *Repubblica* X.595 e *Leggi* 668: «Ognuno, dunque, dovrà convenire che nel campo della musica ogni realizzazione si riduce a un fatto di imitazione e raffigurazione. E non è forse vero che su tale affermazione si possono trovare d'accordo proprio tutti, dai poeti agli spettatori?», dove il termine musica si intende nel significato greco di «arte delle Muse», comprendente la poesia oltre alla musica, alla danza, etc.

<sup>66</sup> Per una rapida rassegna dei luoghi topici della teoria platonica della «divina mania del poeta», corredata da una bibliografia critica essenziale, cfr. Raoul Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino, Aragno, 2010, pp. 3-10. A una fondamentale bipartizione tra poesia ispirata e non ispirata riconduce l'estetica di Platone già un commentatore tardo-antico quale Proclo, il quale, come ricostruisce Halliwell, individua nel pensiero platonico «a tripartite hierarchy of poetic types: the inspired, the knowledge-based, and the mimetic [...] all of which, Proclus claims, are referred to as such in Platonic texts: first,

*invaso* dalla divinità, e la poesia è da considerarsi un dono elargito dalla divinità<sup>67</sup>.

Nella rapidità ed ellitticità del brano dello *Zibaldone* tutto ciò non è espressamente considerato. Tuttavia, nella sua pur breve annotazione Leopardi dimostra di muoversi entro la complessa eterogeneità del pensiero di Platone sulla poesia e sulla *mimesis* non solo con cognizione, ma secondo una precisa strategia interpretativa. È possibile cogliere questo fatto comparando – ed è una terza e ultima osservazione circa l'intorno sottaciuto della citazione wolfiana – la porzione del brano dei *Prolegomena* esclusa dalla frontiera, per così dire, 'interna' della citazione con il breve commento che Leopardi appone alla fine del capoverso. Leopardi, infatti, tralascia

---

divinely inspired poetry, which Proclus traces back especially to *Phaedrus* 245a and the *Ion*; second, knowledge-based poetry, which is full of virtue and therefore had didactic or educative value, and which Proclus finds acknowledged in the idea of Theognis's political sagacity in *Laws* 1.630a; and, third, mimetic poetry. Proclus defines mimetic poetry in terms of the world of the senses, the world of 'phenomena', which is effectively both the empirical-material domain and, more generally, the readily accessible domain of human impressions and imaginings (*phantasiai*), (insecure) beliefs (*doxai*), and emotions (*pathē*)» (Stephen Halliwell, *op. cit.*, pp. 327-328, «una gerarchia composta di tre forme poetiche: la poesia ispirata, la poesia basata sulla conoscenza e la poesia mimetica [...] Anzitutto c'è la poesia divinamente ispirata, che Proclo riconduce specialmente al *Fedro* (245a) e allo *Ione*. Poi c'è la poesia che si basa sulla conoscenza e che, essendo del tutto informata alla virtù, ha un valore didattico ed educativo: Proclo la riporta all'idea, enunciata nelle *Leggi* (1.630a), della sagacia politica di Teognide. Infine c'è la poesia mimetica, che Proclo collega al mondo dei sensi, il mondo 'fenomenico' di fatto corrispondente alla sfera empirica e alle immaginazioni (*phantasiai*), alle (malcerte) opinioni (*doxai*) e alle emozioni (*pathē*)», p. 279).

<sup>67</sup> Raoul Bruni, *op. cit.*, p. 4.

di riportare – lo segnala l'*ec.*<sup>68</sup> di *Zib.* 4358 – la parte relativa alla svalutazione della poesia che consegue in Platone dal fatto di ricondurla nella sua essenza al principio mimetico, secondo l'argomento del limitato o nullo valore conoscitivo di una rappresentazione al più somigliante alla mera apparenza della realtà<sup>69</sup>. Egli tralascia così, inoltre, il riferimento ai notissimi luoghi del *corpus* platonico dove questa tesi viene esposta e che sono specificati da Wolf nella nota a piè di pagina che correde il passo dei *Prolegomena* escluso nella citazione leopardiana: «Praecipue legendi sunt studiosis tres libri de Rep. II. III. X. maxime a p. 603. cum II. de Legg. a p. 668». Il dettaglio è tanto più degno di nota, se si considera che all'esclusione di questa indicazione segue, nello stesso pensiero dello *Zibaldone*, l'indicazione alternativa di due dialoghi diversi. A commento del brano di Wolf, scrive infatti Leopardi:

---

<sup>68</sup> Sulle figure di sospensione nello *Zibaldone* cfr. Paola Cori, *Modi e forme della sospensione nello Zibaldone*, in *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 26-27 ottobre 2012, Firenze, Olschki, 2013, pp. 93-107. A differenza però dei modi individuati da Cori, l'*ec.* in questione non è, mi pare, figura di «eccedenza» del pensiero rispetto alla scrittura, né risponde alla funzione grafica di «individuatore di ammassi di pensiero 'scuro' e indeterminato» (*ivi*, p. 99); è piuttosto prevalente la funzione di interruzione, di frontiera interna, della citazione, analogamente al nostro '[...]'. È così portatore di tutte le valenze, non sempre esplicite, connesse all'operazione di selettiva delimitazione che definisce e determina la citazione.

<sup>69</sup> «Leves autem mera putaret et fluxas res esse, in quibus illa mimesis versaretur (stabilitatem enim et veritate solis ideis suis tribuebat) hanc artem, utpote tertio gradu remota a coelesti veritate, ipsam quoque vanam contemnendamque et pravam magistram vitae esse demonstrabat. Itaque et Homerum et Tragicos cum omni grege ῥαψωδῶν, χορευτῶνῶ, et musicorum ex nova civitate eduxit» (Friedrich August Wolf, *op. cit.*, p. 164).

Questa definizione di Platone, definizione di quel genere dialettico, esercitativo, anzi ludico, secondo cui egli metteva p.e. la retorica colla μαγειρικὴ ec. (v. il Gorgia, e il Sofista, specialmente in fine.), è la sola origine di questa sì inveterata opinione che la poesia sia un'arte imitativa<sup>70</sup>.

In poche righe, Leopardi attesta un'interpretazione del pensiero di Platone alternativa a quella della tradizione aristotelica. L'elemento principale della sua strategia interpretativa è dato dall'appoggiarsi a una selezione alternativa dei luoghi platonici sull'argomento. La *Poetica* aristotelica – che recepisce la generalizzazione al complesso della poesia del principio mimetico e risponde alla critica di Platone rovesciando il giudizio circa il valore conoscitivo delle imitazioni – risponde essenzialmente alla *Repubblica*, e in particolare al libro X, come appunto indica la nota bibliografica di Wolf. Leopardi, invece, mostra qui di propendere per una lettura nella quale l'associazione di poesia e principio mimetico non è estesa a generale definizione della poesia, ma limitata a specifici generi e ambiti d'uso del discorso verbale-letterario. Si orienta per questo su un diverso gruppo di testi platonici, nei quali prevale l'idea che ciò cui Platone riferisce il principio dell'imitazione non coincida affatto con il complesso della poesia né con la sua essenza<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> *Zib.* 4358.

<sup>71</sup> È noto che Leopardi si dedicò alla lettura di Platone a partire dal 1823. Quanto ai dialoghi qui presi in considerazione si ricostruiscono, sulla base dello *Zibaldone* e degli *Elenchi di letture* redatti dallo stesso Leopardi, le seguenti date di lettura: il *Gorgia* tra il gennaio e l'aprile del 1823; così

Nel *Gorgia* la retorica è appunto, come scrive Leopardi, definita l'equivalente per l'anima di ciò che la gastronomia (μαγειρική) è per il corpo, in quanto entrambe forme dell'adulazione<sup>72</sup>. Occorre osservare che in questo caso il tema affrontato da Platone non è la *mimesis*, di cui non si fa menzione nel dialogo, né in generale l'arte o la poesia. Tuttavia, è notevole il collegamento di questo luogo con la prima trattazione relativa all'arte mimetica contenuta nella *Repubblica* (libri II e III), dove, come appunto per la retorica nel *Gorgia*, la natura strettamente pragmatica dell'arte mimetica, con il connesso potenziale (dis-)educativo, è sottolineata dal suo essere considerata, nell'ordine dell'argomentazione dialogica, insieme alle pratiche e alle tecniche di educazione e cura del corpo<sup>73</sup>. Leopardi sembra cioè tracciare implicitamente la corrispondenza tra i due luoghi, sì da identificare l'arte mimetica oggetto di *Repubblica* II e III con la retorica oggetto del *Gorgia*, e interpretare di conseguenza secondo

---

il *Fedro*, riletto nel marzo 1824; il *Sofista* nel luglio 1823; la *Repubblica* nel maggio 1828 (cfr. Sebastiano Timpanaro, *Il Leopardi e i filosofi antichi*, in Id. *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 168), appena pochi mesi prima dunque del brano dello *Zibaldone* in questione.

<sup>72</sup> Secondo la proporzione «la retorica sta alla giustizia come la culinaria sta alla medicina», cfr. *Gorgia* 465c.

<sup>73</sup> Cfr. *Repubblica* II.376e: «Ma quale educazione? Non sarà forse tutt'altro che facile escogitarne una migliore di quella scoperta ormai da tempo memorabile? Mi riferisco alla ginnastica per il corpo e alla musica per l'anima», dove il termine 'musica' comprende anche la poesia (cfr. n. 52), come si legge nel passo appena seguente: «- E, nella nostra educazione non prenderemo le mosse dalla musica, piuttosto che dalla ginnastica? - Come no? - E nella musica – seguitai – includi anche il genere letterario, oppure no? - Io sì». A partire da *Repubblica*, III.403c, conclusosi il discorso sulla 'musica', segue ordinatamente quello sulla 'ginnastica'.

un'accezione stretta e non generalizzabile alla totalità della poesia le considerazioni spregiative lì sviluppate sulla *mimesis*<sup>74</sup>.

Nel secondo dei dialoghi menzionati da Leopardi, il *Sofista*, Platone mostra invece di considerare l'arte imitativa una forma, intanto, non necessariamente disdicevole – lo è, secondo la rigorosa

---

<sup>74</sup> La presenza sottotraccia di *Repubblica* III in questo lungo pensiero dello *Zibaldone* è evidente inoltre anche nella trattazione relativa alla drammatica (cfr. *Zib.* 4357-4359 e *Zib.* 4398-4399), considerata inferiore alla lirica e ad essa riconducibile solo in ben determinati casi. Leopardi, infatti, ricalca in sostanza, al netto delle finalità morali attive in Platone, l'argomento secondo cui un poeta di valore dovrà preferibilmente optare per la *diegesis* (narrazione diretta) e ricorrere alla *mimesis* solo nei casi in cui può virtuosamente identificarsi con il personaggio cui presta la voce (*Repubblica* III.392d-398b). Per entrambi, condizione di validità dell'imitazione drammatica è la corrispondenza, una sostanziale immedesimazione, dell'io con il carattere imitato, cfr. *Zib.* 4398-4399 «L'imitazione drammatica non può essere spontanea e veramente secondo natura, se non in quanto a un solo personaggio, o 2 al più, e solo in alcune scene, cioè in quelle che corrispondano alla situazione attuale dell'animo del poeta. Ma qui è sempre il poeta egli stesso che si dipinge, o piuttosto parla, sotto altro nome; e quella non è veramente imitazione, ma quasi un travestimento. In tutti gli altri personaggi ed altre scene, la poesia è necessariamente sofistica. Del resto, tali scene, dove il poeta esprimesse i suoi sentimenti, passioni ec. attuali sotto nome di qualche personaggio storico, se si componessero staccate, potrebbero esser buona poesia: il poeta può aver buone ragioni per nascondersi sotto nome altrui; può trovarvisi, se non altro, più a suo agio; ed è anche poetico in qualche modo quel rapporto trovato ed espresso fra la propria situazione attuale, e quella d'alcun personaggio storico ec.» e *Repubblica* III.396c-e: «Mi pare – risposi – che un poeta di valore quando nella stesura della sua opera giunge a riportare qualche discorso o qualche azione dell'uomo virtuoso dovrebbe volere sostituirsi a lui nel racconto e non provare vergogna ad aderire ad un tale modello, ed anzi accentuare questa adesione quando si trattasse di un personaggio valoroso che agisce in maniera risoluta e secondo saggezza, e invece attenuarla e ridurla, quando l'uomo a cui si rifà giace colpito da malattia o da passione d'amore o da ubriachezza o da altre disavventure del genere. [...] Dunque, egli userà una forma letteraria simile a quella che poc'anzi abbiamo descritto, ovvero parteciperà ad ambedue i tipi di esposizione – dell'imitazione e della narrazione diretta –, ma della prima per breve tratto, della seconda invece per la gran parte».

διαίρεσις sviluppata per definire il sofista, solo nel caso in cui simili conoscenze che non si posseggono<sup>75</sup> – e, soprattutto, anche in questo caso tale da non esaurire la totalità delle possibilità espressive umane<sup>76</sup>.

Ora, nel momento in cui, avanzando la sua selezione di *loca* dei dialoghi, ribadisce una concezione della poesia che marginalizza l'importanza della *mimesis*, Leopardi parrebbe di conseguenza accostarsi, nel quadro delle direttrici della riflessione estetica di Platone, alla linea che Halliwell definisce 'misticheggiante'<sup>77</sup>, ovvero di una poesia intesa, nella sua essenza, come ispirazione, mania divina, entusiasmo. Approfondirò nei prossimi capitoli i termini in cui ciò avvenga, le innovazioni, le alterazioni, gli aggiustamenti contestualmente operati da Leopardi nell'atto di collocarsi nel solco di questa relevantissima linea evolutiva, anti-mimetica, dell'estetica occidentale<sup>78</sup>.

Per il momento vorrei invece soffermarmi a osservare, al riguardo, il 'silenzio' totale, nello *Zibaldone*, di qualunque riferimento esplicito ai *loca* platonici in cui tale concezione della poesia è più

---

<sup>75</sup> Cfr. *Sofista* 267a-268d.

<sup>76</sup> Cfr. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 65: «the *Sophist* does not offer a blanket condemnation of mimesis but something more like a philosophical 'grid' on which many different kinds of human representation, including mimetic art, can be mapped» («il *Sofista* non offre una condanna totale della *mimesis*, ma propone qualcosa come una 'griglia' filosofica su cui possano essere disposti vari tipi di rappresentazione umana, ivi compresa l'arte mimetica», p. 63).

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, pp. 70-71, citato *supra*, pp. 53-54.

<sup>78</sup> Cfr. Raoul Bruni, *op. cit.*, p. 10: «le considerazioni platoniche sulla divina follia [...] rappresentano la meditazione sull'ispirazione poetica che più inciderà, se non come modello, come termine di confronto, nella storia della letteratura, dell'estetica e, più in generale, del pensiero occidentali, dal platonismo umanistico-rinascimentale fino al Novecento».



precisamente e caratteristicamente formulata<sup>79</sup>. Non lo *Ione* né il *Fedro* sono mai indicati al riguardo, nonostante l'interesse specifico di Leopardi per il concetto dell'entusiasmo poetico, testimoniato da numerose pagine dello *Zibaldone*<sup>80</sup>. Per certi versi, si potrebbe sostenere, la riflessione leopardiana attorno a questi concetti è tanto

---

<sup>79</sup> Si tenga presente che – escludendo le presenze indirette, mediate, implicite che possono naturalmente essere relevantissime – nello *Zibaldone* i riferimenti diretti al *corpus* dei testi platonici, relativamente alla poesia e in generale all'estetica, sono complessivamente pochissimi e mai più estesi di una semplice menzione. Oltre al brano citato dai *Prolegomena* di Wolf e all'annessa menzione del *Gorgia* e del *Sofista* che ho qui preso in considerazione, si limitano a qualche cenno allo *Ione* e al *Fedro* circa l'uso nella Grecia antica di recitare pubblicamente i poemi omerici (*Zib.* 4345-4346, 21-22 agosto 1828, anch'esso mediato da un passo dei *Prolegomena* di Wolf indicato espressamente nello *Zibaldone*) e l'effetto della recitazione nel popolo che le ascoltava (*Zib.* 4408, 13 ottobre 1828).

<sup>80</sup> Cfr. *Zib.* 153, 5 luglio 1820: «l'entusiasmo é sempre compagno dell'immaginazione e deriva da lei»; *Zib.* 257, 2-3 ottobre 1820, dove affiora il contrasto con la concezione aristotelica dell'arte come procedimento di formalizzazione determinata: «in quei momenti l'uomo é quasi fuor di se, si abbandona come ad una forza estranea che lo trasporta, non é capace di raccogliere né di fissare le sue idee, tutto quello che vede, é infinito, indeterminato, sfuggevole, e così vario e copioso, che non ammette né ordine, né regola, né facoltà di annoverare, o disporre, o scegliere, o solamente di concepire in modo chiaro e completo»; lo stesso concetto è ribadito in *Zib.* 714-717, 4 marzo 1821: «Il poeta nel colmo dell'entusiasmo della passione ec. non é poeta, cioè non é in grado di poetare»; *Zib.* 1650, 7 settembre 1821: «L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose» con un'estensione dall'ambito poetico a quello conoscitivo ribadita in *Zib.* 1855-1856, 5-6 ottobre 1821, *Zib.* 1975, 23 ottobre 1821, *Zib.* 3269, 26 agosto 1823: «quella ispirazione e quasi  $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$  e furore o filosofico o passionato o poetico o altro» che permette di osservare «le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere»; *Zib.* 2610, 22 agosto 1822, generalizzato a requisito di ogni virtù e grandezza, in ambito non solo estetico ma etico, filosofico, morale; *Zib.* 4372, 10 settembre 1828: «L'entusiasmo l'ispirazione, essenziali alla poesia, non sono cose durevoli», con riferimento al criterio della *brevitas* lirica.

distante da quella platonica, tanta la distanza tra i rispettivi sistemi di pensiero, da rendere forse poco significativi quei riferimenti. Ma è, credo, più saggio sforzarsi di interpretare il quadro delle presenze e delle assenze, di ciò che perviene alla superficie della scrittura zibaldoniana e di ciò che invece rimane implicito, alla luce della consapevolezza di come «confrontandosi con un filosofo (o meglio scrittore-filosofo) così complesso, e per molti versi ambiguo, [sia] ben arduo postulare un gesto unilaterale e coerente di adesione o di ripulsa»<sup>81</sup>. Tanto più che (almeno) un riferimento dichiarato alla concezione della poesia come ispirazione divina è presente nello *Zibaldone*, ed è costituito proprio dalla citazione, nel pensiero del 10 settembre 1828, della auto-definizione dantesca tratta da *Pg.* XXIV. Nella citazione da parte di Leopardi di questa massima – pur drasticamente e significativamente alterata, come ho anticipato – converge la lunga tradizione derivata dal pensiero platonico della poesia. Ma è appunto Dante, e non Platone, a darne rappresentanza nello *Zibaldone*, secondo la sua personale versione.

---

<sup>81</sup> Cfr. Franco D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 13-14: «Della presenza di Platone in Leopardi non si è detto ancora abbastanza [...] D'altra parte, come interpretare questa presenza? Confrontandosi con un filosofo (o meglio scrittore-filosofo) così complesso, e per molti versi ambiguo, è ben arduo postulare un gesto unilaterale e coerente di adesione o di ripulsa. C'è l'immagine di un Platone 'dialettico', che Leopardi demolisce, consapevole tuttavia di dividerne alcune strutture mentali (le stesse di Adelaide Antici); o, in altri casi, quella di un Platone visionario e poeta ispirato, passato però, come nei grandi canti degli anni trenta, al vaglio di una smitizzante ragion pratica di matrice aristotelico-teofrastea. In questo campo dinamico di forze agisce sotteraneamente la tensione tra pensiero e poesia, filosofia e scrittura, *λόγος* e *μῦθος*. La rete di relazioni intessuta tra due personalità fortemente ambivalenti è insomma così fitta e intricata che sarebbe incauto volere arrivare a una soluzione definitiva».



## L'eredità di Dante

### Dall'ispirazione divina del poeta alla poesia dell'io

E io a lui: «I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando».

Il *topos* dell'entusiasmo del poeta, etimologicamente l'essere invaso da una forza o furore di origine divina, esprime un momento assolutamente centrale dell'auto-consapevolezza di Dante rispetto alla propria poesia. Definendosi in *Pg.* XXIV scriba d'Amore Dante istituisce la *Commedia* nei termini di una poesia di ispirazione divina, trascendente i limiti dell'umano e della creazione, dell'esperienza e della conoscenza terrena. Nella prospettiva della seconda cantica, Amore è «in sostanza, uno dei nomi di Dio»<sup>82</sup>, così che subordinare la scrittura al suo dettare significa rivendicare per la propria poesia la qualità di parola divinamente ispirata, e per se stesso quella di profeta e di scriba<sup>83</sup>.

Con il termine di *scriba*, tratto dalla *Commedia*<sup>84</sup>, Jacomuzzi segnala la confluenza nella struttura del poema dantesco della

---

<sup>82</sup> Angelo Jacomuzzi, «Ond'io son fatto scriba», in Id., *L'Imago al Cerchio e altri studi sulla Divina Commedia*, Milano, FrancoAngeli, 1995, p. 51.

<sup>83</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>84</sup> Cfr. *Pd.* X 26-27: «a sé torce tutta la mia cura/ quella materia ond' io son fatto scriba».

tradizione profetica ebraico-cristiana, che nel corso della tarda Antichità e del Medio Evo aveva assimilato elementi propri della tradizione platonica del *topos* dell'ispirazione divina<sup>85</sup>. Il rapporto tra l'autore, l'opera e la realtà si modella secondo un paradigma metafisico radicalmente dualistico, che assegna al piano trascendente del reale un decisivo valore di 'completamento' della realtà fenomenica. La finitudine, cogente quanto misteriosa, che caratterizza ogni ambito della condizione terrena – conoscitivo, eudemonico, esistenziale – trova in quest'ottica il suo compimento, il suo significato e, così come l'origine, il fine che le è proprio in un livello di realtà posto *al di là* del cono di luce dell'esperienza sensibile di *questo* mondo. *Quella*, e non *questa*, è la *vera* realtà, rispetto alla quale tutto ciò che appartiene all'ambito terreno e storico non è che una copia depotenziata o un'incompleta prefigurazione.

Un'archeologia essenziale di questo approdo della riflessione poetica di Dante, limitata al macrotesto delle sue opere, consta perlomeno di due decisive attestazioni, due snodi fondamentali del *fil rouge* che percorre le opere precedenti la *Commedia* e lungo il quale evolve la versione dantesca del *topos* del poeta divinamente ispirato.

Un primo momento è quello del capitolo XIX della *Vita nova*, dove la novità della 'poetica della loda' viene ricondotta a un'esperienza di possessione estatica: nel concepire il *cominciamento*

---

<sup>85</sup> Cfr. Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La nuova Italia, 1992, p. 527: «il Medio Evo conosceva dunque il divino furore del poeta, senza conoscere Platone».

della canzone-manifesto *Donne ch'avete intelletto d'amore*, si legge nella cornice in prosa, Dante racconta che la sua «lingua parlò quasi come per se stessa mossa»<sup>86</sup>. L'importanza attribuita dall'autore a questo *cominciamento* nella ricostruzione critica della sua pregressa esperienza e riflessione poetica è rimarcata dal fatto che l'episodio è evocato nel *Purgatorio* proprio in apertura del dialogo con Bonagiunta che contiene la dichiarazione dell'*I' mi son un*<sup>87</sup>. In questo modo Dante segnala una continuità retrospettiva, dal prosimetro giovanile alla *Commedia*, nel segno di una poesia che si autolegittima professando la propria origine da un'ispirazione soprannaturale<sup>88</sup>. Al di là dei limiti di capacità e volontà individuale del poeta, la sua

---

<sup>86</sup> *Vn.* X 13.

<sup>87</sup> Cfr. *Pg.* XXIV 49-51 «Ma di s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / *Donne ch'avete intelletto d'amore*».

<sup>88</sup> Cfr. Selene Sarteschi, *Purgatorio XXIV 49-53: Dante e il "dolce stil novo". Verifica di una continuità ideologica*, «Filologia e critica», XX (1995), pp. 242-277: «Non basta la concessione di un eloquio divino: è anche necessario continuare a seguire, nel tempo, questa intima ispirazione; la grazia ricevuta può essere anche perduta nel corso degli anni. È come se Dante volesse spiegare: "a partire da *Donne ch'avete*, dalla concessione di quel primo *incipit*, Amore ha cominciato a dettare dentro di me e io ho continuato, fino ad oggi, a mantenere l'impegno di significare, di tradurre in versi il contenuto di ogni sua parola". Anche grammaticalmente il verbo *dettare* e la perifrasi "vo significando" alludono ad una iterazione, a una continua e mai dimessa frequentazione reciproca» (pp. 245-246). La continuità tra *Vita nuova* e *Commedia* percepita e allusa dall'autore è una cosa diversa, per quanto affine, alla continuità che, spostandosi dal piano soggettivo del discorso dantesco a quello di una valutazione oggettiva delle sue opere, può o meno essere avallata in sede di interpretazione critica. Cfr. in merito, a favore della tesi della continuità, Michelangelo Picone, *Il "dolce stil novo" di Dante. Una lettura di Purgatorio XIV*, «L'Alighieri», XXIII (2004), pp. 75-95 e a favore della discontinuità Zygmunt Baranski, «*infiata labbia*" and "dolce stil novo". A note on Dante, Ethics, and the Technical Vocabulary of Literature, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina, Domenico De Robertis, Firenze, Le lettere, 1998, pp. 17-35.

lingua, sineddoche della sua persona nelle sue facoltà creative ed espressive, nel momento germinale della poesia è «strumento di una forza esterna e superiore»<sup>89</sup>.

Viceversa, il confronto del brano del *Purgatorio* con un'altra occorrenza, nel *Convivio*, dell'immagine di Amore che parla segna non una continuità ma una differenza, uno scarto decisivo per intendere la portata della poetica della *Commedia*. Il luogo in questione è l'*incipit* celebre della canzone che apre il terzo trattato, dedicato alla filosofia, ossia, etimologicamente, all'amore per la sapienza<sup>90</sup>. Un aspetto in particolare emerge nettamente dalla comparazione dei due passi. In *Amor che nella mente mi ragiona*<sup>91</sup>, e nella spiegazione in prosa, il *topos* della parola proveniente da Amore è volto a segnalare il limite delle possibilità intellettive ed espressive dell'uomo. Ripetutamente Dante torna sulla duplice impossibilità di una piena comprensione e di una compiuta manifestazione verbale. Già nella prima strofa della canzone, l'immagine dell'*incipit* si sviluppa nella *excusatio* di una *performance* inevitabilmente, poiché

---

<sup>89</sup> Cfr. il commento di Gorni in Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 92.

<sup>90</sup> Cfr. *Cv.* III.xi.5-6: «filosofo [...] tanto vale a dire quanto 'amatore di sapienza' [...] Da questo nasce lo vocabulo del suo proprio atto, Filosofia, sì come de lo amico nasce lo vocabulo del suo proprio atto, cioè Amicizia. Onde si può vedere, considerando la significanza del primo e del secondo vocabulo, che Filosofia non è altro che amistanza a sapienza, o vero a sapere». Sull'identificazione di filosofia e eros in Dante cfr. Sergio Givone, *Virtù teologali e filosofia d'amore in Dante*, «Studi danteschi», LXXIV (2009), pp. 71-78, e già Bruno Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in Id. *Dante e la cultura medievale* (1941), Bari, Laterza, 1949, pp. 53-58.

<sup>91</sup> Anch'essa citata in *Purgatorio* II, nel noto episodio dell'incontro con Casella.

umana, due volte manchevole, tanto nel 'comprendere' quanto nel 'dire':

E certo e' mi convien lasciare in pria,  
s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,  
ciò che lo mio intelletto non comprende;  
e di quel che s'intende  
gran parte, perché dirlo non savrei.  
Però se le mie rime avran difetto  
ch'entreran ne la loda di costei,  
di ciò si biasmi il debole intelletto  
e 'l parlar nostro, che non ha valore  
di ritrar tutto ciò che dice Amore<sup>92</sup>.

Anche a una comparazione macroscopica si vede come le precisazioni preventive del poeta-filosofo del *Convivio* sono pressoché l'opposto della sicura dichiarazione di fedeltà al dettato di

---

<sup>92</sup> *Amor che nella mente mi ragiona*, vv. 9-18. Nella stessa canzone, una successiva occorrenza dello stesso motivo del superamento delle facoltà umane è ancora ai vv. 59-62, dove si dice che le cose che si scorgono negli occhi e nel riso della donna gentile, portatevi da Amore (v. 58), «Elle soverchian lo nostro intelletto / come raggio di sole un frale viso: / e perch'io non le posso mirar fiso, mi convien contentar di dirne poco». Il tema è poi sviluppato nella parte in prosa di commento ai versi, cfr. Cv. III.iii.13-15: «13. E dico che 'move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto'. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiata voleano cose conchiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato: come chi guarda col viso co[me] una retta linea, prima vede le cose prossime chiaramente; poi, procedendo, meno le vede chiare; poi, più oltre, dubita; poi, massimamente oltre procedendo, lo viso disgiunto nulla vede. 14. E quest'è l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra, quando dico: Lo suo parlare. E dico che li miei pensieri - che sono parlare d'Amore - 'sonan sì dolci' che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perché dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: lassa! ch'io non son possente. 15. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace. E dico l'anima ch'ascolta e che lo sente: 'ascoltare', quanto a le parole, e 'sentire', quanto a la dolcezza del suono»; e III.15.6 «quando si dice: Elle



Amore del poeta-scriba della *Commedia*. Nelle parole pronunciate da Bonagiunta in *Purgatorio* l'eccellenza poetica di Dante è apprezzata proprio per il grado di conformità della sua poesia all'ispirazione trascendente, ossia per l'azzeramento di quella distanza che in *Amor che nella mente mi ragiona* appariva invece incolmabile: «Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette»<sup>93</sup>.

È un dato di portata generale che nella *Commedia* il *topos* dell'ispirazione divina ricorra a sottolineare la qualità eccezionale della poesia più che a circostanziarne i limiti. Il senso di un privilegio esclusivo del poeta pervade anche i passi in cui l'ispirazione poetica è formalmente l'oggetto di una preghiera, come nei passi di invocazione alle muse<sup>94</sup> o ad Apollo<sup>95</sup>. Oppure ancora in *Pd.* XXXIII 67-75, dove il riferimento all'ispirazione procedente da Dio è espresso attraverso la metafora della luce:

O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,

---

soverchian lo nostro intelletto, escuso me di ciò, che poco parlar posso di quelle, per la loro soperchianza. Dov'è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose affermano essere, che lo 'ntelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia; che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e per[ò] quello che sono intender noi non potemo [e nullo] se non co[me] sognando si può appressare a la sua conoscenza, e non altrimenti». Inoltre, anche in *Donne ch'avete intelletto d'amore*, il tema dei limiti del poeta investito dall'ispirazione di Amore affiora ai vv. 6-8: «Amor sì dolce mi si fa sentire, / che s'io allora non perdessi ardire, / farei parlando innamorar la gente».

<sup>93</sup> *Pg.* XXIV 58-59.

<sup>94</sup> Cfr. *If.* II 7; *If.* XXXII 10-11; *Pg.* I 7-12; *Pg.* XXIX 37-42; *Pd.* II 8-9; *Pd.* XVIII 82-84.

<sup>95</sup> Cfr. *Pd.* I 13-36.

e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente;

ché, per tornare alquanto a mia memoria  
e per sonare un poco in questi versi,  
più si conceperà di tua vittoria.

La fonte e l'oggetto dell'ispirazione sono sempre posti al di là dei limiti intellettuali dell'uomo (*tanto ti levi da' concetti mortali*) ma, ormai in vista dell'ultima tappa del suo racconto dell'oltretomba, la preghiera non esprime la preoccupazione di non riuscire quanto la certezza del poeta-profeta di aver compreso e ritenuto nel suo intelletto *alquanto* della rivelazione che gli ha illuminato la mente, e di avere una *lingua tanto possente* da essere in grado di far *sonare un poco*, ma adeguatamente o almeno sufficientemente, quelle verità. Entrambe le ragioni di ineffabilità precisate in *Amor che nella mente mi ragiona* – l'insufficienza dell'intelletto a comprendere e della lingua a dire conformemente alla dolcezza delle parole di Amore – sono dunque precisamente rimosse nella *Commedia*.

L'idea di poesia espressa in questi passi dichiaratamente metapoetici, della *Commedia* e di *Amor che nella mente mi ragiona*, è in stretta connessione con il generale sistema di pensiero dell'autore, le sue persuasioni in ambito metafisico, gnoseologico ed eudemonico. Ed è indagando questi nessi che si può comprendere come la considerazione problematica dei limiti cognitivi ed espressivi dell'uomo costituisca un punto nevralgico del processo di sviluppo del pensiero e della poesia che ha condotto Dante all'approdo finale

costituito dalla sua auto-definizione quale scriba di Amore. L'ipotesi forte alla base del *Convivio* è un risoluto ottimismo eudemonistico, di derivazione aristotelica, fondato sulla conoscenza razionale: la felicità dell'uomo è la sapienza, perché la sapienza è l'essenza specifica della sua perfezione, alla quale egli perviene, a meno di «difetti e impedi[men]ti» che possono provenire da dentro o da fuori di sé<sup>96</sup>, seguendo la sua naturale disposizione a conoscere. Dante lo dichiara nell'*incipit* stesso dell'opera:

Sì come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicità, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti<sup>97</sup>.

L'«umana perfezione», si ribadisce ancora nel terzo trattato commentando *Amor che nella mente mi ragiona*, è «la perfezione de la ragione, de la quale, sì come di principalissima parte, tutta la nostra essenza dipende [...] sì che, perfetta sia questa, perfetta è quella, tanto cioè che l'uomo, in quanto ello è uomo, vede terminato ogni desiderio, e così è beato»<sup>98</sup>. Ora, la proiezione di tale eudemonismo della conoscenza sul piano dell'estetica si traduce nella legittimazione del principio di imitazione della natura, in quanto imitazione avvalorante, tale cioè da costituire un incremento di

---

<sup>96</sup> Cfr. *Cv.* I.i.2-5.

<sup>97</sup> *Cv.* I.i.1.

<sup>98</sup> *Cv.* III.xv.4-5.

conoscenza. Secondo l'estetica aristotelica, «la cosa artisticamente imitata», il verosimile adeguatamente formalizzato in un'opera d'arte, «rappresenta qualcosa di più fortemente formato che non il suo modello empirico, e dunque di maggior valore»<sup>99</sup> nell'ambito cruciale della conoscenza. Per questo motivo, come si legge nella *Poetica*, «contemplando un'immagine si impara e si ragiona su ogni punto»<sup>100</sup>:

il concetto di mimesi, che formalizza il rapporto con la realtà, è complementare a una concezione gnoseologica dell'arte che fa produrre il piacere dal riconoscimento e dalla comprensione della realtà rappresentata, e celebra come effetto conclusivo la catarsi, superamento delle passioni attraverso la conoscenza. Così Aristotele subordina alla sua teoria gnoseologica, senza negarli, i possibili orientamenti edonistici o psicologici, attraverso l'individuazione di un ciclo *mimesi-piacere-conoscenza*<sup>101</sup>.

Il risultato dell'imitazione è una conoscenza formalizzata dell'essenza del reale, essenza che è implicita, ma non pienamente realizzata, nella sua manifestazione fenomenica. Poiché la conoscenza è in sé un piacere per l'uomo, ricondurre ad essa il piacere specifico della poesia spiega, il piacere che l'uomo trae

---

<sup>99</sup> Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 9.

<sup>100</sup> *Poetica* 1448b 15-17.

<sup>101</sup> Cesare Segre, *Poetica*, cit., p. 282, corsivo mio. Cfr. anche Guido Paduano, *op. cit.*, p. XII: «per Aristotele tutte le manifestazioni poetiche fanno riferimento a una funzione capitale nella vita emotiva dell'uomo, benché egli tenda a sottolinearne il coinvolgimento nella dimensione intellettuale: è infatti il piacere naturale che si ricava dalla conoscenza e che concerne, sia pure in misura differente, tutti gli uomini, non solo i filosofi che vi sono istituzionalmente impegnati».

dall'imitazione poetica della natura, anche nei casi in cui siano rappresentati oggetti in sé non piacevoli e non belli. Non dal lato del bello, è però da quello dello scarto tra vero e conoscibile, realtà e conoscenza, che la teoria aristotelica, su cui poggia il *Convivio*, si rivela più esposta.

Nel terzo trattato del *Convivio* la considerazione della sproporzione tra ispirazione trascendente – il ragionamento d'amore – e limiti intellettivi dell'uomo porta Dante a focalizzare la sua attenzione precisamente sul 'prezzo' implicito nell'ottimismo aristotelico. Alle fondamenta dell'eudemonismo della conoscenza, e dunque delle sue implicazioni nell'ambito della teoria estetica, è posta implicitamente la riduzione arbitraria del reale a quella porzione che l'intelletto umano è in grado di comprendere. Con le parole di Auerbach:

Aristotele non ha cercato di dominare quella parte del reale che resisteva alla formulazione razionale, ma l'ha lasciata cadere come non avente né legge né scopo, ha trattato il concettualmente inspiegabile come il *realiter* accidentale e lo ha posto al gradino più basso dell'ordine metafisico del mondo, considerandolo la necessaria resistenza della materia<sup>102</sup>.

Ora, il problema è che dal presupposto di una concezione dualistica del reale discende l'esistenza di verità non conoscibili con i mezzi e le facoltà di cui l'uomo dispone nell'ambito dell'esistenza terrena – i sensi, l'intelletto, la ragione. Poiché esistono verità «che lo

---

<sup>102</sup> Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 9.

'ntelletto nostro guardare non può»<sup>103</sup>, si pone di conseguenza l'esigenza di una non facile conciliazione tra una conoscenza perfetta, adeguata al desiderio dell'uomo di piena sapienza e piena felicità, e la fiducia nelle potenzialità cognitive dell'uomo<sup>104</sup>.

Facendo ricorso alla dottrina aristotelica, e in contrasto su questo punto con la teologia tomistica<sup>105</sup>, nel *Convivio* Dante indica una soluzione nella (supposta) naturale proporzione del desiderio alla «possibilitade de la cosa desiderante»<sup>106</sup>. Adeguare il desiderio di conoscenza a ciò che è possibile conoscere è, in un certo senso, il corrispettivo sul piano filosofico della *excusatio* con cui in *Amor che*

---

<sup>103</sup> *Cv.* III.xv.6: «Dio e la eternitate e la prima materia; che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere».

<sup>104</sup> Cfr. *Cv.* III.xv.7: «Veramente può qui alcuno forte dubitare come ciò sia, che la sapienza possa fare l'uomo beato, non potendo a lui perfettamente certe cose mostrare; con ciò sia cosa che 'l naturale desiderio sia a l'uomo di sapere, e senza compiere lo desiderio beato essere non possa».

<sup>105</sup> Cfr. Bruno Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, cit., pp. 65-70; in particolare: «Questa limitazione del desiderio di sapere alla scienza che qui avere si può è certamente conforme alla dottrina di Aristotele, ma non all'insegnamento teologico tradizionale, né, in particolare, al pensiero di san Tommaso» (*ivi*, p. 70).

<sup>106</sup> Cfr. *Cv.* III.xv.8-10 «A ciò si può chiaramente rispondere che lo desiderio naturale in ciascuna cosa è misurato secondo la possibilitade de la cosa desiderante: altrimenti andrebbe in contrario di sé medesimo, che impossibile è; e la Natura l'avrebbe fatto indarno, che è anche impossibile. 9. In contrario andrebbe: ché, desiderando la sua perfezione, desiderrebbe la sua imperfezione; imperò che desiderrebbe sé sempre desiderare e non compiere mai suo desiderio (e in questo errore cade l'avarò maladetto, e non s'accorge che desidera sé sempre desiderare, andando dietro al numero impossibile a giungere). Avrebbe anco la Natura fatto indarno, però che non sarebbe ad alcuno fine ordinato. E però l'umano desiderio è misurato in questa vita a quella scienza che qui avere si può, e quello punto non passa se non per errore, lo quale è di fuori di naturale intenzione. [...] Onde, con ciò sia cosa che conoscere di Dio e di certe altre cose quello esse sono non sia possibile a la nostra natura, quello da noi naturalmente non è desiderato di sapere. E per questo è la dubitazione soluta».

*nella mente mi ragiona* ammetteva in partenza l'inevitabile scarto tra la sua poesia e l'ispirazione procedente da Amore. In questo modo, la tenuta del ciclo mimesi-piacere-conoscenza viene preservata 'regolando' i primi due termini entro i limiti della conoscenza umana: il piacere che è dato desiderare è proporzionato alle possibilità della conoscenza; e la mimesi è la formalizzazione di quella conoscenza<sup>107</sup>. Presupposto concettuale del *Convivio* è dunque una rimozione del contrasto tra l'impossibilità di conoscere e di rappresentare ciò che in una visione dualistica del mondo è al di là dei limiti cognitivi ed espressivi dell'uomo, e la necessità di trovare in quell'ambito del reale, inattuabile per definizione, piena soddisfazione al proprio desiderio di felicità nella conoscenza e nella rappresentazione della verità. Una rimozione realizzata tramite un ridimensionamento della necessità alla misura di ciò che è possibile. Nella poetica della *Commedia*, invece, sono i confini del possibile, delle potenzialità cognitive ed espressive del poeta ad essere, immaginativamente ma persuasivamente, espanse.

Nella *Commedia*, il ciclo aristotelico di mimesis-piacere-conoscenza trova una regolazione misurata non sui limiti della mente umana, bensì sul massimo dell'eudemonia della conoscenza, nella prospettiva escatologica del compimento trascendente dell'esistenza individuale entro il disegno universale di cui è garante Dio, che è Amore. Ovvero, lo stesso dualismo metafisico è volto a

---

<sup>107</sup> Secondo una gamma di poetiche più o meno imitative in senso stretto, naturalistico-referenziale, ma che lo sono nel senso di esprimere un contenuto, un conoscibile conosciuto; vi rientra ad esempio, nel caso specifico delle canzoni dottrinali del *Convivio*, una retorica dell'allegoria.

garanzia e a sostegno della possibilità, dell'importanza e della riuscita dell'impresa poetica. Poiché apre il campo all'immaginazione di un completamento trascendente, integrale ed universale, di ciò che l'uomo conosce – ed è – nell'ambito dell'esistenza terrena, la visione del mondo cristiano-medievale diviene un presupposto funzionale alla felice intersezione, nella poesia, della piena conoscenza e della piena felicità. La conoscenza è qui il vero di una finzione che pretende di essere vera<sup>108</sup>, l'intelligenza di una rivelazione della realtà al di là del limite della sua manifestazione fenomenica e storica<sup>109</sup>. Non imitazione del reale, ma creazione ispirata. La salvaguardia di una prospettiva eudemonica e di legittimazione della poesia non implica, come nel *Convivio*, di escludere ciò che resiste a una comprensione razionale, ma assume invece che tramite l'impresa eccezionale del poeta-scriba sia possibile comprendere e rappresentare il tutto, o quantomeno a sufficienza.

---

<sup>108</sup> Mi riferisco al ben noto giudizio di Singleton: «The fiction of the *Divine Comedy* is that it is not a fiction» (Charles S. Singleton, *Commedia. Elements of Structure* [1954], I, Cambridge, Harvard University Press, 1957, p. 62).

<sup>109</sup> Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., pp. 78-79: «gli uomini che compaiono nella *Divina Commedia* sono già sottratti al tempo terreno e al loro destino storico. Dante scelse per la sua rappresentazione una scena particolarissima, che offriva a lui, e a lui primo, come abbiamo detto, nuovissime possibilità di espressione. Appoggiandosi alle più alte autorità della ragione e della fede, il suo genio poetico ardì un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato rappresentare tutto il mondo terreno-storico, di cui era giunto a conoscenza, già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna».



Dante protende l'immaginazione e la rappresentazione verso un vertiginoso allineamento della sua visione con quella di Dio, dove si realizza la piena integrazione immaginativa della realtà. Oggetto della *Commedia*, come ha mostrato Auerbach, è una sintesi finzionale del dualismo tra fenomenico-terreno e ideale-trascendente, tale da presentarsi persuasivamente come una rivelazione definitiva della piena verità:

Nella sorte eterna il fenomeno non è distinto dall'idea, ma è contenuto e trasformato in essa. Solo la poesia è disposta e capace di dar forma a ciò; essa supera la filosofia dottrinale, che non può abbandonare e oltrepassare la ragione; essa sola è all'altezza della rivelazione e può esprimerla; ed essa esce dall'ambito della bella apparenza, non è più imitazione e non sta al terzo posto nell'ordine dopo la verità, bensì la verità rivelata e la sua forma poetica sono una cosa sola<sup>110</sup>.

Il dato sensibile-terreno non è semplicemente imitato, ma compare nel poema in una «nuova forma», che lo completa senza negarlo, che «possiede tutto quanto l'altra possedeva, e qualcosa di più, cioè la piena attualità e l'immutabilità»<sup>111</sup>. Nella scena della *Commedia*, ogni unità, personaggio, avvenimento di *questo* mondo esprime intatte le particolarità della «sua esistenza terrena, unica, irripetibile, vincolata»; e allo stesso tempo «urge fuori dalla vicenda personale nell'universale, riceve da questo, come per reazione, la sua struttura e la sua forma, e appare ora visione immutabile del reale,

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 82.

della particolarità terrena conservata nello specchio di uno sguardo sovratemporale»<sup>112</sup>.

La stessa tesa complementarità lega, sul piano della concettualizzazione metapoetica, il termine 'terreno' del poeta e quello 'trascendente' dello scriba divino, del profeta al quale è stata trasmessa la rivelazione. In questo senso, l'immagine dello scriba di Amore in *Pg.* XXIV veicola un'auto-definizione «che vuole abbracciare tutto il territorio mistico dell'ispirazione e quello dell'effettiva esecuzione tecnica»<sup>113</sup>. Così come, nella rappresentazione, la realtà fenomenica *urge fuori* dal cerchio dell'imperfetta, incompleta, esistenza terrena per pendere verso la piena verità della rivelazione, analogamente, nella sua auto-definizione, Dante «*sporge* verso la situazione dello scriba, ma non può né vuole identificarsi con esso in una pacifica mistificazione sacrale del poema»<sup>114</sup>. Identificarsi integralmente nella figura dello scriba vorrebbe dire, infatti, negare integralmente il carattere finzionale dell'opera, il quale invece, come l'elemento storico-fenomenico della rappresentazione, non tanto scompare quanto viene trasceso, completato in una forma superiore ma non 'altra'.

Nella formula dell'*I' mi son un che quando Amor mi spira noto* sono condensati alcuni elementi portanti di una tale concezione della poesia. Quasi suddividendo a metà il dettato dantesco, approfondirò

---

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 61-62.

<sup>113</sup> Angelo Jacomuzzi, *op. cit.* p. 49.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 56.

innanzitutto la centralità, nella auto-raffigurazione del poeta, del riferimento al proprio io, a un'individualità che si caratterizza per la sua eccezionalità e insieme per il suo valore universale, esemplare della generale condizione umana.

La soluzione prospettata nel *Convivio* al problema di conciliare una prospettiva ottimistica di felicità nella conoscenza con i limiti cognitivi ed espressivi dell'uomo, ovvero la tesi di un desiderio proporzionato alle possibilità umane, è una soluzione generale, che riguarda ogni uomo in quanto tale. Invece, nella *Commedia* la via di una poesia adeguata al desiderio dell'uomo per la felicità passa in primo luogo per la singolare eccezionalità del poeta-scriba. E solo di conseguenza, per suo tramite, ha portata universale.

La formula con cui in *Pg.* XXIV Dante fissa la poetica della *Commedia* investe in primo luogo il soggetto individuale del poeta. È propriamente un'auto-definizione. Interrogato da Bonagiunta sulla sua identità (*Ma di s'i' veggio qui colui che...*), Dante risponde definendo la propria poesia, ma per farlo dice innanzitutto chi *egli* è, e non come essa è fatta. Non descrive, ad esempio, né le caratteristiche essenziali della sua scrittura, né i procedimenti tramite i quali è prodotta. Il *modo* del suo *andare significando* e la sostanza del suo *notare* sono menzionati ma non qualificati esplicitamente. Essi sono 'semplicemente' quelli propri di un notaio d'Amore, una indicazione figurale ma tutt'altro che autoevidente, che spetta al lettore interpretare. La perifrasi *I' mi son un che*, incorniciata al centro

del verso da due pause sintattiche<sup>115</sup>, introduce la caratteristica essenziale del soggetto, e si deve attribuire al verbo il valore pregnante di una ferma e orgogliosa identificazione, piuttosto che quello meramente grammaticale di copula.

Nell'attacco della battuta di Dante in risposta a Bonagiunta, primo elemento in rilievo della lettera del brano è proprio la ripetuta indicazione della prima persona singolare. Con insistita sincope ritmica, i primi quattro monosillabi ribadiscono tutti l'indicazione grammaticale della persona verbale, e fanno tendere il discorso verso un effetto di netta intensificazione per accumulo. L'informazione della prima persona, già espressa nella forma verbale (son), è iterata una prima volta dal clitico (mi) che compare nella costruzione riflessiva, con funzione identificatoria, del verbo essere<sup>116</sup>; una seconda volta dal pronome personale soggetto in inizio di battuta (I')<sup>117</sup>; e, ancora, si riverbera nel pronome indefinito (un), poiché esso, che di suo esprime propriamente il concetto dell'unità, regge una relativa costruita *ad sensum* con il verbo alla prima persona singolare (un che [...] noto, e [...] vo significando).

---

<sup>115</sup> Pause forti di inizio di battuta (*Ed io a lui // I' mi son un che*) e dell'inciso costituito dalla proposizione circostanziale inserita tra la fine della principale e l'inizio della relativa (*I' mi son un che // quando*). La prima delle due coincide inoltre con la cesura metrica del verso.

<sup>116</sup> Cfr. Riccardo Ambrosini, *Essere*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 742: «Nelle affermazioni di Pg XXIV 52 *I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto*, XXVII 101 *Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i mi son Lia*, e Pd XII 123 *I' mi son quel ch'i' soglio* ("solevo"), l'uso riflessivo non è da intendersi mera variante formale di quello senza particella pronominale, ma implica una forte individuazione del soggetto ("essere veramente", "quanto a sé", "essere tale e tale")».

<sup>117</sup> L'uso di io all'inizio di un discorso diretto è «istituzionale» e non enfatico (cfr. Riccardo Ambrosini, *Io*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 500), ma ovviamente non obbligatorio.

Nell'enfasi posta sul soggetto che dice io, l'autore si istituisce di fronte al lettore quale fonte massimamente autorevole; egli afferma il proprio rilievo individuale nell'atto stesso in cui si autodefinisce 'tramite' di un'istanza sovraordinata<sup>118</sup>. Se credere realmente che la poesia della *Commedia* derivi in senso stretto da un evento mistico non è che un mero atto di fede, vale invece, in ogni caso, osservare come l'immagine del fedele notaio di Amore sia volta a indicare figurativamente<sup>119</sup> le qualità e le capacità dell'io autoriale che determinano il valore e preservano l'attendibilità della «verità poeticamente formata»<sup>120</sup> del poema. Fuori figura, autodefinendosi scriba d'Amore Dante rivendica di aver raggiunto, e iscritto nell'opera, il vertice indiscutibile di un'eccezionale progressione personale nella verità, nella moralità e nella poesia. Nella verità poiché conosce la verità del mondo che si svela nel completamento oltremondano della dimensione terrena del reale; nella moralità poiché ha scoperto la via della salvezza, che è la salvezza in primo

---

<sup>118</sup> L'enfasi sulla propria personale eccezionalità non è in contrasto, mi pare, con la consueta interpretazione dell'*I mi son un* quale formula di modestia e *deminutio*, secondo la quale quando «si sente rivolgere un invito a dichiararsi il nuovo caposcuola di Firenze e della Toscana [...] Dante elude quell'invito: avrebbe potuto cominciare la sua risposta, come Pier delle Vigne per esempio, con un metricamente possibilissimo "I son colui che...", da cui sarebbe uscito sbalzato a tutto tondo; inizia invece con un "I mi son un che...", col quale tende a confondersi in mezzo a una pluralità di altri che si comportano come lui; ma è la pluralità di coloro pei quali l'esercizio poetico è un parlare di Amore» (Guido Favati, *op. cit.*, p. 234-235). La modestia espressa dalla lettera dell'espressione non impedisce di pensare a una pluralità pluralità 'ben stretta' – al limite di uno solo – se si intende il *parlare di amore* al modo in cui Dante più originalmente e più profondamente l'intende.

<sup>119</sup> Ciò prescinde dal grado di veridicità che Dante in persona o alcuni suoi lettori possono attribuire al significato letterale della figura stessa.

<sup>120</sup> Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., p. 154.

luogo sua personale ma per questo esemplarmente universale; nella poesia poiché è in grado di coniugare altezza di concetto e adeguata felicità d'espressione. La qualificazione dell'opera discende dall'eccellenza dell'autore, che, come per ogni uomo, è l'eccellenza delle sue persuasioni più profonde e delle sue facoltà personali.

Mobilitando per qualificare se stesso il vertice superiore del mondo – Amore che è Dio – l'individualità del poeta si staglia a raggiungere l'universalità della verità, integralmente rivelata nella dimensione trascendente del reale. La sua estrema soggettività può così apparire «la legge dell'universo»<sup>121</sup>, senza smettere per questo di essere, per l'appunto, radicalmente soggettiva. La verità, la moralità, la poesia della *Commedia* possono invece essere caratterizzate, come sono, in senso strettamente individuale senza perdere nulla del loro valore universale. Esse sono le verità di Dante, il sistema di persuasioni interiorizzato in una vita di studi, meditazioni, esperienze; la *sua* moralità, il tracciato-guida di un'esistenza condotta con applicazione e ambizione attraverso smarrimenti, deviazioni, forti propositi, traguardi; la *sua* poesia, maturata a partire da una vocazione precoce attraverso sperimentazioni, tentativi talvolta incompiuti, successi, e affinata nel confronto, diretto o mediato dalla lettura, con i protagonisti della scena poetica contemporanea e universale.

Non è un caso che il momento dell'auto-definizione poetica nel dialogo con Bonagiunta si inserisca nella traccia dei luoghi testuali

---

<sup>121</sup> Cfr. Erich Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico*, cit., p. 280: «l'estrema soggettività, sostenuta dalla coscienza di essere ispirato da una particolare grazia divina, sorretta da una incomparabile forza di espressione, appaia come la legge dell'universo».

che iscrive nel poema, entro la cornice più ampia del viaggio del pellegrino attraverso l'oltretomba, il percorso esperienziale tramite il quale l'io autoriale è giunto nella sua personale storia agli approdi, nell'ambito della conoscenza, della morale, della poesia, da cui il poema stesso procede. Dante, è stato spesso osservato, è l'unico personaggio del poema la cui condizione si evolve nel corso della narrazione, l'unico la cui sorte non è ancora compiuta per l'eternità, ma rappresentata nel suo divenire, fino allo straordinario compimento del viaggio nell'oltretomba. Per un tratto considerevole, la progressione personale narrata nel viaggio di Dante è il resoconto, traslato nella finzione del poema, della sua biografia intellettuale; il racconto, debitamente riassunto nelle sue tappe principali e re-interpretato a posteriori del percorso che lo ha portato ad essere ciò che finalmente è: ossia, per l'appunto, l'autore della *Commedia*. Dalla selva oscura, attraverso gli incontri con le anime dei defunti, fino all'Empireo e alla contemplazione diretta di Dio. Dallo smarrimento cieco alla piena beatitudine, attraverso la conoscenza, nei tre regni, del peccato e dell'amore. E ancora – in un percorso rappresentato emblematicamente nei luoghi del racconto in cui la poesia propria o altrui è più direttamente tematizzata<sup>122</sup> – dalle prime tappe della storia interna della propria poesia fino alla *Commedia*. Ciò che qui mi preme indicare è la funzione della traccia autobiografica entro la struttura portante della *Commedia*. O meglio, poiché non si può

---

<sup>122</sup> Sulla rilevanza degli incontri di Dante con i poeti nell'ambito di una interpretazione metapoetica della *Commedia* cfr. Teodolinda Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984, trad. it. *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

parlare di autobiografia in senso stretto, del percorso, interno all'opera stessa, di progressiva e dinamica caratterizzazione dell'io lirico-narratore attraverso la sua identificazione con il protagonista del poema. La qualità essenziale della *Commedia* è di esprimere in forma di verità totale, assoluta, le persuasioni definitive e decisive, razionalmente provate e intimamente sentite, di un autore che ha raggiunto uno stato assoluto di grazia. Si tratta, in questi termini, di un'invenzione audace, inverosimile, pressoché velleitaria, dalla quale Dante è invece in grado di far scaturire una cifra poetica di massima forza, plausibilità, autorevolezza anche perché ha cura di iscrivervi il proprio personale percorso di avanzamento intellettuale, morale, poetico. L'opera spiega, anzi racconta l'eccellenza del suo autore<sup>123</sup> e qualifica così se stessa, in una doppia implicazione che è alla base della struttura portante del poema.

Al livello più immediato della finzione narrativa, la centralità dell'io del poeta nell'invenzione della *Commedia* si riverbera nel personaggio protagonista del pellegrino Dante, in viaggio nell'oltretomba per riportare in qualità di testimone diretto ciò che ha visto e sentito. Questo elemento della struttura narrativa favorisce l'immediatezza della rappresentazione poetica della *Commedia*, poiché ne fornisce una spiegazione interna all'illusione referenziale del racconto. L'oggetto della *Commedia*, l'immaginazione della trascendenza, appare sì una creazione del soggetto autoriale che si identifica con il protagonista, non però attinto dalla sua

---

<sup>123</sup> Cfr. Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., p. 155: «Di fronte ai suoi ascoltatori Dante non è dunque soltanto il messo che reca il più importante dei racconti: il resoconto tratta di lui stesso».



immaginazione (come è, in effetti) quanto invece imitato a partire da una sua (fanzionale) esperienza sensibile: per quanto l'oggetto della sua poesia superi il limite delle capacità umane di ricezione, comprensione ed espressione, Dante non mostra mai di ragionare o meditare o immaginare, ma sempre di osservare, ascoltare, riportare. In altre parole, lo statuto fanzionale della *Commedia* è iscritto in una metafanzione entro la quale il canone aristotelico dell'imitazione della natura può verosimilmente apparire il principio regolatore della rappresentazione, una volta ampliati i confini del suo oggetto alla natura rivelata e completata che è data osservare da un punto di vista privilegiato – quello del pellegrino dell'oltretomba – e capace di integrare l'ambito terreno con la dimensione della trascendenza in cui la piena verità si manifesta. Il completamento immaginario dell'oggetto è, in altre parole, reso implicito, velato – come se Dante volesse cancellare le orme del farsi della sua opera affinché essa sia libera da ogni parvenza di artificio umano – dalla fanzione di un'esperienza dell'oltretomba condotta in prima persona.

Non basta, però, questo soggettivismo avvalorante e implicito della rappresentazione a spiegare la portata della dichiarazione poetica di *Pg. XXIV. L'andare significando a quel modo che Amore ditta dentro* indica una modalità poetica che, se non è in contrasto con il racconto in prima persona di un narratore che si finge testimone, non si limita comunque ad esso. Esprime invece una più radicale proprietà della rappresentazione, quella di essere pienamente uniformata a un'ispirazione *interiore*. Nel *dittare dentro* di Amore, complementare al *trarre fuori rime* (vv. 49-50), si legge il fatto che la poesia della *Commedia* non discende, nella sua essenza, da qualcosa

di *esterno* al soggetto. Essa non si limita a rappresentare una realtà esterna, terrena o trascendente, naturale o ideale che sia, la quale in quanto altro dall'io sia da esso imitabile, applicando canoni estetici più o meno consueti.<sup>124</sup> Né il poema si propone come dettato profetico di Dio in senso stretto, come se fosse la trascrizione di una parola rivelata nell'esperienza estatica dell'ispirazione, quindi anche in questo caso determinata da qualcosa di esterno alla soggettività individuale dell'autore.

Inscenando la derivazione della propria poesia dall'autorità trascendente di Amore, Dante rivendica implicitamente l'autonomia della propria ispirazione. Come ha scritto Barolini: «because none of us can check with God as to what Dante saw, or with Love as to the fidelity of Dante's transcription, the apparently humble role of scribe results in a license to write the world, in fact to play God unchecked»<sup>125</sup>. Una tale autonomia creativa vuol dire che l'opera poetica non si uniforma a un modello di ordine esterno dell'invenzione, né di tipo mimetico né di tipo regolativo-

---

<sup>124</sup> Cfr. *ivi*, p. 150: «la sublimità di questa lingua, in cui c'è tanta erudizione e tradizione, nasce però ogni volta direttamente dall'oggetto e dalla lotta per l'autentica espressione di esso, e i mezzi artistici tradizionali sono ora usati, ora sdegnati, e ancora poi trasformati in modo del tutto nuovo, con una tale padronanza che si vorrebbe forse parlare piuttosto di un'altra natura, di una seconda natura, cresciuta sul terreno dei mezzi stilistici tradizionali».

<sup>125</sup> Teodolinda Barolini, *op. cit.*, p. 90 («poiché nessuno di noi è in grado di controllare presso Dio ciò che Dante ha visto, o presso Amore la fedeltà della trascrizione dantesca, dall'apparente umile ruolo di scriba consegue una licenza a riscrivere il mondo, a essere un dio libero da vincoli», pp. 80-81).

procedurale<sup>126</sup>; la *Commedia*, invece, è originale ed esemplare nella misura in cui in essa la trascendenza e la verità dell'oggetto rappresentato sono sostenute dal dispiegamento della «funzione non mimeticamente narrativa, ma rivelativa e giudicante dello strumento linguistico»<sup>127</sup>, ovvero, più in generale, dalla piena attuazione delle potenzialità poetiche dell'individuo di immaginare e di esprimersi.

Oltre ogni modello e ogni canone retorico, unico criterio è la forza di un'immaginazione radicata nell'intimo dell'identità autoriale e la proprietà di un'espressione poetica fedele all'ispirazione interiore. La personale individualità dell'autore è il perno centrale che sorregge e informa il sistema cosmico generato dalla sua fantasia e rappresentato dalla sua poesia. Sostanza della *mimesis* è l'espressione dell'individuo Dante, proiezione della sua interiorità nella massima autonomia creativa e nella piena attuazione delle sue potenzialità cognitive ed espressive.

Nella seconda metà della formula dell'*I' mi son un che quando Amor mi spira* si staglia, accanto all'io del poeta, il secondo elemento chiave della definizione di poesia fornita in questo luogo della *Commedia*. Concetto tanto centrale, lungo l'intero corso della poesia e

---

<sup>126</sup> Cfr. Angelo Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 76: «Una lettura univocamente assimilata alla realtà delle cose viste resterebbe chiusa nella prigione del verosimile e del resoconto». Bersaglio polemico di Jacomuzzi è la lettura di Singleton e ancor più quella in chiave strettamente profetica di Nardi, ai quali egli oppone le ragioni che lo portano a salvaguardare nell'interpretazione della *Commedia* il carattere della finzione poetica. A questo credo si possa aggiungere la qualità lirica di tale finzione.

<sup>127</sup> *Ivi.*, p. 77.

del pensiero di Dante quanto ricco di significati distinti se non proprio opposti<sup>128</sup>, *Amore* è il principio costitutivo e dinamico grazie al quale, nell'invenzione poetica del mondo alla base della *Commedia*, si compie l'integrazione di ciò che è individuale con l'universale, dell'uomo e di Dio, del terreno e del trascendente.

Nel tono allusivo della risposta fornita a Bonagiunta, Dante mobilita a questo scopo l'intero spettro semantico di Amore. Possono così essere compresi in un unico termine entrambi gli ambiti di realtà che la verità totale oggetto della *Commedia* compone insieme: Amore non smette di essere *eros*, passione terrena, ed è insieme la virtù celeste della *carità*, che opera la comunione vicendevole tra l'uomo giusto e Dio e degli uomini tra loro.

Stante la vastità di un tema quale la concezione dantesca dell'amore, mi limiterò a segnalare la sola fondamentale ambivalenza del concetto di Amore, inteso come 'amore-unimento' oppure come 'amore-impulso'. L'opposizione tra queste due accezioni, declinata da Dante nei termini di una sintesi che senza annullare nessuno dei due termini ne mette in luce la complementarità, assume una rilevanza fondamentale tra i presupposti filosofici della *Commedia*. Ai due valori in questione corrisponde infatti, come mi appresto a mostrare, l'articolazione interna più importante dell'assunzione, sancita in *Pg.* XXIV, di Amore quale «divinità morale e concetto generatore della poesia»<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Come termine di paragone indicativo si consideri il numero di ben 24 semantemi individuati per il lemma *Amore* da Emilio Pasquini nella voce dell'*Enciclopedia dantesca*, con riferimento all'intera produzione di Dante.

<sup>129</sup> Emilio Pasquini, *Amore*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 224.

La definizione di amore come unione del soggetto al suo ideale completamente è tipica di ogni concezione dualistica del mondo. Nell'opera di Dante, una sua formulazione sintetica e chiara si trova nel terzo trattato del *Convivio*: «Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata»<sup>130</sup>. Tale accezione si basa su una metafisica e un'antropologia filosofica che presuppongono in ciò che esiste, perciò stesso che esiste, una mancanza originaria dalla quale discende l'esigenza eudemonica del completamento. Se si identifica la perfezione nell'unione con qualcosa di manchevole, il desiderio di amore, dell'unione con ciò che si ama, viene in sostanza a consistere in questa stessa mancanza. Esso ha cioè una natura difettiva. L'uomo, e ogni esistente secondo la sua maggiore o minore perfezione,

naturalmente disia la sua perfezione, senza quella essere non può [l'uomo] contento, che è essere beato; ché quantunque l'altre cose avesse, senza questa rimarrebbe in lui desiderio: lo quale essere non può con la beatitudine, acciò che la beatitudine sia perfetta cosa e lo desiderio sia cosa defettiva; ché nullo desidera quello che ha, ma quello che non ha, che è manifesto difetto<sup>131</sup>.

Sul piano della conoscenza e su quello della morale ciò si traduce nel prospettare un riferimento superiore – Amore, Dio – che

---

<sup>130</sup> *Cv.* III.ii.3.

<sup>131</sup> *Cv.* III.15.3. Sulla concezione difettiva dell'amore nell'antichità, e in particolare in Platone, cfr. *Simposio*, 200a-e: «Considera allora – prosegui Socrate – se anziché verosimile, non sia proprio necessario che ciò che ha desiderio abbia desiderio di ciò di cui è mancante [...] Eros non è forse, innanzi tutto, amore di alcune cose e, inoltre, di quelle cose di cui sente mancanza».

nell'altrove della dimensione trascendente del mondo assicurati, almeno idealmente, la certezza di un perfetto completamento per chiunque sappia adeguatamente perseguirlo. Esiste una verità integrale, così come esiste la compiuta attuazione delle potenzialità di ogni ente individuo, e la piena soddisfazione del desiderio di ogni uomo di essere felice al di là della sua condizione terrena di 'essere mancante'. Tutti questi completamenti si identificano con il congiungimento in Dio, secondo gradi e modalità diversi. La verità totale, nel completamento trascendente del dato storico-esperienziale; la salvezza morale, nella condizione di grazia cui si perviene attraverso la corrispondenza tra le scelte individuali e il disegno divino universale; l'eudemonia, nell'unione dell'anima in Dio, come in Paradiso avviene alle anime dei giusti e come Dante-pellegrino ha il privilegio di sperimentare in vita.

L'amore inteso come principio unificante ordina universalmente ogni ambito dell'esistenza. C'è solo una differenza di grado tra il compimento, definitivo e pieno, nel vertice trascendente del mondo e la condizione dell'uomo che in vita desidera di amare ciò che gli appare perfetto nella misura in cui esso è portatore di un frammento più o meno grande della natura di Dio stesso<sup>132</sup>. Né

---

<sup>132</sup> Cfr. *Cv.* III.ii.7-8: «però che naturalissimo è in Dio volere essere – però che, sì come ne lo allegato libro si legge, “prima cosa è l'essere, e anzi a quello nulla è” – l'anima umana essere vuole naturalmente con tutto desiderio; e però che 'l suo essere dipende da Dio e per quello si conserva, naturalmente disia e vuole essere a Dio unita per lo suo essere fortificare. E però che ne le bontadi de la natura e de la ragione si mostra la divina, viene che naturalmente l'anima umana con quelle per via spirituale si unisce, tanto più tosto e più forte quanto quelle più appaiono perfette».

l'amore che unisce e completa interessa solo l'uomo; esso agisce invece su tutti gli ordini del creato dall'infimo grado della pura materialità agli ordini angelici<sup>133</sup>. In tutti i casi la dinamica di amore segue lo stesso schema, in astratto, di una mancanza originaria colmata, in misura maggiore o minore, tramite l'unione con qualcos'altro, disposta all'uopo nell'ordine divino della creazione.

Se si traduce questa accezione di amore sul piano della poetica, l'immagine della partecipazione diretta di Amore-dittatore all'ispirazione del poeta significa la garanzia sovrumana di una *mimesis* il cui oggetto si identifichi con la verità definitiva del compimento totale del reale; ossia con il completamento della realtà nella sua sostanza trascendente, osservata e sperimentata al di là dei limiti dell'ambito terreno. La *mimesis* della *Commedia* si arricchisce in questo modo di un elemento decisivo per la sua struttura interna di negazione del carattere finzionale che, come ho già osservato facendo riferimento alla massima di Singleton, ne costituisce la cifra più originale. La finzione suprema della *Commedia* è di non essere una finzione, e Dante mostra appunto di non fingere alcunché, ma inscena piuttosto la derivazione della sua poesia a partire da qualcosa di vero indipendentemente dalla sua soggettività individuale-storica e dalla sua fantasia. Un modo per rivendicare l'autorevolezza e la persuasività di una poesia che si propone quale rivelazione totale della verità è, insomma, la meta-finzione della

---

<sup>133</sup> Cfr. *Cv.* III.iii.2-11, dove si illustra il modo in cui «ciascuna cosa» dai puri elementi ai corpi composti, ai vegetali, agli animali e infine agli uomini e agli angeli, «per la ragione di sopra mostrata» cioè per il desiderio di una compiuta beatitudine «ha 'l suo speciale amore».

natura eteronoma dell'opera. La negazione, intrinseca alla *mimesis* della *Commedia*, del proprio carattere finzionale è cioè essa stessa operata tramite una finzione: il *racconto* di Amore personificato e divinizzato e del suo poeta-profeta è per l'appunto un racconto; la riattualizzazione del *topos* dell'entusiasmo divino del poeta è un *topos*, attinto da una tradizione millenaria.

Il *presupposto finzionale* dell'opera – l'ispirazione divina che procede da Amore – rivela, a una lettura che faccia la tara della finzionalità del meta-racconto, *l'intenzione vera* dell'opera, la sua causa finale che consiste appunto nel presentarsi quale verità massimamente autorevole. Iscrivere la propria poesia sotto le insegne dell'amore-unimento finalizza alla persuasività della propria creazione i presupposti filosofici e culturali di una metafisica dualistica della mancanza e della fede, a questa complementare, in un pieno completamento a venire. La poesia ispirata della *Commedia* anticipa la prospettiva escatologica di un felice compimento dell'imperfetta esistenza terrena, destinata a realizzarsi nella trascendenza, nel ricongiungimento con un principio unitario del mondo garante del senso complessivo di ciò che esiste. Una promessa di felicità piena, di beatitudine, di gratificazione di ogni desiderio-mancanza di ordine sia conoscitivo sia morale, che nella sua opera Dante mostra avverarsi in concreto, sviluppando contenuti, immagini, parole di un grandioso *come se*.

Altrettanto, se non più, importante è però osservare come nella figura di Amore evocata in *Pg.* XXIV, alla concezione dell'amore come unione e completamento se ne intrecci e sovrapponga un'altra, quella dell'amore come impulso interiore. Il luogo dantesco in cui è



dato meglio osservare questa concezione di amore è una delle parti più eminenti della *Commedia*, la tripartita trattazione dottrinale che si svolge tra la conclusione del XVII canto del *Purgatorio* e la prima parte del XVIII. Nel punto mediano del viaggio attraverso i tre regni, la quarta cornice del *Purgatorio*, nonché nel canto centrale del poema, il cinquantunesimo, Virgilio impartisce a Dante la spiegazione della struttura 'morale' del *Purgatorio* (XVII 91-139) e poi, sollecitato dalle domande del poeta, illustra la definizione di amore (XVIII 16-39) e ne spiega le implicazioni con la dottrina del libero arbitrio (XVIII 46-75). Il discorso non è in verità orientato alla pura teoresi del concetto, quanto agli effetti dell'amore sulla condotta dell'uomo, relativamente in particolare al problema del peccato, alle diverse forme di esso che si espiano nel secondo regno e agli effettivi meriti o responsabilità morali degli uomini. Analogamente, anche la richiesta di una 'dimostrazione' di amore, con cui Dante-personaggio sollecita il secondo intervento di Virgilio, non è fine a se stessa, ma motivata dall'esigenza di spiegare come alle conseguenze di amore si debba ricondurre «ogni buono operare e 'l suo contraro»<sup>134</sup>. Tuttavia, per quanto svolta in chiave morale e 'applicata', l'accezione di amore come impulso interiore emerge in una sua solida compiutezza:

L'animo, ch'è creato ad amar presto,  
ad ogni cosa è mobile che piace,  
tosto che dal piacere in atto è desto.

Vostra apprensiva da esser verace  
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,  
sì che l'animo ad essa volger face;

---

<sup>134</sup> Pg. XVIII 14-15.

e se, rivolto, inver' di lei si piega,  
quel piegare è amor, quell' è natura  
che per piacer di novo in voi si lega.

Poi, come 'l foco movesi in altura  
per la sua forma ch'è nata a salire  
là dove più in sua matera dura,

così l'animo preso entra in disire,  
ch'è moto spiritale, e mai non posa  
fin che la cosa amata il fa gioire<sup>135</sup>.

L'amore è l'inclinazione che l'uomo prova verso gli oggetti che cadono entro la sua percezione quando essi gli appaiono piacevoli; il tendere dell'animo verso ciò a cui esso tende (*se rivolto, inver' di lei si piega, quel piegare è amor*). Più che la circolarità, inevitabile, della definizione è notevole nel brano l'esposizione della dinamica di amore in tutte le sue fasi, dalla predisposizione potenziale, alla piena attuazione, agli effetti. Innanzitutto, vv. 19-21, la disposizione all'amore è riconosciuta essere una potenzialità connaturata all'uomo, creata all'animo (*creato ad amar presto*), che secondo la filosofia aristotelica è la sua forma sostanziale. Poi, vv. 22-27, si riassume il passaggio dalla potenza all'atto, l'accendersi dell'impulso in conseguenza della percezione di un oggetto rivelatosi piacente. L'amore, si precisa, è un accidente dell'anima<sup>136</sup>, un modo di essere del soggetto (*natura*) che viene assunto dalla forma sostanziale dell'individuo (*di novo in voi si lega*): amare qualcosa o qualcuno, vuol dire che l'animo ha sviluppato nella propria costituzione formale la

---

<sup>135</sup> Pg. XVIII 19-33.

<sup>136</sup> Cfr. Vn. XXV: «Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia».

proprietà di amare quella cosa<sup>137</sup>. La dinamica del desiderio che così viene a innescarsi è perciò paragonabile alle tendenze iscritte nella forma sostanziale degli elementi naturali: l'animo che ama è posto nello stato di moto spirituale del desiderare l'oggetto del suo amore al modo in cui *'l foco movesi in altura / per la sua forma ch'è nata a salire* (vv. 26-27).

Vorrei sottolineare due aspetti in particolare. Il primo è il carattere interiore, psicologico, dell'amore inteso secondo questa accezione. Esso partecipa della *forma sustanzial* (v. 49) di ogni essere individuale, contribuisce a definirlo e a distinguerlo sia, originariamente e in modo uguale in tutti gli uomini, in quanto disposizione potenziale e in quanto amore *de primi appetibili* (v. 57), sia, via via che nel corso della vita ciascuno incontra e sperimenta nuovi piaceri, in quanto amore particolare per determinati oggetti del desiderio. Il secondo aspetto riguarda invece l'ampiezza dell'ambito cui la dottrina dell'amore come impulso viene ad esser applicata nella *Commedia*, un ambito incredibilmente più vasto rispetto alla speculazione relativa al rapporto erotico in senso stretto, interpersonale, dalla quale essa deriva<sup>138</sup>. L'amore, innanzitutto,

---

<sup>137</sup> Cfr. Michele Barbi, *Per una più precisa interpretazione della Divina Commedia*, in Id., *Problemi di critica dantesca (1893-1918)*, I, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 197-303: «quel piegare è natura che per il piacere va a farsi abito, che è come una seconda natura».

<sup>138</sup> Sulla tradizione della dottrina d'amore nella tradizione poetica italiana cfr. Enrico Malato, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id. *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1989, pp. 126-227; Bruno Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, cit.; Guido Favati, *La concezione filosofica e poetica dell'amore in Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, pp. 230-236, online [http://www.treccani.it/enciclopedia/amore\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/amore_(Enciclopedia-Dantesca)/).

opera universalmente in ogni individuo: «Né creator né creatura mai [...] fu senza amore»<sup>139</sup>, come afferma Virgilio nell'*incipit* del suo primo discorso. Inoltre, in tutti i viventi l'amore-impulso è il fondamento dinamico di ogni scelta e di ogni azione; detto in altre parole, costituisce la «fondamentale forza motrice dell'attività umana»<sup>140</sup>:

Il teorema dell'amore è diventato di una latitudine così ampia da abbracciare non solamente il principio stesso dell'attività umana, ma quello della sua stessa, globale, vita morale<sup>141</sup>.

L'amore-impulso è causa efficiente del dirigersi dell'uomo verso qualunque oggetto, tendenza, azione, abitudine; è il fondamento di qualsivoglia magnanimità nel bene, ma anche di ogni alienazione nel male, poiché nella libertà dell'esperienza terrena, esso non sempre è diretto al Bene, all'ideale completamento dell'imperfezione terrena, e può invece «errar per malo obietto / o per troppo o per poco di vigore»<sup>142</sup>. Questo amore è dunque «sementa [...] d'ogne virtute / e d'ogne operazion che merta pene»<sup>143</sup>. Che il combinato disposto tra la qualità dell'oggetto cui l'amore è diretto – verso il bene o verso il male – e la sua intensità –

---

<sup>139</sup> Pg. XVII 91-92.

<sup>140</sup> Guidi Favati, *op.cit.*, p. 234; Enrico Malato, *op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Pg. XVII 95-96. La possibilità di errare è precisamente solo degli amori che non sono innati nell'uomo (gli amori «naturali») ma d'elezione o, con le parole di Virgilio, «d'animo»: «Lo naturale è sempre senza errore / ma l'altro puote errar» (Pg. XVII 94-95).

<sup>143</sup> Pg. XVII 104-105. Il concetto è ribadito nel canto successivo nella richiesta rivolta da Dante a Virgilio di spiegazioni ulteriori: «amore, a cui reduci / ogne buono operare e 'l suo contraro» (Pg. XVIII 13-15).

insufficiente o eccessiva – diano conto delle possibili condotte morali dell'uomo è bene rappresentato da Dante nel farne il criterio ordinatore del *Purgatorio*, illustrato da Virgilio nella chiusa di *Pg.* XVII<sup>144</sup>. In questo senso, la dinamica di amore è il punto di innesco del problema capitale della responsabilità morale dell'uomo, l'ingranaggio su cui agisce la facoltà del libero arbitrio selezionando e dosando gli amori che vengono via via ad accendersi nell'animo<sup>145</sup>.

A differenza dell'amore-unimento, l'amore-impulso non presuppone nel soggetto individuale una mancanza originaria come principio causale del desiderio. Esso ha invece origine in una disposizione *positiva* dell'individuo, in un pieno, in una determinazione interna all'essenza individuale che spinge verso qualcosa di altro da sé, senza perciò costituire un'insufficienza da colmare. D'altro canto, l'amore-impulso non è però neanche incompatibile con una metafisica dualistica che assuma in partenza un'inevitabile imperfezione dell'ambito terreno-fenomenico e spieghi di conseguenza le tendenze del soggetto come tentativi, più o meno ben diretti, di completare la perfezione del proprio essere. Le due distinte accezioni enfatizzano aspetti differenti di una teoria complessa ma unitaria dell'amore, nella quale Dante porta a convergere le dottrine neoplatoniche dell'amore-unimento, universale principio regolatore del mondo, con la tesi psicologica dell'amore come impulso dinamico.

---

<sup>144</sup> Cfr. *Pg.* XVII 106-139. Cfr. Guido Favati, *op. cit.*, p. 234: nel *Purgatorio* «l'amore si rivela ormai veramente quale il principio, indifferenziato in sé, della salvezza e della dannazione».

<sup>145</sup> Cfr. *Pg.* XVIII 46-75.

Nell'ambito specifico delle implicazioni metapoetiche, proseguendo cioè nella decifrazione dell'immagine del poeta fedele notaio di Amore, dall'unità e complementarità delle diverse valenze racchiuse nella dottrina d'amore discende l'indicazione decisiva di una piena, beata, corrispondenza di mezzi e di fini, da cui scaturisce l'eccellenza del poema e della soggiacente idea di poesia. Ho già osservato come all'accezione dell'amore-unimento si possa far corrispondere la teleologia implicita di un poema che intende essere rivelazione della verità totale. L'accezione di amore-impulso interiore si traduce invece nell'individuazione della causa efficiente, nonché unica norma, della poesia nell'espressione autentica della propria interiorità. Il fine di una re-invenzione poetica del mondo tale da pretendere di svelarne il significato universale trova il suo mezzo appropriato in una «vera eloquenza» che, come suggerisce Nardi rifacendosi al *Fedro* di Platone, non è altro che l'«espressione sincera dei sentimenti dell'animo»<sup>146</sup>. Solo la pienezza del desiderio,

---

<sup>146</sup> Bruno Nardi, *op. cit.*, p. XI-XII: «nelle discussioni intorno alla natura dell'amore che s'accesero fra i rimatori italiani nel secolo XIII, sembra essersi rinnovato in tutti i suoi momenti dialettici lo svolgimento del *Fedro* platonico; sì che dalle esercitazioni retoriche che ci ricordano il discorso di Lisia, giungiamo con Dante alla riscoperta dell'origine divina di Eros; e nella poetica rappresentazione dell'ascesa dell'anima all'iperuranio, celebrar nel secondo discorso di Socrate come nella visione di Er alla fine della *Repubblica*, assai meglio che nelle povere visioni medievali, accade di trovare davvero il germe fecondo della filosofia e della poesia della *Commedia*. [...] anche l'ultima tesi del *Fedro*, esser la vera eloquenza espressione sincera dei sentimenti dell'animo, trova perfetta risonanza nei versi del poeta: "I' mi son un, che quando / amor mi spira, noto, ed a quel modo / ch'e ditta dentro vo significando;" poiché la materia dell'amore, come diceva Riccardo da S. Vittore, "aut toga intus est aut nusquam est" di guisa che "solus de ea digne loquitur qui, secundum quod cor dictat, verba componit"».

interiorizzato nell'animo, può assicurare al poeta la forza motrice sufficiente a raggiungere la piena attuazione delle sue potenzialità creative, la massima espansione del soggetto individuale nell'esercizio di un'immaginazione che ri-plasma il mondo a misura delle proprie intime persuasioni e attese. Stando alla ricostruzione finzionale della propria autobiografia che emerge dalle sue opere, Dante si è avvicinato una prima volta a questa verità quando, come racconta nel capitolo X della *Vita nova*, si era risolto per una poesia della 'loda'. Nell'indicazione ossimorica del poetare «per isfogar la mente», l'idea dell'assecondare l'amore-impulso che riempie e dà forma all'animo si congiunge con quella di un'impresa intellettuale ed espressiva che conduce alla

beatitudine che nessuno può togliergli perché la possiede tutta dentro di sé: vagheggiare la luminosa creatura della sua immaginazione e dare libero sfogo all'onda del canto che freme nel suo petto<sup>147</sup>.

Lo stesso amore, la cui dottrina gli si è man mano compiutamente rivelata in un'universale «metafisica dell'amore»<sup>148</sup> che ne chiarisce e unifica la doppia natura divina e terrena, è il motore della poesia della *Commedia*. Questo amore è la forza che –

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 43. Cfr. Umberto Bosco, *Recupero e reinterpretazione dello Stilnovo nel Purgatorio*, «L'Alighieri», XVII.1-2 (1976), pp. 3-13: nella *Commedia* «è impossibile scerverare l'amore per la donna reale dallo sforzo che Dante compie in sé stesso per diventar sempre migliore e salvarsi».

<sup>148</sup> Sergio Givone, *Virtù teologali e filosofia d'amore in Dante*, «Studi danteschi», LXXIV (2009), pp. 77-78: «una metafisica dell'amore, che concepisce Amore come il principio di tutte le cose, cioè Dio, da cui tutte le cose discendono e a cui tutte le cose ritornano, ma ritornano per tornare a essere quelle che erano nello splendore della verità».

così come nel *Fedro* promuove l'ascesa all'iperuranio dell'anima diretta al Bene – nell'esercizio meritorio del libero arbitrio<sup>149</sup> conduce il pellegrino-Dante e ogni uomo giusto alla contemplazione e al congiungimento in Dio; ed è la forza che anima nel poeta l'*alta fantasia*<sup>150</sup>, di ineguagliata forza immaginativa ed espressiva, della *Commedia*.

---

<sup>149</sup> Malato interpreta in questo senso la dichiarazione poetica di *Pg.* XXIV focalizzandosi sul «nuovo concetto di amore-virtù opposto a quello cavalcantiano di amore-passione» (Enrico Malato, *op. cit.*, pp. 205-206). L'ampiezza della semantica di amore nella *Commedia* include senz'altro questa accezione, che può ben essere quella rispetto alla quale si misura la maggiore distanza rispetto a Cavalcanti, ma non si limita ad essa. Dante prende le distanze sia dal considerare «ciascun amore in sé laudabil cosa» (cfr. *Pg.* XVIII 36), sia dal considerare l'amore una passione, in quanto tale, necessariamente negativa, mortifera, antitetica alla pienezza vitale che è in primo luogo esercizio della ragione intellettuale.

<sup>150</sup> *Pd.* XXXIII 142.





**Metapoetica leopardiana**  
**Categorie e fenomenologia della poesia**  
**nella riflessione dello *Zibaldone***

Il poeta non imita la natura: ben é vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non é imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non é più poesia, facoltà divina; quella é un'arte umana; é prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla<sup>151</sup>.

Con la citazione dantesca del 10 settembre 1828 Leopardi stabilisce un punto di contatto tra il proprio pensiero della poesia e quello di Dante. Un'associazione non scontata, non ovvia, sospesa tra affinità e differenze, assimilazione e dissimilazione, per molti versi indecidibile; che sollecita perciò un'indagine, un'interrogazione programmaticamente aperta, ma non per questo infruttuosa. Mi prefiggo dunque una 'decifrazione' della formula poetica di *Zib.* 4372, mirata a far emergere gli aspetti più importanti inerenti al contatto con Dante dalla disamina del complesso dei significati di un

---

<sup>151</sup> *Zib.* 4372-4373, 10 settembre 1828.

passo culminante, di definitivo approdo della riflessione metapoetica condotta nel corso dello *Zibaldone*, e insieme enigmatico, nella sua apoftegmatica recisione.

Dicendo 'decifrare' voglio ricordare, e dunque assumere, l'opzione metodologica indicata da Cesare Luporini in uno dei suoi ultimi interventi su Leopardi, dove affermava di volersi presentare non come interprete ma «come decifratore: decifratore di testi e del movimento del pensiero che lo sottende»<sup>152</sup>. A motivare questo approccio, mirato alla solidità dei significati che si è in grado di cavare da una data porzione di testo, senza pretese di esaustività ermeneutica, è la complessità formale e sostanziale del pensiero e della scrittura leopardiani, la quale trova ampio riscontro nel luogo dello *Zibaldone* in esame. Nel pensiero dell'*I' mi son un*, la difficoltà di sciogliere il rapporto intertestuale tra due autori così poco commensurabili, singolarmente e reciprocamente, quali Leopardi e Dante, distanti per epoca, cultura, pensiero, personalità, si aggiunge alle difficoltà interpretative legate alle caratteristiche sia locali sia globali dell'opera.

Incidono sulla leggibilità puntuale del brano lo stile e la forma della argomentazione fissata nel breve appunto zibaldonico. Alla frammentarietà e rapidità tipiche della scrittura personale e dell'appunto, al limite come in questo caso dell'espressione scorciata e abbozzata, si aggiunge qui uno sfruttamento deliberato dell'eccezionale ricchezza semantica dei termini in gioco, quali 'natura', 'imitazione' e 'poesia', nonché della qualità immaginifica

---

<sup>152</sup> Cesare Luporini, *Il pensiero di Leopardi*, in *Giacomo Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1987, p. 379.

della metafora del 'parlare'. Ci si trova così di fronte a una gamma di significati plurali, allusi più che didascalicamente dettagliati, tracciati sottilmente in una teoresi dall'andamento apparentemente erratico: il poeta non imita la natura, la quale parla dentro di lui, il quale non imita che se stesso. Secondo una dinamica argomentativa che avanza per approssimazioni successive verso una formula sottile e sfuggente, le ripetizioni dei termini chiave (*natura*, tre volte, così *imitare/imitazione*, e quattro *poeta/poesia*, senza contare i riferimenti pronominali) scandiscono minute fluttuazioni di significato, volte a massimizzare la plurivoca produttività semantica della figura etimologica. Le progressive specificazioni – operate per negazione (*non imita; non è imitatore se non; Quando [...] egli esce veramente [...] quella propriamente non è più*) o attraverso rapporti sintattici di tipo prima concessivo (*ben è vero; malgrado*), quindi conclusivo (*Così*) e, infine, circostanziale con valore di distinzione tipologica (*Quando*) – abbozzano un quadro di dissimilazioni che in poche righe accenna a sistematizzare una materia vasta quanto l'intero dominio dell'estetica e della poetica: facoltà divina *vs* arte umana, poesia *vs* prosa, creazione *vs* imitazione. Una sorta di ispirata episodicità, la messa per iscritto non programmata di una felice sistemazione del problema in questione, balenata durante una delle frequenti riletture del *journal*<sup>153</sup>, convive in questo appunto, come in molti altri brani del libro, con la lucida intelligenza di un pensiero in grado di controllare e strutturare 'al volo' teorizzazioni di ampia portata e non facile deduzione.

---

<sup>153</sup> Lo dimostra il rimando biunivoco con *Zib.* 4358, di cui ho già detto.

Alle caratteristiche 'locali' della scrittura si aggiungono, inoltre, quelle relative alla complessa testualità dello *Zibaldone* e, più in generale, alla connessione che si stabilisce tra la singola unità e il sistema che la comprende, la colloca, ne circoscrive il significato: da una parte la singolarità di un concetto, di un brano, di una nota, dall'altra, l'unità complessiva di uno 'scartafaccio' prodotto per accumulo ma animato da una tensione interna a tradurre, per quanto possibile a un *medium* scritturale di quel tipo, il 'sistema' del pensiero di Leopardi. La critica recente ha adoperato in proposito, con crescente insistenza, la categoria di 'ipertesto'<sup>154</sup> per sottolineare l'importanza delle relazioni combinatorie e reticolari che percorrono il libro, lo tengono insieme, espandono le potenzialità semantiche della scrittura avvantaggiandosi di una testualità frammentaria ma combinatoria e plurima.

L'effetto delle strutture 'globali' di creazione di testo e significato motiva ulteriormente la scelta prudentiale della 'decifrazione', e ne condiziona termini e modalità. All'atto pratico, un frammento anche minuto dello *Zibaldone* pone all'interprete la necessità di una lettura complessa e pluridirezionale. I significati della singola unità di testo 'fuggono' costitutivamente in direzione delle connessioni con gli altri elementi del sistema, in una serie

---

<sup>154</sup> Iniziatore di questa linea di ricerca sullo *Zibaldone* è stato il saggio di Hebsgaard Mark, *Giacomo Leopardi's Zibaldone and Hypertext*, in *Storia e Multimedia*, Atti del Settimo Congresso Internazionale dell'Association for Hystory and Computing, a cura di Francesca Bocchi, Peter Denley, Bologna, Grafis, 1994, pp. 647-652. Per gli esiti più recenti cfr. *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 26-27 ottobre 2012, Firenze, Olschki, 2013.

potenzialmente non controllabile, non arginabile, di rimandi e sviluppi, che è però necessario tenere adeguatamente in considerazione per giungere a un'interpretazione puntuale per quanto possibile definita e convincente.

Né il problema si pone solo nei termini 'quantitativi' della capacità dell'interprete di verificare e tenere insieme il maggior numero di 'fili' o un alto grado di complessità e mobilità della scrittura, ma concerne alcuni limiti fondamentali dell'opera. Lo *Zibaldone* non è il trattato compiuto e sistematico della sua filosofia, che Leopardi non ha scritto, né il prodotto di una deliberata intenzione di affermare l'impossibilità di una determinazione sistematica del proprio pensiero tramite un'opera fondata sulla premessa contraddittoria di una forma aperta, di una forma-*non forma*. Lo *Zibaldone* corrisponde piuttosto alla traccia del farsi del pensiero, che non alla sua compiuta esposizione. Una scrittura fatta per agevolare lo svolgersi di una riflessione vasta e articolata, tramite la registrazione per iscritto di pensieri memorabili e delle loro connessioni reciproche. L'ipertestualità dello *Zibaldone* è il riflesso di una sistematicità operativa, procedurale, di metodo, che assomma una tendenza duplice alla complessità, in sincronia, e a una vigorosa consequenzialità, in diacronia. Con la prima, mi riferisco all'incessante trama di connessioni e confronti di ampia portata, tra ambiti eterogenei del pensiero, dalla linguistica, alla poetica, dall'estetica, all'antropologia filosofica, dalla politica, alla sociologia, alla storia e così via. Con la seconda, allo sviluppo consequenziale, nel corso anterogrado della scrittura, delle proprie persuasioni, tesi, opinioni, secondo una dinamica che senza escludere periodi più o

meno lunghi di transizione, elaborazione, incubazione, e margini talvolta consistenti di continuità tra fasi distanti e persino contraddittorie del pensiero, dà luogo in alcuni casi decisivi a svolte radicali, le quali, per la strenua coerenza logico-deduttiva della speculazione leopardiana, si propagano dagli elementi di emergenza dell'innovazione verso la generalità del sistema. Nella lettura occorre perciò supporre tra scrittura e pensiero uno iato entro il quale ha luogo il gioco ermeneutico per cui reciprocamente l'uno può costituire una via d'accesso all'altro: la scrittura, frammentaria e variamente componibile, in senso informativo, documentario, denotativo; il complesso dinamico e sistemico del pensiero, rispetto ai singoli luoghi del testo, in senso connotativo e critico.

Alla luce di queste osservazioni preliminari, per avviare la decifrazione del pensiero dell'*I' mi son un* ho scelto di appuntare la mia attenzione sull'elemento più immaginifico del brano, ovvero il motivo della *natura che parla nel poeta e per la sua bocca*. Questa immagine allusiva, essa stessa poetica e perciò dal significato pregnante ma non univocamente determinabile, è in primo luogo l'elemento specifico tramite il quale Leopardi modula l'auto-definizione poetica di Dante, pronunciando *quando Natura parla* in luogo dell'originario *quando Amor mi spira*. Allo stesso tempo, essa è un luogo comune centrale nella tradizione del pensiero estetico, nonché attestato in misura rilevante e significativa lungo l'intero corso della speculazione metapoetica condotta nello *Zibaldone*.

## Naturalezza, assuefazione, immaginazione

Il primo passo sarà dunque quello di ripercorrere le occorrenze e l'evoluzione dell'immagine della natura parlante nell'ambito della riflessione zibaldonica sulla poesia. La ricorrenza dello stesso motivo letterario stabilisce tra le varie attestazioni una continuità di espressione, alla quale però non corrisponde necessariamente un'affinità di significato: con parole uguali vengono invece espressi, nel corso del tempo, concetti talvolta notevolmente diversi.

La prima occorrenza si trova a pagina 16 dello *Zibaldone*, nella lunga nota scritta dopo aver letto le *Osservazioni* di Ludovico Di Breme sulla traduzione di *The Giaour* di Byron. In questo pensiero che, com'è noto, costituisce il primo abbozzo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi ammonisce i romantici, dimentichi

che il poeta quanto più parla in persona propria e quanto più aggiunge di suo, tanto meno imita, (cosa già notata da Aristotele, al quale volendo o non volendo senz'avvedersene si ritorna) e che il sentimentale non è prodotto dal sentimentale, ma dalla natura, *qual ella è*, e la natura *qual ella è* bisogna imitare, ed hanno imitata gli antichi, onde una similitudine d'Omero semplicissima senza spasimi e senza svenimenti, e un'ode d'Anacreonte, vi destano una folla di fantasie, e vi riempiono la mente e il cuore senza paragone più che cento



mila versi sentimentali; perché quivi parla la natura, e qui parla il poeta<sup>155</sup>.

Prendendo posizione dalla parte degli 'antichi', di Omero e Anacreonte, Leopardi descrive in questo passo esordiale, ma già decisivo della sua speculazione metapoetica, le caratteristiche decisive di una poesia capace di destare nel lettore il massimo effetto e il massimo diletto, caratterizzata da un insieme coerente di tratti e valori poetici quali la spontaneità, la semplicità, la chiarezza, un'espressione non troppo condizionata dall'arte o dalla tecnica. La parola più tipicamente leopardiana per esprimere questo complesso di valori, sempre relevantissimo per la sua poetica, è *naturalezza*. Il concetto di *naturalezza* denota una qualificazione specifica del principio estetico che definisce la poesia imitazione della natura. Una determinazione generale che coinvolge tutte le fasi del processo retorico-poietico: dall'*inventio*, poiché occorre saper cogliere e selezionare l'oggetto dell'imitazione guardando la natura con «occhi non maliziosi né curiosacci, ma ingenui e purissimi»<sup>156</sup>, all'*ornatus*, che deve essere *semplicissimo senza spasimi e senza svenimenti*.

Ora, al netto di una certa vaghezza nel precisarne il significato, la *naturalezza* è fin da queste prime battute una qualità dell'imitazione assolutamente fondamentale dal punto di vista di Leopardi, irrinunciabile al punto da affermare che «non imita la

---

<sup>155</sup> *Zib.* 16, non datato ma del 1818 (sulla datazione delle prime cento pagine cfr. Giuseppe Pacella, *Introduzione*, in *Zibaldone*, I, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. XIV). Il pensiero nella sua interezza è *Zib.* 15-21.

<sup>156</sup> *Zib.* 17, poche righe dopo il passo citato.

natura chi non la imita con naturalezza»<sup>157</sup>. Così, appunto, si legge nel pensiero che segue la riflessione in risposta al Di Breme e che in un certo senso ne compendia il nocciolo. Si tratta di un'espressione che non deve essere intesa semplicemente come iperbole. Essa, invece, indica, sia pur nella retorica allusiva della ripetizione (*non imita [...] chi non imita*) e della figura etimologica (*natura [...] naturalezza*), le circostanze specifiche e le ragioni di fondo per le quali Leopardi viene ad assumere alla base della propria estetica il principio aristotelico dell'imitazione della natura, e ne indica di conserva il valore pregnante<sup>158</sup>. Recependolo da una tradizione plurisecolare, Leopardi imprime al principio aristotelico che definisce la poesia l'imitazione della natura una modulazione radicale. Un'intensificazione, un rafforzamento, un'elevazione al quadrato: non solo imitare la natura, ma imitarla *naturalmente*. È un riverbero del nesso strettissimo che lega l'opzione poetica della naturalezza al nucleo della sua generale concezione dell'uomo e del mondo. Il

---

<sup>157</sup> *Zib.* 21.

<sup>158</sup> Cfr. Luciano Anceschi, *Un laboratorio invisibile della poesia*, cit., p. 28: «l'ambito iniziale entro il quale si muove la riflessione del poeta e sul quale il poeta si sofferma con maggiore insistenza si mostra subito l'antico principio tradizionale per cui l'arte è presentata come *imitazione della natura*. [...] Imitazione, natura... che cosa diventeranno in Leopardi? [...] Considerazioni molto impegnate sul principio dell'*imitazione* come sull'idea di *natura* si trovano subito, e frequenti, e non sono mai ripetitive. Veramente basta lo spostamento di una virgola per determinare uno spostamento di significato! Il discorso è assai mosso e fertile. Leopardi si ferma molto e spesso sul principio; ed è ormai vano qui insistere sulla prudenza per cui bisogna evitare di concedere a una lettura troppo rigida condizionata a illustri modelli: il poeta tocca, sì, i nodi centrali di un antico discorso, ma muove continuamente la sua riflessione in un gesto che non si chiude mai, che è sempre in stato di inquietudine, e in una sorta di scontentezza gnoseologica».

«sistema della natura», che domina questa fase del pensiero leopardiano, è infatti fondato su un'idea di natura che, come scriverà nel 1823, è «composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale»<sup>159</sup>. Leopardi, in altre parole, impone il criterio di naturalezza alla *mimesis* poiché sul piano complementare della sua filosofia ha imposto alla natura il crisma della poeticità, ovvero ha concettualizzato nell'idea di natura benefica il risultato di un processo di «'filosofizzazione' [...], dall'ambito meramente linguistico-letterario a tutta la *Weltanschauung*»<sup>160</sup> della tradizionale «antitesi tra natura e artificio, tra *ingenium* (nel senso latino di ispirazione) e *ars*»<sup>161</sup>. L'enfasi con cui Leopardi difende il criterio della naturalezza discende dal suo impegno a collocare la poesia al centro della sua visione del mondo. Egli la àncora al cuore pulsante del suo sistema, la natura benefica, e si dispone senza esitazioni alla complessa riflessione poetologica che ne deriva, testimoniata dalle articolate e numerose osservazioni, prove, dimostrazioni, corollari, implicazioni che fanno gran parte dello *Zibaldone*.

Tale sforzo speculativo è animato alle fondamenta dalla difficoltà di conciliare due istanze. Poiché nel 'sistema della natura', natura è la fonte suprema di energia poetica<sup>162</sup>, il criterio della naturalezza indica il valore ideale di una poesia che approssimi

---

<sup>159</sup> *Zib.* 3241, 22 agosto 1823.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>161</sup> Sebastiano Timpanaro, *Natura, dèi, fato*, cit., p. 233.

<sup>162</sup> Così Prete, in un suo recente intervento a proposito delle figure che più tipicamente incarnano per Leopardi il valore della naturalezza e della semplicità – l'antico, il primitivo, il fanciullo – il quale «non ha radice nel

l'assenza di ogni mediazione autoriale-soggettiva, nella persuasione che la *mimesis* migliore sia quella che meno si allontana dal *sentimento* diretto della natura: «il sentimentale non é prodotto dal sentimentale, ma dalla natura, *qual ella é*»<sup>163</sup>, ovvero nella poesia è la natura a dover parlare, non il poeta. Allo stesso tempo, l'esigenza pragmatica<sup>164</sup> di chiarire, vagliare, sviluppare i procedimenti e i modi del proprio fare poetico<sup>165</sup>, spinge Leopardi a una minuziosa misurazione delle effettive possibilità dell'arte di conseguire un'imitazione naturale della natura. Da una parte, l'insieme di principi, paradigmi, regole, modelli esemplari della comunicazione artistica, distillato dalla storia della poesia e sancito dalla tradizione. Dall'altra, un'idea di natura, complessa e ricca di accezioni, implicazioni, connessioni ad amplissimo raggio con i vari ambiti del suo pensiero, che di per se stessa, intrinsecamente, «ha veramente a che vedere con la poesia

---

gusto dell'ingenuo, nella fascinazione dello stupore, ma nel riconoscimento di una forte energia poetica» (Antonio Prete, *Sull'antropologia poetica di Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, p. 6).<sup>163</sup> *Zib.* 16, citato *supra*, p. 85.

<sup>164</sup> Della «curvatura prammatica» del pensiero leopardiano ha scritto Anceschi, nel suo studio sulle prime cento pagine dello *Zibaldone*: «Il sistema così acquista in modo sempre più evidente una sorta di curvatura prammatica, è una poetica, non una estetica, e tende a coordinare le relazioni che costituiscono il pensiero del fare, come tale» (Luciano Anceschi, *Un laboratorio invisibile della poesia*, cit., p. 45).

<sup>165</sup> Anceschi dipinge al riguardo il «disperato e forsennato impegno di uno che vuol rendersi conto di quello che è, e di quello che fa, che si riconosce soprattutto nel proprio lavoro invisibile a una lettura immediata, attento alle minime giunture di ogni variazione, dico ai cambiamenti più sensibili di un compito con cui solo vive e con cui si identifica. Leopardi in questi primi anni è già un uomo che cerca di conoscere se stesso nel rilievo delle sfumature del proprio fare più desiderato» (*ivi*, p. 23).

direttamente [e che] nello scrivere, *si fa naturalezza senza eccitazione e artifici*»<sup>166</sup>. Nel mezzo, il vaglio di una possibile via artistica alla naturalezza, tra i due estremi della fondamentale ambivalenza – o complementarità – per la quale la naturalezza è sia il risultato più proprio dell'arte, sia, viceversa, il suo diametrale rovescio.

Emerge precocemente nello *Zibaldone* la consapevolezza di come il concetto di naturalezza, proprio in virtù della sua stretta connessione con il principio classico dell'imitazione della natura, solleciti la messa in discussione e il superamento del paradigma retorico-normativo di una poetica di stampo classicista. Un canone stilistico-modale della naturalezza, per definizione, non può esistere; essa, infatti:

appena si può chiamar qualità o maniera, non essendo qualità o maniera estranea alle cose, ma la maniera di trattar le cose naturalmente, e com'elle sono, vale a dire in mille diversissime maniere, laonde le cose sono varie nella poesia, nello scrivere, in qualunque imitazione vera, come nella realtà.<sup>167</sup>

Imitare la natura con naturalezza implica la capacità di inventare ogni volta nuove e adeguate soluzioni, senza cadere nella ripetizione di procedure, schemi, modelli sedimentati in una retorica degli stili. La mobilità e varietà intrinseca al valore della naturalezza conducono verso la messa in discussione di una concezione dell'arte come insieme di modi e stili predefiniti e regolati, e indirizzano la

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>167</sup> *Zib.* 190, 28 luglio 1820.

speculazione estetica di Leopardi verso l'approdo finale di una concezione de-retoricizzata della poesia.

Già ben prima di tali estremi sviluppi, stante la difficoltà di giungere a una caratterizzazione in positivo della *naturalzza* tramite gli apparati concettuali della poetica tradizionalmente intesa, fin dalle primissime pagine dello *Zibaldone* uno dei fronti verso i quali si orienta la riflessione poetologica sulla *naturalzza* è quello di stigmatizzare, all'opposto, i valori negativi dell'eccesso d'arte e dell'*affettazione*. Che l'arte, quando eccede la misura e soprattutto quando lascia trasparire il «proposito evidente»<sup>168</sup> dell'autore, sia contraria alla *naturalzza* è un'osservazione ribadita in numerosissimi luoghi dello *Zibaldone*, spesso associata alla parallela opposizione tra antichi e moderni:

semplicità e *naturalzza* [degli antichi], per cui non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto, cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'*affettazione*, ed *introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa*.<sup>169</sup>

Nell'antitesi tra la parola della cosa e la parola del poeta – analoga a quella del brano citato in apertura tra parola della natura e

---

<sup>168</sup> Cfr. *Zib.* 53, non datato ma del 1819: «Affettazione in latino viene a dir lo stesso che proposito, e presso noi lo stesso che proposito manifesto, anzi questa può esserne la definizione».

<sup>169</sup> *Zib.* 100, 8 gennaio 1820, corsivo mio.

quella del poeta<sup>170</sup> – Leopardi contrappone l'efficacia poetica di una parola derivante da una fonte oggettiva e universale (*la natura, la cosa*) alla parola soggettiva, particolare, individuale *del poeta* compiaciuto della propria arte. Ora, poiché (e finché) è possibile per Leopardi coltivare l'idea di una natura «disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale»<sup>171</sup>, supremo e unico criterio di valore dell'arte poetica sarà la capacità di rappresentare tale natura «purissima, *tal qual é*», di restituire nell'opera, quanto più possibile, «quell'albero, quell'uccello, quel canto, quell'edifizio, quella selva, quel monte, tutto da per se, senz'artificio [...] in somma questi oggetti, insomma la natura da per se e per propria forza insita in lei»<sup>172</sup>.

*Semplicità* è il termine che più precisamente esprime nello *Zibaldone* la qualità poetica di rappresentare un dato oggetto *tal qual è*, «conform[e] alla natura immutabile»<sup>173</sup>, «al modo di essere effettivo delle cose»<sup>174</sup>. Essa indica un aspetto specifico e di grande importanza nel complesso semantico della naturalezza: è la particolare declinazione di naturalezza che esprime precisamente il valore della corrispondenza della *mimesis* alla natura intesa come qualità oggettivabile di ciò che esiste. La semplicità non è, cioè, un'opzione di gusto, né il tratto peculiare di una determinata idea assoluta del bello – idea del bello rispetto alla quale Leopardi si

---

<sup>170</sup> Cfr. *Zib.* 16: «quivi parla la natura, e qui parla il poeta».

<sup>171</sup> *Zib.* 3241.

<sup>172</sup> *Zib.* 15-16, precedente di qualche riga il brano citato in apertura, contenente la prima occorrenza dell'immagine di natura che parla.

<sup>173</sup> *Zib.* 1424, 31 luglio 1821.

<sup>174</sup> *Zib.* 1414, 30 luglio 1821.

attiene, fin dal principio dello *Zibaldone*, a un coerente relativismo estetico – ma la caratteristica modale di un procedimento poetico-imitativo volto al vero<sup>175</sup>, alla «realtà delle cose quali sono»<sup>176</sup>, alla natura che è in sé una riserva di vitalità e forza poetica. Secondo questa accezione, per molta parte del corso dello *Zibaldone* il principio estetico generale della naturalezza viene di fatto a coincidere con la semplicità<sup>177</sup>, e trova in essa una prima sostanziale denotazione in positivo. Semplicità e naturalezza valgono in quanto esprimono una relazione di stretta conformità della rappresentazione poetica alla natura, la quale, essa sì, è alla base di un *buon gusto* sostanzialmente immutato e immutabile, che sopravvive alla variabilità storica dei gusti e dei giudizi intorno al bello:

La semplicità é bella, perché spessissimo non é altro che naturalezza; cioè si chiama semplice una cosa, non perch'ella sia astrattamente e per se medesima semplice, ma solo perché é naturale, non affettata, non artificziata, semplice in quanto agli uomini, non a se stessa, e alla natura ec. Per queste, e non per altre ragioni, la semplicità forma parte essenziale, e carattere del buon gusto.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Cfr. *Zib.* 2, non datato ma del 1817: «Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si é l'oggetto delle Belle arti».

<sup>176</sup> *Zib.* 1413, 30 luglio 1821.

<sup>177</sup> Che la semplicità sia per Leopardi «quasi uno colla naturalezza e il contrario dell'affettazione sensibile» (*Zib.* 3047) si evince, tra le altre cose, dal rimando alla voce *Semplicità* inserito alla voce *Naturalezza* nell'*Indice del mio Zibaldone*. Il rapporto di sostanziale sinonimia è ribadito dalle numerose occorrenze della dittologia formata dai due termini accoppiati, specie nella prima parte dello *Zibaldone*.

<sup>178</sup> *Zib.* 1412, 30 luglio 1821.



Poiché significa una conformità al riferimento *immutabile, universale e assoluto* della natura – e solo per questo – la semplicità risulta, di fatto, essa stessa un criterio e un valore poetico *immutabile, universale e assoluto*. Una poetica della naturalezza intesa come semplicità, nel senso appena chiarito – sebbene destinata a essere superata con il venir meno del presupposto implicito di oggettività della natura – rappresenta un punto di sistemazione concettuale di ampia portata nel complesso della riflessione zibaldonica sulla poesia. Nell’ambito della riflessione sulla semplicità Leopardi ritiene infatti, fino a un certo momento, di poter conciliare il contrasto tra naturalezza e arte, e arginare di conseguenza la messa in discussione dell’impianto stilistico-retorico in senso classicistico della poesia. Così, nel seguito del pensiero del luglio 1821 dove stabilisce la qualità fondamentale della semplicità nella corrispondenza alla sostanza oggettivata delle cose *per quello che esse sono*, Leopardi perviene a proclamare l’universale validità delle

vantate, immutabili, ed universali leggi del bello [...] le regole della retorica, della poetica ec. gl’indizi per distinguere e fuggire i falsi gusti ec. solamente che si chiamino falsi non in se stessi né in quanto al bello, ma in quanto ripugnanti al modo di essere effettivo delle cose. Ond’è che il principio delle belle arti ec. ec. si deve riconoscere nella natura, e non già nel bello, quasi indipendente dalla natura, come si è fatto finora.<sup>179</sup>

Le norme del classicismo, ripensate non più come leggi del bello ideale ma del vero ‘naturale’, possono garantire al fare artistico

---

<sup>179</sup> *Zib.* 1414-1415, 30 luglio 1821.

un'efficace cornice di pratiche, criteri, indicazioni, modelli. Leopardi si assesta così, in questa fase del suo pensiero, su un classicismo non più del bello assoluto ma del vero, una «poetica del classico-primitivo [la quale] non vede contraddizione tra il 'ritorno alla natura' e un classicismo ben inteso»<sup>180</sup>.

Il concetto di naturalezza rivela ad ogni modo nello *Zibaldone* una *longue durée* e un'articolazione semantica vasta e dinamica, che vanno ben al di là del momento 'di sintesi' della formulazione di un tale 'classicismo del vero'. Sia la lunga durata che l'articolazione concettuale del valore della naturalezza si possono osservare, ad esempio, nell'ultima occorrenza del *topos* della natura parlante, datata 12 gennaio 1829. In questo punto davvero estremo del libro, a meno di cento pagine dal definitivo esaurimento della scrittura zibaldonica, Leopardi chiosa in poche righe un apprezzamento di Cicerone relativo allo stile dei frammenti democritei:

Cicerone lo loda anche di chiarezza. [...] E in verità son chiari. Così i nostri antichi, così quasi tutti i libri di siffatti tempi e stili, primitivi, ingenui, con poca arte, quasi *come natura detta: natura parla al lettore*, come ha dettato allo scrittore; essa serve d'interprete. Del resto quei costrutti e quella maniera di dire, poiché l'uso dello scrivere in prosa fu divenuto comune, sparirono quasi affatto.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Sebastiano Timpanaro, *Natura, dèi, fato*, cit., p. 233.

<sup>181</sup> *Zib.* 4437, 12 gennaio 1829, corsivo mio.

Sulla scorta di Cicerone, Leopardi nota la qualità dei frammenti democritei di risultare felicemente comprensibili al lettore nonostante uno stile irregolare e una forma arcaica, «perplessa e intricata»<sup>182</sup>, non raffinata secondo il gusto classico di un'arte regolata. L'immagine della natura che parla evoca qui un'idea di naturalezza come caratteristica di una scrittura ingenua, primitiva, che rasenta l'assenza di arte. Si tratta dunque di un momento di riemersione, al capo opposto dello *Zibaldone*, del primitivismo al quale la stessa immagine si iscriveva all'inizio del libro. L'evoluzione della concezione leopardiana della natura, con la messa in discussione del suo assoluto valore assiologico, traspaiono tuttavia nel fatto che la riflessione si mantenga in questo caso entro i confini specifici delle dinamiche della comunicazione letteraria. Il riferimento universale della natura non è qui una via d'accesso al segreto di una «università delle cose [...] composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico»<sup>183</sup>, ma, più semplicemente e 'laicamente', la garanzia della comunione interpersonale tra un autore e i suoi lettori.

Sul piano letterale dell'espressione, è notevole in questa occorrenza del motivo di natura che parla l'uso del verbo *dettare*, lo stesso che compare in Pg. XXIV 53-54 («a quel modo / ch'e' ditta dentro») ovvero nei versi immediatamente successivi a quelli citati nel pensiero zibaldonico dell'*I' mi son un che quando Natura parla*. Nella prospettiva di una osservazione dell'apporto della poetica dantesca alla riflessione metapoetica leopardiana, questi riscontri – ai

---

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Zib.* 3241.

quali si unisce quello di *Zib.* 29-30 sul quale mi soffermerò a breve – dimostrano la singolare ma iterata associazione che lega questo luogo topico della *Commedia* al riuso da parte di Leopardi dell'immagine della natura che parla. Il coacervo di accezioni che tale motivo veicola nella riflessione zibaldonica, in merito al valore della naturalezza e in generale alla concezione della poesia, assume di conseguenza una peculiare venatura dantesca – o, per meglio dire, relativa alla specifica interpretazione leopardiana di Dante e del suo poema.

La lunga durata del concetto di naturalezza non implica però un'assenza di sviluppo. Vale per la naturalezza e per il motivo della natura parlante che ne è la traduzione in immagine, quanto Timpanaro sosteneva in generale riguardo alla permanenza, in zone avanzate o tarde dello *Zibaldone*, di «corollari della prima concezione della natura [...] più importanti della concezione in quanto tale, e [che] mantennero certamente nel suo pensiero una vitalità, in qualche misura, autonoma, anche dopo il dileguarsi dell'idea che li aveva generati e sorretti»<sup>184</sup>. Di fronte a questi elementi del sistema e della scrittura zibaldonica, l'indagine critica deve concentrarsi, suggerisce ancora Timpanaro, sulla «trasformazione che questi temi

---

<sup>184</sup> Sebastiano Timpanaro, *Natura, dei e fato nel Leopardi*, cit., p. 246. Timpanaro considera a titolo esemplificativo la forza delle illusioni, l'idea della civiltà moderna come decadenza, la superiorità della poesia omerica e primitiva, considerati da Solmi prove della persistenza dell'idea di una «Natura provvidenziale, fundamentalmente benigna» (*ibidem*).

subiscono nell'ultimo Leopardi: una trasformazione che tende a sganciarli il più possibile dal sistema entro il quale erano sorti, e ad inserirli nel nuovo sistema materialista-pessimistico»<sup>185</sup>. Lo *Zibaldone*, ed è meno paradossale di quel che può sembrare, pone l'interprete-decifratore di fronte alla necessità di indagare, accanto alle trasformazioni più evidenti, quelle implicite negli elementi della vasta ed eterogenea speculazione leopardiana che apparentemente non si sono trasformati o lo hanno fatto di meno.

Così, nel valutare le occorrenze più tarde del motivo della natura parlante occorre in primo luogo rilevare, oltre alla continuità letterale con il filone della naturalezza, la novità implicita nell'evocare una 'natura' il cui concetto è nel frattempo radicalmente mutato. L'immagine della natura che parla continua a indicare una poetica della 'naturalezza', ma comunica significati nuovi. Il cambiamento innescato dall'evoluzione della concezione leopardiana della natura si innerva nel suo sistema e conduce a una diversa concettualizzazione della poesia. Privata del postulato metafisico del 'sistema della natura' – che assicurava un principio procedurale, l'imitazione con naturalezza della natura, efficace, universale e immutabile, al punto da giustificare la fiducia del poeta nella cornice di pratiche, principi, canoni artistici di un classicismo 'ben inteso' – la poetica della naturalezza evolve privilegiando gli elementi che ne tratteggiano il carattere autonomo, cioè soggettivo, e assoluto, cioè libero da vincoli esterni referenziali e di conformità. Entro la galassia semantica della naturalezza acquista progressivamente rilevanza il

---

<sup>185</sup> *Ibidem*.

carattere della *spontaneità*, il quale sopravanza quello della *semplicità* intesa come conformità dell'imitazione all'oggetto rappresentato. Con sempre maggiore insistenza, l'enfasi si pone invece sulla qualità di un'espressione poetica che, «confondendo il naturale collo spontaneo»<sup>186</sup>, sia *spontanea* in quanto «derivata senza influenza della volontà dalle assuefazioni»<sup>187</sup>, ossia dalle abitudini e dai gusti contratti dall'individuo nel corso dell'esperienza delle molteplici e varie condizioni, contesti, contingenze della sua esistenza. In linea del tutto generale, la teoria dell'*assuefazione*, che Leopardi era venuto sviluppando nel corso dello *Zibaldone*, si dimostra uno degli elementi centrali e di maggiore rilievo del fondale filosofico entro cui si svolgono tali decisivi sviluppi della sua riflessione metapoetica.

'Assuefazione' è un concetto da presto molto presente nello *Zibaldone*, nonché uno degli argomenti ai quali Leopardi si dedica con maggiore interesse, consapevolezza e originalità di pensiero<sup>188</sup>. Non per questo, però, tra le pur numerosissime occorrenze del termine<sup>189</sup> se ne trova nel libro una definizione univoca ed esplicita. Di base, almeno agli inizi della sua riflessione sull'argomento, con

---

<sup>186</sup> *Zib.* 1604, 1 settembre 1824.

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> Tra i tanti giudizi critici sulla importanza e ampiezza della riflessione sull'assuefazione ricordo quello di Giuseppe Pacella, il quale nel suo commento allo *Zibaldone* giudica la teoria dell'assuefazione «la parte più importante e più originale del pensiero filosofico leopardiano» (vol. III, p. 543).

<sup>189</sup> Sono poco meno di cinquecento le occorrenze del lemma censite da Malagamba nella voce *Assuefazione/assuefabilità*, in *Lessico Leopardiano 2014*, a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini, Roma,

assuefazione Leopardi «sembra indicare qualcosa di non troppo diverso da ciò che noi, più comunemente, chiameremmo 'abitudine'»<sup>190</sup>. Da questa semplice nozione Leopardi viene via via sviluppando implicazioni che investono integralmente il suo pensiero, non solo nell'ambito dell'estetica, ma anche in quelli della gnoseologia, dell'antropologia e della metafisica<sup>191</sup>. Il concetto di

---

Sapienza Università Editrice, 2014, on line <http://digilab2.let.uniroma1.it/ojs/index.php/Philologica/article/view/219/208> (ultima visita 28/2/2015), pp. 29-36. Contributi imprescindibili sulla teoria leopardiana dell'assuefazione sono quelli di Alessandra Aloisi, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014; Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizione, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, I, Firenze, Olschki, 2001, pp. 737-750; e la terza parte, intitolata *Corpo, linguaggio, civiltà* di Antonio Prete, *Il pensiero poetante*, cit., pp. 103-177. Sono dedicati all'assuefazione nel recente *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, i contributi di Rolando Damiani, *L'antropologia perenne di Giacomo Leopardi*, pp. 75-86; Ernesto Miranda, *Sulla natura degli uomini. Leopardi e l'antropologia filosofica*, pp. 217-228; Alessandra Aloisi, *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, pp. 243-258; Andrea Malagamba, 'Seconda natura', 'seconda nascita'. *La teoria leopardiana dell'assuefazione*, pp. 313-321.

<sup>190</sup> Alessandra Aloisi, *Desiderio e assuefazione*, cit., pp. 93-94. Cfr. Andrea Malagamba, *Assuefazione/assuefabilità*, cit., p. 30: «assuefarsi vuol dire abituarti, conformarsi alle circostanze. Tale significato generico, però, è declinato da Leopardi in una serie così fitta di appunti e rimandi da rendere difficile una sua determinazione lessicale univoca e del tutto coerente».

<sup>191</sup> Cfr. Alessandra Aloisi, *Desiderio e assuefazione*, cit., p. 98: «Leopardi mostra in effetti di considerare le sue riflessioni sull'assuefazione come uno degli aspetti più sistematici del suo pensiero, a partire dal quale fondare una precisa visione dell'uomo e della natura»; Andrea Malagamba, *Assuefazione/assuefabilità*, cit., p. 31: «Sebbene Leopardi non distingua in modo esplicito il significato di 'abitudine' e 'abito' da quello di assuefazione, si può affermare a grandi linee che le parole 'abitudine' (attestata sin da *Zib.* 7) e 'abito' (sin da *Zib.* 46) presentino un significato più generico rispetto alla *valenza tecnica* (gnoseologica o estetica) che il lemma assuefazione spesso assume» (corsivo mio).

assuefazione viene così dotato da Leopardi di una vasta e articolata ampiezza semantica, la quale «corrisponde alla presenza pressoché totalizzante dei processi assuefativi nella vita di ogni individuo»<sup>192</sup>.

Tramite l'assuefazione, l'uomo contrae una «seconda natura», dalla quale derivano le sue effettive opinioni, sensibilità, gusti, e persino, nell'elaborazione più radicale e matura della teoria, facoltà fisiche e mentali. In principio, è in riferimento al problema del bello che Leopardi è mosso a considerare la seconda natura determinata dall'assuefazione o, come altre volte la definisce, dall'abitudine o abito<sup>193</sup>. Già in una delle primissime pagine dello *Zibaldone* si domanda «se il prototipo del bello sia veramente in natura, e non dipenda dalle opinioni e dall'abito che è una *seconda natura*»<sup>194</sup>. In termini via via sempre più espliciti, Leopardi giunge alla conclusione generale che la semplice assuefazione – e nessun principio a priori – è alla base dei giudizi di gusto. Lo stretto rapporto tra relativismo estetico e pensiero dell'assuefazione è affrontato da Leopardi in un importante pensiero del giugno 1820, il quale, osserva Malagamba, offre la «prima definizione tecnica»<sup>195</sup> del concetto di assuefazione. Il problema estetico, relativo al giudizio del *bello*, viene qui incorporato entro un orizzonte di portata generale, esteso alla *massima parte delle cose e delle verità*:

Non solamente il bello ma forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali, sono relative e

---

<sup>192</sup> Andrea Malagamba, *Assuefazione/assuefabilità*, cit., p. 30.

<sup>193</sup> La differenza tra i valori semantici di 'assuefazione' e di 'abito' si sviluppa pienamente in fasi più avanzate della riflessione.

<sup>194</sup> *Zib.* 8, non datato ma del 1817.

<sup>195</sup> Andrea Malagamba, *op. cit.*, p. 33.



particolari. L'assuefazione é una seconda natura, e s'introduce quasi insensibilmente, e porta o distrugge delle qualità innumerabili, che acquistate o perdute, ci persuadiamo ben presto di non potere avere, o di non poter non avere, e ascriviamo a leggi eterne e immutabili, a sistema naturale, a Provvidenza ec. l'opera del caso e delle circostanze accidentali e arbitrarie. Aggiungete all'assuefazione, le opinioni i climi i temperamenti corporali o spirituali, e persuadetevi che molto ma molto poche verità sono assolute e inerenti al sistema delle cose. Oltre all'indipendenza da queste verità che può trovarsi in altri sistemi di cose<sup>196</sup>.

Si tratta di un brano molto ricco di spunti e aperto a interpretazioni diverse. A seconda di come lo si legge, esso potrebbe dimostrare una precoce auto-consapevolezza, pur non ancora sviluppata nelle sue estreme conseguenze, dei meccanismi alla base dell'idea stessa di natura benefica: l'autore non descrive forse anche se stesso quando, nella parte centrale del brano, indica la tendenza dell'uomo a ricondurre indebitamente *a leggi eterne e immutabili, a sistema naturale, a Provvidenza* ciò che ha perduto e si persuade di *non poter non avere*? In definitiva, anche l'idea di una natura benefica e provvidenziale sarà confutata una volta che Leopardi riconoscerà anche in essa nient'altro che il prodotto di una tendenza – cioè di un'abitudine – a concepire la condizione umana in un dato modo. Un riconoscimento reso arduo dalla specificità propria dei processi assuefativi di rendersi pressoché impercettibili<sup>197</sup> e di suscitare, di

---

<sup>196</sup> *Zib.* 208, 13 giugno 1820.

<sup>197</sup> Cfr. nel brano appena citato: «L'assuefazione é una seconda natura, e s'introduce *quasi insensibilmente*» (corsivo mio).

conseguenza, spiegazioni di tutt'altro genere circa le qualità, le persuasioni, le disposizioni che essi determinano e che l'individuo percepisce intrinsecamente connesse alla propria identità. Spiegazioni, il più delle volte, non semplici, né materiali, né contingenti, ma pretenziosamente sistematiche, astratte, universali. Progressivamente, la teoria leopardiana dell'assuefazione dimostrerà pienamente il proprio potenziale confutativo di ogni concetto assoluto e di ogni idea *a priori*; esso è in un certo modo già presente, sottotraccia, in questa sua prima formulazione, ma emergerà pienamente solo più avanti.

Il corso principale della prima fase del pensiero leopardiano si può ricondurre invece al tentativo di sostenere la tesi, prima tenacemente asserita e poi ancor più drasticamente confutata, che una natura originaria e benefica sia – con le parole dell'ultimo brano citato – tra le *molto ma molto poche verità [che] sono assolute e inerenti al sistema delle cose*. Di conseguenza, finché regge questa visione delle cose, l'assuefazione viene concepita da Leopardi nei «termini di un processo inarrestabile di trasformazioni che, pur muovendo da una naturale disposizione dell'uomo ad adattarsi a circostanze sempre nuove, *allontanerebbe progressivamente il genere umano dal suo stato originario*»<sup>198</sup>.

Nell'ambito specifico dell'estetica, una tale visione della condizione umana, come allontanamento e degenerazione da una condizione originaria, si traduce nella peculiare convivenza di relativismo del bello e universalismo classicista del vero naturale, già

---

<sup>198</sup> Andrea Malagamba, *'Seconda natura', 'seconda nascita'. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, cit., p. 313 (corsivo mio).

presa in considerazione. Da una parte, il gusto per il bello, determinato dall'assuefazione e perciò espressione delle molteplici seconde nature delle nazioni, delle epoche, dei singoli individui; dall'altra, la sapienza e la tecnica universalmente valida di una poesia che si fa tramite di un difficile ma possibile recupero (di una parvenza) della natura originaria. Leopardi non squalifica il bello, e anzi nel corso dello *Zibaldone* osserva con spirito vivo e acuto la varietà di accezioni, valori, modelli che compongono la concreta storia culturale di questa idea. Al contempo, la cifra della sua riflessione metapoetica, per tutta la prima parte dello *Zibaldone*, è quella di una concezione della poesia quale strenuo tentativo di procedere *à rebours* lungo la traiettoria dell'assuefazione, ma nel verso opposto, come a riportare l'uomo dalla seconda natura, in cui si trova ad esistere, alla sua natura originaria.

Assume in proposito particolare rilevanza il rapporto tra spontaneità e assuefazione. Poiché spontaneo è ciò a cui siamo assuefatti, una poesia programmaticamente 'contraria' alla assuefazione è una poesia non spontanea, faticosa, esposta di conseguenza al rischio di allontanarsi dal modo della naturalezza che pure si prefigge:

non c'è cosa più facile a seguire che l'abito, né più difficile a contrariare, il che appunto fa la somma difficoltà del seguir la natura vera, e ciò non si ottiene senza un contrabito tanto più difficile del primo quanto bisogna erigerlo dai fondamenti [...]. E così é necessarissimo lo studio per ben servirsi di quella natura, senza la quale bensì non si fa niente, ma colla quale sola avreste ben forse potuto quasi tutto, ma non potete più nulla,

anzi meno del nulla, giacché non potete non far male, a cagione dell'abito inevitabile fatto contro di lei<sup>199</sup>.

Confinato nella sua seconda natura, costretto a passare al più da una seconda natura all'altra, da un *abito* a un *contrabito*, il poeta ha di fronte una via strettissima tra, da un lato, l'effimero, il particolare, il relativo di ciò che gli è però spontaneo e, dall'altro, il vero, l'universale, di una natura raggiungibile solo tramite uno studio faticoso e un impegno deliberato. Uno sforzo che rischia per se stesso, proprio in quanto sforzo, di risultare vano (*non potete più nulla, anzi meno del nulla, giacché non potete non far male*), se non è condotto con facilità almeno apparente.

In prima battuta, l'esigenza di far apparire spontaneo ciò che per effetto dell'assuefazione non è più tale si gioca essenzialmente sul piano dello stile. Occorre trovare il modo di apparire spontanei, di dissimulare lo sforzo con cui si conduce l'imitazione, di correggere l'eccesso di arte con una ancor più raffinata arte della sprezzatura. La poesia si costituisce in una simmetria compensativa tra l'assuefazione che allontana l'uomo dalla sua natura originaria introducendosi *quasi insensibilmente*<sup>200</sup>, rendendo cioè inavvertibili i suoi pur drammatici effetti, e un'arte poetica che per ravvicinare l'uomo alla natura, e arginare almeno parzialmente gli effetti dell'assuefazione, deve a sua volta imporsi di essere inavvertibile, non manifesta. Proprio poiché, come Leopardi lamenta già a pagina 4 dello *Zibaldone*, «non c'è più quasi niente di spontaneo» e «la stessa

---

<sup>199</sup> *Zib.* 46, non datato ma 1819.

<sup>200</sup> Cfr. *Zib.* 208, già citato.

spontaneità si cerca a tutto potere ma con uno studio infinito senza il quale non si può avere»<sup>201</sup>, è un requisito fondamentale per una felice imitazione poetica della natura il

parer che quel diletto, quella viva rappresentazione ec. venga spontanea e senza ch'il poeta l'abbia cercata, il che mostrerebbe l'arte e lo studio e la diligenza, e in somma non sarebbe naturale<sup>202</sup>.

Il poeta, invece,

quantunque egli qui metta un'immagine, qui un affetto, qui un suono espressivo, qui ec. e tutto a bella posta e pensatamente, non deve parer ch'egli lo faccia così, ma solo naturalmente, e così portando il filo del suo discorso, e l'accaloramento della sua fantasia e il suo cuore ec. *Altrimenti la natura non é imitata naturalmente*<sup>203</sup>.

In questa accezione, la spontaneità riguarda fundamentalmente il piano dell'espressione e indica in pratica la raccomandazione 'in negativo' di non mostrare nell'opera un'intenzione evidente, né l'applicazione dell'autore al ricercare un determinato risultato tramite una data arte. È, cioè, semplicemente il contrario dell'affettazione.

---

<sup>201</sup> *Zib.* 4, non datato ma del 1817.

<sup>202</sup> *Zib.* 52-53, non datato ma del 1819. Il concetto è ribadito in numerosi passi dello *Zibaldone*; tra gli altri cfr. *Zib.* 1929-1930 (16 ottobre 1821), dove, dopo aver indicato alcune immagini poetiche, specifica che esse «sono sempre bellissime, e tanto più quanto più negligenemente son messe, e toccando il soggetto, senza mostrar l'intenzione per cui ciò si fa, anzi mostrando d'ignorare l'effetto e le immagini che son per produrre, e di non toccarli se non per ispontanea, e necessaria congiuntura, e indole dell'argomento ec.».

<sup>203</sup> *Zib.* 52-53, corsivo mio.

Una diversa accezione di spontaneità, e quindi di naturalezza, emerge progressivamente nello *Zibaldone* contestualmente allo sviluppo di un pensiero più profondo dell'assuefazione, connotato in termini meno drasticamente negativi. È vero, per un verso, che il sistema dell'assuefazione, sempre più chiaramente, non ammette uscite di sorta, poiché è possibile soltanto sostituire a un abito un altro abito. Allo stesso tempo però l'assuefazione è vista non solo come un «processo di progressivo e sempre più rapido allontanamento da una condizione mitica di totale appartenenza alla natura»<sup>204</sup>, ma anche come un «momento inevitabile (iniziale e iniziatico) della vita di ogni uomo, la cui energia percorre l'esperienza sin dall'inizio della vita, ma sotto traccia, sembrando identificarsi davvero, in questo senso, con la natura»<sup>205</sup>. Leopardi perviene cioè a considerare la seconda natura, tutto ciò che è il risultato dell'assuefazione, non più soltanto nei termini di un allontanamento degenerativo dallo stato naturale originario, ma nella prospettiva meno drammatica, meno – o nulla – connotata assiologicamente, di una «seconda nascita»<sup>206</sup>.

Come la nascita e la morte, l'assuefazione interviene nell'esperienza del soggetto, come già si osservava: «quasi insensibilmente, e porta o distrugge delle qualità innumerabili, che acquistate o perdute, ci persuadiamo ben presto di non potere avere,

---

<sup>204</sup> Andrea Malagamba, 'Seconda natura', 'seconda nascita'. *La teoria leopardiana dell'assuefazione*, cit., p. 316.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

o di non poter non avere»<sup>207</sup>. La 'non-sensibilità' dell'innescò dell'assuefazione comporta che il limite tra la prima e la seconda natura sia per definizione escluso dal dominio dell'esperienza sensibile e dunque della conoscenza. Di conseguenza, la distinzione concettuale tra il modo in cui si è per assuefazione e il modo in cui si è per natura, originariamente, viene progressivamente ad essere concepita in maniera molto diversa rispetto al primitivismo che caratterizza la prima parte dello *Zibaldone*: lo scarto tra prima e seconda natura si attenua al punto da essere infine riconosciuto per una distinzione puramente ideale, vuota, priva di significato effettivo. L'uomo non è mai qualcosa, ma sempre *diviene* quello che è per effetto dell'assuefazione e in determinate circostanze<sup>208</sup>. L'assuefazione è la forza generatrice della natura dell'io, di ciò che esso effettivamente è, e tale natura si manifesta in ciò a cui l'io è assuefatto, in ciò che, per definizione, è spontaneo<sup>209</sup>.

Nell'ambito della riflessione poetologica e della concezione del criterio di naturalezza, a questo movimento del pensiero antropologico leopardiano corrisponde uno spostamento d'enfasi

---

<sup>207</sup> Cfr. *Zib.* 208, già citato.

<sup>208</sup> Malagamba introduce in proposito il concetto di «determinismo contingenziale di Leopardi, nel quale sembra confluire e risolversi il suo scetticismo: la forza delle circostanze, modificando di continuo gli individui, rende difficili conoscerne la natura se non per generalissime approssimazioni» (Andrea Malagamba, *Seconda natura*, 'seconda nascita'. *La teoria leopardiana dell'assuefazione*, p. 320).

<sup>209</sup> Cfr. *ivi*, cit., p. 314: «L'origine silenziosa dell'abitudine elude la coscienza, dissimulando così la propria accidentalità: se ognuno si persuade immediatamente ("ben presto") di non poter essere se non così com'è, indica implicitamente Leopardi, è perché "insensibile" è il limite – nella storia di ciascun individuo così come nella storia del genere umano – che separa la natura dagli accidenti, la naturalità dalla spontaneità».

sulla spontaneità, invece che sulla semplicità della *mimesis*<sup>210</sup>. Il valore della naturalezza non coincide più con quello della semplicità, della corrispondenza oggettiva tra la rappresentazione e la cosa rappresentata *tal quale essa è*, né è più visto come il risultato di un accorto procedimento retorico-imitativo, nel quale la *mimesis* si svolga senza studio apparente e senza affettazione. L'interesse si sposta invece sulla considerazione della naturalezza che appartiene a ciò che è spontaneo per il soggetto coinvolto – anzi, per i soggetti, non solo il poeta ma anche il pubblico dei suoi lettori – in quanto corrispondente alle attese, alle opinioni, ai gusti, ai modi dell'esistenza sviluppatasi per effetto dell'assuefazione. Ovvero che deriva dall'assuefazione «senza influenza della volontà». Così si legge in un pensiero sulla delicatezza, la quale pur non essendo in sé naturale

ci pare naturalissima, confondendo il naturale collo spontaneo: giacch'ella é spontanea, perché derivata senza influenza della volontà dalle assuefazioni ec.<sup>211</sup>

O, ancora, con crescente generalizzazione, si consideri questo pensiero relativo alla semplicità, concetto, com'è si è visto fino a un certo punto propriamente sinonimo dell'idea generale di naturalezza:

---

<sup>210</sup> La corrispondenza tra i diversi piani del pensiero leopardiano non è, in generale, strettamente consequenziale, ma piuttosto di analogia, di inclinazione, di coordinamento della speculazione in ambiti diversi secondo una data tendenza.

<sup>211</sup> *Zib.* 1604, 1 settembre 1821.



La semplicità bene spesso non é altro che quella cosa, quella qualità, quella forma, quella maniera alla quale noi siamo assuefatti, sia naturale o no. Altra cosa, forma, ec. benché assai più semplice in se, o più naturale ec. se non ci par semplice, perché ripugna, o é lontana dalle nostre assuefazioni. Quindi é che le stesse cose, qualità, maniere ec. naturali, o l'imitazione o l'espressione ec. di esse naturalissimamente fatta, sovente non ci par semplice, perché non vi siamo assuefatti, o ce ne siamo disassuefatti; e per la stessa ragione per cui non par naturale<sup>212</sup>.

La concezione leopardiana della naturalezza si complica, stante la maggiore considerazione del pregio della spontaneità. Da un lato, ciò che è spontaneo pare anche naturale, semplice; dall'altro, ciò che è naturale può non parere né semplice, né naturale, se non è anche spontaneo, se non corrisponde a ciò che si è – cioè che si è divenuti – per effetto dell'assuefazione. In questa fase del pensiero leopardiano della poesia, la naturalezza è ancora sostanzialmente un modo e un effetto dell'imitazione della natura – come dimostra l'occorrenza, negli ultimi passi citati, dei verbi *parere*, *confondere* (*ci pare naturalissima, confondendo il naturale collo spontaneo*) e *apparire* (*par semplice, par naturale*). Tuttavia, tali sviluppi segnano il progressivo incremento nell'economia complessiva della concezione leopardiana della poesia del peso del soggetto, rispetto all'oggetto dell'imitazione e ai procedimenti tecnico-retorici tramite i quali essa si compie. Lungo questa direttrice della sua evoluzione concettuale, il criterio della naturalezza, originariamente concepito quale modulazione radicale del principio di imitazione della natura, finisce per minare

---

<sup>212</sup> *Zib.* 2037-2038, 2 novembre 1821.

alla base quello stesso principio, e per costituire una leva tramite la quale Leopardi perviene a una concezione della poesia non più imitativa ma essenzialmente soggettiva, lirica, immaginativa, creativa.

Nelle prime pagine dello *Zibaldone*, un importante preludio di questo corso dell'estetica leopardiana è costituito da un pensiero del 1818, suscitato dalla considerazione della particolare eloquenza<sup>213</sup> che Petrarca e Tasso, i due lirici per antonomasia e massimi della tradizione letteraria italiana, raggiungono nelle opere in cui *parlano di sé*. A partire da questi esempi altissimi, Leopardi generalizza l'importanza del *parlar di sé* quale ambito tematico nel quale è più facile, più naturale e spontaneo, esprimersi con qualità e grandezza. Il pregio di opere quali *Spirto gentil* o *Italia mia*<sup>214</sup>, menzionate nell'incipit del brano, è una spontaneità (*non lasciano campo all'affettazione e alla sofisticheria*) che non è il risultato di un accorto e raffinato uso dell'arte poetica, ma discende direttamente dall'urgenza interiore del dire e dall'intima partecipazione del

---

<sup>213</sup> Sul generale rapporto di ampia sovrapposizione tra i concetti di eloquenza e di poesia, si consideri, oltre alla sostanziale dittologia che compare nel brano qui citato e in numerosi altri luoghi del libro, la prima esplicita associazione in *Zib.* 20, «l'eloquenza é cosa molto simile alla poesia»; nonché il noto passo sulla poesia sentimentale, la quale «appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto é più splendida, più ornata della filosofia ed eloquenza della prosa» (*Zib.* 735, 8 marzo 1821).

<sup>214</sup> Citati espressamente nel passo, sono esempi tanto più validi dell'importanza generale che il 'parlare di sé' assume nel pensiero leopardiano della poesia per il fatto di essere canzoni politiche e non liriche.

soggetto, patetica e intellettiva, a quel che si dice (*le passioni e l'interesse e la profonda cognizione*):

io sosterrò sempre che gli uomini grandi quando parlano di se diventano maggiori di se stessi, e i piccoli diventano qualche cosa, essendo questo un campo dove le passioni e l'interesse e la profonda cognizione ec. non lasciano campo all'affettazione e alla sofisticheria cioè alla massima corrompitrice dell'eloquenza e della poesia, non potendosi cercare i luoghi comuni quando si parla di cosa propria, dove necessariamente *detta la natura* e il cuore, e si parla di vena, e di pienezza di cuore<sup>215</sup>.

Si trova nel brano la seconda occorrenza del motivo della natura che parla nello *Zibaldone*. Essa attesta la presenza, già in una zona cronologicamente alta del libro, di un'accezione della naturalezza più vicina all'idea di un'espressione diretta e spontanea dell'interiorità dell'io che non a quella di una fedele resa mimetico-referenziale della natura, intesa come repertorio oggettivabile di valori, oggetti, caratteri che il poeta si prefigge di rappresentare *tal quali essi sono*. La naturalezza designa sempre, propriamente, una modalità stilistica, un 'come' della poesia, il contrario dell'*affettazione* e della *sofisticheria*; in questo passo, però, il focus si sposta sulla facilità e immediatezza con le quali la naturalezza si ottiene nei casi in cui la *mimesis* e in generale l'espressione poetica abbiano per oggetto lo stesso soggetto che la pronuncia.

---

<sup>215</sup> *Zib.* 29-30, non datato ma del 1818, corsivo mio. Sul tema dell'*eloquenza di chi parla di se stesso* Leopardi torna anche in *Zib.* 60-61, con nuovi esempi a rinforzo delle stesse tesi.

Si tratta, in nuce, dell'evoluzione concettuale che condurrà Leopardi ad affermare la fondamentale liricità della poesia, ovvero ad assumere come preminente tratto distintivo della poesia il fatto di essere un'espressione dell'io del poeta, delle sue intime attese, passioni, persuasioni (*le passioni e l'interesse e la profonda cognizione*). Sarà materia del prossimo capitolo indagare questo sviluppo nel prosieguo dello *Zibaldone*. Nel passo appena citato sono tuttavia notevoli almeno altri due aspetti, che meritano di essere menzionati. Il primo è l'associazione dell'immagine di 'natura che parla' con il vasto e rilevante campo metaforico del cuore (*detta la natura e il cuore, e si parla di vena, e di pienezza di cuore*); associazione che conferma, sul piano figurato del pensiero e dell'espressione, come fin dal principio sia intrinseca all'idea leopardiana di natura un'accezione di tipo relazionale e soggettivo, e non solo meramente oggettuale. Già il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, d'altronde, dimostra un'articolazione perlomeno duplice del concetto di natura, la quale «non solamente ne circonda e preme da ogni parte, ma sta dentro di noi vivente e gridante»<sup>216</sup>. Il secondo elemento notevole del

---

<sup>216</sup> Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* [1818] in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2007 [1997], p. 979). Cfr. Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 32: «certo per Natura non si intende qualche cosa di dato, totalmente fuori di noi, ma un modo di relazione, di rapporto: la natura "dipende dalle nostre opinioni", è un rapporto sempre vivo e vario tra soggetto e oggetto». Se in termini generali una qualità relazionale e soggettiva del concetto di natura è riscontrabile anche nella prima parte dello *Zibaldone*, l'affermazione di Anceschi, specie nella seconda parte, pare in una certa misura un'anticipazione di momenti più tardi del pensiero leopardiano. Ma non è semplice, né forse sempre possibile, dettagliarne al millimetro le fasi di sviluppo.

passo dello *Zibaldone* è invece la traccia dantesca, leggibile nella ricorrenza del verbo *dettare*, che accomuna questo pensiero con *Zib.* 4372 (*I' mi son un che quando Natura parla*) e con *Zib.* 4437 (*come natura détta*). La formula dantesca con cui Dante si auto-definisce in *Pg.* XXIV è dunque stabilmente, in forma più e meno esplicita, nella falsariga delle occorrenze nello *Zibaldone* del *topos* di natura che parla; un riscontro questo che impone una considerazione non marginale della presenza di Dante e della sua concezione poetica nel contesto dello sviluppo della concezione leopardiana di naturalezza e, in generale, della poesia.

Il pieno superamento del principio estetico dell'imitazione della natura si dispiega entro il paradigma generale della teoria dell'assuefazione, negli sviluppi più avanzati della quale trova riscontri decisivi e adeguate basi filosofiche. Si è visto come la rivisitazione del valore della spontaneità si possa porre in relazione con una valutazione positiva degli effetti dell'assuefazione, o perlomeno non-negativa, tale da invertire e compensare la concezione primitivistica della seconda natura come decadenza e irreversibile allontanamento dell'uomo dal suo stato originario. Benché assiologicamente meno o nulla connotata, tale concezione delle dinamiche dell'assuefazione rimane tuttavia essenzialmente limitata alla loro dimensione 'passiva': per effetto dell'assuefazione, si costituiscono nell'io le formazioni fisiche psichiche, culturali che fissano la sua sensibilità, i suoi gusti, la sua identità. Strutturato e definito dall'assuefazione, il soggetto è esposto a una forza non

evitabile che «cristallizza il fluire delle sensazioni, fornendo risposte precostituite agli stimoli dell'esperienza, e così irrimediabilmente impoverendoli in una forma stereotipata»<sup>217</sup>. La sensibilità, la recettività, la reattività dell'io sono cioè irregimentate in strutture cognitive e culturali definite, nelle quali – per il fatto stesso di esistere in modo definito – si perde l'indefinita potenzialità primigenia, propria del soggetto non assuefatto ma soltanto assuefabile, non conformato ma ancora puramente conformabile. L'esistenza individuale si fonda, secondo questa prospettiva, su una sostanziale passività dell'io, che subendo l'assuefazione, diviene quello che è.

Complementarmente alla considerazione dell'assuefazione come passività fondativa dell'esistenza, lo scavo leopardiano attorno a questo concetto lo conduce a focalizzare le sue non meno fondamentali valenze attive. È soprattutto sul piano della gnoseologia che è possibile coglierne l'importanza, come ha acutamente mostrato Franco Brioschi in uno dei suoi ultimi interventi. Poiché il soggetto è sempre presente alla sua coscienza in quanto individuo già conformato e assuefatto, le strutture, generate dall'assuefazione, della sensibilità, del gusto, della conoscenza, costituiscono per l'io le uniche e irrinunciabili «condizioni di intelligibilità, che integrano i processi d'interazione con gli oggetti in un disegno riconoscibile»<sup>218</sup>. Non si dà percezione, né conoscenza, al di fuori di questa mediazione. Ciò che l'uomo conosce, o crede di conoscere, non è mai la pura epifania della realtà in sé, ma è sempre

---

<sup>217</sup> Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., pp. 744-745.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

qualcosa di connotato soggettivamente sulla base di un'abitudine a percepire e comprendere le cose in un dato modo. «Percepire un oggetto è sempre percepire un oggetto così e così, né è possibile individuare alcunché se non sotto questa o quella determinazione generale, cioè ascrivendolo a questa o quella categoria»<sup>219</sup>, determinazioni generali e categorie iscritte nelle strutture cognitive dell'io per assuefazione, secondo la teoria humeana dell'*habit* che Leopardi mostra appunto di recepire<sup>220</sup>.

L'assuefazione si rivela dunque una «facoltà plastica, proiettiva, costruttrice [...] la capacità del soggetto di scandire l'amorfo secondo connessioni e rapporti»<sup>221</sup>. Essa descrive il processo attraverso il quale i dati semplici, disaggregati dell'esperienza – l'*amorfo* – si strutturano in formazioni psichiche, culturali, conoscitive, immaginative coerenti e complesse. Inoltre, è sempre un prodotto dell'assuefazione, spiegabile entro la stessa cornice concettuale, la tutela da parte del soggetto di un margine vivo di assuefabilità – detta anche da Leopardi *adattabilità o conformabilità*<sup>222</sup> – dalla quale

---

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Cfr. Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 273: «con 'assuefazione' Leopardi può intendere sia la forza che produce le assuefazioni, la disposizione ad esse (la conformabilità), sia i suoi prodotti. Per quanto riguarda l'uomo, tali prodotti possono essere le stesse cognizioni, o le idee».

<sup>221</sup> Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., p. 745.

<sup>222</sup> Cfr. *Zib.* 1682-1683, 12 settembre 1821: «La stessa adattabilità e conformabilità che ho detto esser singolare nell'uomo, non é propriamente innata ma acquisita. Essa é il frutto dell'assuefazione generale, che lo rende appoco appoco più o meno adattabile ed assuefabile. Di lei non esiste originariamente nell'uomo, che una disposizione, la quale non é già lei. L'uomo stenta moltissimo da principio ad assuefarsi, a prender questa o quella forma, poi mediante l'assuefazione di farlo, appoco appoco se lo facilita. [...] L'assuefazione deriva dall'assuefazione. La facoltà di assuefarsi, dall'essersi assuefatto».

dipende la possibilità di «sospendere le categorie abituali e meccaniche per lasciare emergere nuove categorie, ‘contrarre’ nuove assuefazioni e abilità che diano nuova forma all’esperienza»<sup>223</sup>. Di rendere dunque dinamica, plurale, aperta a nuovi sviluppi, e non statica, fossilizzata una volta per tutte, la griglia di categorie, schemi, disposizioni, persuasioni, attese su cui si basa la mediazione simbolica, culturale, ri-creativa della realtà da parte dell’io<sup>224</sup>.

Gli sviluppi di ordine gnoseologico della riflessione sull’assuefazione, appena richiamati, sostanziano l’approdo di Leopardi a un pieno relativismo, la sua critica di ogni assoluto e di ogni ‘a priori’, e la conseguente affermazione del carattere irriducibilmente relativo, soggettivo, storico, contingenziale di ogni conoscenza. La sola forza dell’assuefazione, a cominciare dalla semplice impercettibilità dei suoi effetti, è in grado di spiegare la tendenza dell’uomo ad attribuire un significato assoluto e aprioristico alle formazioni categoriali tramite le quali ha luogo nell’io la costruzione culturale, concettuale, linguistica del mondo:

La stessa ragione che inclina gli uomini e i viventi a credere assoluto il relativo, li porta a credere effetto ed opera della natura, quello ch’è puro effetto ed opera dell’assuefazione, e a creder facoltà o qualità congenite quelle che sono meramente acquisite<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> Franco Brioschi, *Forza dell’assuefazione*, cit., p. 745.

<sup>224</sup> Cfr. Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 275: «Tutte le assuefazioni, determinate alla loro origine dalle circostanze e dal caso, sono relative, variabili in rapporto alle situazioni storiche e geografiche, alle stesse particolari situazioni degli individui, e sono, come già si è detto, sostituibili da altre assuefazioni».

<sup>225</sup> *Zib.* 1527-1528, 20 agosto 1821.



«Tutto era relativo, e noi abbiamo creduto tutto assoluto»<sup>226</sup>: l'assuefazione, determinata dal caso e dalle circostanze, genera gli universali e induce ad assegnare loro una consistenza ontologica autonoma e un valore veritativo che non hanno<sup>227</sup>. Nella prospettiva del poeta-filosofo avvertito dell'origine culturale e soggettiva delle nostre conoscenze categoriali, invece, «tutte le immagini ideali, tutti i modelli di perfezione che l'umanità ha creduto di poter fissare relativamente al vero, al bello, al buono, diventano [...] 'equipossibili': il loro punto di perversione coinciderà con lo smarrirsi del senso della loro relatività, con la loro trasformazione in assoluti»<sup>228</sup>.

Si tratta di un nucleo speculativo di portata assolutamente generale e di valenza sistemica nel complesso del pensiero leopardiano<sup>229</sup>. Una sua prima articolazione nell'ambito specifico della riflessione metapoetica è il definitivo superamento di ogni classicismo, tanto del bello che del vero. La pretesa di una poesia che, adottando norme retoriche e modelli supposti universali, miri a restituire qualcosa della vera originaria natura si infrange di fronte alla scoperta che la 'prima' natura non tanto è irraggiungibile nel

---

<sup>226</sup> *Zib.* 493, 12 gennaio 1821.

<sup>227</sup> Cfr. Andrea Malagamba, *'Seconda natura', 'seconda nascita'. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, cit., p. 314: «l'assuefazione è il territorio del relativo, delle pure possibilità che, una volta affermate nell'individuo e nella specie, sembrano 'ben presto' necessarie, naturali».

<sup>228</sup> Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 275.

<sup>229</sup> Cfr. Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., p. 747: «ogni conoscenza categoriale viene man mano ricondotta alla concrezione di esperienza che l'ha plasmata [...] La scepsti leopardiana attraversa insomma tutte le regioni tradizionali in cui si ripartisce il pensiero filosofico, l'ontologia, la gnoseologia, l'estetica, l'etica, manifestando una vocazione assai più sistematica di quanto generalmente non si creda».

tempo storico a causa degli effetti irreversibili dell'assuefazione, ma è essa stessa un'idea derivata dalla tendenza dell'uomo ad attribuire un valore assoluto e universale alle forme, alle astrazioni, agli schemi concettuali di cui si avvale per concepire il mondo e se stesso.

Un altro frutto – positivo stavolta e non confutativo – del relativismo leopardiano è il sostanziale apprezzamento del ruolo attivo svolto dal soggetto individuale e storico nella produzione della sua stessa conoscenza. Ogni forma di comprensione del mondo e di sé è in una certa, decisiva misura una creazione del soggetto, un prodotto della sua immaginazione. Del resto, come si legge in un passo rilevantissimo dello *Zibaldone*, «immaginazione e intelletto é tutt'uno», entrambi acquisiti e determinati nell'io in virtù della forza – alla quale tutte le facoltà del soggetto si riconducono<sup>230</sup> – dall'assuefazione:

da una stessa sorgente, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, e i Principii matematici della filosofia naturale di Newton. [...] L'immaginazione per tanto é la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non é che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o

---

<sup>230</sup> Cfr. *Zib.* 4108, 2 luglio 1824: «tutte le facoltà dell'uomo [sono] acquisite per mezzo dell'assuefazione, e nessuna innata, fin quella di far uso de' sensi, da' quali ci vengono tutte le facoltà».

facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. *Immaginazione e intelletto é tutt'uno*. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione ec. ec.<sup>231</sup>

Entro il sistema dell'assuefazione, Leopardi finisce così non tanto per separare gli inganni dell'immaginazione da quelli dell'intelletto – questi razionalmente confutati, quelli tutelati – quanto per fare di immaginazione e ragione due momenti complementari dell'attività intellettuale dell'io. L'uomo che tramite la ragione si libera dagli inganni<sup>232</sup> non smette per questo di operare, consapevolmente o meno, una re-invenzione culturale del mondo tramite il complementare momento produttivo, creativo, costruttivo delle sue facoltà intellettuali, ovvero tramite l'immaginazione. In un continuo avvicinarsi di distruzione e costruzione – di

---

<sup>231</sup> *Zib.* 2133-2134, 20 novembre 1821, corsivo mio.

<sup>232</sup> Sulla funzione confutativa e correttiva della ragione, la quale «è piuttosto uno strumento di distruzione che di costruzione», atto non alla «scoperta di verità positive» ma a riconoscere e persuadere circa la falsità delle idee tenute per vere, cfr. *Zib.* 4192-4193 (1 settembre 1826) dove Leopardi si rifà al pensiero di Bayle. Precedentemente, cfr. *Zib.* 2705-2709 (21 maggio 1823): «i progressi dello spirito umano, e di ciascuno individuo in particolare, consistono la più parte nell'avvedersi de' suoi errori passati. E le grandi scoperte per lo più non sono altro che scoperte di grandi errori, i quali se non fossero stati, né quelle (che si chiamano, scoperte di grandi verità) avrebbero avuto luogo, né i filosofi che le fecero avrebbero alcuna fama. [...] Qual é la principale scoperta di Locke, se non la falsità delle idee innate? Ma qual perspicacia d'intelletto, qual profondità ed assiduità di osservazione, qual sottigliezza di raziocinio non era necessaria ad avvedersi di questo inganno degli uomini, universalissimo, naturalissimo, antichissimo, anzi nato nel genere umano, e sempre nascente in ciascuno individuo, insieme colle prime riflessioni del pensiero sopra se stesso, e col primo uso della logica? E

disassuefazione e assuefazione, 'contrabito' e 'abito'<sup>233</sup> – tutto ciò che viene confutato dalla scepri della ragione può, e in un certo senso deve, essere immaginato. Il punto è passare per così dire da un inganno a un inganno più plausibile, da un'immaginazione a un'immaginazione più forte, da una data re-invenzione culturale del mondo a una più persuasiva, più verace, non immediatamente confutabile<sup>234</sup>.

Al momento creativo di tale dinamica individuale e storica, alla facoltà di immaginare persuasivamente e originalmente, Leopardi

---

pure che infinita catena di errori nascevano da questo principio! Grandissima parte de' quali ancor vive, e negli stessi filosofi, ancorché il principio sia distrutto. Ma le conseguenze di questa distruzione, sono ancora pochissimo conosciute (rispetto alla loro ampiezza e molteplicità), e i grandi progressi che dee fare lo spirito umano in séguito e in virtù di questa distruzione, non debbono consistere essi medesimi in altro che in seguitare a distruggere»; e ancora *Zib.* 2711-2712 (21 maggio 1823): «la cognizione del vero non é altro che lo spogliarsi degli errori, e sapientissimo é quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità ch'esse non hanno. [...] Di qui si conferma quel mio principio che la sommità della sapienza consiste nel conoscere la sua propria inutilità, e come gli uomini sarebbero già sapientissimi s'ella mai non fosse nata»; e *Zib.* 4189-4190 (28 luglio 1826): «il progresso dello spirito umano consiste, o certo ha consistito finora, non nell'imparare ma nel disimparare principalmente, nel conoscere sempre più di non conoscere, nell'avvedersi di saper sempre meno, nel diminuire il numero delle cognizioni, restringere l'ampiezza della scienza umana. Questo é veramente lo spirito e la sostanza principale dei nostri progressi dal 1700 in qua, benché non tutti, anzi non molti, se ne avveggano».

<sup>233</sup> Cfr. *Zib.* 46, già citato.

<sup>234</sup> Cfr. *Zib.* 285, 19 ottobre 1820: «Si può applicare alla poesia (come anche alle cose che hanno relazione o affinità con lei) quello che ho detto altrove: che alle grandi azioni é necessario un misto di persuasione e di passione o illusione. Così la poesia tanto riguardo al meraviglioso, quanto alla commozione o impulso di qualunque genere, ha bisogno di un falso che pur possa persuadere, non solo secondo le regole ordinarie della verisimiglianza, ma anche rispetto ad un certo tal quale convincimento che la cosa stia o possa stare effettivamente così».

lega la sua matura concezione della poesia. Egli compie così il passo definitivo di una ridefinizione che non interessa più soltanto il modo della poesia ma ne riformula nella sostanza l'essenza: la poesia non è più l'imitazione della natura, ma l'immaginazione del mondo *come non è*<sup>235</sup>:

Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non é, si fabbrica un mondo che non é, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta<sup>236</sup>.

La vera poesia si realizza in uno sforzo intellettuale eminentemente creativo e non mimetico-riproduttivo<sup>237</sup>. Poeta è colui che esercita, nella massima autonomia, la facoltà produttiva e innovativa dell'immaginazione, concepita da Leopardi «senza alzare astratte barriere fra il dato di nativa imprevedibilità, e creatività, del momento fantastico e il dato di organicità e sistematicità proprio dell'intelletto»<sup>238</sup> – dove il primo elemento è garanzia di novità, di una produttività originale, il secondo di persuasività. Il poeta *vede il*

---

<sup>235</sup> Cfr. *Zib.* 167, 12-23 luglio 1820: «esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono».

<sup>236</sup> *Zib.* 4358, 29 agosto 1828.

<sup>237</sup> Cfr. Stefano Gensini, *Linguistica leopardiana*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 111: «Profondamente radicata in una caratteristica naturale dell'animo umano nel suo rapporto con la realtà, la poesia si qualifica dunque come sede privilegiata (ma non esclusiva) dell'immaginario».

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 109. Sulla concezione leopardiana dell'immaginazione si tengano presenti anche Alba Battista, *Immagine e immaginazione attraverso Giacomo Leopardi*, «Bollettino Filosofico» XXII (2006), pp. 125-146; Augusta Brettoni,

*mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è*, ovvero sa spingersi al di là della persuasione di come esso appare, di come si è assuefatti a percepirlo e concepirlo. E lo ricrea in una immaginazione nuova e persuasiva, alimentando il ciclo.

Un passo molto noto dello *Zibaldone* descrive lo scetticismo radicale di Leopardi come un sistema di pensiero che non «non distrugge l'assoluto, ma lo moltiplica; cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo»<sup>239</sup>. Leopardi valorizza, accanto al momento speculativo della confutazione degli assoluti a priori («Distrugge l'idea astratta ed *antecedente* del bene e del male, del vero e del falso, del perfetto e imperfetto indipendente da tutto ciò che é»<sup>240</sup>), il momento complementare del riconoscimento del valore di tutto ciò che esiste e di tutto ciò che è possibile e che è sì relativo, parziale, provvisorio, determinato da contingenze individue, ma proprio per questo valido in quanto «singolare, irreversibile, irrevocabile nella sua esclusiva identità con se stesso»<sup>241</sup>. «Il mio sistema», scrive Leopardi:

rende tutti gli esseri possibili assolutamente perfetti, cioè perfetti per se, aventi la ragione della loro perfezione in se stessi, e in questo, ch'essi esistono così, e sono così fatti;

---

*Leopardi e le funzioni dell'immaginazione*, «Studi italiani», IX.2 (1997), pp. 1-25; Lorenzo Sarno, *Doppio inganno. Immaginazione e intelletto in Giacomo Leopardi*, Bologna, Pendragon, 2012.

<sup>239</sup> *Zib.* 1791-1792, 25 settembre 1821.

<sup>240</sup> *Ibidem.*

<sup>241</sup> Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., p. 743.

perfezione indipendente da qualunque ragione o necessità estrinseca, e da qualunque preesistenza. Così tutte le perfezioni relative diventano assolute, e gli assoluti in luogo di svanire, si moltiplicano<sup>242</sup>.

La stessa terminologia e lo stesso apparato concettuale si presta a descrivere la sua matura concezione della poesia. Nello sforzo immaginativo con cui il poeta dà vita a una re-invenzione del mondo originale e persuasiva, egli proietta la sua soggettiva e relativa immaginazione verso (la pretesa di una) validità assoluta. La forza, la qualità della poesia, il suo valore dipendono dal grado in cui lo slancio immaginativo che la sostanzia riesce, parafrasando il brano zibaldonico appena citato, a *rendere assoluto* – persuasivo, veritativo, universale – *il relativo* di un atto immaginativo individuale, originale, singolare.

Con l'ultimo brano citato siamo giunti a un passo dal pensiero nel quale Leopardi cita, modificandola, la formula dantesca dell'*I' mi son un*. I due passi sono infatti reciprocamente connessi da un rimando che indica, secondo *l'usus scribendi* dello *Zibaldone*, come il secondo sia stato scritto in riferimento al primo, per completarlo, chiarirlo, aggiungere qualcosa. Prima ancora di entrare nello specifico degli aspetti poetologici messi in gioco con la citazione modificata, vorrei concludere questa parte osservando la corrispondenza che è possibile tracciare tra la *Commedia*, che Leopardi va a mobilitare, e le conclusioni della sua riflessione estetica sulle quali ci siamo appena soffermati. Nonostante l'enorme

---

<sup>242</sup> *Zib.* 1791-1792.

distanza di epoca, personalità, *ethos* che separa i due autori, la *Commedia* è un esempio altissimo – così può essere interpretata – di come nella grande poesia l'uomo proietti verso una parvenza di assoluto la soggettività delle sue esperienze, della sua personalità, della sua ispirazione. Tale movimento dal relativo all'assoluto, dall'individuale all'universale, è colto, ad esempio, nel seguente giudizio di Contini, sull'ispirazione procedente da Amore cui Dante iscrive la poetica del suo capolavoro, la quale

non è ispirazione privata, occasionale, e neppure solo ispirazione dell'ordine amoroso [...] bensì proprio ispirazione movente da un principio trascendente, deciso abbandono ad Amore. L'ispirazione è oggettiva e assoluta, e perciò [...] non va già riferita all'individuo empirico, ma, di là da questa sua avventura iniziale, a un esemplare universale di uomo: a un individuo, anch'esso, oggettivo e assoluto<sup>243</sup>.

In questa prospettiva, la *Commedia* è magistrale non per le verità che contiene – non verificabili ed 'equipossibili' rispetto alle rappresentazioni del mondo che si possono opporre loro – ma perché dimostra al massimo grado la capacità del poeta di immaginare con originalità e persuasività, di perseguire il punto di intersezione tra singolare e universale, finzione e verità, immaginazione e intelletto. La prova decisiva del carattere creativo e non mimetico della vera poesia risiede nell'impossibilità di distinguere tra l'uno e l'altro di questi fronti contrapposti. Di fronte al capolavoro della *Commedia*, conclude Harold Bloom nel *Canone occidentale*:

---

<sup>243</sup> Gianfranco Contini, *Introduzione alle Rime di Dante* [1938], in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001 [1976], pp. 9-10.



I myself, as a student of gnosis, whether poetic or religious, judge the poem to be neither the truth nor fiction but rather Dante's *knowing*, [...]. When you know most intensely, you do not necessarily decide whether it is truth or fiction; what you know primarily is that the knowing is truly your own<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 99 («Personalmente, essendo uno studioso della gnosi poetica e religiosa, ritengo che il poema non sia una verità né un'invenzione, bensì la *conoscenza* di Dante [...]. Conoscere con la massima intensità non significa necessariamente decidere se qualcosa sia verità o invenzione; si sa innanzi tutto di possedere davvero quella conoscenza», pp. 110-111).

## O la poesia è lirica, o è arte

Entro la generale infrastruttura gnoseologica e antropologica della teoria dell'assuefazione si dispiega il movimento di complessiva riorganizzazione delle fondamentali categorie dell'estetica leopardiana sintetizzato nel pensiero dell'*I' mi son un*. Una formulazione, come in parte ho già osservato, tanto rapida e allusiva quanto risoluta e di ampia portata:

Il poeta non imita la natura: ben é vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non é imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non é più poesia, facoltà divina; quella é un'arte umana; é prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla<sup>245</sup>.

La natura non è più fondamento oggettivo e referenziale della poesia. Alla compiuta definizione da parte di Leopardi di una gnoseologia empiristica e scettica, essa si è definitivamente rivelata inafferrabile, inconoscibile, ineffabile, illusoria, priva in se stessa di qualità definibili a priori e universalmente. Non più fonte mitica e inesauribile di poesia, da intercettare ripristinando un rapporto originario e 'naturale' di imitazione, natura è semplicemente quello che è, o, meglio, quello che l'individuo senziente è in grado di conoscere e rappresentare del mondo e di se stesso tramite le

---

<sup>245</sup> *Zib.* 4372-4373, 10 settembre 1828.

strutture della sua sensibilità e del suo intelletto: concetti, categorie, persuasioni relative, parziali, inevitabilmente soggettive poiché determinate dalle dinamiche cieche, largamente causali e meccaniche dell'assuefazione<sup>246</sup>.

Sul significato che debba essere attribuito al termine natura a questa altezza dello *Zibaldone*, specie quando esso compaia in forma di personificazione – tramite una figura del discorso, cioè, discordante in apparenza con la declinazione in chiave scettica e materialista del concetto – Leopardi si pronuncia espressamente in un brano dell'ottobre del 1828, di poche settimane successivo a quello dell'*I' mi son un*<sup>247</sup>:

Quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ec., intendo per natura quella qualunque sia intelligenza o forza o necessità o fortuna, che ha conformato l'occhio a vedere, l'orecchio a udire; che ha coordinati gli effetti alle cause finali *parziali* che nel mondo sono evidenti<sup>248</sup>.

Benché qui Leopardi non la nomini esplicitamente, quella *forza* da cui dipende la conformazione della sensibilità (*che ha conformato*

---

<sup>246</sup> Lo scetticismo gnoseologico appare maggiormente determinante nel modellare la trama dell'estetica leopardiana di quanto non lo sia il pessimismo, che si esprime sul piano tematico o su quello dei registri patetici dei suoi componimenti, ma interessa meno la concezione teorica della poesia.

<sup>247</sup> È anzi ipotizzabile un rapporto diretto con la definizione poetica di *Zib.* 4372, se si considera che a questa stessa pagina, benché a un altro appunto, è apposta l'annotazione immediatamente precedente e scritta lo stesso giorno, come dimostra il rimando reciproco. Le due annotazioni del 20 ottobre 1820, sono state con ogni probabilità, secondo un *usus scribendi* più che consueto, formulate entrambe in una fase di rilettura della stessa pagina.

<sup>248</sup> *Zib.* 4413, 20 ottobre 1828.

*l'occhio a vedere, l'orecchio a udire*) e della conoscenza – cioè la possibilità di stabilire plausibili, anche se parziali, rapporti di causalità tra i dati che emergono dall'esperienza – forza la quale è ampiamente influenzata dal caso (*fortuna*), determinata dalle circostanze contingenti (*necessità*) e al tempo stesso schema plausibile di una comprensione razionale di ciò che esiste (*intelligenza*), altro non è che l'assuefazione<sup>249</sup>. Principio basilare della matura antropologia leopardiana è la tesi secondo la quale «tutte le facoltà dell'uomo» sono «acquisite per mezzo dell'assuefazione, e nessuna innata, fin quella di far uso de' sensi, da' quali ci vengono tutte le facoltà»<sup>250</sup>. Le cause finali che 'appaiono' associate a una determinata unità del reale poiché corrispondono agli effetti che essa produce, sono cause finali *parziali*, cioè relative, determinate dalle circostanze che si sono verificate nel corso della storia evolutiva, esistenziale,

---

<sup>249</sup> Diversamente interpreta Solmi il quale vede in questo passo uno «sforzo di definizione» dell'idea di natura intesa nel senso di una «armonia originaria del vivente contrastata dalle deviazioni e corruzioni apportate dalla ragione e dalla civiltà, e talora, parrebbe, dalla distorsione degli stessi istinti animali» (Sergio Solmi, *Le due 'ideologie' di Leopardi* [1967], in Id., *Scritti leopardiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, p. 119); e di conseguenza una prova testuale della permanenza a quest'altezza cronologica dello *Zibaldone* di una accezione provvidenziale e vitalistica di natura, concettualmente distinta e solo sul piano terminologico confusa con «l'integralità dell'Ordine cosmico» (*ibidem*). La teoria dell'assuefazione costituisce invece la cornice teorico-concettuale che permette a Leopardi di ricollocare il vitalismo che permea la sua concezione dell'io entro una concezione generale dell'esistenza radicalmente e coerentemente anti-provvidenziale, anti-finalistica e materialista.

<sup>250</sup> *Zib.* 4108, 2 luglio 1824. Nel seguito del brano Leopardi esemplifica il suo pensiero ponendo, come in *Zib.* 4413 appena citato, il caso del rapporto tra l'occhio e la facoltà della vista, per spiegare come anche una relazione apparentemente così scontata non possa essere considerata necessaria, ma al contrario sia un esempio di «come l'uomo *impari* a vedere, e nascendo

culturale; esse non sono pertanto necessarie né assolute<sup>251</sup>. L'uomo non è in un modo, ma *diviene* tale, e ciò che diviene non discende da un disegno a priori<sup>252</sup>, né corrisponde a una causa finale di ordine assoluto. Solo entro questa cornice concettuale Leopardi può ancora parlare di natura dell'uomo e di natura del mondo<sup>253</sup>.

Occorre tenere presente questa decisiva innovazione del concetto di natura per interpretare il fatto che, nel pensiero dell'*I' mi son un*, Leopardi rinnovi sì, ancora una volta, l'associazione dell'immagine di 'natura che parla' alla sua concezione della poesia, ma la congiunga in questo passo al definitivo superamento del

---

non abbia questa facoltà, benché egli non si accorga mai d'impararla, e naturalmente creda che ella sia nata con lui» (corsivo mio). L'empirismo gnoseologico alla base della teoria dell'assuefazione svela la fallacia cui tale credenza conduce quando, sulla base della corrispondenza evidente a posteriori tra l'anatomia dell'occhio e la fisiologia della vista, induce a conclusioni non verificabili circa la genesi dell'organo, ovvero illude di poter avere una conoscenza 'completa' dell'occhio 'in sé'.

<sup>251</sup> L'esempio estremo che è dato riscontrare nello *Zibaldone* è forse quello che riguarda la 'scambiabilità' degli organi della mano e del piede. Cfr. *Zib.* 2270, 22 dicembre 1821: «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 possibilità».

<sup>252</sup> Cfr. Alessandra Aloisi, *op. cit.*, pp. 96-97: «se Leopardi potrà ancora parlare di 'natura umana' e di 'identità personale' sarà solo nella misura in cui, non diversamente da Hume, esse saranno pensate non più come un presupposto, vale a dire come qualcosa che è già dato all'inizio e che si tratta semplicemente di realizzare, ma come un prodotto e come un punto di arrivo che non è mai dato necessariamente e una volta per tutte. Nessuno, infatti, è in grado di sapere in anticipo ciò di cui l'uomo può diventare capace grazie all'assuefazione».

<sup>253</sup> Cfr. anche *Zib.* 3301-3302, 29-30 agosto 1823: «Come l'uomo sia quasi tutto opera delle circostanze e degli accidenti: quanto poco abbia fatto in lui la natura: quante di quelle medesime qualità che in lui più naturali si

principio di imitazione. Il motivo della natura che *parla nel poeta e per la sua bocca* non denota più una modalità radicale di imitazione poetica della natura, ma rappresenta figurativamente l'idea di una poesia ripensata al di fuori di un riferimento di ordine mimetico a enti, modelli, nozioni diversi dall'io del poeta. La poesia trova invece una nuova definizione sostanziale 'agganciata' al solo soggetto lirico, ripensato anch'esso nella prospettiva anti-provvidenziale e relativistica dell'assuefazione.

Ricusato quale principio definitorio della poesia (*Il poeta non imita la natura*), il principio di imitazione è assunto da Leopardi quale criterio basilare di una bipartizione del dominio dell'estetica tra la *facoltà divina della poesia*, da una parte, e, dall'altra, ciò che in quanto imitazione di qualcosa di esterno all'io (*quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo*) è invece mera *arte umana* e perciò *prosa, malgrado il verso e il linguaggio*<sup>254</sup>. Non è qui in gioco, come

---

credono, anzi di quelle ancora che non d'altronde mai si credono poter derivare che dalla natura, né per niun modo acquistarsi, e necessariamente in lui svilupparsi e comparire, non altro sieno in effetto che acquisite, e tali che nell'uomo posto in diverse circostanze, non mai si sarebbero sviluppate, né sarebbero comparse, né per niun modo esistite: come la natura non ponga quasi nell'uomo altro che disposizioni, ond'egli possa essere tale o tale, ma niuna o quasi niuna qualità ponga in lui; di modo che l'individuo non sia mai tale quale egli é, per natura, ma solo per natura possa esser tale, e ciò ben sovente in maniera che, secondo natura, tale ei non dovrebb'essere, anzi pur tutto l'opposto: come insomma l'individuo divenga (e non nasca) quasi tutto ciò ch'egli é, qualunque egli sia, cioè sia divenuto». Leopardi sviluppa la teoria dell'assuefazione anche nella direzione di un'interpretazione complessiva del mondo, ricondotto nel suo complesso al principio generale della conformabilità e alle dinamiche assuefative. Cfr. in particolare, *Zib.* 3374-3382 (8 settembre 1823), dove Leopardi spiega in termini di differenti gradi di assuefazione la progressiva differenziazione dell'organico dall'inorganico e il sistema dei diversi generi e specie viventi. Sull'argomento, cfr. Alessandra Aloisi, *op. cit.*, 138-144.

<sup>254</sup> Cfr. *Zib.* 4357, 29 agosto 1828: «l'imitazione é cosa prosaica».

nell'accezione comune dei due termini, la distinzione tra una scrittura in versi e una svincolata da regolarità metriche o ritmiche<sup>255</sup>. La distinzione stabilita da Leopardi dissimila le possibilità umane di creazione ed espressione artistica sulla base della diversa disposizione del soggetto rispetto all'oggetto della mimesi. In sostanza, l'uguaglianza formale di soggetto e oggetto, che definisce il modo lirico, diviene, adeguatamente riconcettualizzata, il perno centrale e unico della concezione leopardiana della poesia. *Il poeta non è imitatore se non di se stesso*: ovvero, la poesia è essenzialmente lirica.

All'individuazione nella liricità dell'essenza della poesia Leopardi giunge a compimento di una generale riconsiderazione della teoria classicista dei modi e dei «generi» poetici, svolta tra il dicembre del 1826 e il 1829 in un gruppo di brani tra loro strettamente e coerentemente interconnessi, e che costituisce l'intorno contestuale più stretto del pensiero dell'*I' mi son un*<sup>256</sup>. Lo sviluppo del suo pensiero può essere scandito in due momenti. Il primo sancisce il primato della lirica rispetto a tutti i modi e i generi della poesia – «più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione»<sup>257</sup>. Nel secondo opera una generale

---

<sup>255</sup> Cfr. Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 202: «Poesia e prosa sono divenute così due distinzioni categoriali, indipendenti dalla forma espressiva loro. Poesia è una specie di quintessenza (naturale) che sta al di là di tutte le tecniche, regole e procedure letterarie, le quali sono per Leopardi un fatto di civiltà, e quindi del tutto separato e indipendente dalla poesia».

<sup>256</sup> Mi riferisco in particolare a *Zib.* 4234-4236, 15 dicembre 1826; 4356-4359, 29 agosto 1828; 4412-4413, 20 ottobre 1828; 4476-4477, 29 marzo 1829.

<sup>257</sup> *Zib.* 4234. Il primato della lirica, in questo passo esplicitamente tematizzato, è un giudizio che direttamente o indirettamente affiora in

*reductio ad unum*, che subordina l'intero sistema retorico di modi, generi e forme della poesia alla sola fondamentale distinzione binaria tra ciò che è lirico, e perciò poetico, e ciò che non lo è.

Il ragionamento si svolge nel complesso su un doppio binario che mette insieme argomenti di ordine storico-genetico con altri di ordine formale e tipologico. Sotto il primo aspetto, generi poetici non lirici quali l'epica e la drammatica<sup>258</sup> vengono riconosciuti essere filiazioni seriori di opere e usi poetici originariamente lirici. Così ad esempio, il poema epico non risulterebbe, spiega Leopardi, che da un'amplificazione in chiave narrativa di inni di argomento eroico e guerresco, formalmente del tutto affini ai «poemi lirici»; secondo una linea evolutiva comprovata dall'individuazione della rispettiva 'forma transizionale'<sup>259</sup> in quei canti primitivi, «di selvaggi in gran parte, e quelli ancora de' bardi», che partecipano

---

diversi luoghi dello *Zibaldone*. Cfr. *Zib.* 245, 18 settembre 1820: «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano»; *Zib.* 2361-2362, 26 gennaio 1822: «le arti che non possono esprimere passione, come l'architettura, sono tenute le infime fra le belle, e le meno dilettevoli. E la drammatica e la lirica son tenute fra le prime per la ragione contraria». Notevole è anche la menzione della lirica in luoghi decisivi dello *Zibaldone*, ad esempio circa l'effetto sempre benefico, nonostante le verità aspre che possono talvolta trattare, delle opere di genio, «come la lirica, che non è propriamente imitazione» (*Zib.* 260, 4 ottobre 1820), o sul valore di verità dell'ispirazione poetica: «Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico» (*Zib.* 1856, 5-6 ottobre 1821).

<sup>258</sup> I tre modi scandiscono l'intero dominio della poesia, secondo la tipologia tradizionale in base alla quale «la poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico» (*Zib.* 4234, 15 dicembre 1826).

<sup>259</sup> Con *forma transizionale* si indica nella terminologia della teoria darwiniana dell'evoluzione un raggruppamento tassonomico, ad esempio una specie o una famiglia o un genere, il quale per le sue caratteristiche si collochi a un livello evolutivo intermedio tra altre due categorie.



tanto dell'epico e del lirico, che non si saprebbe a qual de' due generi attribuirli. Ma essi son veramente dell'uno e dell'altro insieme; sono inni lunghi e circostanziati, di materia guerriera per lo più; sono poemi epici indicanti il primordio, la prima natività dell'epica dalla lirica, individui del genere epico nascente, e separantesi, ma non separato ancora dal lirico<sup>260</sup>.

L'ipotesi storico-filologica di un'originaria frammentarietà dei poemi epici dell'antichità<sup>261</sup>, corroborata dalla constatazione della natura lirica dei metri nei quali i poemi epici sono stati fissati e tramandati<sup>262</sup>, sostiene la conclusione secondo la quale «l'epica, da cui apparentemente derivò la drammatica (anzi piuttosto da' canti, non ancora epici, ma lirici, de' rapsodi: Wolf.), si riduce *per origine* alla lirica, solo primitivo e solo vero genere di poesia»<sup>263</sup>.

Parallelamente, sul piano complementare della valutazione strettamente estetica, Leopardi osserva che una data opera, o una sua parte, è poetica nella misura in cui rivela una liricità di fondo, che può talvolta soggiacere, o comunque essere in qualche modo compatibile, a forme e generi canonicamente non lirici. In questo senso, ad esempio, può risultare poetica un'azione drammatica «a un

---

<sup>260</sup> *Zib.* 4235, 15 dicembre 1826.

<sup>261</sup> Cfr. *Zib.* 4322, 26-31 luglio 1828: «Credo che incominciasse le sue narrazioni dove ben gli parve, le continuasse indefinitamente senza proporsi una meta, le terminasse quando fu sazio di cantare, senza immaginarsi di esser giunto a uno scopo, senza intender di dare una conclusione al suo canto, né di aver esaurita la materia o de' fatti, o del suo piano, che nessuno egli n'ebbe».

<sup>262</sup> Cfr. *Zib.* 4461, 16 febbraio 1829: «Gli antichi canti nazionali e poemi epici de' Romani, epici per l'argomento e la forma, erano in metri lirici. [...] Anche il poema della guerra punica di Nevio (libri o carmen belli punici) era in versi lirici di diverse misure».

<sup>263</sup> *Zib.* 4359 (corsivo mio).

solo personaggio, o 2 al più, e solo in alcune scene, cioè in quelle che corrispondano alla situazione attuale dell'animo del poeta [...] dove il poeta esprimesse i suoi sentimenti, passioni ec. attuali sotto nome di qualche personaggio»<sup>264</sup>, poiché in un caso come questo «é sempre il poeta egli stesso che si dipinge, o piuttosto parla, sotto altro nome»<sup>265</sup>, cioè la liricità essenziale alla buona riuscita della poesia non è compromessa dall'apparato retorico-mimetico del dramma<sup>266</sup>.

Di fatto improduttive nell'indicare o qualificare l'essenza della poesia, le diverse distinzioni categoriali che compongono la tradizionale retorica dei modi e dei generi poetici, sono in definitiva decostruite da Leopardi in quanto mere calcificazioni storico-culturali. Sono il risultato di una 'assuefazione della parola', determinate da circostanze storiche contingenti e al fondo casuali, e

---

<sup>264</sup> *Zib.* 4398-4399, 28 settembre 1828.

<sup>265</sup> *Ibidem.* Cfr. quanto al poema il giudizio sull'*Orlando furioso*, poetico poiché scritto con quella «spontanea volontà, e con una elezione, impulso, ὄρμη̃ primitiva ad ogni canto» (*Zib.* 4356); o ancora la conclusione generale in *Zib.* 4412-4413: «L'epica, non solo per origine, ma totalmente, in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica». Lo stesso vale rispetto alle altre categorie di genere e forme retoriche, poetiche nella misura in cui sono assimilabili alla lirica e anti-poetiche e prosaiche altrimenti: «L'elegiaco é nome di metro. Ogni suo soggetto usitato appartiene di sua natura alla lirica; come i subbietti lugubri, che furono spessissimo trattati dai greci lirici, massime antichi, in versi lirici, nei componimenti al tutto lirici. [...] Il satirico é in parte lirico, se passionato, come l'archilocheo; in parte comico. Il didascalico, per quel che ha di vera poesia, é lirico o epico; dove é semplicemente precettivo, non ha di poesia che il linguaggio, il modo e i gesti per dir così» (*Zib.* 4236).

<sup>266</sup> Ed è anzi, aggiunge Leopardi, potenzialmente incrementata poiché è «poetico in qualche modo quel rapporto trovato ed espresso fra la propria situazione attuale, e quella d'alcun personaggio storico ec.» (*ibidem*).

assunte quali forme universali della poesia sulla base di «un falso presupposto»<sup>267</sup>, per effetto della tradizione letteraria che induce a considerare assolute nozioni in sé prive di effettivo contenuto. Omero fu «poeta epico senza volerlo», cioè senza che la sua creatività fosse in nessun modo condizionata dalla necessità di confrontarsi, o peggio regolarsi, con una nozione di poema stabilita a priori. La categoria astratta, retorico-modale, del poema epico è solo un prodotto della tendenza dell'uomo ad assolutizzare ciò che ha conosciuto, negando implicitamente il carattere contingente e casuale, non necessario, delle opere che – ma solo a posteriori – vengono assunte a modello e riconosciute quali canoniche iniziatrici di quel genere<sup>268</sup>. Nell'ambito della trasmissione culturale, il depositarsi nella memoria di un popolo, di una comunità, di una nazione, di opere, interpretazioni, casi, esempi, sempre intrinsecamente contingenti e caratterizzati in un certo modo, *così e così*, induce la formazione sulla base di essi di schemi e concettualizzazioni che appaiono necessari e sono invece il frutto della disposizione dell'uomo ad assuefarsi nel corso di una storia di circostanze ed eventi determinati in larga misura dal caso. In questo senso, conclude Leopardi, la «nascita del genere epico [...] verrebbe ad essere immaginaria, e pur questa semplice immaginazione avrebbe dato luogo ai lavori epici in che hanno speso la vita

---

<sup>267</sup> Cfr. *Zib.* 4356: «In somma il poema epico nelle nostre letterature, non è nato che da un falso presupposto».

<sup>268</sup> Cfr. *Zib.* 4327, 26-31 luglio 1828: «il caso è molto meglio riuscito nel formare e ordinare un corpo di poema epico, che l'arte de' successori. E al caso si attribuiranno quelle lodi che io ho date all'arte di Omero per l'insieme del suo poema».

eccellentissimi ingegni, come Virgilio e il Tasso»<sup>269</sup>. Lo stesso dicasi per la drammatica, «figli[a] della civiltà»<sup>270</sup>, «poesia per convenzione»<sup>271</sup>, la quale è stata «coltivata perché l'hanno creduta poesia, ingannati dal verso, come Virgilio fece un poema epico perché credé che Omero ne avesse fatto»<sup>272</sup>. E così, discendendo, quanto alla generalità delle forme, definizioni, distinzioni della retorica.

L'intero apparato della retorica subisce la sorte che la scepsi leopardiana riserva a tutti gli universali e alle categorie concettuali che si frappongono rispetto alla percezione della radicale contingenza, relatività, essenziale individualità di tutto ciò che ci appare esistere. La retorica dei generi e delle forme è il frutto della storia e dell'abitudine, e perciò in gran parte della casualità, priva di necessità e di valore universale. Prodotta «dalla inclinazione dell'uomo a imitare, ed a sottomettere a regole e a forme il proprio genio»<sup>273</sup>, la retorica costituisce, sul piano della tradizione culturale, un effetto della forza 'passiva' dell'assuefazione: la creatività viene imbrigliata in norme, schemi, modelli apparentemente assoluti, necessari, in realtà privi di qualunque sostegno e motivazione al di là della vicenda evenemenziale del loro essersi affermati *così e così* in determinate circostanze storiche.

---

<sup>269</sup> *Zib.* 4327; cfr. *Zib.* 4356: «il poema epico nelle nostre letterature, non é nato che da un falso presupposto. Omero, e i poeti greci di quello e de' seguenti secoli non conobbero in tal genere che degl'inni».

<sup>270</sup> *Zib.* 4235.

<sup>271</sup> *Ibidem.*

<sup>272</sup> *Zib.* 4357.

<sup>273</sup> *Zib.* 4327.

Solo la lirica è esente da tale confutazione; tuttavia la speculazione di cui ho ripercorso i passaggi essenziali ne ridisegna la nozione in profondità. La *reductio ad unum* della retorica dei generi e delle forme, porta Leopardi ad affermare non più solo il primato del genere lirico, ma la liricità essenziale della vera poesia. Non soltanto il lirico è il genere «più nobile e più poetico d'ogni altro»<sup>274</sup>, ma vale anche l'implicazione inversa e complementare dell'uguaglianza: la poesia non ha che un unico e vero genere, ed esso è il lirico. Si tratta invero di un risultato che Leopardi non metterà più in discussione. In uno degli ultimissimi appunti di materia poetologica dello *Zibaldone*, ad esempio, si legge del *genere lirico* che esso è «eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia», poesia la cui *essenza* a sua volta «sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche»<sup>275</sup>.

La complessiva decostruzione dell'impianto classicista della retorica dei generi e delle forme porta contestualmente Leopardi a precisare e intensificare, per contrasto, le caratteristiche precipue della nozione di lirica, nel frangente in cui viene sancita la sua identificazione con l'essenza della poesia. Emergono con particolare rilevanza i tratti di una radicale anti-normatività e di una estrema soggettività, radicata in un'antropologia schiettamente empiristica dell'io.

---

<sup>274</sup> *Zib.* 4234.

<sup>275</sup> *Zib.* 4476-4477, 29 marzo 1829 (corsivo mio).

Il carattere antinormativo della poesia è in effetti un corollario della dissoluzione del sistema dei generi. Insieme con le nozioni e definizioni astratte che le riassumono, qualsiasi norma, pianificazione, schema cui l'artista sottometta l'espressione libera e schietta dei suoi affetti è non solo priva di necessità e universalità, ma dannosa alla vera poesia. Secondo un andamento tipico del suo ragionare, Leopardi non si limita a escludere per questo motivo ogni attinenza di quelle con questa, ma rilancia, coglie l'occasione per stabilire, di conseguenza, una determinazione puntuale della sua idea di poesia. Se, ad esempio, «il poema epico é contro la natura della poesia» poiché «domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza» e «più e più anni d'esecuzione», al contrario, «la poesia sta essenzialmente in un impeto»<sup>276</sup>. L'impeto, un moto violento e improvviso dell'animo, è qualcosa che, in quanto tale, non può essere controllato, né generato o prolungato ad arte. Analogamente, Leopardi prima osserva che «la drammatica spetta alla poesia meno ancora che l'epica», in quanto comporta «fingere di avere una passione, un carattere ch'ei [il poeta] non ha» e richiede perciò un'«osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui»<sup>277</sup>, mirata all'obiettivo «di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare»; dunque ne trae, per contrasto, che

---

<sup>276</sup> *Zib.* 4356.

<sup>277</sup> *Zib.* 4357. Cfr. *Zib.* 4367, 5 settembre 1828: «Il romanzo, la novella ec. sono all'uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli é il più alieno di tutti i generi di letteratura, perché é quello che esige la maggior prossimità d'imitazione, la maggior trasformazione dell'autore in altri individui, la più intera rinunzia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro».

Il poeta é spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui [...]. Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere<sup>278</sup>.

La precisazione *al presente* assume valore pregnante, e connota la nozione di lirica nel senso di un soggettivismo radicale, che non circoscrive soltanto l'io-lirico, ma tende al singolo istante della sua traiettoria esperienziale. Dicendo *al presente*, Leopardi regola la corrispondenza tra l'espressione poetica e l'interiorità del soggetto sul valore liminare dell'istantaneità. Ciò coerentemente con un'idea fluida, mobile, intrinsecamente incerta dell'io, soggetto a continue trasformazioni poiché ininterrottamente esposto alla forza di una realtà esterna che, facendo leva sulla sua disponibilità ad assuefarsi, plasma la trama labile e cangiante della sua sensibilità, memoria, immaginazione. Se è vero che non si può uscire dall'assuefazione, dalla gabbia di schemi mentali, forme, nozioni che strutturano l'io nelle sue più intime facoltà, nel *presente* del sentimento, tuttavia, la coscienza del soggetto è occupata da immagini, illuminazioni, sentimenti, che possono smuovere il coacervo delle assuefazioni in cui l'io stesso consiste. Potranno in futuro esse stesse divenire assuefazioni, inerzia pendente sul soggetto e condizionante la sua espressione, il suo pensiero, il suo agire. Potranno, ma non ancora. In questo frangente liminare, incipitario, la ricettività e la plasmabilità del soggetto si manifestano non come inerzia ma come attiva conformabilità, capacità del soggetto di ricevere uno stimolo e di

---

<sup>278</sup> *Zib.* 4357.

corrispondervi attivamente, secondo la sua individuale personalità, sensibilità, visione. Il sentimento vivo innesca «la capacità del soggetto di scandire l' amorfo secondo connessioni e rapporti»<sup>279</sup> e si traduce in comprensione, visione, persuasione, intima esigenza di esprimersi, ispirazione, immaginazione.

L'identificazione dell'essenza della poesia nella liricità costituisce un risultato che non sarà più messo in discussione. L'importanza di questo approdo della speculazione di Leopardi sulla poesia spiega, in parte, la citazione in *Zib.* 4372 dell' 'autoritratto' di Dante tratto da *Pg.* XXIV, come se Leopardi intendesse corroborare la sua tesi con un riscontro per più ragioni notevole, un riferimento nobilitante e autorevole, una certificazione illustre e affatto scontata. Anzi, per certi versi inattesa se non paradossale.

Leopardi coglie, o mostra di cogliere, nella formula dell' *I' mi son un* una sostanziale affinità con Dante, nel segno di un'idea di poesia anti-mimetica e centrata invece sull'espressione autonoma e autentica della soggettività dell'autore. La volontà di segnalare un'analogia, assimilando alla propria la poetica di un autore non solo grandissimo ma apparentemente distante, per certi versi persino antitetico, per epoca, convincimenti filosofici, *Weltanschauung*, personalità, trova riscontro nella forzatura palese del dettato dantesco data dalla sostituzione di *Natura* ad *Amore* nella citazione. La modifica della lettera della *Commedia* si lascia in questo senso

---

<sup>279</sup> Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., pp. 744.



interpretare come soluzione di 'aggiustamento' della distanza tra i due autori, motivata dalla rilevazione di un'implicita affinità relativamente alla concezione della poesia. Lo scambio delle due parole-chiave, ciascuna centrale nel rispettivo sistema di pensiero e di poesia, potrà forse persino dipendere da un difetto inconscio di memoria, ma ha l'effetto di subordinare le differenze che sono evidenti alla somiglianza che non appare in superficie; traccia un implicito *mutatis mutandis* dal quale emerge un'analogia concezione della poesia.

Un'ancor più evidente assimilazione della poesia dantesca alla propria concezione è tracciata da Leopardi in un pensiero successivo di poche settimane, nel quale afferma la natura essenzialmente lirica del poema dantesco:

La Divina Commedia non é che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti<sup>280</sup>.

Assimilare la *Commedia* alla lirica vuol dire sottoporre emblematicamente il poema allo stesso 'test' di poeticità operante nella ridefinizione del sistema dei generi poetici. Definirne l'essenza nei termini della bipartizione essenziale della sua estetica, collocandolo tra ciò che è lirico e perciò poetico *versus* il non lirico e perciò impoetico, è però soprattutto un modo per sancire indirettamente la validità del suo paradigma teorico, per misurare la tenuta dei fondamenti teorici della sua estetica su un'opera per più ragioni capitale.

---

<sup>280</sup> *Zib.* 4417, 3 novembre 1828.

Nella sua sintetica brevità, combinata alla fluidità concettuale delle categorie poetologiche in gioco, questo pensiero sollecita così una duplice e complementare interpretazione. Da una parte, segnala un momento tipico della ricezione critica di Dante da parte di Leopardi; dall'altra, è l'occasione di una precisazione del concetto leopardiano e moderno di lirica, nel segno appunto del riconoscimento della *Commedia* quale opera fondamentalmente lirica. I due aspetti sono opportunamente connessi da Ghidetti quando osserva, rilevandone l'eccezionalità nel quadro della ricezione sette-ottocentesca di Dante, come Leopardi arrivi «proprio attraverso la meditazione sul caso Dante, a conclusioni che costituiscono un approdo definitivo della sua poetica e insieme per chi sarebbe venuto dopo di lui»<sup>281</sup>.

Nel corso dello *Zibaldone*, l'evoluzione dei giudizi su Dante segue il progresso della speculazione metapoetica, il suo andamento per progressive conferme e precisazioni che talvolta, o spesso, finiscono tuttavia per giungere a conclusioni molto distanti dalle premesse. Così, se nella prima parte del libro, fin dalle primissime pagine, l'autore della *Commedia* è esemplare per la capacità di imitare con naturalezza la natura<sup>282</sup>, in questi due ravvicinati brani dell'autunno del 1828, Dante è invece apprezzato per l'intensa, costante centralità del soggetto autoriale, il quale permea di sé la

---

<sup>281</sup> Enrico Ghidetti, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVI.2 (2012), p. 404.

<sup>282</sup> Cfr. il celebre confronto tra Dante e Ovidio in *Zib.* 21, non datato ma del 1818: «In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere, e far quello che colle parole é così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante no: pare che voglia raccontare e far quello che colle parole é

creazione poetica. L'io del poeta anima ogni dettaglio della *Commedia*, le sue parole risuonano in ogni voce che compare sulla scena del poema<sup>283</sup>, perché la verità del poema è la *sua* verità, l'espressione delle sue persuasioni, attese, giudizi, la manifestazione più alta e compiuta delle sue facoltà e delle sue esperienze intellettuali, morali, poetiche<sup>284</sup>.

---

facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanza e quell'altra, e alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino e che so io, (come fanno i romantici descrittivi, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec. tanto in voga ultimamente) insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no»; lo stesso confronto è ripreso in *Zib.* 57, 152, 2523, 3479-3480.

<sup>283</sup> Si confronti il giudizio di Auerbach «poteva penetrare mille figure senza cessare di essere Dante, poteva parlare le loro mille lingue, ed era pur sempre la lingua di Dante» (Erich Auerbach, *Dante, poeta mondo terreno*, cit. p. 84), con le considerazioni di Leopardi circa la liricità di fondo dei pezzi di vera poesia drammatica: «L'imitazione drammatica non può essere spontanea e veramente secondo natura, se non in quanto a un solo personaggio, o 2 al più, e solo in alcune scene, cioè in quelle che corrispondano alla situazione attuale dell'animo del poeta. Ma qui è sempre il poeta egli stesso che si dipinge, o piuttosto parla, sotto altro nome; e quella non è veramente imitazione, ma quasi un travestimento. In tutti gli altri personaggi ed altre scene, la poesia è necessariamente sofisticata. Del resto, tali scene, dove il poeta esprimesse i suoi sentimenti, passioni ec. attuali sotto nome di qualche personaggio storico, se si componessero staccate, potrebbero esser buona poesia: il poeta può aver buone ragioni per nascondersi sotto nome altrui; può trovarvisi, se non altro, più a suo agio; ed è anche poetico in qualche modo quel rapporto trovato ed espresso fra la propria situazione attuale, e quella d'alcun personaggio storico ec» (*Zib.* 4398-4399, 28 settembre 1828).

<sup>284</sup> Nell'accezione leopardiana, il carattere lirico della *Commedia* non si limita alla semplice coincidenza di protagonista e autore, come sembrerebbe invece intendere Ghidetti, stante la genericità della locuzione 'al centro', quando osserva che «Leopardi riconosce il personaggio-poeta Dante al centro della *Commedia* e, proprio sulla base dell'opera dantesca, arriva alla formulazione di una verità fondamentale per la storia della poesia: l'identificazione della poesia con la lirica, che, cancellando i generi letterari codificati dalla tradizione, chiude in epoca moderna il circolo della storia universale della poesia» (Enrico Ghidetti, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, cit., pp. 405-406).

Si tratta di un'opzione interpretativa connotata, per certi versi discutibile. Essa è però coerente con il complesso della riflessione non soltanto metapoetica ma anche metacritica di Leopardi, il quale nello *Zibaldone*, appena due mesi prima, aveva ad esempio annotato la sua ferma opposizione nei confronti dell'interpretazione allegorica della poesia, che «distrugge l'interesse» perché presuppone da parte del poeta l'intenzione deliberata di fingere<sup>285</sup>. Si può certamente cogliere una forzatura nel ricondurre la *Commedia* alla lirica, individuare per certi versi una 'leopardizzazione' di Dante. Basti qui segnalare la questione. Vorrei però concentrarmi non su una misura della legittimità e precisione del giudizio critico espresso o implicito nello *Zibaldone*, quanto sulla decifrazione dei significati che Leopardi veicola tramite il riuso della formula dell'*I' mi son un* e l'assimilazione della *Commedia* alla concezione essenzialmente lirica della poesia.

La 'funzione-Dante' che emerge in questo luogo avanzato dello *Zibaldone* non si limita alla garanzia di una conferma autorevole, di un riscontro, più o meno imparziale, con un precedente illustre. La citazione e la contemporanea alterazione del brano della *Commedia* costituiscono invece la parte emersa di un procedimento creativo,

---

<sup>285</sup> Cfr. 4365-4366, 2 settembre 1828: «Chi suppone allegorie in un poema, romanzo ec.; come si è tanto fatto anticamente e modernamente nell'*Iliade* e *Odissea*; come fece il Tasso medesimo nella sua *Gerusalemme*; come ora il Rossetti nel commento alla *Divina Commedia* che si stampa in Londra, la vuol tutta allegorica, allegorico il personaggio di Francesca da Rimini, allegorico Ugolino ec.; distrugge tutto l'interesse del poema ec. Noi possiamo interessarci per una persona che sappiamo interamente finta dal poeta, drammatico, novelliere ec.; non possiamo per una che supponghiamo allegorica. Perché allora la falsità é, e si vede da noi, nell'intenzione stessa dello scrittore».

euristico, nel quale l'acquisizione e la manipolazione della poetica dantesca è fatta occasione di un avanzamento speculativo. Dal pensiero di Dante, dall'espressione sintetica e immaginifica dell'*I' mi son un che quando Amor mi spira*, scaturisce e trae alimento nuovo pensiero, costruito in parte per acquisizione, in parte per correzione e innovazione, che precisa, intensifica, arricchisce la concezione leopardiana di lirica e di poesia.

Il riferimento a Dante rivela in questo senso un carattere non accessorio, e acquista invece una specifica pregnanza, al di là dello sfoggio di una corrispondenza illustre e nobilitante. Investito da un processo di invenzione per emulazione, l'autoritratto dantesco diventa l'occasione di una 'scoperta', di un progresso nell'intelligenza leopardiana della poesia e nella definizione della poetica. Il ragionamento di Leopardi incrocia il dato reperito nell'opera di Dante e la propria riflessione pregressa, e trae vantaggio sia dalle affinità sia dai punti di divergenza. La 'giusta' formula di Dante, giusta al punto di farla propria, è un elemento, una tessera del *puzzle*, che può e deve essere a sua volta migliorata, precisata, corretta. In questo senso, lo scambio dei termini-chiave di *Natura* e di *Amore* rileva la divergenza 'rimarginabile' che separa i due rispettivi sistemi di pensiero estetico e filosofico e opera, a un tempo, una 'correzione' della posizione dantesca, traccia un atto revisionistico.

L'affinità 'divergente' che sulla traccia del pensiero dell'*I' mi son un* si può rilevare tra la concezione leopardiana della poesia e la poetica della *Commedia* si può meglio precisare se si considera il

rapporto che nella creazione lirico-immaginativa si stabilisce tra l'io, soggetto e al tempo stesso oggetto della poesia, e la realtà 'esterna', una volta che al principio dell'imitazione della natura si sostituiscono l'*imitazione di se stesso* e la parola di *natura che parla dentro il poeta e per la sua bocca*.

Un'indicazione decisiva in proposito è veicolata, nel pensiero dello *Zibaldone*, dalle determinazioni spaziali del *fuori* e del *dentro*. Leopardi dispone poesia e non poesia ai due antipodi di un'essenziale metaforica dell'io e della sua relazione con il mondo fuori di sé, scandita secondo questa essenziale opposizione: la poesia, lirica e anti-mimetica, è una parola *dentro* e *attraverso* il poeta; la non poesia, imitativa, è invece, come si legge nell'immediato prosieguito del passo, un *uscire veramente fuori di se medesimo*. Si tratta della stessa polarità tra *fuori* e *dentro* nella quale anche l'ambivalenza intrinseca alle dinamiche dell'assuefazione si svela: da una parte il *fuori* preme sul soggetto e lo determina agendo sulla sua conformabilità; dall'altra, il *dentro*, strutturatosi nel corso della storia esperienziale dell'individuo per effetto di queste stesse dinamiche, si manifesta *natura che parla*, nel senso metaforico di cui si è detto commentando il pensiero sulle personificazioni di natura dell'ottobre 1828<sup>286</sup>. Il *dentro*, l'interiorità dell'io *nella* quale parla la voce della natura, è il luogo di una mediazione tra l'io e la realtà esterna che porta questa dentro quello. Assunta, interiorizzata, fatta propria, la realtà *diventa* soggetto; soggetto il quale, a sua volta, non è che la traccia delle sensazioni, percezioni, relazioni che nel corso della sua storia

---

<sup>286</sup> Cfr. *Zib.* 4413, citato *supra*, p. 152.

esperienziale si è impressa sull'originaria conformabilità della materia.

La distinzione tracciata da Leopardi tra poesia e non poesia nel brano dell'*I' mi son un* distingue l'«espressione» libera della propria soggettività, espressione di una realtà interiorizzata nell'io, dalle «imitazioni», nelle quali l'io forza la sua soggettività fuori da sé, istituisce con il reale una mediazione di tipo mimetico nella quale è il soggetto a farsi altro da sé. Nel primo caso l'assuefazione mostra la sua faccia di «facoltà plastica, proiettiva, costruttrice»<sup>287</sup>, tramite la quale il soggetto è venuto modellando la percezione di sé e del reale che esprime nella poesia; nel secondo, quella di una passività ricettiva, che induce l'io ad adeguare la poesia a forme ricevute dall'esterno, siano quelle degli oggetti imitati o quelle delle soluzioni convenzionali del rapporto tra l'io e la realtà esterna, calcificate nell'eredità culturale e nell'uso.

Tale riformulazione del paradigma estetico in chiave anti-mimetica si preannunciava già in un appunto della fine del 1823, nel quale, finalizzando all'ambito della riflessione estetica spunti provenienti dalla teoria dell'assuefazione, Leopardi delinea per la prima volta una poetica non tanto dell'imitazione quanto dell'*espressione*:

La facoltà d'imitazione non é che facoltà di assuefazione; perocché chi facilmente si avvezza, vedendo o sentendo o con qualunque senso apprendendo, o finalmente leggendo, facilmente, ed anche in poco tempo, riducesi ad abito quelle tali

---

<sup>287</sup> *Ibidem.*

sensazioni o apprensioni, di modo che presto, e ancor dopo una volta sola, e più o manco perfettamente, gli divengono come proprie; il che fa ch'egli possa benissimo e facilmente rappresentarle ed al naturale, esprimendole piuttosto che imitandole, poiché il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimato in se stesso quello che imita, sicché la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione. Giacché l'espressione de' propri affetti o pensieri o sentimenti o immaginazioni ec. comunque fatta, io non la chiamo imitazione, ma espressione<sup>288</sup>.

L'argomentazione procede senza soluzioni di continuità, stabilendo passo dopo passo l'equivalenza dei termini in gioco – imitazione, assuefazione, espressione – ma giunge a operare un sostanziale capovolgimento. In primis, la facoltà di imitazione è ricondotta all'assuefazione, sulla base dell'osservazione di come ogni *sensazione* e ogni *apprensione* comporti una certa assuefazione in chi le sperimenta (*riducesi ad abito quelle tali sensazioni o apprensioni*), più o meno rapida e completa a seconda delle circostanze e delle facoltà del soggetto in questione. Poi, lungo il filo sottile di distinguo e assimilazioni di una retorica della ripetizione e della sinonimia (*esprimendole piuttosto che imitandole; deve aver come raccolto, la vera imitazione non propriamente imitazione*), l'imitazione di ciò che il soggetto ha interiorizzato viene infine ridefinita *espressione* (*l'espressione de' propri affetti o pensieri o sentimenti o immaginazioni ec. comunque fatta, io non la chiamo imitazione, ma espressione*). Stabilito che la vera imitazione è l'espressione dell'io, la poetica della spontaneità e

---

<sup>288</sup> Zib. 3941-3942, 6 dicembre 1823.



della naturalezza evolve di conseguenza. La prima non è più intesa come un pregio dell'espressione funzionale alla seconda, sulla base dell'argomento per cui condurre un'imitazione poetica secondo i gusti, le facoltà, i canoni cui si è assuefatti fa sì che essa *appaia, si confonda con*, un'imitazione naturale della natura. Nella cornice teorica dell'assuefazione, spontaneo e naturale essenzialmente coincidono. Una rappresentazione è condotta spontaneamente e con naturalezza, *facilmente e al naturale*, quando il suo oggetto è vivificato dalla mediazione del soggetto. Oggetto proprio della poesia è dunque la traccia che lascia nell'io l'esperienza sensibile e cognitiva della realtà (*sensazioni e apprensioni*) sia essa diretta, tramite i sensi (*vedendo o sentendo o con qualunque senso apprendendo*), o indiretta, tramite la mediazione estetica e filosofica (*o finalmente leggendo*).

Con uno slittamento decisivo, Leopardi identifica la poesia con la voce di quella trama di speranze, memorie, persuasioni, immaginazioni che forma l'io del poeta e che si è prodotta nel corso della sua esistenza per effetto dell'assuefazione che fonda e struttura il rapporto con il mondo. Essa esprime l'io del poeta, origina da un'ispirazione autonoma, intima, lirica, ed è *in questo* espressione di una realtà 'interiorizzata'. Non 'compresa' e rappresentata tramite le facoltà cognitive del soggetto e secondo prestabilite modalità tecniche, come secondo il paradigma estetico basato sul principio di imitazione. La poesia muove invece da qualcosa che deriva dall'interazione del soggetto con la realtà ed è attiva nell'io a un livello più profondo. La parola di natura, nel pensiero dell'*I' mi son un*, è insieme parola dell'io e parola della realtà tradotta e ricreata nell'io.

Emerge in questa prospettiva una possibile interpretazione del rapporto stabilito con la poetica della *Commedia* tramite la citazione modificata. Dettato di Amore e/o parola di Natura, la poesia è agganciata alla dinamica per cui l'io viene ad essere quello che è tramite l'interazione con l'esistente che lo circonda. Il dispositivo testuale della citazione modificata esprime adeguatamente questa affinità e segnala al tempo stesso gli elementi di divergenza, poiché associa le due poetiche scambiando però le rispettive parole chiave. Nel caso di Leopardi l'interiorizzazione è un aspetto dell'assuefazione, per la quale, a partire dalla potenziale conformabilità dell'uomo, la storia delle esperienze percettive dell'individuo si fa, ed è, la sua natura. Nel caso di Dante, un processo analogo è quello in cui consiste la fase iniziale della psicologia d'amore, quando, agendo sull'originaria disposizione dell'uomo ad amare, il dispiegarsi della percezione di ciò che piace entro la mente determina nell'animo una modificazione nella quale quel particolare amore consiste. Amore «è natura / che per piacer di novo in voi si lega»<sup>289</sup>, un accidente della forma sostanziale dell'individuo indotto dal contatto con ciò che lo circonda.

Le forze e i processi tramite i quali la realtà si iscrive nel soggetto non potrebbero presupporre una concezione più diversa dell'uomo e dei meccanismi che ne descrivono l'identità e l'agire. L'uno, l'assuefazione, è al fondo memoria plastica della materia che, per qualche ragione o forse per nessuna, risulta dotata di un certo grado di conformabilità. L'altro, l'amore, costituisce il nocciolo della

---

<sup>289</sup> Pg. XVIII 26-27.

concezione provvidenziale dell'uomo, il segno del suo privilegio rispetto a tutte le altre forme dell'esistenza terrena, sul quale si congiungono insieme la sua materialità terrena e la sua libertà divina di scegliere il male o il bene. Tanto la potenzialità di assuefarsi che quella di amare connettono l'individuo alla realtà ed è ricercando quella realtà che il poeta 'lirico' concepisce la sua immaginazione poetica. La lirica leopardiana della 'imitazione di se stesso', la poesia della parola di Natura e del dettato di Amore, non si risolve cioè in alcuna fuga dal mondo, in nessuna concessione ad attitudini introspettive, intimiste, fantastiche.

Attraverso l'assuefazione o attraverso l'amore, l'uomo iscrive il mondo nella sua interiorità ed è in grado di unificarlo, comprenderlo, ricrearselo. Certo, per Dante è Dio il garante ultimo di un'integrazione universale e unicamente vera. L'io è animato da amore, la sua natura individuale è modellata dall'amore che lo pone in comunicazione profonda con la realtà che lo circonda, ma Amore è anche, anzi è primariamente, Dio. La via dell'amore ben diretto conduce l'uomo alla visione suprema e alla sapienza divine; analogamente, nell'ambito della poetica, l'immagine del dettato di Amore traduce l'unificazione dell'ispirazione individuale, la parola che amore detta dentro, con la rivelazione universale della Verità. In Leopardi la sintesi del mondo non ha di assoluto che la sua soggettiva relatività; ma ha la persuasività di ciò che non contraddice il rigore della conoscenza empirico-razionale ed è intimamente sentito e autenticamente espresso. Ciascuno a suo modo, Leopardi e Dante individuano nell'io-lirico il luogo deputato alla messa a

sistema unificante del mondo e rivendicano alla poesia un inusitato ruolo di guida nel complesso del sistema della cultura:

quale testimone più autentica del nostro destino e custode dei supremi valori esistenziali [...] la poesia, ricettacolo del vago e del piacere, assume su di sé responsabilità inusitate, di tenore conoscitivo ed esistenziale al tempo stesso, scompaginando la nitida gerarchia dei fini cui il Classicismo era tributario, in nome di un privilegio assoluto che la colloca al centro dell'esperienza umana<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> Franco Brioschi, *La poesia senza nome*, cit., pp. 66 e 117.



## Antropologia poetica

### Poesia e principio vitale

«Ognuna delle asseverazioni che compongono questa definizione (o tentativo di definizione) andrebbe analizzata»<sup>291</sup>, questa la raccomandazione di Luporini, in uno dei suoi ultimi interventi su Leopardi, relativamente al seguente passo:

Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo<sup>292</sup>.

Si è visto nel capitolo precedente con quali argomenti, di ordine sia storico-genetico (*primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia*), sia teorico-tipologico (*più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione*), Leopardi ridefinisce la teoria e la gerarchia dei modi e dei generi poetici all'insegna non solo della centralità e del primato della lirica, ma dell'uguaglianza

---

<sup>291</sup> Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 200.

<sup>292</sup> *Zib.* 4234, 15 dicembre 1826.

stabilita tra i concetti di poesia e di lirica. Nei successivi punti di questo 'tentativo di definizione', Leopardi stabilisce prima di tutto il carattere universale della poesia-lirica, *propria di ogni uomo anche incolto*. Indica, inoltre, due qualità essenziali della lirica, dalla cui conciliata complementarità deriva in effetti la sua definizione formale: essa è motivata teleologicamente, cioè corrisponde al fine dell'uomo *di ricrearsi o di consolarsi*; e consiste nell'espressione *libera e schietta* di ciò che si prova intensamente e vivacemente (*qualunque affetto vivo e ben sentito*). La saldatura che lega questi diversi aspetti non è ovvia e rivela invece, a un'analisi più approfondita, basi profonde negli approdi della riflessione gnoseologica e antropologica di Leopardi, compiuti e ormai definitivi a quest'altezza cronologica.

Inoltre, verso la fine dello stesso pensiero la lirica è definita da Leopardi «prodotto dalla natura vergine e pura» e «sua legittima figlia», ribadendo ancora una volta la associazione di natura e poesia osservata nelle occorrenze del motivo della natura che parla lungo lo *Zibaldone* e in particolare nel brano dell'*I' mi son un*. Simili occorrenze della parola 'natura' in luoghi cronologicamente bassi dello *Zibaldone* costituiscono uno dei luoghi problematici maggiormente discussi dalla critica, nonché dalle implicazioni più ampie in merito alla complessiva ricostruzione del pensiero leopardinao. Ben nota, al riguardo, la *querelle* che ha visto Solmi farsi sostenitore della tesi del perpetuarsi nel pensiero maturo di Leopardi di una concezione benefica e provvidenziale di natura, la quale affiancherebbe il manifestarsi di un pensiero pienamente materialista-pessimista<sup>293</sup>;

---

<sup>293</sup> Due concetti 'confusi' in un unico termine.

tesi alla quale si è contrapposto Timpanaro, il quale rivendica invece la coerenza e la sistematicità complessiva della svolta leopardiana, che senza essere netta e lineare, segna ad ogni modo una transizione compiuta e intransigente tra le due concezioni di natura<sup>294</sup>.

Collocandosi nel solco dell'interpretazione di Timpanaro, ma sottolineando con particolare forza come essa contempra la «persistenza, in tutta la carriera dello scrittore, dell'idea di positività degli impulsi vitali dell'uomo e degli altri esseri viventi»<sup>295</sup>, Emilio Bigi ha invitato a intendere, nei passi dello *Zibaldone* in questione,

il termine 'natura' non tanto, come nella prima formulazione della teoria del piacere, come entità benefica e provvidenziale, quanto invece come una «passione elementare ed essenziale nel vivente»<sup>296</sup>, come un innato insopprimibile istinto e un impulso vitale di ogni essere vivente<sup>297</sup>.

Nel suo contributo, Bigi si sofferma sulle corrispondenze tra l'inclinazione dell'uomo alla vitalità, all'attività, al vigore, all'energia e l'opzione di Leopardi per una poesia sentimentale e malinconica. Egli privilegia gli aspetti tematici e stilistici della poetica leopardiana, e tratteggia sotto questo profilo l'emergere di un carattere poetico

---

<sup>294</sup> Per un bilancio sintetico sull'argomento cfr. Cosetta Veronese, *Il 'sistema' dello Zibaldone e i suoi lettori: Solmi e Timpanaro a confronto*, in *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto*, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012, a cura di Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Olschki, 2013, pp. 451-60.

<sup>295</sup> Emilio Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi* (2001), in Id., *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, a cura di Cristina Zampese, Venezia, Marsilio, 2011, p. 40.

<sup>296</sup> *Zib.* 2434, 8 maggio 1822.

<sup>297</sup> Emilio Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, cit., p. 42.



‘moderno’, contrapposto all’antico<sup>298</sup>. L’accezione di ‘natura’ secondo la quale essa si identifica con l’impulso dell’individuo esistente per la vita è, in un certo senso, ciò che permane dell’idea di una natura benefica e provvidenziale dopo la decostruzione e la confutazione di quell’idea<sup>299</sup>. Si veda il seguente passo del 31 ottobre 1823, opportunamente citato da Bigi al riguardo:

L'amor della vita, il piacere delle sensazioni vive, dell'aspetto della vita ec. delle quali cose altrove, é ben consentaneo negli animali. La natura é vita. Ella é esistenza. Ella stessa ama la vita, e procura in tutti i modi la vita, e tende in ogni sua operazione alla vita. Perciocch'ella esiste e vive. Se la natura fosse morte, ella non sarebbe. Esser morte, son termini contraddittorii. S'ella tendesse in alcun modo alla morte, se in alcun modo la procurasse, ella tenderebbe e procurerebbe contro se stessa. S'ella non procurasse la vita con ogni sua forza possibile, s'ella non amasse la vita quanto più si può amare, e se la vita non

---

<sup>298</sup> Cfr. *ivi*, p. 40: «direi, per esporre subito la tesi del presente intervento, che una funzione primaria nell’esprimere, potenziare e soddisfare questa tensione a una vita vitale sia attribuita dal Leopardi alla poesia, e non solo alla poesia antica, ma anche proprio alla poesia moderna, sentimentale e malinconica».

<sup>299</sup> Cfr. Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 199: «Sembrirebbe davvero potersi concludere che quel costrutto (nesso di poesia e filosofia, agli alti livelli) non abbia più bisogno di siffatto puntello [la natura]. Epperò sarebbe una conclusione semplicistica, smentita da testi relevantissimi zibaldonici degli anni seguenti [al 1823]. La questione è più complessa. Proprio in rapporto alla poesia ‘lirica’, di cui in quegli anni sempre più argomentatamente farà l’esaltazione – proclamandone un assoluto primato quale, in sostanza, l’unica vera poesia (ma quasi senz’avvedersene compie anche una riforma dell’idea di liricità, rispetto alla canonizzata tradizione letteraria) – assistiamo a una ricomparsa in senso positivo della nozione di ‘natura’, tale che in certi momenti sembra contraddire del tutto la critica della natura ‘matrigna’ e il contrasto assiologico con essa».

fosse tanto più cara alla natura, quanto maggiore e più intensa e in maggior grado, la natura non amerebbe se stessa (vedi la pagina 3785. principio), non procurerebbe se stessa o il proprio bene, o non si amerebbe quanto più può (cosa impossibile), né amerebbe il suo maggior possibile bene, e non procurerebbe il suo maggior bene possibile (cose che parimente, come negl'individui e nelle specie ec., così sono impossibili nella natura). Quello che noi chiamiamo natura non é principalmente altro che l'esistenza, l'essere, la vita, sensitiva o non sensitiva, delle cose. Quindi non vi può esser cosa né fine più naturale, né più naturalmente amabile e desiderabile e ricercabile, che l'esistenza e la vita, la quale é quasi tutt'uno colla stessa natura, né amore più naturale, né naturalmente maggiore che quel della vita. (La felicità non é che la perfezione il compimento e il proprio stato della vita, secondo la sua diversa proprietà ne' diversi generi di cose esistenti. Quindi ell'é in certo modo la vita o l'esistenza stessa, siccome l'infelicità in certo modo é lo stesso che morte, o non vita, perché vita non secondo il suo essere, e vita imperfetta ec. Quindi la natura, ch'é vita, é anche felicità.). E quindi é necessario alle cose esistenti amare e cercare la maggior vita possibile a ciascuna di loro. E il piacere non é altro che vita ec. E la vita é piacere necessariamente, e maggior piacere, quanto essa vita é maggiore e più viva. La vita generalmente é tutt'uno colla natura, la vita divisa ne' particolari é tutt'uno co' rispettivi subbietti esistenti. Quindi ciascuno essere, amando la vita, ama se stesso: pertanto non può non amarla, e non amarla quanto si possa il più. L'essere esistente non può amar la morte, (in quanto la morte abbia rispetto a lui) veramente parlando, non può tendervi, non può procurarla, non può non odiarla il più ch'ei possa, in veruno

istante dell'esser suo; per la stessa ragione per cui egli non può odiar se stesso, procurare, amare il suo male, tendere al suo male, non odiarlo sopra ogni cosa e il più ch'ei possa, non amarsi, non solo sopra ogni cosa, ma il più ch'egli possa onninamente amare. Sicché l'uomo, l'animale ec. ama le sensazioni vive ec. ec. e vi prova piacere, perch'egli ama se stesso<sup>300</sup>.

Si può cogliere innanzitutto la transizione tra un pensiero della natura che si avvale di categorie assolute e astratte, nella prima parte, e la sua riduzione in termini più rigorosamente analitici, per cui 'natura' smette di essere concettualizzata come un'entità *per sé*, ed è concepita invece esclusivamente come una determinata proprietà attribuibile a esistenti individui ed empirici, *le cose esistenti ne' diversi generi, i rispettivi subbietti esistenti, ciascuno essere esistente, l'uomo, l'animale*. Il passaggio è segnalato da un'espressione (*Quello che noi chiamiamo* etc.) che spesso ricorre, con minime variazioni, nei luoghi dello *Zibaldone* in cui Leopardi si applica a una precisazione concettuale e terminologica delle parole chiave del suo pensiero<sup>301</sup>. Riusata ogni ipostatizzazione di ordine provvidenziale, l'idea di natura viene ricondotta all'inclinazione del vivente per la vita stessa, ovvero a una proprietà di qualcosa che esiste ed è, senza per ciò essere universale, comprovata dall'esperienza e dalla ragione. Come si vedrà meglio nel seguito, tale inclinazione è per Leopardi una delle forme nelle quali si manifesta la forza elementare dell'esistenza per

---

<sup>300</sup> *Zib.* 3813-3815, 31 ottobre 1823.

<sup>301</sup> Cfr. il passo citato nel precedente capitolo: «Quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ec., intendo» (*Zib.* 4413).

la quale l'individuo esistente *si am[a] quanto più può [...] am[a] il suo maggior possibile bene, e [...] procur[a] il suo maggior bene possibile.* Ogni attività dell'uomo si riconduce a questo principio cardine dell'antropologia leopardiana, fondamentale principio dinamico dell'esistenza individuale, che usualmente Leopardi designa 'amor proprio'.

La riflessione sull'amor proprio costituisce uno degli ambiti più considerevoli e consistenti dell'intero *Zibaldone*, che ne è percorso dalle primissime pagine fino alla fine. Leopardi argomenta ripetutamente la sua universalità e si interroga senza posa sulle implicazioni che dal principio dell'amor proprio discendono sul problema della felicità, ossia sulle condizioni di perfezione dell'esistenza. Fin dall'elaborazione della 'teoria del piacere', la cui prima esposizione compiuta risale al 1820<sup>302</sup>, Leopardi giunge alla conclusione che la spinta dell'amor proprio è intrinsecamente contraddittoria, e dunque controproducente sotto il profilo eudemonico. L'amor proprio spinge incessantemente l'uomo verso una vita animata dal piacere, ma tale spinta verso la felicità produce invariabilmente una costante infelicità, poiché ogni piacere esistente è sempre deludente rispetto al desiderio con cui l'individuo lo persegue.

Stante questa conclusione, lungo un corso parallelo ma non contraddittorio dello *Zibaldone* viene tuttavia a delinearsi una

---

<sup>302</sup> Cfr. *Zib.* 165-183, 12-23 luglio 1820. In *Zib.* 3813-3815, appena citato, non si perita di richiamare questa conclusione che resta tuttavia assodata e implicita al ragionamento. Si può forse tenere presente al riguardo la sospensione nel rapido cenno in *Zib.* 3814: «E il piacere non é altro che vita ec.».

prospettiva eudemonica modellata secondo una vitalistica circolarità. Come si legge nel lungo pensiero appena citato, Leopardi si sofferma su una felicità che 'naturalmente' la vita ricerca e che coincide con la vita stessa: *la felicità [...] é in certo modo la vita o l'esistenza stessa [...] la natura, ch'è vita, é anche felicità*. Un 'circolo' della felicità e della vita che ricopre, circonda, si dispone tutt'intorno, per così dire, al centro vuoto della certa impossibilità della felicità stessa.

## L'amore della vita nell'amore di sé, e viceversa

Oltre l'apparenza di un pur minimo residuo di innatismo, il carattere universale dell'amor proprio è in effetti un'espressione di strenuo razionalismo e empirismo. Leopardi lo deduce, infatti, applicando il principio di non contraddizione al semplice dato empirico dell'esistenza di ciò che esiste. Si consideri in proposito il passo conclusivo della prima stesura della teoria del piacere:

quantunque la natura potesse separar queste due cose, esistenza e amor di lei, e perciò l'amor proprio sia una qualità posta da lei arbitrariamente nell'essere vivente, a ogni modo la nostra maniera di concepir le cose appena ci permette d'intendere come una cosa che é, non ami di essere, parendo che il contrario di questo amore, sarebbe come una contraddizione coll'esistenza - Perciò l'amor proprio si può considerare ancor esso (nella natura quale la vediamo) come una conseguenza dell'esistere, e questo in certo modo anche negli esseri inanimati. Ora discendiamo. Esistenza. amore dell'esistenza (quindi della conservazione di lei, e di se stesso) - amor del piacere (é una conseguenza immediata dell'amor proprio, perché chi si ama, naturalmente é determinato a desiderarsi il bene che é tutt'uno col piacere, a volersi piuttosto in uno stato di godimento che in uno stato indifferente o penoso, a volere il meglio dell'esistenza ch'é l'esistenza piacevole, invece del peggio, o del mediocre ec.)<sup>303</sup>.

---

<sup>303</sup> *Zib.* 182, 12-23 luglio 1820.

Il carattere necessario e universale dell'amor proprio discende dal dato empirico dell'esistenza di ciò che esiste, sul quale Leopardi innesta un'ipotesi minima di non contraddizione. Egli è consapevole del fatto che anche questo modo di concettualizzare, secondo ragione, la forza attiva nel soggetto è esso stesso una proiezione della «nostra maniera di vedere le cose», la quale «appena ci permette d'intendere come una cosa che é, non ami di essere»<sup>304</sup>. Tuttavia, la conoscenza secondo esperienza e ragione, senza essere neutra, e relativa anch'essa, è appunto l'unica forma umana di conoscenza, cui Leopardi lucidamente si attiene, nonostante le difficoltà concettuali e le verità disperate cui la sua riflessione lo conduce<sup>305</sup>.

L'istanza razionalista alla base della concettualizzazione dell'amor proprio si fa via via progressivamente più netta ed esplicita. Si prenda, ad esempio, il brano, dell'ottobre del 1823, al

---

<sup>304</sup> *Zib.* 182. Analogamente in *Zib.* 2499, 26 giugno 1822: «sarebbe una contraddizione quasi impossibile a *concepirsi*, che l'esistenza non fosse amata dall'esistente», cioè non impossibile in sé, ma relativamente alle strutture cognitive dell'uomo. E anche in *Zib.* 648, 12 febbraio 1828: «questo amore [l'amor proprio] é conseguenza necessaria della vita, in quell'ordine di cose che esiste, e che noi concepiamo, e altro non possiamo concepire, ancorché possa essere, ancorché fosse realmente». Brioschi ha sottolineato ripetutamente, in diversi luoghi della sua produzione critica dedicata a Leopardi, il suo «razionalismo metodologico, e non gnoseologico, che 'analizza' e 'decomponere' non la natura, ma precisamente i costrutti 'fabbricati' dal nostro intelletto» (Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., p. 741).

<sup>305</sup> Cfr. *Zib.* 3784, dove, poche righe prima del brano citato sulla necessità logica dell'amor proprio, Leopardi erge la linea di demarcazione tra ciò che è possibile conoscere, comprendere, discorrere e ciò che sfugge alle possibilità cognitive dell'uomo, senza perciò smettere di individuare nella ragione il mezzo e il requisito essenziale della conoscenza: «Queste, essendo contraddizioni evidentissime e formalissime, sono escluse dal ragionamento assoluto; il principio stesso della nostra ragione, o si riconosce per falso, e non possiamo più discorrere, o impedisce di supporre queste contraddizioni nella natura».

quale Leopardi rimanda esplicitamente nel pensiero citato all'inizio. Se nel 1820 l'amor proprio era considerato una qualità *posta arbitrariamente dalla natura*, nel 1823 esso «senza l'opera diretta della natura, nasce necessariamente dalla stessa vita (onde la natura medesima, per così dire, lo aveva e lo ha, verso se stessa, indipendentemente dal suo volere)»<sup>306</sup>, poiché «sarebbe contraddizione un essere che sentisse di essere e non si amasse»<sup>307</sup>. Accentuando ulteriormente queste conclusioni, Leopardi arriva a dire dell'amor proprio che «questo principio non é un'idea, esso é una tendenza, esso é innato»<sup>308</sup> – e l'osservazione è ancor più probante poiché si reperisce in luoghi cronologicamente avanzati dello *Zibaldone*, nei quali deve ritenersi assodata la confutazione di ogni idea innata e a priori. Un innatismo, a volerlo chiamare così, ben stretto: tutto ciò che può dirsi innato in ciò che esiste, poiché niente è innato nell'ambito di ciò che l'uomo può conoscere, è ciò che discende razionalmente e perciò plausibilmente dalla semplice esistenza, secondo il modo in cui l'uomo è capace di concepirla e di conoscerla.

Dei due cardini dell'antropologia filosofica leopardiana, l'uno, l'assuefazione, descrive il costituirsi e il modellarsi dell'individuo esistente nella sua relazione con il reale che è altro da sé; l'altro,

---

<sup>306</sup> *Zib.* 3784-3785, 25-30 ottobre 1823.

<sup>307</sup> *Ibidem.*

<sup>308</sup> *Zib.* 4131, 5-6 aprile 1825. Analogamente, cfr. *Zib.* 4242-4243 (8 gennaio 1827): «Innato é l'amor di se».



l'amor proprio, costituisce il principio dinamico dell'esistenza, il motore fondamentale cui ogni impulso attivo, ogni inclinazione, passione, azione si riconduce<sup>309</sup>. L'uomo, il vivente, è mosso dall'amore per se stesso, dall'inclinazione necessaria di ciò che esiste verso un pieno compimento della propria esistenza, cioè verso la felicità. L'esistenza è dunque concepita da Leopardi non nei termini di un'essenza o di una qualità positiva, ma di una disposizione potenziale, la conformabilità, e di un'inclinazione senza fine, l'amor proprio; una tensione quest'ultima inesauribile entro i limiti materiali dell'esistenza, e sempre viva, per definizione, fin dove e fin quando la stessa esistenza dura. È esclusa una determinazione a priori, poiché l'individuo non è ma *diviene*, per effetto dell'assuefazione; ed è esclusa una determinazione di ordine finale dell'esistenza, perché essa consiste essenzialmente nel desiderio, nell'inclinazione stessa.

---

<sup>309</sup> Cfr. *Zib.* 960, 19 aprile 1821: «Le sopraddette considerazioni possono portare ad una gran generalità, e semplicizzare l'idea che abbiamo del sistema delle cose umane, o la teoria dell'uomo, facendo conoscere come sotto tutti i riguardi, ed in tutte le circostanze possibili della vita, agisca quell'unico principio ch'è l'amor proprio, e come tutti gli effetti della vita umana sieno proporzionati alla maggiore o minor forza, maggiore o minor debolezza, e diversa direzione di quel solo movente: per quanto i detti effetti si presentino a prima vista, come derivati da diverse cagioni»; analogamente in *Zib.* 2153, 23 novembre 1821: «l'amor proprio si trova in qualunque azione, affetto ec. possibile all'uomo, ancorché paia il più lontano, e il più contrario all'amor di se stesso». Anche l'amor proprio, si noti, è soggetto all'assuefazione, cfr. *Zib.* 2490-2491, 22 giugno 1822: «l'amor proprio essendo una qualità del vivente, e queste qualità, come ho provato in più luoghi, essendo disposizioni, e queste disposizioni conformabili, e che possono fruttificare e produrre delle facoltà, e questo massimamente nell'uomo, ne segue che l'amor proprio, specialmente nell'uomo, è conformabile e coltivabile come le altre qualità. Anzi tanto più quanto egli abbraccia tutte le qualità dell'animo del vivente».

Logica conseguenza di questa concezione è che la pienezza dell'esistenza, cioè la felicità, non può mai essere attuale. Nel corso dello *Zibaldone* Leopardi torna ripetutamente e costantemente su questa tesi, solidissimo punto fermo del suo pensiero, stabilito già nella prima stesura della 'teoria del piacere' ma che trova forse la sua formulazione più lucida ed essenziale in alcuni pensieri della parte finale del libro. Così, ad esempio, un appunto bolognese del 30 agosto del 1826:

*Felicità non é altro che contentezza del proprio essere e del proprio modo di essere, soddisfazione, amore perfetto del proprio stato, qualunque del resto esso stato si sia, e fosse pur anco il più spregevole. Ora da questa sola definizione si può comprendere che la felicità é di sua natura impossibile in un ente che ami se stesso sopra ogni cosa, quali sono per natura tutti i viventi, soli capaci d'altronde di felicità. Un amor di se stesso che non può cessare e che non ha limiti, é incompatibile colla contentezza, colla soddisfazione. Qualunque sia il bene di cui goda un vivente, egli si desidererà sempre un ben maggiore, perché il suo amor proprio non cesserà, e perché quel bene, per grande che sia, sarà sempre limitato, e il suo amor proprio non può aver limite. Per amabile che sia il vostro stato, voi amerete voi stesso più che esso stato, quindi voi desidererete uno stato migliore. Quindi non sarete mai contento, mai in uno stato di soddisfazione, di perfetto amore del vostro modo di essere, di perfetta compiacenza di esso. Quindi non sarete mai e non potete esser felice, né in questo mondo, né in un altro<sup>310</sup>.*

---

<sup>310</sup> *Zib.* 4191-4192, 30 agosto 1826.

L'inevitabile insoddisfazione circa il proprio stato presente, la sproporzione insanabile tra il desiderio del proprio bene e il bene di cui si gode al presente, non discendono da alcuna ipotesi circa le condizioni 'esterne' dell'esistenza. Che 'natura', l'insieme di ciò che esiste, sia l'universale e cieco ciclo di distruzione e riproduzione della materia, oppure un sistema coerente regolato secondo rapporti scambievoli mutuamente convenienti, o qualcos'altro ancora, è un dato non solo al di là dei limiti di conoscibilità, ma di fatto indifferente rispetto alla comprovata imperfezione dell'esistenza individuale. Qualunque stato, *pur anco il più spregevole*, potrebbe in sé costituire la perfezione e quindi garantire la felicità dell'individuo, così come il godimento di qualunque bene, *per amabile che sia*, non basta mai a produrre nel vivente la felicità cui aspira, conclusione la seconda ben più pregnante e più sofferta stante l'inesauribile amore portato dal vivente alla perfezione della propria esistenza. Ancor più sinteticamente, lo stesso ragionamento è ribadito in una nota del marzo 1829, a dimostrazione della stabilità di questo approdo speculativo:

La felicità si può onninamente definire e far consistere nella contentezza del proprio stato: perché qualunque massimo grado di ben essere, del quale il vivente non fosse soddisfatto, non sarebbe felicità, né vero *ben* essere; e viceversa qualunque minimo grado di bene, del quale il vivente fosse pago, sarebbe uno stato perfettamente conveniente alla sua natura, e felice. Ora la contentezza del proprio modo di essere é incompatibile coll'amor proprio, come ho dimostrato; perché il vivente si desidera sempre per necessità un esser migliore, un maggior

grado di bene. Ecco come la felicità é impossibile in natura, e per natura sua<sup>311</sup>.

L'esistenza è dunque provatamente imperfetta, poiché la sua perfezione, che è la felicità, è impossibile. Stante questa conclusione, Leopardi tuttavia non rinuncia al principio di razionalità che pone nell'esistente l'amore per la propria esistenza e il conseguente desiderio impossibile della sua massima perfezione. I due argomenti coesistono nel suo pensiero, non conciliati né dialetticamente risolti: sia l'argomento razionale, che sostanzia l'amor proprio quale incessante inclinazione del vivente per la felicità, sia l'indiscutibile imperfezione dell'esistenza, votata a una felicità irraggiungibile perché intrinsecamente contraddittoria<sup>312</sup>. Di contro, il concetto di amor proprio acquista per questo una radicale ambivalenza sotto il profilo eudemonico. Esso è insieme il vincolo, connaturato all'esistenza, responsabile della sua infelicità, ed è, allo stesso tempo, la forza interiore che avvicina l'uomo alla sua «maggiore felicità possibile»<sup>313</sup>. Così, ad esempio, si legge in un importante pensiero del giugno 1824:

L'amor proprio é incompatibile colla felicità, causa della infelicità necessariamente, se non vi fosse amor proprio non vi sarebbe infelicità, e da altra parte la felicità non può aver luogo

---

<sup>311</sup> *Zib.* 4477, 30 marzo 1829.

<sup>312</sup> In merito a questo punto, rimangono un luogo imprescindibile per l'interpretazione del pensiero di Leopardi, le pagine di Cesare Luporini, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993 [1947], pp. 73-77.

<sup>313</sup> *Zib.* 649, 12 febbraio 1821. La stessa espressione in *Zib.* 76, 406, 528, 626, 1585, 3843.

senz'amor proprio, come ho provato altrove, e l'idea di quella  
suppone l'idea e l'esistenza di questo<sup>314</sup>.

Nel pensiero da cui è estratto questo brano, l'ambivalenza che caratterizza la compiuta concezione dell'amor proprio viene a inserirsi nel quadro generale delle molteplici «contraddizioni palpabili che sono in natura»<sup>315</sup>, e nel quale l'esistenza universale appare ora a Leopardi complessivamente consistere<sup>316</sup>. Nella sua fisionomia più matura, il pensiero leopardiano accoglie sia la prova dell'infelicità esistenziale determinata dallo stesso amor proprio, sia il rapporto inscindibile che lega l'amor proprio alla felicità<sup>317</sup>.

Stante il suo profilo intrinsecamente ambivalente rispetto alla prospettiva eudemonica che esso stesso indica, l'impulso dell'amor proprio spinge l'uomo verso una ricerca della felicità che per essere necessariamente aporetica, non è perciò concepita da Leopardi come qualcosa di meno inevitabile, intrinsecamente umano, spontaneo, desiderabile. Il fine fondamentale, anzi unico, dell'uomo è un

---

<sup>314</sup> *Zib.* 4100, 3 giugno 1824.

<sup>315</sup> *Zib.* 4099. La stessa espressione in *Zib.* 4087 (11 maggio 1824).

<sup>316</sup> Sul sistema delle contraddizioni, cfr. anche *Zib.* 4127-4133 (5-6 aprile 1825) e *Zib.* 4204-4205 (25 settembre 1826): «Contraddizioni innumerabili, evidenti e continue si trovano nella natura considerata non solo metafisicamente e razionalmente, ma anche materialmente». Il concetto ossimoro di sistema delle contraddizioni esprime al fondo il fatto che la natura dimostra di non essere comprensibile secondo la ragione e i suoi principi fondanti.

<sup>317</sup> Si tratta, quest'ultima, di una convinzione che rimane valida, sottotraccia, lungo l'intero sviluppo del suo pessimismo. Essa, ad esempio, affiora già in un pensiero del giugno 1822, in termini perfettamente analoghi a quelli dell'ultimo brano citato, a meno del riferimento alla natura provvidenziale – da incolpare oppure scusare – di cui nel 1824 non resta più traccia: «L'amor proprio, il quale, come ho dimostrato più volte, é necessaria o quasi necessaria sorgente d'infelicità,

impossibile piacere assoluto «che lo contenti del tutto»<sup>318</sup>, ma tale *sommo bene* dell'esistenza non esiste poiché essa consiste nell'inclinazione verso di esso e la sua perfezione non si identifica in nessun stato, né a venire né primigenio. Proprio poiché un tale piacere perfetto non può esistere, resta aperta per l'uomo, e da Leopardi incessantemente indagata nel corso dello *Zibaldone*, la ricerca di quei *mezzi* più e meno «universali o durevoli o valevoli»<sup>319</sup> che possono avvicinare l'uomo a questo scopo, per quanto razionalmente inconsistente e dunque irrealizzabile:

Il fine dell'uomo, il sommo suo bene, la sua felicità, non esistono. Ed egli cerca e cercherà sempre sommamente ed unicamente queste cose, ma le cerca senza sapere di che natura sieno, in che consistano, né mai lo saprà, perché infatti queste cose non esistono, benché per natura dell'uomo sieno il necessario fine dell'uomo [...]. Il sommo bene é voluto,

---

era però (oltre l'essere una essenziale conseguenza e parte dell'esistenza sentita e conosciuta dall'esistente) necessario ancora e indispensabile alla felicità. Come si può dare amor della felicità senz'amor di se stesso? anzi questi due amori sono precisamente una cosa sola con due nomi. E come si potrebbe dar felicità senza amor di felicità? Giacché l'animale non può godere e compiacersi di quel che non ama. Dunque non amando la felicità, non potrebbe goderla né compiacersene. Dunque quella non sarebbe felicità, ed egli non la potrebbe provare. Dunque l'animale, se non amasse se stesso, non potrebbe esser felice, e sarebbe essenzialmente incapace della felicità, e in disposizione contraddittoria colla natura di essa. Quindi si deve scusar la natura, e riconoscere che sebbene l'amor proprio produce necessariamente l'infelicità (maggiore o minore), la natura non ha però sbagliato nell'ingenerarlo ai viventi, essendo necessario alla felicità, e però il suddetto inconveniente era inevitabile come tanti altri, e deriva come tanti altri da una cosa ch'è un bene, e fatta per bene» (*Zib.* 2493-2495, 24 giugno 1822).

<sup>318</sup> *Zib.* 4228, 28 novembre 1826.

<sup>319</sup> *Zib.* 649.

desiderato, cercato di necessità, e ciò sempre e sommamente anzi unicamente, dall'uomo; ma egli nel volerlo, cercarlo, desiderarlo, non ha mai saputo né mai saprà che cosa esso sia (le dette controversie medesime ne sono prova); e ciò perché il suo sommo bene non esiste in niun modo<sup>320</sup>.

Di fronte all'imperfezione non sanabile dell'esistenza, non si arresta tuttavia la ricerca incessante dei mezzi di una «felicità possibile degli uomini come uomini»<sup>321</sup>. Una ricerca che la ragione sa essere minata alla base, anzi decapitata, ma che non per questo è sottomessa al verdetto razionale e annichilita<sup>322</sup>. È invece sempre presente nello *Zibaldone* il pensiero di una «felicità relativa e reale, e adattata e realizzabile in natura, tal qual ella é, non riposta nelle chimeriche e assolute idee, di ordine, e perfezione matematica»<sup>323</sup>, una felicità che l'uomo *cerca e cercherà sempre sommamente ed unicamente*. È questa la cifra dell'«orizzonte etico» leopardiano – dove, come ha sottolineato Alessandra Aloisi, occorre intendere con la parola 'etica' «non un sistema di *valori* chiamati a stabilire che cosa

---

<sup>320</sup> *Zib.* 4168-4169, 11 marzo 1826. Analogamente in *Zib.* 4228: «il sommo bene, che ci possa o debba dare il piacer perfetto che cerchiamo, non si trova, é un'immaginazione, come lo é questo piacer perfetto esso stesso, quanto alla sua natura; e che infine l'uomo sa e saprà ben sempre che cosa desiderare, ma non mai che cosa cercare, cioè che mezzo che cosa possa soddisfare il suo desiderio, dargli il piacer perfetto, cioè che cosa sia il suo sommo bene, dal quale debba nascere la sua felicità».

<sup>321</sup> *Zib.* 626, 8 febbraio 1821.

<sup>322</sup> Cfr. Cesare Luporini, *Leopardi progressivo*, cit., pp. 78-79: «L'opposizione di ragione e vita [...] non è più un'opposizione di valori, non è più, propriamente una opposizione, ma una distinzione di ambiti. [...] Se la ragione non investe immediatamente l'ambito emozionale, se sussiste l'autonomia di questo, essa nondimeno lo investe indirettamente, poiché nulla sfugge al suo controllo».

<sup>323</sup> *Zib.* 626.

è bene e che cosa è male, ma un insieme di *pratiche* che scaturiscono dalla considerazione di ciò che, di volta in volta, è 'buono' o 'cattivo' in relazione alla vita stessa»<sup>324</sup>. La *pars costruens* della teoria del piacere, le molte pagine dello *Zibaldone* sugli effetti della meraviglia, della vita occupata, dell'alcol e delle droghe, del sonno, nonché della poesia, rientrano in questo impegno di strenua ricerca dei mezzi di maggiore felicità possibile. Emerge 'in concreto' nello *Zibaldone*, incentrato sul principio ambivalente dell'amor proprio, il profilo di un vivere

che rispetto al soggetto si legittima solo come un 'godere', in cui la vita insegue se stessa, sì, perpetuamente, ma anche in cui essa assume se stessa come realtà attuale e come valore, quando sia in grado di farlo (per esempio allorché sussistano forze esuberanti e libere, o non troppo ostacolate). Il tragico in Leopardi non sta in una negazione assiologica della vita (il "meglio non esser nati") – che sarà postrema conclusione razionale (spesso dubitativamente espressa) – ma nel fatto che si può vivere restando fuori dalla vita<sup>325</sup>.

L'osservazione di Luporini non solo individua la fondamentale tensione etica verso una *vita vitale*<sup>326</sup>, nella quale il soggetto sperimenta una qualche forma di godimento, ma lascia affiorare la

---

<sup>324</sup> Alessandra Aloisi, *op. cit.*, p. 53. Aloisi fa riferimento alla distinzione tracciata da Deleuze in Gilles Deleuze, *Sulla differenza dell'etica da una morale*, in Id., *Spinoza filosofia pratica*, Milano, Guerini, 1991, pp. 27-41.

<sup>325</sup> Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 203.

<sup>326</sup> *Zib.* 2433, 8 maggio 1822. Su questa espressione si sofferma Timpanaro nel saggio *Epicuro, Lucrezio e Leopardi*, in Id. *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 296, individuandone gli echi nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico* e nel *Dialogo di Tristano*, scritte rispettivamente nel 1824 e nel 1832.



polarità che attraversa l'insieme dei mezzi con cui la vita *insegue se stessa*. Una polarità che è diretta conseguenza dell'irriducibile ambivalenza del principio primo dell'amor proprio. «Stante l'amor proprio, non conviene alla felicità possibile dell'uomo se non che uno stato o di piena vita, o di piena morte»<sup>327</sup>, scrive Leopardi nel 1821, tracciando la biforcazione fondamentale del suo sistema etico. A un capo dell'etica leopardiana si colloca la via razionale dell'affievolimento della tensione del desiderio, di un assopimento della sensibilità funzionale ad attenuare la pena del vivere nella ricerca ininterrotta di un'impossibile felicità. Poiché «il senso vivo del desiderio di felicità» tormenta incessantemente il vivente, è allora un «mezzo di maggior felicità o minore infelicità»<sup>328</sup> qualsiasi pratica, azione, stato nei quali sia possibile sentire «questo desiderio [...] il meno possibile, quantunque innato, e continuo necessariamente»<sup>329</sup>. Lo stupore, il sonno, lo stordimento, la distrazione consentono all'uomo, con gradi diversi, «tanta morte quanta è possibile in vita»<sup>330</sup>; approssimano una vita ridotta a mera esistenza, priva quanto più possibile della percezione di sé, cioè, letteralmente, quanto più possibile priva di vita<sup>331</sup>. All'altro capo, permane, e assume anzi un'importanza per certi versi prevalente<sup>332</sup>, l'amore della vitalità, l'impulso del vivente a desiderare «gli stati di somma

---

<sup>327</sup> *Zib.* 1585, 29 agosto 1821.

<sup>328</sup> Cfr. *Zib.* 3161, 5-11 agosto 1823. La stessa dittologia nel denotare un mezzo di maggiore felicità/minore infelicità ricorre in *Zib.* 3030 e 3921.

<sup>329</sup> *Zib.* 649-650, 12 febbraio 1821.

<sup>330</sup> *Zib.* 4185, 13 luglio 1826.

<sup>331</sup> cfr. *Zib.* 3923, 27 novembre 1823: «La vita é il sentimento dell'esistenza».

<sup>332</sup> Cfr. Ernesto Miranda, *op. cit.*, p. 227: «È come se in Leopardi coesistessero due diverse tendenze: l'una nichilisticamente orientata

vita»<sup>333</sup>. Non necessario, come unicamente è l'amor proprio, non assoluto, e frutto invece di una persuasione che non è valida in ogni circostanza e che in questo senso non può definirsi 'vera', amare la vita è tuttavia un impulso «universale, e gli uomini e gli animali lo fanno naturalmente, nel qual senso egli si può chiamar naturale»<sup>334</sup>. L'amore per la vita è un impulso naturale, universale e allo stesso tempo falso, come

mille altri errori e illusioni, mille falsi giudizi, in cose fisiche, e più in cose morali, naturali, universali, immancabilmente concepiti da tutti, e ciò con piena certezza di persuasione, e la cui naturalità e universalità non per tanto non prova per niente la loro verità né il loro essere innati<sup>335</sup>.

L'esistenza non implica l'amore per la vita, ma solo l'amore della propria felicità, l'amor proprio. Motore unico e necessario dell'esistenza individuale, l'amor proprio può, a seconda delle circostanze, tradursi nell'amore per la vitalità tanto quanto nella risoluzione al suicidio<sup>336</sup>, ovvero nell'inclinazione dei viventi per uno

---

verso la morte, l'altra, tragicamente, tesa all'affermazione della vita. E, benché la prima sia supportata da "principio e fondamenti certissimi" (*Zib.* 2555), è sempre la seconda ad avere il sopravvento [...] L'ostinazione della vita non cede al richiamo del nulla [...] Non si tratta, cioè, di opporre la muta 'quasi-felicità' della mera esistenza, alla tragicità di una condizione umana, cui è negato l'approdo alla quieta smemoratezza di un esistere irriflesso. Si tratta invece di lavorare a un progetto di riforma del sociale e dell'umano, che abbia in una certa idea di vita il proprio paradigma di riferimento».

<sup>333</sup> *Zib.* 4185.

<sup>334</sup> *Zib.* 4131, 5-6 aprile 1825.

<sup>335</sup> *Ibidem.*

<sup>336</sup> Cfr. *Zib.* 4242-4243, 8 gennaio 1823: «Sentimento é l'amor proprio, di cui l'amor della vita é una naturale, benché falsa conclusione. Ma di esso altresì é conclusione (bensì non naturale) quella di chi risolve uccidersi da se stesso».

dei succedanei di morte nei quali è dato trovare una minore infelicità. Tuttavia, indipendentemente dall'aumento di infelicità che un aumento di vitalità comporta, permane in Leopardi la convinzione che il vivente sia indotto dall'amor proprio ad amare la vita, e non la morte, ogni qualvolta non sia impossibilitato a farlo dalle circostanze e dalle condizioni in cui si trova a vivere<sup>337</sup>:

Innato é l'amor di se, e quindi del proprio bene, e l'odio del proprio male: e però niun può non amarsi, né amare il suo creduto male ec. È però naturale che ogni vivente giudichi la vita il suo maggior bene e la morte il maggior male. E infatti così egli giudica infallibilmente, se non é molto allontanato dallo stato di natura<sup>338</sup>.

Ora, è notevole osservare come per definire le circostanze nelle quali è l'amore per la vita e non l'inclinazione alla morte a prevalere, e la vitalità mantiene perciò intatto il suo valore eudemonico, Leopardi ricorra all'aggettivo *naturale* e addirittura a una formula 'compromessa' con il suo primo sistema di pensiero come *stato di natura*<sup>339</sup>. L'istanza psicologica che sostanzialmente, ipostatizzata, l'idea di natura benefica e provvidenziale è ora però declinata sul piano prettamente individuale: essa è l'inclinazione del vivente per la vita,

---

<sup>337</sup> Cfr. Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 208: «la vitalità è comunque energia, e come tale godimento di se stessa, indipendentemente dai fini».

<sup>338</sup> *Zib.* 4242-4243.

<sup>339</sup> Di tenore analogo, nel seguito dello stesso pensiero: «natura [...] ha veramente provveduto alla conservazione, rendendo immancabile questo error di giudizio; benché non abbia ingenerato un amor della vita».

nella quale, in determinate circostanze, si traduce la spinta che muove ogni esistente verso il proprio bene, ossia l'amor proprio<sup>340</sup>.

Con l'ultimo brano citato, scritto nel 1827 appena pochi giorni dopo il pensiero sulla lirica considerato all'inizio, il discorso svolto fin qui in questo capitolo torna al suo punto di partenza e si può provare a trarre qualche conclusione. Dicendo 'natura' nell'ambito della riflessione estetica del 1827-1828 – per cui la lirica è il *prodotto dalla natura vergine e pura e sua legittima figlia*<sup>341</sup>, parola di natura parlata *dentro il poeta e per la sua bocca*<sup>342</sup> – Leopardi intende con quel termine l'inclinazione del vivente alla vitalità, un'inclinazione non necessaria, come l'amor proprio dal quale discende, ma appunto *naturale*. Egli descrive dunque implicitamente una condizione, non morale ma etica, di possibilità della poesia e della sua validità eudemonica. Una condizione e una possibilità aperta, concretamente percorribile, ma non per ciò del tutto inane. La poesia vive a condizione che il soggetto possa, o sappia, preferire la vita alla morte. A seconda cioè che il suo amor proprio lo diriga e lo mantenga in una disposizione nella quale non inclini, in cerca di una minore infelicità, verso l'assopimento del sentimento dell'esistenza, ma verso una maggiore, più intensa vitalità e una positiva felicità, per quanto illusoria e momentanea essa possa essere. Si intende che la prima opzione, attenuando l'infelicità, può produrre un saldo eudemonico

---

<sup>340</sup> Cfr. Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 209: «Se il vitalismo in cui si coronava nel primo Leopardi la concezione provvidenzialistica della natura è crollato su se stesso – il che condiziona il passaggio alla seconda concezione (la Natura indifferente rispetto ai suoi prodotti viventi) – non per questo la vitalità, in se stessa considerata, perde valore».

<sup>341</sup> *Zib.* 4236.

<sup>342</sup> *Zib.* 4372.

altrettanto se non più grande dell'altra, e non è perciò squalificata da Leopardi sul piano delle scelte esistenziali, in merito alle quali non vigono, nella sostanza del suo pensiero, scrupoli morali di sorta. La via 'negativa' tuttavia non ha a che fare con la poesia.

Poiché e finché l'amor proprio può tradursi in amore per l'esistenza, il ciclo del vitalismo può chiudersi su se stesso e rimanere saldo: la felicità, alla quale di necessità il vivente tende costantemente, coincide con la vita stessa. La vita, nelle condizioni 'naturali', desidera se stessa, e non il suo contrario, per essere più vita e avvicinare la felicità. È la condizione descritta nel pensiero del 1823, che ho citato integralmente in apertura:

La natura é vita. Ella é esistenza. Ella stessa ama la vita, e procura in tutti i modi la vita, e tende in ogni sua operazione alla vita. [...] E il piacere non é altro che vita ec. E la vita é piacere necessariamente, e maggior piacere, quanto essa vita é maggiore e più viva. La vita generalmente é tutt'uno colla natura, la vita divisa ne' particolari é tutt'uno co' rispettivi subbietti esistenti. Quindi ciascuno essere, amando la vita, ama se stesso: pertanto non può non amarla, e non amarla quanto si possa il più<sup>343</sup>.

Nella circolare autoreferenzialità del vitalismo trova una fondamentale motivazione teleologica l'identificazione dell'essenza della poesia con la lirica sancita nella parte finale dello *Zibaldone*. Il

---

<sup>343</sup> *Zib.* 3813-3815, 31 ottobre 1823.

rapporto di coincidenza di soggetto e oggetto, costitutivo del modo lirico, dunque una concezione della poesia quale attività autonoma e compiuta in se stessa, è cioè funzionale sotto il profilo eudemonico per ragioni strettamente inerenti a un'etica della vitalità. Nelle condizioni in cui l'amor proprio si traduce in amore per la vita, la vita non ricerca altro che se stessa; ed esprimendo se stessa per quello che essa è, pur nella sua intrinseca contraddittorietà e nella sua comprovata imperfezione, raggiunge uno stato di maggiore pienezza, di maggiore felicità. Come si legge nella definizione di lirica da cui si son prese le mosse all'inizio del capitolo, la semplice «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito» è effettivamente, in sé, un mezzo «di ricrearsi o di consolarsi». Ogni poesia genuina, ossia lirica in tal senso, originalmente riformulato da Leopardi, è così simultaneamente «espressione e potenziamento e soddisfazione degli impulsi vitali dell'uomo»<sup>344</sup>. Anche quando *l'affetto vivo e ben sentito* che anima il soggetto non sia al fondo che un desiderio non soddisfabile di felicità, nell'esperienza della poesia soggetto, mezzo e fine felicemente coincidono: la vera poesia è allo stesso tempo un prodotto della vitalità, è essa stessa vitalità e produce ulteriore vitalità. Con le parole di un pensiero ben noto del

---

<sup>344</sup> Emilio Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, cit., p. 54. Cfr. *ivi*, p. 40: «Rimangono e si accentuano cioè, a mio parere, sia l'idea della legittima aspirazione di ogni singolo uomo ed essere vivente a vivere (per riprendere un'espressione enniana citata dal Leopardi stesso opportunamente richiamata dal Timpanaro) una *vita vitale*, sia la convinzione della necessità di esprimere, potenziare e soddisfare, per quanto possibile, questa legittima aspirazione. In particolare direi, per esporre subito la tesi del presente intervento, che una funzione primaria nell'esprimere, potenziare e soddisfare questa tensione a una vita vitale sia attribuita dal Leopardi alla poesia».

febbraio 1829, «un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione é quella de' versi)»<sup>345</sup>, ossia di poesia lirica, nel senso nuovo che Leopardi attribuisce al termine, è vita essa stessa, *sentimento dell'esistenza*, ed è in questo senso pregnante che essa somma vitalità a vitalità, ovvero, prosegue il passo, «aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità»<sup>346</sup>.

Associare la poesia a questa specifica accezione del termine 'natura', come nei luoghi dello *Zibaldone* presi in esame, significa radicare l'estetica nel cuore della riflessione antropologica, configurare il pensiero della poesia secondo i principi, i processi, i modi, i fini che spiegano, o tentano di spiegare, la vita dell'uomo nel suo complesso<sup>347</sup>. Il pensiero della poesia attrae e sviluppa al massimo grado le movenze specifiche dell'esistenza umana<sup>348</sup>, distillate da Leopardi nel corso della sua speculazione. È una particolare intensità, una differenza di grado a caratterizzare la

---

<sup>345</sup> *Zib.* 4450, 1 febbraio 1829.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

<sup>347</sup> Cfr. il commento di Blasucci nell'*Introduzione* al volume di Emilio Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, cit., p. XV: «ecco così un discorso di poetica trasformarsi in un discorso antropologico: ed è qui che, a mio parere, Bigi compie un salto rispetto a tutta una tradizione di critica leopardiana (incluso se stesso), fermamente ancorata ai soli parametri letterari. [...] Quello che connota il nostro saggio è proprio quel salto 'metaletterario' di cui s'è detto, dove Leopardi è visto non solo come un grande poeta, ma anche, per vie originalmente sue e pur sentite come intimamente congeniali dal suo critico, un promotore di vita».

<sup>348</sup> Cfr. Stefano Gensini, *op. cit.*, p. 111, dove, con riferimento specifico all'immaginazione, si osserva come «quella che è dunque concepibile come una movenza altamente specifica della esistenza umana [...] si va a dirigere, quasi attratta da una irresistibile necessità, al polo maggiore del pensiero leopardiano [la poesia]».

poesia, a distinguerla nel novero dei processi e delle attività della vita ordinaria. Connessa a principi antropologici di ordine generale – l'amor proprio, l'amore naturale per la vita – la poesia è per questo *propria di ogni uomo anche incolto*<sup>349</sup>, cioè è universale, la sua essenza fondamentale indifferente rispetto a qualità particolari del soggetto o a specifiche competenze o conoscenze, come sono invece le arti e le scienze. Per questo la poesia, come si legge nel pensiero dell'*I' mi son un*, non è un'*arte*, ma una *facoltà*, indipendente nella sua essenza dal *verso* e dal linguaggio, e in generale da ogni contingenza retorico-formale<sup>350</sup>.

Nello stesso passo, la poesia è detta inoltre *divina*, e opposta alla non poesia, l'*arte*, la '*prosa*', che è invece semplicemente *umana*. È superfluo specificare che non si tratta, a questo punto di sviluppo del pensiero leopardiano<sup>351</sup>, di nessuna concezione in senso proprio del divino. Dicendo '*divino*' Leopardi indica la via di una valutazione dell'umano che senza negare nulla della sua intrinseca imperfezione, finitezza, contraddittorietà, è tuttavia positiva, elevata, nobile e degna di essere vissuta.<sup>352</sup> Associare alla poesia e al poeta il carattere del '*divino*' è, d'altronde, tutt'altro che una novità nella storia dell'estetica; esso è anzi, variamente declinato e inteso, un vero e

---

<sup>349</sup> *Zib.* 4234.

<sup>350</sup> *Zib.* 4372-4373.

<sup>351</sup> Il brano in questione, come ho già indicato, è del 10 settembre 1828.

<sup>352</sup> A una valutazione di questo tipo, abituale per gli antichi i quali avevano «degli uomini e delle cose umane e di quaggiù troppo più alta idea che noi non abbiamo» (*Zib.* 3494-3496, 22 settembre 1823), Leopardi riconduce esplicitamente «il titolo di divino (divinamente ec.) solito darsi in greco, in latino e nelle lingue moderne per una conseguenza dell'uso di quelle, agli uomini e alle cose singolari, eccellenti ec. ancorché in niente sacre né appartenenti alla Divinità [il quale] é un residuo



proprio *topos*, un *cliché*<sup>353</sup>. Un ambito nel quale tradizionalmente gli attributi divini del poeta sono sanciti con maggiore forza, e in termini meglio accostabili alla fase matura della riflessione leopardiana, è il filone filosofico ed estetico del sublime. Nel *Perì hypsous* dello pseudo Longino, *uguali agli dei (isòtheoi)* è l'attributo con cui sono indicati gli scrittori che furono capaci di coniugare alla grandezza letteraria un senso nobile ed elevato dell'umano:

Cosa mai, dunque, intuirono quegli uomini pari agli dei che, protesi verso la grandezza letteraria, trascurarono in ogni cosa le minuzie pedantesche? Fra molte altre cose, questo: la natura non ha giudicato noi uomini creature di poco conto e ignobili, ma, introducendoci nella vita e in tutto l'universo come in una grande e festosa adunanza, affinché fossimo spettatori e ambiziosi competitori dei suoi cimenti, ha subito infuso nelle nostre anime il desiderio irresistibile di ciò che è sempre grande e che è più divino in noi. Perciò allo slancio della contemplazione e del pensiero umano neppure l'intero universo è sufficiente, perché anzi i nostri pensieri spesso eccedono i confini di quanto ci circonda. [...] Scrittori di tale statura, benché siano lontani dall'essere infallibili, tuttavia sempre si sollevano dalle cose mortali. E se tutte le altre qualità

---

dell'antica opinione che innalzava gli uomini poco più sotto degli Dei» (*Zib.* 4110, 6 luglio 1824). Cfr. anche *Zib.* 4076-4078 (21 aprile 1824), sull'«alta opinione che gli antichi avevano della natura umana» dimostrata dalla facilità con cui essi concepivano esseri intermedi – semidei, demoni etc. – o la divinizzazione, persino in vita, di esseri umani.

<sup>353</sup> Cfr. il volume di Raoul Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, cit.

rivelano che quanti le usano sono uomini, il sublime innalza vicino alla grandezza dei pensieri divini<sup>354</sup>.

Sulla capacità del vero poeta di esprimere la qualità sublime della condizione umana, la nobiltà e la grandezza della sua stessa intrinseca contraddittorietà e ineliminabile imperfezione, posano le più solide prospettive etiche di compimento eudemonico dell'esistenza umana e insieme l'approdo, in senso lirico-soggettivistico, della ricerca metapoetica condotta nello *Zibaldone*.

---

<sup>354</sup> Pseudo Longino, *Il Sublime*, 35.2-36.1, trad. it. a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2007 [1987], p. 61. Cfr. il commento di Giovanni Lombardo: «Attraverso l'altezza dei pensieri, prima delle sue fonti congenite, il sublime si esplica come *hyperphyés*, manifestando quella sua vocazione sovranaturale che avvicina l'uomo a Dio. Longino chiama perciò *isótheoi*, 'pari agli dei', i grandi scrittori del passato, come Omero, Demostene e Platone» (*ivi*, p. 16).

## «Poetico non sublime non si dà»

Una poetica della 'naturale' vitalità ha uno stretto, per quanto indefinito, limite di validità. Come si è visto nel paragrafo precedente, l'amore per la vita, l'inclinazione alla vitalità che sostiene la naturale disposizione dell'uomo alla poesia-lirica, benché universale nei viventi, non è in se stesso un necessario attributo dell'esistenza. Tale è invece il solo amor proprio, il desiderio inesausto della felicità. Solo in alcune circostanze, condizioni, stati dell'esistenza, denotati nello *Zibaldone* un po' tautologicamente come 'naturali', quest'ultimo si traduce in amore per la vita. Nell'alternanza o nella successione temporale tra stati, momenti, disposizioni più oppure meno 'snaturati' – nei quali l'uomo sia rispettivamente meno o più incline alla vita e quindi alla poesia – parrebbe così risolversi la contrapposizione tra mezzi etici 'positivi', che perseguono una *felicità possibile* e tra i quali rientra ed è preminente la poesia, e mezzi che perseguono invece la via 'negativa' di una diminuzione dell'infelicità del vivere. Il ristoro della poesia, che è vita, è dunque, parrebbe doversi concludere, un fatto episodico; un beneficio di grande valore, ma in ultima analisi marginale, o addirittura accessorio, rispetto alla sostanza dell'esistenza.

La versione più drastica di questo argomento conduce alla tesi, che ripetutamente e con varietà d'accenti affiora nello *Zibaldone*, dell'impossibilità della vera poesia nei tempi moderni, nei quali le condizioni di una tale vitalistica propensione per essa parrebbero gravemente compromesse se non del tutto estinte. Altrettanto

notevole è che nello *Zibaldone* l'unico o comunque il più importante tentativo di armonizzare concettualmente la contrapposizione tra l'inclinazione dell'uomo verso la vitalità e quella verso la morte, o gli stati di quanta minore vita possibile, muove nella direzione di un'assimilazione della prima tendenza alla seconda, e non viceversa. Mi riferisco alla spiegazione, più volte ripresa nello *Zibaldone*, dell'inclinazione dell'uomo alla vitalità in termini di distrazione. Secondo questo filone della riflessione leopardiana, l'inclinazione alla vitalità è assimilabile a quella verso gli stati «di tanta morte quanta è compatibile coll'esistenza animale», poiché «nella maggior somma possibile di attività, di azione, che occupi e riempia le sviluppate facoltà e la vita dell'animo» il sentimento dell'infelicità è «interrotto, o quasi oscurato, confuso, coperta e soffocata la sua voce, eclissato»<sup>355</sup>. In questa prospettiva, dunque, anche la vitalità, dunque, in fondo semplicemente attenua l'infelicità, distraendo da essa. Sotto l'aspetto di un incremento di felicità positiva, anch'essa opera invece una mera diminuzione dell'infelicità per effetto di una diminuzione della sensibilità, in modo simile all'assopimento e allo stupore, succedanei della morte.

Agganciata all'amore per la vita, universale ma falso<sup>356</sup>, la poetica leopardiana parrebbe ricadere così entro un'estetica della poesia quale inganno, felice menzogna, illusione. Non per quello che la poesia dice, né per come lo dice – ogni distinzione di ordine retorico e stilistico è ormai superata o comunque subordinata – ma

---

<sup>355</sup> *Zib.* 4185-4187, 13 luglio 1826. Sulla distrazione, in rapporto al problema della felicità, cfr. *Zib.* 104, 152, 172-173, 1678, 2736-2738, 3877-3878, 3921, 4043, 4075-4076.

<sup>356</sup> Cfr. *Zib.* 4131 e 4242-4243, citati nel paragrafo precedente.

per quello che essa è: una manifestazione-espressione di vitalità che soddisfa il desiderio di maggior vita che anima illusoriamente la vita stessa. Dal teorema razionale dell'infelicità dell'esistenza, generata dalla costante e perciò mai soddisfatta tendenza del vivente verso la felicità, non si può uscire, se non per il tempo che dura l'incanto di una finzione.

Nella zona estrema, culminante, dello *Zibaldone* i termini della riflessione metapoetica si ampliano tuttavia significativamente in virtù di alcuni elementi ulteriori, che meritano di essere presi in considerazione. Si prenda innanzitutto il gruppo, quantitativamente sparuto ma denso e intrinsecamente coerente, dei pensieri attinenti alla considerazione teorica della poesia scritti nella prima metà del 1829. In queste ultimissime annotazioni sull'argomento, ormai stabilmente acquisita l'identificazione essenziale con la lirica, la riflessione poetologica di Leopardi si affina ulteriormente nella direzione di una sempre più stretta implicazione con la dimensione interiore dell'individuo, con gli impulsi fondamentali che l'animano e che sono tutt'uno con il bisogno costitutivamente inesausto della felicità<sup>357</sup>.

---

<sup>357</sup> Cfr. Sebastiano Timpanaro, *Natura, dei, fato nel Leopardi*, cit., p. 249: «Ciò che nell'ultimo Leopardi soprattutto rimane della sua prima filosofia, è l'idea che una civiltà degna di questo nome non debba reprimere quegli impulsi vitali dell'uomo che sono tutt'uno col suo bisogno di felicità individuale».

Sulla scorta delle tesi, ormai definitive, di portata generale – sulla natura degli uomini e delle cose<sup>358</sup>, sulle contraddizioni e sull'imperfezione dell'esistenza, su vitalismo e pessimismo, materialismo e relativismo – la scrittura dello *Zibaldone* predilige ora, almeno apparentemente, il piano dell'occasionale e talvolta persino minuta osservazione della vita vissuta. In particolare, nuovi spunti alla riflessione sulla poesia discendono dalla considerazione di quella condizione esistenziale che consiste nel percepire se stessi e la propria esistenza, per quello che essa effettivamente è, come qualcosa di non spregevole, di non indifferente (per primo proprio a se stessi), ma degna invece di una certa stima. Tale condizione, osserva Leopardi, è un requisito imprescindibile affinché l'uomo si disponga positivamente alla vita e si orienti verso la ricerca attiva del piacere possibile, invece che verso l'assopimento della sensibilità e la minor vita. Subordinata, come tutto ciò che concerne l'esistenza, all'amore dell'individuo per la propria felicità, la vita ha valore per il vivente solo nella misura e nelle circostanze in cui egli la percepisca come occasione di godimento; altrimenti, con un'antinomia tipicamente leopardiana, essa in pratica non è vita. Ora, poiché «goder cosa alcuna senza se stesso, é impossibile», di conseguenza quando l'uomo è «privo della stima di se medesimo» egli «non può provar godimento alcuno» e cioè «non può vivere, a dir proprio»<sup>359</sup>. La stima di sé, una concezione non avvilita della propria condizione esistenziale, appare così a Leopardi la soglia minima che divide la

---

<sup>358</sup> Così recita il titolo di una delle polizze non richiamate.

<sup>359</sup> Cfr. Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 203: «il tragico in Leopardi [sta] nel fatto che si può vivere restando fuori dalla vita».

prospettiva di una conciliazione oppure di una alienazione del soggetto rispetto alla propria stessa vita:

Vivere senza se stesso al mondo, goder cosa alcuna senza se stesso, é impossibile. Però chi si trova senza speranza, chi si vede disprezzato da' conoscenti e da tutti coloro che lo circondano, e quindi *necessariamente* é privo della stima di se medesimo, non può provar godimento alcuno, *non può vivere, a dir proprio*: perché questo tale veramente manca di se medesimo nella vita<sup>360</sup>.

La stessa riflessione viene ribadita qualche settimana più tardi, sviluppata stavolta in chiave più direttamente autobiografica:

Quando io mi sono trovato abitualmente 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 immancabilmente ogni moto, era un'inevitabile occhiata che io allora, confusamente e senza neppure accorgermene, dava a me stesso. E che, pur confusamente, io diceva: che fa, che importa a me questo (la bella natura, una poesia ch'io leggesi, 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 per tanto tempo<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> *Zib.* 4438-4439, 17 gennaio 1829, corsivo mio.

<sup>361</sup> *Zib.* 4488-4489, 14 aprile 1829.

Si tratta, osserva Luporini, di un pensiero «solo in apparenza banale»<sup>362</sup>. Dal resoconto autobiografico trae spunto invece una «veduta esistenziale profonda»<sup>363</sup>, che illumina la precaria, conflittuale, sofferta, costituzione dell'io in un equilibrio incerto tra auto-riconoscimento di sé e relazione con ciò che è altro da sé e costituisce il contesto dell'esistenza. Nel brano citato, è la dimensione sociale ad essere presa in considerazione, ma il discorso può essere generalizzato alle molteplici dimensioni di cui il contesto esistenziale è composto, da quella fisica-materiale a quella biologica, a quella socio-culturale e identitaria, le quali si impongono sul soggetto<sup>364</sup> e influiscono drasticamente, scrive Leopardi nel seguito dello stesso pensiero, sul «sentimento e la coscienza di un suo proprio essere e valere qualche cosa al mondo»<sup>365</sup>.

Nell'esperienza vissuta, ciò che esiste – la natura, la società con gli altri uomini, la stessa auto-percezione della finitudine e dell'imperfezione non rimediabile della propria esistenza – determina<sup>366</sup> nell'io un difetto nella stima di sé e della propria esistenza, fino a generare il senso della propria nullità. D'altro canto, come si ricava volgendo al positivo l'argomentazione leopardiana contenuta nella domanda retorica alla fine del brano, il mondo o

---

<sup>362</sup> Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., p. 203.

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> Lo sviluppo compiuto e più elaborato di questa seconda implicazione è la teoria dell'assuefazione, la quale descrive l'essere del soggetto quale conseguenza della sua esperienza del reale, ossia man mano che, volgendo in attualità la disposizione ad assuefarsi, esso *diviene* quello che, a posteriori, è. Rimando naturalmente al capitolo precedente.

<sup>365</sup> *Zib.* 4488.

<sup>366</sup> Si consideri l'avverbio *necessariamente* che in *Zib.* 4438-4439, appena citato, descrive il riflettersi sulla percezione di sé del giudizio degli altri.



perlomeno qualcosa di ciò che vi si trova – il piacere della poesia, il rapporto estetico-esperienziale con la natura, quello *sub specie compassionis* con gli altri uomini: *la bella natura, una poesia ch'io leggesi, i mali altrui* – può sì rivelarsi positivo per il soggetto, ma solo a condizione che esso tuteli una certa *stima di se medesimo*, ossia che non soltanto non percepisca la sua nullità, ma sperimenti positivamente e sia in grado di apprezzare la sua non-nullità.

Ciò che più mi preme osservare è come in questo punto la riflessione sulla stima di sé si innervi a coinvolgere il pensiero della poesia. In un pensiero successivo di appena qualche giorno, nonché direttamente imparentato con quello appena citato<sup>367</sup>, si legge infatti:

Alla p.4488. Ancora: che ardisco io formar de' pensieri nobili, che da tutti son tenuto per uom da nulla. Il primo fondamento di qualunque o *immaginazione* o *sentimento* nobile, grande, sublime (e tali sono i poetici e sentimentali di qualunque natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l'anima), é il concetto di una propria nobiltà e dignità. Anzi la facoltà e l'efficacia di esse *immaginazione* e *sentimento*, sì abitualmente e sì attualmente sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale. Ogni sentimento o pensiero poetico *qualunque* é, in qualche modo, sublime. *Poetico* non *sublime* non si dà. Il bello, e il sentimento morale di esso, é sempre sublime. Ora il concetto di una propria nobiltà, sembra ridicolo, é respinto con dolore, come una illusione perduta, quando uno si trova disprezzato, abitualmente o attualmente, da quei che lo

---

<sup>367</sup> Lo dimostra, secondo *l'usus scribendi*, il rimando reciproco posto in *Zib.* 4488 subito dopo il punto della interrogazione retorica.

circondano. Però in questi casi, il provar quella quasi tentazione a sentire ec., é penoso, perché vi rinnuova il pensiero della vostra abiezione. Certo, egli é proprietà ed effetto essenziale d'ogni immaginazione e sentimento di natura poetica, l'inalzar l'anima: al che si oppone direttamente quello stato di spregio ec., quel concetto, quel sentimento di se stessa, che la deprime. V. p.4499. 4515<sup>368</sup>.

Stimare se stessi, coltivare il concetto di *una propria nobiltà e dignità*, è dunque, in primo luogo, una condizione specifica e indispensabile per la poesia. Essa non è però soltanto una pre-condizione; avanzando nell'analisi e nell'induzione, Leopardi ritiene di poter individuare una legge di proporzionalità tra la stima di sé e la disposizione del soggetto alla poesia, relativamente sia alla sua capacità poetica sia alla sua sensibilità ricettiva (rispettivamente, *la facoltà e l'efficacia*). Quanto più grande è il concetto di sé e della propria esistenza, tanto maggiore l'immaginazione, il sentimento, la poesia che l'individuo è in grado di produrre, e tanto maggiore l'effetto che immaginazione, sentimento, poesia producono in lui. In terzo luogo, non però per importanza, affiora in questo punto alla superficie della scrittura zibaldonica l'associazione del concetto di poetico con quello di sublime. Si tratta di un passaggio cruciale, sul quale importa appuntare conclusivamente l'attenzione. Una prima osservazione riguarda il fatto che il pensiero leopardiano si svolge qui secondo un procedimento logico-argomentativo analogo a quello osservato relativamente alla lirica. In entrambi i casi, un'articolazione

---

<sup>368</sup> *Zib.* 4492-4493, 22 aprile 1829.

interna al sistema retorico dei modi della poesia<sup>369</sup> – la lirica – o degli stili – il sublime – è ‘espansa’ a caratteristica generale, definitoria, dell’essenza della poesia *tout court*. Il sublime, in questi termini, non rappresenta più un’opzione poetica, ma definisce l’essenza, irriducibile, della poesia. O la poesia è sublime o non è; così come essa o è lirica o non è. D’altronde, anche qui, come già per la tesi della fondamentale liricità della poesia, il passaggio comporta contestualmente una revisione, o piuttosto un affinamento, di entrambi i concetti in gioco.

*Ogni sentimento o pensiero poetico qualunque é, in qualche modo, sublime. Poetico non sublime non si dà: «in un certo senso – ha scritto Lonardi – un enunciato del genere è di tutto Leopardi, investe tutto Leopardi. Resta che esso è datato 1829»*<sup>370</sup>. La percezione di trovarsi simultaneamente di fronte tanto a una costante della speculazione condotta lungo l’intero *Zibaldone* che a un risultato di quella stessa ricerca rende manifesto come il punto di approdo e di risoluzione della speculazione sia, in effetti, un affinamento di intuizioni, conoscenze, influenze presenti dal principio nel pensiero di Leopardi. Una riformulazione in termini essenziali di un concetto e di un orientamento che esplicitamente, o più spesso implicitamente,

---

<sup>369</sup> *Generi*, secondo la terminologia dello *Zibaldone*.

<sup>370</sup> Gilberto Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, in Id., *L’oro di Omero. L’Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, 2005, p. 62.

è centrale per un'amplessima porzione della riflessione poetologica ed estetica leopardiana<sup>371</sup>.

Muovendo da una precoce adesione e fascinazione per il sublime tardo antico pseudo-longiniano<sup>372</sup>, Leopardi si confronta con la considerevole modernizzazione impressa a partire dal Seicento e poi nel corso del Settecento al concetto di sublime, su un piano di pensiero non solo teorico-letterario ma più latamente estetico-filosofico. Ai trattatisti moderni del sublime<sup>373</sup> lo avvicina la tensione ragionativa a radicare il sublime oltre l'ambito della lingua e della retorica, nell'estetica e nella filosofia, e nelle strutture della conoscenza e della sensibilità umane che contestualmente l'illuminismo andava indagando e rivalutando. Proprio sul piano dell'antropologia – un interesse mai disgiunto in Leopardi

---

<sup>371</sup> Cfr. Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 288: «il sublime costituisce il punto al quale possono essere ricondotti, rispettandone e addirittura valorizzandone l'autonomia, i molteplici percorsi della riflessione zibaldonica», esso occupa «nell'opera una centralità assoluta».

<sup>372</sup> Oltre ai riferimenti rinvenibili nello *Zibaldone*, comprovano l'interesse di Leopardi per il *Perì hypsous* numerosi dati di ordine bio-bibliografico, quali le tracce del trattato pseudo-longiniano rinvenute nel *Trattato sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) da Lonardi (in Gilberto Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, cit., p. 57) e l'abbozzo di traduzione del 1826. Sulla conoscenza leopardiana del *Perì hypsous*, cfr. Rodolfo Macchioni Jodi, *Riflessi del Perì hypsous sulla poetica leopardiana*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), a cura di Umberto Bosco, Firenze, Olschki, 1982, pp. 479-92; Stelio Di Bello, Mirella Naddei Carbonara, *Il Perì hypsous e la poetica leopardiana*, Napoli, Loffredo, 1985; Raffaele Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

<sup>373</sup> Un catalogo essenziale dei moderni cultori del sublime, scorso in prospettiva leopardiana, è in Gilberto Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, cit., p. 62: «la cultura europea non si è limitata ad accoglierlo, il *Sublime* pseudo-longiniano; ha voluto interpretarlo e proseguirlo. Insomma

dall'interrogazione sulla felicità, cioè da una valutazione etica della condizione materiale, biologica, sociale, storica, dell'esistenza, rivolta alla stima delle concrete prospettive eudemoniche<sup>374</sup> – egli trova però la via di un peculiare 'ritorno' a Longino; una via che caratterizza la sua personale 'versione del sublime'<sup>375</sup> tra le altre dei moderni, i

---

l'attenzione al libro longiniano implica la considerazione di quanto l'autore stesso ha finito per confondersi nel fascino che ha esercitato nei confronti di tanta trattatistica sul sublime. Longino perdura oltre Longino. Sopravvive in qualche misura negli stessi fraintendimenti perpetrati dai tanti suoi illustri figli e nipoti, tra Francia – quella anzitutto di Boileau –, Inghilterra – quella per esempio di Burke e Blair, entrambi raggiungibili da Leopardi –. E c'era poi la Germania: quella, non attinta da Leopardi, di Kant (ma in qualche misura, direi, divinata); e quella, sfiorata, di Schiller. E la stessa Italia del grande Vico, come del tanto più modesto Ignazio Martignoni, ormai nel primo Ottocento (e certamente noto, quest'ultimo, benché solo per via di recensione; al Leopardi giovane, quello del primissimo *Zibaldone*). Perché il sublime in Europa è anche questo, pur se proprio di questo dimostrano per lo più o non informati o contrariati i lettori di casa nostra che si sono, quanto a Leopardi, misurati sul tema: il sublime in fondo è anche la storia della mislettura plurisecolare appunto del Sublime dello pseudo-Longino. Incluso, in questa fascinazione e mislettura, lo stesso Leopardi».

<sup>374</sup> Il fatto che nello *Zibaldone* «la centralità di una motivazione poetologica, apparentemente dissolta, è in realtà dilatata e fortificata da una riflessione generale filosofica e storica, che la filtra e secolarizza nel rapporto con il pensiero moderno» (Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 288) mi sembra costituire un'affinità, pur connotata in termini originalmente leopardiani, piuttosto che una divergenza rispetto alla tradizione moderna del sublime, come invece sostiene Colaiacomo.

<sup>375</sup> Cfr. Giuseppe Sertoli, *Samuel Holt Monk e la storia del sublime*, in Samuel H. Monk, *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, a cura di Giuseppe Sertoli, Genova, Marietti, 1991, p. XVII: «La storia [della ripresa moderna del sublime] va vista non già come un processo (progresso) unico e continuo a termine del quale si darebbe l'epifania del sublime, bensì come *un avvicinarsi collidere sovrapporsi intrecciarsi di differenti versioni del sublime*. C'è un sublime classicistico e un sublime neoclassico, un sublime gotico e un sublime romantico; c'è il sublime di Dennis e quello di Addison, quello di Burke e quello di Kames, quello di Kant e quello di Wordsworth..., e nessuno è il sublime» (corsivo mio).

quali per lo più percorsero sviluppi più distanti da una riconsiderazione in chiave contemporanea della riflessione antica e tardo-antica<sup>376</sup>. Con il termine 'ritorno', a scanso di equivoci, non si vuole qui indicare un atteggiamento di classicistico conservatorismo, un attardarsi su una concezione potenzialmente anacronistica, di cui non c'è traccia. Invece, l'associazione di sublime e poetico, sancita nel pensiero del 22 aprile 1829, dimostra l'originale riconsiderazione e rielaborazione del concetto pseudo-longiniano di sublime che porta Leopardi a individuare in una chiusura 'in sublime' e 'in Longino' la risposta più adeguata, e più importante, che la riflessione sull'essenza della poesia può fornire nel quadro di una visione intensamente e radicalmente dilemmatica, problematica, paradossale<sup>377</sup> dell'esistenza individuale.

---

<sup>376</sup> Burke, ad esempio, un caso non solo massimamente importante ma rappresentativo di una tendenza generale, nomina lo pseudo Longino appena due volte nella sua *Inchiesta*. Sebbene Burke riconosca, nel luogo topico della *Prefazione alla prima edizione*, che della trattazione pseudolonginiana «non si ha l'uguale» (Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1759], trad. it. *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1998 [1985], p. 45) i due soli riscontri sono superficiali e di tono o correttivo – al fatto che lo pseudo Longino avrebbe «raggruppato sotto la comune dicitura di *Sublime* cose estremamente inconciliabili» (*ibidem*) – o esplicativo – di come il tratto antropologico e morale dell'ambizione spieghi «ciò che Longino ha osservato, cioè quel senso di esaltazione e di intima grandezza che invade l'animo alla lettura di passi di poeti e oratori sublimi» (*ivi*, p. 80).

<sup>377</sup> Cfr. Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 286: «In quanto riflessione teorica radicale sulla natura della poesia (solidale, se pure in intima contraddizione, con una riflessione filosofica più generale sulla natura e sull'uomo), lo *Zibaldone* è strutturato secondo le coordinate fondamentali del Sublime pseudo-longiniano».

Originariamente longiniano è il carattere «prevalentemente monodico»<sup>378</sup> nel quale Leopardi declina il concetto di sublime, inteso essenzialmente in associazione al valore etico della magnanimità e di una concezione nobile e alta dell'essere umano. Il nesso vale, complementariamente, nei due sensi. È, cioè, sia la grandezza d'animo un presupposto indispensabile per 'produrre' il sublime, il quale «è l'eco di una grande mente»<sup>379</sup>, come per farne ad ogni modo esperienza – anche al di là, cioè, dell'istanza autoriale, alla quale prevalentemente si attiene lo pseudo Longino. Sia, viceversa, è per definizione sublime – in qualunque modo sia inteso, non solo come stile ma, secondo l'ampliamento e lo spostamento semantico moderno del concetto, anche come proprietà specifica di alcuni oggetti o di particolari stati d'animo esperiti dal soggetto – ciò che produce l'effetto di un innalzamento dell'animo, che conferisce al

---

<sup>378</sup> L'espressione è di Gilberto Lonardi, cfr. Id., *Leopardi, Saffo, il sublime*, cit., pp. 90-91: «E, certo, nel pensiero del '29 si sente che è Longino, pur non mai sconfitto – nell'ascolto leopardiano – dai suoi seguaci mislettieri, a prendersi una rivincita nei loro confronti. Un'affermazione così univoca come quella che si è appena letta nello *Zibaldone* conduce al prevalentemente 'monodico' sublime del *pater* Longino (vedi anche l'anima che si innalza – gli affioramenti, non qui solo come ormai sappiamo, di quel lessico). Non conduce alle operazioni variamente binarie, diarchiche, dei seguaci inglesi e post-inglesi, si tratti per questi ultimi di distinguere tra bello e sublime, o si tratti di riconoscere, nel sublime, l'ambivalenza tra spavento e piacere, tra *delight* e *horror*». Anche Colaiacomo sottolinea come importante motivo di originalità, rispetto alla tradizione moderna del sublime, il fatto che nella concezione di Leopardi la assoluta centralità del sublime sia «svincolata dalla relazione col bello, alla quale lo manteneva legato il pensiero settecentesco, ancora fino a Kant e a Schiller». In relazione al bello, nell'ultimo passo dello *Zibaldone* citato: «il bello, e il sentimento morale di esso, é sempre sublime» (*Zib.* 4492-4493).

<sup>379</sup> *Il Sublime* 9.2.

soggetto una percezione intensificata della sua grandezza e della sua nobiltà.

Quando nello *Zibaldone* viene sancita l'associazione di sublime e poetico, «in tutta essenzialità il sublime è, semplicemente, l'anima grande e l'innalzamento dell'anima»<sup>380</sup>. Se questo tratto prova la vicinanza con la formulazione dello pseudo Longino, più originale è invece il carattere problematico che si imprime su questa caratterizzazione della poesia una volta proiettata sulla scena leopardiana della drammatica precarietà dell'esistenza umana. I valori in gioco nella dinamica del sublime, cui Leopardi ascrive ora la poesia nella sua essenza, non tratteggiano nello *Zibaldone*, come nel trattato dello pseudo Longino, il segno dell'eccellenza umana, né quella degli spiriti sommi della poesia e della cultura, né quella del genere umano rispetto alle altre forme di esistenza. Piuttosto, il sublime è una risorsa 'di sopravvivenza'. Una tutela inestimabile e precaria, tanto preziosa quanto fragile, delle condizioni minime ma possibili di vivibilità dell'esistenza.

Per un verso, inserendosi nella scia della ripresa moderna del sublime, Leopardi si focalizza dunque non tanto su che cosa la poesia è, ma su che cosa essa fa<sup>381</sup>. Nell'effetto sublime della poesia egli individua una risposta di capitale importanza alle istanze della sua ricerca etica: poiché determina nell'io un positivo accrescimento della

---

<sup>380</sup> Gilberto Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, cit., p. 91.

<sup>381</sup> Cfr. Gilberto Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime*, cit., p. 59: «Leopardi [...] si è chiesto non più 'cos'è' la grande arte, ma, rovesciando il problema e la domanda sul rapporto col destinatario e sulla reazione del destinatario: 'a cosa serve, cosa fa provare' la grande arte a un'anima a sua volta grande? Si tratta di una svolta capitale».



stima di sé e della considerazione del proprio stato, o, com'è stato detto, «un'esperienza di potenziamento dell'io»<sup>382</sup>, la poesia-sublime assicura un presupposto basilare di ogni, pur relativa, felicità possibile. Identificare poetico e sublime assume allora il valore di una ridefinizione del concetto di poesia di ordine teleologico-finale, basata sulla constatazione di come i pensieri *poetici e sentimentali di qualunque natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l'anima*. Emersa una prima volta nell'interruzione parentetica all'inizio del brano, la stessa caratterizzazione viene non a caso ribadita alla fine dello stesso pensiero – *Certo, egli è proprietà ed effetto essenziale d'ogni immaginazione e sentimento di natura poetica, l'inalzar l'anima* – e poi, soprattutto, ripresa in un appunto successivo di qualche tempo, dove questo punto specifico viene ad essere precisamente isolato:

Alla p.4493. Com'è notato, una gran parte del piacere che i sentimenti poetici ci danno e ci lasciano, consiste in ciò, ch'essi c'ingrandiscono il concetto, e ci lasciano più soddisfatti, di noi medesimi. Appunto come i sentimenti, come le azioni, nobili, magnanime, pietose; come i sacrifici ec. (e come la conversazione di chi ha la vera arte di esser amabile). E appunto come questi non cadono se non in chi sia felice, contento di se, in chi si stimi ec., così né più né meno i sentimenti poetici<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup> Giuseppe Sertoli, *Presentazione*, in Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, cit., p. 29: «L'esperienza del sublime, in una parola, è l'esperienza di un *potenziamento dell'io*».

<sup>383</sup> *Zib.* 4515, 24 maggio 1829.

Se nel sublime della poesia, una poesia modernamente apprezzata per gli effetti che determina nel soggetto, sembrano potersi riporre le speranze di una vita resa vivibile dal dispiegarsi dei sentimenti poetici e dei loro benefici, la chiusa raggelante del pensiero esclude la possibilità di una pur minima tregua dalla chirurgica rappresentazione della precarietà dell'esistenza – e dunque della poesia. Il punto di fuga sul quale anche l'osservazione degli effetti sublimi dei *pensieri poetici* converge è la constatazione della paradossale coincidenza degli effetti con i presupposti del processo che quegli effetti può produrre: i benefici della poesia, l'ombra di felicità che si genera nel piacere, l'aumento della stima di sé nella percezione di una certa contentezza del proprio stato, *non cadono se non in chi sia felice, contento di se, in chi si stimi*. In chi, cioè, almeno in una certa misura, sia già (stato) beneficiato dal sublime.

Un passo indietro nello *Zibaldone* può aiutare a comprendere la sfumatura decisiva di questa considerazione. In effetti, la sola osservazione della capacità della poesia di innalzare l'animo, di aumentare il concetto di sé e la soddisfazione della propria condizione esistenziale, non costituirebbe una novità. La stessa considerazione compare già, ad esempio, quasi con le stesse parole dell'ultimo brano citato, in un pensiero molto noto dell'ottobre 1820, dove a proposito delle «opere di genio» si legge che esse

quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità,

noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e *mortifere* disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. [...] il lettore quantunque disingannato, e per se stesso e per la lettura, pur è tratto dall'autore, in quello stesso inganno e illusione nascosta ne' più intimi recessi dell'animo, ch'egli provava. E lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande è una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima, quando questa conoscenza si trova nelle opere di genio. E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione. (Gran cosa, e certa madre di piacere e di entusiasmo, e magistrale effetto della poesia, quando giunge a fare che il lettore acquisti maggior concetto di se, e delle sue disgrazie, e del suo stesso abbattimento e annichilamento di spirito)<sup>384</sup>.

A distanza di nove anni, e di oltre quattro mila pagine del suo scartafaccio, Leopardi non confuta affatto l'osservazione dei benefici della poesia, ma la completa secondo una prospettiva quasi diametralmente capovolta. È in questo accrescersi della speculazione su se stessa, per addizioni e spostamenti apparentemente minuti di senso, che si può cogliere il costituirsi nello *Zibaldone* di un originale pensiero leopardiano del sublime e la messa a punto di una moderna ridefinizione in chiave eudemonica e teleologica della poesia. Nel

---

<sup>384</sup> *Zib.* 259-261, 4 ottobre 1820.

1820, nel pensiero appena citato, Leopardi esprime la sua fiducia nelle possibilità della poesia di dare un valore e un senso nuovo a ciò che rappresenta, al punto da poter suscitare l'effetto benefico dell'entusiasmo anche nei casi di maggiore disperazione e abbattimento, e persino, con contraddizione soltanto apparente, rappresentando oggetti in sé sconfortanti, mortiferi, disperanti<sup>385</sup>. Per argomentare questa tesi, egli non esita ad apparecchiare gli argomenti più forti e caratteristici del suo pensiero: il valore delle illusioni e la loro sopravvivenza nonostante il disinganno prodotto dalla ragione<sup>386</sup>; la qualità propriamente sublime del pensiero della vanità di tutte le cose<sup>387</sup>; il beneficio che il soggetto senziente trae dalla vitalità, dalla sensibilità, dall'occupazione, dalla non indifferenza, indipendentemente da ciò che le produca<sup>388</sup>. Nei

---

<sup>385</sup> Cfr. *Zib.* 260: «quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come p.e. nella lirica che non é propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva».

<sup>386</sup> «Tant'è, siccome l'autore che descriveva e sentiva così fortemente il vano delle illusioni, pur conservava un gran fondo d'illusione, e ne dava una gran prova, col descrivere così studiosamente la loro vanità (v. p. 214-215.), nello stesso modo il lettore quantunque disingannato, e per se stesso e per la lettura, pur é tratto dall'autore, in quello stesso inganno e illusione nascosta ne' più intimi recessi dell'animo, ch'egli provava» (*ibidem*).

<sup>387</sup> «E lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande é una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima, quando questa conoscenza si trova nelle opere di genio. E lo stesso spettacolo della nullità, é una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione» (*ibidem*).

<sup>388</sup> «Oltracciò il sentimento del nulla, é il sentimento di una cosa morta e mortifera. Ma se questo sentimento é vivo, come nel caso ch'io dico, la sua vivacità prevale nell'animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l'anima riceve vita (se non altro passeggiata) dalla stessa forza

pensieri del 1829, invece, Leopardi non più soltanto osserva la potenza vitalizzante ed entusiasmante della poesia, come si è visto rileggendo il pensiero del 24 maggio<sup>389</sup>; senza per questo negarla, egli contempla insieme l'eventualità, affatto remota, che siano la poesia, l'entusiasmo, l'estasi del sentimento a soccombere a causa della disposizione d'animo del soggetto. Il gioco è ora tutto interno all'io, interiorizzato nelle dinamiche psicologiche e pulsionali con cui il soggetto si orienta verso la vita e la felicità, ma non è per questo più controllabile o meno soggetto alla forza delle circostanze, del caso, della realtà esterna che 'si impone' sul soggetto individuale. Non soltanto in condizioni d'animo sfavorevoli la poesia stessa risulta penosa «perché vi rinnova il pensiero della vostra abiezione»<sup>390</sup>; ma anche quando la poesia effettivamente abiti e vivifichi l'animo, anche quando si faccia esperienza dell'entusiasmo poetico più forte, potenzialmente capace di risollevare l'animo da «uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie»<sup>391</sup>, da un momento all'altro è possibile, ed è facile, ricadere per ragioni e cause minime nella disposizione d'animo opposta. Non può essere altrimenti, stante la precaria costituzione del profilo eudemonico

---

con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria. Giacché non è piccolo effetto della cognizione del gran nulla, né poco penoso, l'indifferenza e insensibilità che ispira ordinarissimamente e deve naturalmente ispirare, sopra lo stesso nulla. Questa indifferenza e insensibilità è rimossa dalla detta lettura o contemplazione di una tal opera di genio: ella ci rende sensibili alla nullità delle cose, e questa è la principal cagione del fenomeno che ho detto» (*ibidem*).

<sup>389</sup> Cfr. *Zib.* 4515.

<sup>390</sup> *Zib.* 4493.

<sup>391</sup> *Zib.* 259.

dell'umano, agganciata al principio intrinsecamente contraddittorio dell'amor proprio:

Alla p.4493. Nessuna dolce e nobile ed alta e forte illusione può stare senza la grande illusione dell'amor proprio, l'illusione della stima di se stesso e della speranza. Togliete via questa, tutte le altre verranno meno immantinate, e potrete conoscere allora che questa era il fondamento e la nutrice, per non dir la radice e la madre di tutte l'altre. – Supponete uno nella più profonda estasi di sentimento o di entusiasmo: fategli un motto, un gesto solo di spregio, o ch'egli interpreti come tale; o ponete che qualche cosa gli richiami alla mente alcun dispregio sofferto altra volta: tutte le illusioni di quel punto spariscono come un lampo, l'entusiasmo si spegne, la persona resta di ghiaccio<sup>392</sup>.

Nel suo punto d'approdo, la ricerca metapoetica condotta lungo lo *Zibaldone* contempla, da un lato, l'importanza vitale della poesia, in virtù degli effetti che essa è in grado di determinare, e, dall'altro, la sua fragilità, precarietà, contraddittorietà, non diversa da quella dell'esistenza che la poesia vivifica e sostiene. Ricadono sulla poesia compiti inusitati<sup>393</sup>, decisivi per la vivibilità dell'esistenza. Tuttavia è possibile non trovarsi mai nelle condizioni di fruirne. La poesia è vita e, come dalla vita, anche dalla poesia è possibile essere beneficiati o restare, pur in vita, desolatamente fuori.

---

<sup>392</sup> *Zib.* 4499, 5 maggio 1829.

<sup>393</sup> Cfr. Franco Brioschi, *La poesia senza nome*, cit., p. 117: «La poesia, ricettacolo del vago e del piacere, assume su di sé responsabilità inusitate, di tenore conoscitivo ed esistenziale al tempo stesso».

Il controcanto rappresentato dalla potenziale, anzi latente, impossibilità della poesia, delle sue labili condizioni di sussistenza, costituisce la differenza decisiva tra i pensieri del 1829 e quello del 1820. Da questa rete irresolubile di vincoli e intrinseche contraddizioni, ormai acclarata e scandagliata in ogni dettaglio, germoglia il pensiero del sublime in queste ultime carte dello *Zibaldone* dedicate alla riflessione sulla poesia. Come indica implicitamente la struttura logico-formale della doppia negazione<sup>394</sup> (*poetico non sublime non si dà*) Leopardi individua nel sublime la 'condizione di validità' decisiva della poesia. Una condizione di validità che non si traduce in criteri formali o procedurali – il sublime leopardiano non è un *genus dicendi*, uno stile – ma inerisce a una tensione intrinseca alla poesia e costitutiva del suo farsi. Un pezzo di 'vera' poesia è tale poiché è animato da uno slancio che supera in partenza la condizione di impossibilità della poesia, determinata dall'assenza degli effetti che la poesia stessa ha in capo di produrre in un individuo che non sia, in certo modo, già beneficiato dalla poesia e dal sublime. Riconoscere nel sublime una caratteristica essenziale della poesia vuol dire allora trasformare questo paradossale sovrapporsi di precondizioni ed effetti nella proprietà costitutiva della parola poetica. Vuol dire individuare nello slancio con cui il poeta va oltre il nodo che stringe insieme necessità e impossibilità della poesia la fibra specifica della parola poetica.

---

<sup>394</sup> Cfr. in proposito Marco Manotta, *La logica del Sublime*, in Id., *La cognizione degli effetti. Studi sul lessico estetico di Leopardi*, Pisa, ETS, 2012, pp. 133-135.

Per definizione non oggettivabile<sup>395</sup>, questa concezione ‘in sublime’ della poesia, ovvero del sublime come «condizione in certo modo trascendentale della poesia»<sup>396</sup>, è tramandata da quell’illustre tradizione del pensiero estetico occidentale che ha depositato nel concetto di sublime il

rimando alle stesse condizioni di possibilità della parola retorica. Lo *hypsos* è, in certo modo, la rammemorazione dello stesso spazio originario della poesia: idea di uno slancio in direzione della radice oltreumana e oltrerazionale della parola. Il modello è qui, ancora una volta, il *Fedro* di Platone<sup>397</sup>.

Così Gianni Carchia riassume il valore fondamentale che, secondo la sua lettura, è dato reperire nella teorizzazione pseudolonginiana del *Sublime*. Nelle sue linee essenziali, l’interpretazione di Carchia del sublime tardo antico può essere, mi pare, riferita a Leopardi<sup>398</sup>, stante la considerazione leopardiana del sublime quale condizione essenziale del poetico. A questo riguardo, Leopardi percorrerebbe dunque una via di sviluppo e di superamento della concezione classicista del sublime e della poesia

---

<sup>395</sup> Carchia parla a riguardo di «inoggettivabilità», chiarendo che nell’ambito della riflessione antica e tardo antica sul sublime «il concetto difende la sua inoggettivabilità, la consapevolezza che la poesia non può avere la pretesa di rappresentare la condizione stessa della sua riuscita» (Gianni Carchia, *Dal sublime della poesia alla poesia del sublime. Per una rilettura dello pseudo-Longino*, in Id., *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 111-112).

<sup>396</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>397</sup> Gianni Carchia, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>398</sup> Completerei in questo senso l’ipotesi, avanzata da Colaiacomo, di leggere complessivamente lo *Zibaldone* nei termini di una (mis)lettura del *Sublime* pseudolonginiano. Ovvero denotando secondo i risultati



diametricale rispetto a quella dei 'moderni'. Non (o non soltanto) nella direzione di uno sconfinamento, e radicamento, della poetica nell'estetica, nell'etica, nell'antropologia, ma (anche) in quella complementare di una rinnovata affermazione del «valore originario di una parola retorica vista nella sua inconfondibile autonomia, antecedente allo strutturarsi metafisico del *logos* che ne decretò la funzione secondaria, circoscritta e strumentale»<sup>399</sup>.

Accostare l'approdo 'in sublime' della riflessione metapoetica di Leopardi alla linea platonico-longiniana è un fatto decisivo, di cui devono però essere precisati attentamente i contorni. Tanto più – nella prospettiva specifica di questa ricerca – se si considera che la citazione modificata dell'*I' mi son un* costituisce in proposito una traccia ben significativa. Il rapporto di assimilazione e insieme dissimilazione che in quel passo Leopardi stabilisce con la poetica della *Commedia* contribuisce, infatti, a chiarire i termini del suo prendere posizione, in questa prospettiva di amplissima portata, su una linea plurimillennaria di pensiero della poesia alla quale anche Dante seppure a suo modo appartiene. Complementarmente, lo scenario della concezione leopardiana del sublime della poesia che si staglia nel retroterra del *topos* del poeta divinamente ispirato, da

---

dell'indagine storico-filosofica di Carchia la «linea di lettura che è anche una modellizzazione particolarmente forte» con la quale Leopardi prende posizione, secondo Colaiacomo, nell'agone contemporaneo «per l'affermazione della propria e più autentica interpretazione del *Sublime*» (Claudio Colaiacomo, *op. cit.*, p. 286). Non deve, d'altronde, necessariamente intendersi quale l'unica via del sublime attiva nel complesso dello *Zibaldone* e della produzione leopardiana; essa tuttavia è quella che affiora nella parte terminale del libro in maniera preponderante.

<sup>399</sup> Gianni Carchia, *op. cit.*, 106.

Amore/Natura, aggiunge ulteriore spessore al fascio dei significati che è dato riferire a quel pensiero dello *Zibaldone*.

In linea di massima, entro una generale concezione dualistica del mondo, la qualità sublime della poesia consiste nella capacità di trascendere l'ambito del discorso mimetico, che riferisce la poesia al piano fenomenico o creaturale, per giungere ad un contatto morale e conoscitivo diretto con il piano trascendente e sovraordinato del reale. Si tratti dell'intuizione e dell'espressione figurata degli intelligibili, come nella divina mania del poeta ispirato tratteggiata da Platone nel *Fedro*, oppure dell'allineamento della sua visione e della sua parola alla prospettiva e alla volontà di Dio rivendicato dal poeta-scriba di Amore nella *Commedia*: la poesia si definisce nel superamento – o nella persuasiva rivendicazione del superamento – dell'impossibilità di cogliere ciò che, per definizione stessa di trascendente, è inattingibile. Una poesia dunque che si costituisce nella tensione a collocarsi *oltre* il limite delle capacità cognitive ed espressive dell'uomo.

La stessa paradossale – se considerata razionalmente – facoltà di tendere con l'opera poetica oltre il limite dell'umano, la stessa condizione di validità della poesia, per la quale essa consiste essenzialmente in uno slancio dell'immaginazione e della parola oltre una soglia non valicabile, animano la riflessione metapoetica in questa zona culminante dello *Zibaldone*. In Leopardi, però, tutto ciò che va oltre l'umano e oltre il razionale è tale secondo un'accezione strettamente immanente dell'esistenza. Il limite dell'umano oltre il quale si distende lo slancio del sublime poetico non segna, cioè, il contorno di una trascendenza metafisica, ma la soglia della precaria

disposizione dell'uomo per la poesia e per la vita. Ciò che, nel segno del sublime, contraddistingue la vera poesia è il suo tendere *oltre* la contraddizione intrinseca all'inclinazione del vivente per la felicità, intrinseca al principio dell'amor proprio che presiede a ogni pur minima felicità positiva, ma è insieme la causa dell'infelicità certa dell'uomo. Superare in uno slancio poetico, dell'immaginazione e della parola, l'annichilamento nell'io di ogni disposizione consentanea alla vita, alla felicità, alla poesia stessa, nel quale l'imperfezione non emendabile dell'esistenza si manifesta e si rende sensibile.

La concezione platonico-longiniana del sublime della poesia viene così ad essere declinata in accordo con una concezione dell'umano, delle sue esigenze e dei suoi aneliti vitali, che si mantiene lucidamente entro i termini dell'immanenza scettico-materialista. Nella riflessione metapoetica leopardiana filtra da quella idea di poesia la tensione oltre-artistica che iscrive il sublime entro la costituzione essenziale dell'opera. Permane, cioè, il nucleo concettuale di un sublime inteso quale «tendersi 'più che artistico' dell'opera all'interno stesso della sua immanenza, ovvero il trascendersi della forma dall'intimo della sua costituzione»<sup>400</sup>: il sublime quale elemento cardine della costituzione immaginativa ed espressiva della vera poesia, distintivo e fondativo, sebbene non oggettivabile. *Vero poeta* è colui che sa volgere le facoltà poetiche dell'immaginazione e dell'espressione oltre una soglia non valicabile, ma decisiva sul piano eudemonico dell'inclinazione dell'uomo verso

---

<sup>400</sup> Gianni Carchia, *op. cit.*, p. 114.

un'esistenza felice. Riconoscendosi nella formula di auto-definizione di Dante, debitamente alterata, è questa fisionomia del poeta che Leopardi intende, persino entusiasticamente direi, rinnovare e rivendicare per se stesso.

Sospeso tra citazione e alterazione del dettato originario, il passo zibaldoniano dell'*I' mi son un* associa e insieme dissimila, quale *vera definizione del poeta*, le due formule: *I' mi son un che quando Amor mi spira* diviene *I' mi son un che quando Natura parla*. Nell'un caso, lo slancio del sublime è diretto alla rappresentazione di un oggetto non attingibile, posto al di là dei termini invalicabili dell'esistenza terrena. Nella *Commedia*, la formula dell'*I' mi son un* compendia nell'immagine del poeta ispirato da Amore il costituirsi della poesia in uno slancio sublime dell'immaginazione, oltre l'impossibilità di conoscere ed esprimere ciò che esiste al di là dei limiti cognitivi ed espressivi dell'uomo. Uno slancio di ordine rappresentativo e morale insieme, che corrisponde alla necessità vitale di trovare la perfezione dell'esistenza nella conoscenza e nell'espressione della verità, la quale solo in quell'ambito del reale, per definizione inattingibile, si svela.

Nel caso di Leopardi, ad essere trascesa è la condizione di abbattimento e annichilamento dell'animo nella quale la poesia è impossibile e la vita penosa. È poeta colui che non si limita ad intercettare i momenti di vitalità e di poesia che di tanto in tanto punteggiano l'esistenza, quando si aprano per ragioni talvolta minime e imprecisabili condizioni esistenziali favorevoli. Nell'atto con cui crea una poesia animata dalla tensione sublime al superamento di questa soglia, il poeta fa invece della vera e certa

imperfezione e contraddittorietà dell'esistenza non più la condanna, ma l'occasione e il fondamento sostanziale della poesia.

La parola che *Natura parla nel poeta e per la sua bocca* è l'espressione della imperfetta condizione umana. Poiché – e quando, e se – apre, libera, diviene occasione del sublime, ovvero quando e se il poeta sa fare dell'impossibilità della poesia la ragione costituiva profonda della poesia stessa, essa si rivela una voce che non mortifica l'animo, ed è invece produttiva di vera poesia. Una voce ispiratrice, che imprime nella poesia la tensione al superamento dei limiti dell'umano, diversamente ma analogamente al modo in cui, nella formula dantesca, Amore è sublime ispiratore. Citando l'auto-definizione iscritta da Dante nella *Commedia*, Leopardi condivide l'orgoglio del poeta consapevole di possedere non una tecnica, ma facoltà immaginative ed espressive, congiunte a una felice disposizione etica, grazie alle quali egli sa effettivamente disporsi positivamente, creativamente, nella precarietà della condizione umana. Ed essere una fonte di poesia, un moltiplicatore, e non solo un recettore passivo, di energia poetica. Un orgoglio, o più semplicemente una legittima cognizione di sé, accompagnata alla consapevolezza che garantire, tutelare, creare poesia vuol dire, in ultima analisi, garantire, tutelare, creare le condizioni di vivibilità dell'esistenza. La vera poesia salva l'uomo da una condizione esistenziale irrimediabilmente imperfetta, com'è nell'originario significato religioso-salvifico della parola poetica.

Nella *Commedia* la finitudine dell'esistenza è riscattata dalla contemplazione – poetica, immaginaria, persuasiva – del pieno

compimento dell'individuo entro una rappresentazione trascendente e provvidenzialistica del creato. Lo slancio che anima la sua poesia porta il poeta ad allineare la sua visione a quella di Dio. Dante può così rivelare al suo lettore la sublime verità che, qualora si osservi il creato da quell'altezza, «non c'è nulla da elevare o da nascondere, perché la dignità delle cose è la loro verità, non appena le si consideri e raffiguri nell'ordine dato loro dal creatore»<sup>401</sup>.

Leopardi ha compreso che l'imperfezione dell'esistenza non può essere risolta, poiché non ha origine in una mancanza ma nell'intrinseca contraddittorietà del principio esistenziale dell'amor proprio. Essa può tuttavia essere resa sostenibile, ed è la tensione viva del sublime a garantire questa decisiva funzione oltre-artistica della poesia, per il semplice fatto che le condizioni di possibilità della poesia sono le stesse della vita. Creare poesia vuol dire superare nello slancio del sublime poetico condizioni esistenziali contrarie alla vita. Vuol dire creare vitalità, accendere l'io, innalzare l'anima.

---

<sup>401</sup> Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., p. 89.



## Conclusioni

Più che produrre delle conclusioni sintetiche, che tornino sui risultati della ricerca per porli in risalto e consegnarli nella loro veste migliore al lettore, credo sia utile corredare infine la tesi di qualche pagina che ricostruisca, osservandolo dalla coda, il percorso compiuto. O i percorsi, meglio, al plurale, poiché ciò che queste conclusioni non vogliono perseguire né implicitamente affermare è proprio la possibilità di ridurre a una stretta unitarietà argomentativa l'intreccio modulare di approfondimenti, riscontri, aperture problematiche di cui il lavoro si compone. Il complesso della ricerca non si raccoglie intorno a un'ipotesi interpretativa secca, ma attorno a un fuoco prettamente esperienziale, che qui mi propongo di esplicitare in forma, insieme, di racconto e di mappa.

La mappa e il racconto cominciano con il luogo testuale che ho assunto quale 'spunto della ricerca' – nel senso specifico che nell'*Introduzione* ho tratto dalla definizione da parte di Auerbach del suo (*non*) metodo. Una scelta, la citazione modificata della formula dantesca dell'*I' mi son un* alla pagina 4372 dello *Zibaldone*, al limite del pretestuoso e dell'ostinazione. Pretestuosa, in primo luogo, considerata l'esiguità materiale del brano, per la sproporzione tra l'informazione effettivamente ed esplicitamente veicolata nel passo e



la mole dei riferimenti, dei temi, delle questioni che evoca. Il fattore moltiplicativo tra l'espressione letterale e i riscontri, le connessioni, le problematiche alle quali può condurre l'interprete, fa venire in mente una leva, come ho detto altrove, e pone il problema di una espansione del discorso potenzialmente non controllabile, e ad alto rischio di sovrainterpretazione.

Intanto, essa mobilita l'idea di poesia di un 'gigante' non solo per autorità, ma per l'altezza, la densità, l'articolazione, la programmatica propensione verso l'universalità del suo pensiero. In Dante, l'interesse teorico, oltre che pratico, per la poesia è infatti fittamente e inestricabilmente implicato con gli ambiti della metafisica, dell'antropologia, della morale. Agganciato al punto cruciale, per l'intero sistema, della auto-definizione di poeta, il dispositivo della citazione invita a tenere in conto, per quanto possibile, tutto questo insieme di cose e a confrontarlo con l'analogo leopardiano. Un analogo, da parte sua, non meno complesso, vasto, fitto di articolazioni interne.

Né il problema si pone solo per l'eccesso quantitativo. Un ulteriore fattore di indecidibilità discende dall'ambiguità della citazione, manifesta in particolare nella modifica radicale apportata nello *Zibaldone* al dettato originario della *Commedia*. L'arco intertestuale traccia una relazione non univoca, ma complessa, che non corrisponde né a una netta assimilazione, né a una netta dissimilazione, ma è l'una cosa e l'altra insieme. Pone dunque il problema non solo di destreggiarsi tra autori mastodontici, palesemente distanti per epoca, mentalità, filosofia, ma di distinguere

nella messa in relazione delle rispettive definizioni di poesia le affinità, più e meno scoperte, oltre alle più evidenti divergenze.

Le difficoltà di una compiuta 'risoluzione' del brano non scompaiono se si passa a considerarne il contesto. Al riguardo, il minuto rilievo testuale del pensiero dell'*I' mi son un* appare circondato da un piccolo deserto. Non insuperabile, ma tale da potersi attraversare solo riuscendo a tracciare le piste 'giuste'. O almeno *delle* piste giuste, tra le tante possibili che nello *Zibaldone* abbondano, sebbene raramente secondo tracciati lineari, ben segnati, univoci, che si possano agilmente condensare in formulazioni compiute, definitive, sintetiche. Lo stesso vale, restando ai fili principali che incrociano nel pensiero dell'*I' mi son un*, per la lunga speculazione di Leopardi in merito alla concezione della poesia; per la cerniera che connette l'ambito propriamente estetico della riflessione alla generale architettura filosofica del suo pensiero metafisico, antropologico, etico; nonché, ancora, per la considerazione portata a Dante e alla sua opera nel corso dello *Zibaldone*, eterogenea per temi, profondità, originalità.

Per tracciare una pista adeguata e insieme sostenibile è indispensabile, innanzitutto, un'osservazione puntuale degli elementi, anche minimi, del brano in questione – termini e motivi chiave, specie quando siano dotati di una storia considerevole nell'ambito dello sviluppo del pensiero leopardiano e, conseguentemente, di un ragguardevole spessore semantico; i dettagli di stile dell'*usus scribendi* dello *Zibaldone*, che forniscono

informazioni importanti circa l'atteggiamento dello scrivente, di avvallo o di critica, di riflessione ponderata o di intuizione annotata rapidamente, e così via. È però non meno necessario incrociare questi rilievi puntuali con le coordinate strutturali e strutturanti dell'opera nel suo complesso, sì da collocare la citazione dantesca entro la testualità plurale e dinamica dello *Zibaldone* – entro la rete dei rimandi interni e nella cronologia della scrittura zibaldoniana, caratterizzata da fasi alterne di maggiore e minore attività speculativa, di espansione o di consolidamento del pensiero, di ricerca oppure di esaurimento dell'euresi e conseguente ri-considerazione degli approdi.

Come in un vero deserto, occorre ingegnarsi di integrare l'osservazione ravvicinata delle tracce sul sentiero, i segnali convenzionali della pista, gli indizi di precedenti passaggi, con la bussola della propria disposizione rispetto ai punti cardinali e con la rilevazione satellitare della propria posizione sulla superficie terrestre. Incrociare, nel caso in questione della citazione dell'*I' mi son un*, la considerazione degli indizi puntuali, quali l'occorrenza ravvicinata dei termini e dei concetti chiave di imitazione, poesia, natura, con la collocazione del brano 'a valle' della compiuta espansione speculativa dello *Zibaldone* e in un punto 'apicale', prossimo all'esaurimento definitivo del libro.

Al 'piccolo deserto' interno allo *Zibaldone* ne corrisponde uno esterno, relativo alla considerazione critica del passo. La citazione dell'*I' mi son un* si trova al riguardo in una sorta di cono d'ombra,

nell'intersezione tra due distinti ambiti di ricerca. Da una parte, gli studi volti alla ricostruzione critica del pensiero estetico di Leopardi, e in particolare ovviamente alla sua concezione di poesia; dall'altra, gli studi sulla presenza di Dante nella sua opera, e in ispecie sull'articolata considerazione che del primo emerge lungo il corso dello *Zibaldone*.

Non sono in grado di vagliare analiticamente la vasta totalità degli studi sulla poetica leopardiana che prendono in considerazione la citazione dantesca. Si tratta, infatti, di un brano molto spesso menzionato, benché in modo non sempre approfondito. Soprattutto, negli studi di questo tipo è la dimensione intertestuale del brano a sfuggire ad una considerazione adeguata. Sulla base dei carotaggi che ho potuto effettuare, un *corpus* certo non esaustivo ma non così peregrino<sup>402</sup>, posso rilevare infatti che non soltanto spesso non si fa cenno alla provenienza dantesca del brano, ma che per lo più, anche quando questo avvenga – non saprei indicare un'eccezione – nessun peso particolare è dato nell'interpretazione al rapporto intertestuale che la citazione istituisce con la *Commedia*. Tipicamente, ad esempio,

---

<sup>402</sup> Tra i contributi che non menzionano o comunque non danno nessuna rilevanza alla provenienza dantesca del passo cfr. (cito in ordine meramente alfabetico, indicando le pagine in cui si fa diretta menzione di *Zib.* 4372) Emilio Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, cit., pp. 52-54; Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, cit., pp. 122-123; Franco Brioschi, *La poesia senza nome*, cit., p. 192; Alessandro Camiciottoli, *L'Antico romantico*, cit., pp. 36-37 e 216-217; Cesare Galimberti, *Leopardi: meditazione e canto*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e Prose*, I, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano Mondadori, 1991 [1987], p. LIV; Elio Gioanola, *Leopardi: Dio e il nulla*, in *Parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato 8-9 maggio 2003, Novara, Interlinea, 2005, pp. 199-218; Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, cit., pp. 199-202; Mario Puppo, *Poetica*

le considerazioni relative all'implicazione nella formula dell'*I' mi son un* della categoria leopardiana di 'natura' vengono svolte, appunto, 'leopardianamente', secondo le diverse opzioni critiche sull'argomento, ma senza considerare la corrispondenza implicita con il corrispettivo dantesco di *Amore*, che emerge invece se si individua nel brano la ripresa e la manipolazione del dettato originario.

Viceversa, negli studi che si prefiggono una disamina delle 'presenze' di Dante nell'opera di Leopardi, quando – non sempre<sup>403</sup> – la citazione dell'*I' mi son un* sia presa in conto, non si trova una debita considerazione né del significato che essa assume nel complesso del pensiero leopardiano della poesia, né del fatto che la sua acquisizione in quel sistema comporti una non trascurabile alterazione del significato originario, risultante da un'interpretazione specifica,

---

*e critica del romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1988 p. 46; Mario Andrea Rigoni, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la concezione romantica della natura* [2001], in Id., *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2010, pp. 143-144. Un accenno alato di una considerazione più profonda della corrispondenza con Dante è in Antonio Prete, *Il pensiero della poesia nello Zibaldone*, in Id., *Il pensiero poetante*, cit., p. 194: «l'idea di una natura che parla nel poeta, quasi stilnovistico cortese dittatore». Una semplice parafrasi del rapporto tra i due autori istituito dalla citazione è in Raoul Bruni, *op. cit.*, p. 175: «L'autentico poeta è per Leopardi chi si mantiene fedele al dettato della Natura, così come per Dante lo era chi si atteneva al dettato d'Amore».

<sup>403</sup> Cfr. Domenico Consoli, *Leopardi e Dante*, cit., pp. 39-90: «Dopo il '27 l'attenzione del Leopardi per Dante si fa ancora più discontinua e precaria. A parte qualche rilievo linguistico, nulla di significativo si registra nello *Zibaldone*». Analogamente, non si fa menzione della citazione né in Guido Di Pino, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, cit., pp. 533-542; né in Bruno Lucrezi, *Dante nella poesia e nel pensiero di Leopardi*, in *Dante e la cultura sveva*, Atti del convegno di studi (Melfi, 2-5 novembre 1969) Firenze, Olschki, 1970, pp. 357-375; né in Alberto Frattini, *Leopardi e Dante*, «Scuola e cultura nel mondo», XLI (1965),

connotata, non neutra<sup>404</sup>. Il riuso comporta un margine di innovazione e di trasformazione contestuale all'acquisizione e ad essa inestricabilmente connesso. Tale margine non può essere trascurato – specie in uno studio focalizzato sul luogo puntuale della citazione e non di osservazione su larga scala come quelli citati in nota – tanto più che in questo caso si manifesta in modo eccezionalmente palese nella alterazione della lettera del brano.

---

pp.1-19, nonostante egli, proprio in riferimento all'interpretazione critica della *Commedia* e alla essenziale liricità della poesia, concluda il suo contributo affermando il «felicissimo recupero retrospettivo per cui il nostro massimo poeta moderno innovando e ricercando verso l'avvenire si corrobora nel passato, volgendosi al nostro massimo poeta antico» (*ivi*, p. 18); né in J.H. Whitfield, *Dante e Leopardi*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia*, Atti del I Congresso Nazionale di studi danteschi, Firenze 1962, p. 106-116, sebbene l'autore faccia emergere, sulla base di altri rilievi testuali, l'idea di un'identificazione per la quale, nei giudizi su Dante compresi nello *Zibaldone*, «il Leopardi si caccia inconsciamente fra i poeti maggiori, cosicché la descrizione che doveva essere di Dante diventa quella di se stesso» (*ivi*, p. 111).

<sup>404</sup> Cfr. Fulvio Senardi, *Dante e Leopardi*, «Verbum», I (2001), pp. 151-178, dove il passo dell'*I mi son un* è citato per esemplificare una presenza 'rituale' di Dante nello *Zibaldone*, all'insegna di una «religione delle lettere» la quale si manifesterebbe in «frasi lapidarie, scarsamente, se non per nulla argomentate, che cadono come meteore nel cuore di altri argomenti di discussione, e dove Dante viene esaltato, quasi per articolo di fede "Dante un Dio per noi" (*Zib.*1689, 13 novembre 1821), "Dante, in quanto poeta, non ebbe ne avrà mai pari fra gli italiani" (*Zib.* 2573-2574, 21 luglio 1822), ecc. Fino a quella tarda definizione del poeta, in *Zib.* 4372, che si fonda su un notissimo verso del *Purgatorio*» (*ivi*, p. 163); Paolo Paolini, *Leopardi di fronte a Dante*, «Otto/Novecento», XXII (1998), 1-2, pp. 39-71, poi in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 115-146, interpreta il passo all'insegna di un primitivismo estetico quantomeno riduttivo, se non anacronistico, per il 1828: «la grandezza poetica di Dante, in quanto autore delle origini e quindi più vicino a natura, è tale che su di lui si può esemplare la definizione stessa di ogni poeta» (*ivi*, p. 117).

Stanti così le cose, risultati più interessanti sono quelli raggiunti da studiosi che hanno incrociato la presenza di Dante nell'opera e nel pensiero di Leopardi relativamente a un interesse di ricerca specifico. E che hanno così saputo attraversare il sistema leopardiano con libertà e senso critico, nella direzione, all'occorrenza, di un riscontro proficuo con il precedente dantesco. Si consideri l'esempio di vaglia di un giudizio quale quello di Lonardi, il quale, interrogandosi sul sublime, osserva come

il sublime nuovo di questo Leopardi non può fare a meno anche del sublime, al suo tempo nuovo e mirabile, di quel Dante [...] c'è dunque una sorta di sublime che in età cristiana rinasce nella *Commedia* (il tramite forte è Virgilio). E c'è un sublime che poi si rinnova (anche nel ricordo di Dante) nell'*Infinito*. Questa trasmigrazione di Dante in questo Leopardi avviene per lampi, non più che per una traccia; ma profonda<sup>405</sup>.

O, ancora, l'esempio di Ghidetti, che in un contributo sulla storia della ricezione di Dante perviene ad acclarare l'importanza dell'interpretazione leopardiana della *Commedia* nell'ambito della generale riflessione estetica sulla poesia, dando adeguata rilevanza al

caso di Leopardi, il quale muovendo da posizioni di classicismo patriottico estremisticamente declinato, arriva, proprio, attraverso la meditazione sul caso Dante, a conclusioni che costituiscono un approdo definitivo della sua poetica e insieme per chi sarebbe venuto dopo di lui, il punto di partenza di una lunga riflessione sulla *Commedia* finalmente libera da pregiudizi

---

<sup>405</sup> Gilberto Lonardi, *Dante e la poesia dei moderni: tra Leopardi, Pascoli, Montale*, cit., p. 29.

morali e strumentalizzazioni politiche, come da ipoteche tradizionaliste o da regressioni linguistiche.

[Leopardi] proprio sulla base dell'opera dantesca, arriva alla formulazione di una verità fondamentale per la storia della poesia: l'identificazione della poesia con la lirica, che, cancellando i generi letterari codificati dalla tradizione, chiude in epoca moderna il circolo della storia universale della poesia<sup>406</sup>.

Questi esempi e la ricognizione bibliografica entro la quale essi si stagliano rinforzano, mi pare, le ragioni della *ricettività non metodica* che, come spiego nell'*Introduzione*, ho voluto riprendere rifacendomi alla riflessione di Auerbach sul metodo. Perseguire la ricettività, invece che proporsi un ordine metodologico e tematico in certa misura prefissato, ha significato, in concreto, 'puntare' – sia nel senso di 'mirare' che in quello di 'scommettere' – sulla fecondità del luogo dello *Zibaldone* dove Leopardi viene a citare la massima dantesca dell'*I' mi son un*. Assumere quello spunto testuale non come un enigma, magari stuzzicante, del quale avanzare una soluzione, un rompicapo intertestuale da ricomporre, un'ambiguità da sciogliere. Piuttosto come un'opportunità a sondarne la produttività tramite

---

<sup>406</sup> Enrico Ghidetti, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVI.2 (2012), pp. 404-406. Su questa linea, già Vallone considerava «voce scoperta e documento insieme di una maturazione nuova dei tempi e dell'intelligenza applicata ai testi quando ancora non molti idoli passati sono caduti. Il Leopardi ci appare dunque come l'espressione più alta ed ingenua del neoclassicismo che si chinava a cogliere le suggestive voci dell'età romantica» (Aldo Vallone, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958, p. 67; complessivamente le osservazioni su Leopardi occupano le pp. 67-69).



un'indagine aperta alla pluralità dei percorsi, dei fili di pensiero e di discorso, che si intrecciano in quel luogo.

Il presupposto è che la citazione sia un 'condensato' che meriti di essere diluito, articolato, svolto; una proposta sottovoce, forse sottaciuta, forse involontaria piuttosto che criptata, che merita il credito di essere posta al centro dell'indagine, poiché in grado di immettere, se opportunamente svolta, in discorsi, incroci, temi degni di interesse. Il percorso specifico di approfondimenti, riscontri, collegamenti in cui consiste la tesi consegue da esigenze e sensibilità legate al modo in cui quell'opportunità è stata riconosciuta e considerata. E il beneficiario dello spazio di interrogazione e di discorso che si produce con l'apertura di credito nei confronti di uno spunto come quello della citazione in questione è, in primo luogo, chi quell'apertura la fa.

Valido in generale, tale discorso assume una particolare coerenza riferito allo *Zibaldone*, il quale, come si è detto, è costitutivamente un deposito di appunti, bozze, intuizioni, raffronti, fittamente in relazione l'un l'altro, ciascuno dei quali conduce oltre se stesso: sia dentro il libro, a un altro appunto o un'altra serie di appunti, secondo la rete dei rimandi interni oppure implicitamente; sia fuori dal libro, nella direzione di altre opere, leopardiane e non, e della vasta e dinamica architettura del pensiero leopardiano, che ne costituisce il presupposto generale. Ora, benché l'intelligenza di Leopardi tenda per natura e per studio alla sistematicità e alla precisione, la stessa compiutezza non informa la scrittura del libro, che costituisce piuttosto un supporto strumentale e memoriale all'elaborazione del pensiero che non la sua compiuta traduzione ed

esposizione. Per questo il lettore, che si muove nella direzione diametralmente opposta, dalla traccia scritturale al pensiero, si trova di fronte non *una* via, ma un rizoma di possibili associazioni, rapporti, relazioni, sui quali fondare la sua lettura e la sua interpretazione. E percorrere la ricchezza di questa rete vale talvolta più della ricostruzione univoca del significato puntuale di una annotazione.

La citazione dell'*I' mi son un* si è rivelata uno spunto fertile secondo almeno due diversi ordini o piani di interesse, complementari e funzionali l'un l'altro. Il primo è relativo al profilo tematico della ricerca. Lo spunto della citazione mi ha indotto a focalizzare l'indagine sulla teoresi della poesia, ad assumere cioè come oggetto specifico il problema di una definizione sintetica della poesia – che nel caso in esame è poi anche, e soprattutto, un'auto-definizione. Lo sforzo di una chiarificazione concettuale di ciò che la poesia è, ovvero di ciò che il poeta *fa*, costituisce una linea nevralgica del pensiero di Leopardi, il quale certamente appartiene al novero di quei poeti «che, nei limiti del possibile, sanno quello che fanno e fanno quello che sanno»<sup>407</sup>. Né niente di meno vale, ovviamente, per Dante. Per entrambi, il filo rosso del pensiero della poesia attraversa ambiti filosofici di amplissima portata – sulla condizione esistenziale dell'uomo, sul suo profilo eudemonico, sulla sua costituzione antropologica – e li congiunge alla dimensione prammatica del *fare*

---

<sup>407</sup> Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 22.

poesia. Ne deriva una rete ricca, densa, complessa, di connessioni e riscontri con i nuclei problematici fondamentali, i concetti e i termini chiave dell'evoluzione plurimillennaria del pensiero estetico occidentale: *mimesis* e immaginazione, natura e arte, piacere e utilità della poesia, la dissoluzione di un sistema retorico dei generi e degli stili, il valore multiforme del sublime.

La seconda opportunità riguarda il modo, la disposizione investigativa con cui ho affrontato la ricerca. Man mano che un campo d'indagine così vasto e impegnativo andava svelandosi lungo le direttrici problematiche che si producevano dallo spunto di partenza, l'aver assunto programmaticamente un punto di osservazione e di avvio esile e intrinsecamente ambivalente mi ha concesso la libertà di sollevarmi 'sopra' i nodi problematici, di attraversarli giocando per quanto possibile d'agilità. Nella libertà – e conseguente responsabilità – di proporre determinati incroci, accostamenti, attraversamenti e non altri, determinate domande e non altre. O di privilegiare di volta in volta l'argomentazione e la riflessione rispetto alla descrizione, oppure la chiarificazione concettuale, talvolta puramente terminologica, a un discorso di più stretta ricostruzione storico-critica. Il tentativo era quello di calibrare l'istanza scientifico-investigativa stante la necessità di non stare né troppo addosso né troppo distante rispetto al dato testuale, né troppo libero di sorvolare la mole gravosa e inestricabile dei temi, dei problemi, delle tesi, delle speculazioni, dei riscontri, né costretto a inabissarmici fatalmente.

Sul piano più concreto dell'organizzazione e della disposizione della ricerca e della scrittura, tutto ciò si è tradotto in alcuni

accorgimenti atti a corrispondere positivamente alle opportunità dello spunto prescelto e a tradurle in un percorso effettivamente possibile, per quanto teso, forse troppo audacemente, tra concetti e interrogazioni di portata gigantesca. Un *metodo*, ma il termine è improprio o almeno fuorviante, rivelatosi pienamente solo una volta percorso il cammino.

Il primo accorgimento è stato quello di osservare il contatto/ confronto tra Leopardi e Dante posto in essere dalla citazione secondo una prospettiva deliberatamente asimmetrica, obliqua: *da Leopardi a Dante* come recita il titolo della *Introduzione*. Affrontare una coppia di autori così impegnativa sfuggendo a una comparazione bilanciata e 'paritaria', per impostarla invece di scorcio – e scorciata – allineando il mio sguardo al vettore dell'arco intertestuale tracciato dalla citazione. Ovvero, per usare una metafora cinematografica, operare una ripresa in soggettiva; osservare il movimento di pensiero della citazione, e lo scenario di temi, riscontri, personaggi nel quale esso si produce, dal punto di vista di Leopardi. Nella prospettiva delle esigenze, degli interessi, della sensibilità specifica nell'inquadrare problemi e interlocutori, che caratterizzano la sua speculazione metapoetica.

Il filo di questa lunga soggettiva percorre l'intera tesi, e in primo luogo i capitoli più specificamente leopardiani, di scavo dello *Zibaldone* intorno ai nodi concettuali della naturalezza e dell'assuefazione, dell'immaginazione e della lirica, e poi dell'amor proprio e del sublime. Ma si snoda già a partire dal primo capitolo, dove provo ad assolvere all'esigenza di collocare il superamento del principio di imitazione della natura entro le coordinate della

teorizzazione platonica e aristotelica della poesia ripercorrendo i relativi riferimenti e rimandi contenuti nello *Zibaldone*. La stessa focalizzazione del discorso motiva anche, seppure più indirettamente, la sintesi proposta nel secondo capitolo dell'evoluzione del pensiero dantesco della poesia; una sintesi, senza essere perciò infondata, *ad uso* delle parti che seguono, tale cioè da far emergere e chiarire i punti decisivi mobilitati nella ripresa da parte di Leopardi della poetica della *Commedia*.

Come emerge anche da questo rapido sommario, un secondo aspetto che caratterizza complessivamente il lavoro è il suo organizzarsi per moduli disposti attorno allo spunto della citazione dantesca, in un iterato andirivieni. Di queste andate e ritorni il brano estratto dallo *Zibaldone* è sia punto di partenza, da cui cioè scaturisce un'interrogazione che spinge ad allontanarsene in cerca di approfondimenti, chiarimenti, riscontri; sia meta, riferimento che orienta il discorso verso un approdo, obiettivo cui è finalizzata la rotta percorsa. Ciascuna incursione, condotta dentro il sistema dello *Zibaldone* oppure rivolta a uscirne in direzione dei riscontri indicati, chiarisce qualcosa, per il lato che gli compete, del nesso complesso e in certa misura indecidibile dei significati che si addensano nella citazione. Essa occupa il centro dello schema, come una torre – che può anche essere un piccolo piolo inquadrato dal basso – illuminata a turno da uno dei fianchi della collina su cui svetta.

Nel corso del loro svolgimento le 'incursioni' – ed è la terza e ultima caratteristica della ricerca che voglio richiamare – si sono, forse inevitabilmente, trasformate in 'affondi'. Voglio con questa parola indicare, da un lato, l'esigenza, alla quale ho cercato di

corrispondere come meglio ho potuto, di agganciare la citazione dantesca a una disamina approfondita di temi e problemi di grande impegno e di ampia portata. Dall'altro, segnalare il limite, la difficoltà, la tensione irrisolta che mina dall'interno lo schema modulare delle andate e dei ritorni. Il combinato disposto tra la larga ambiguità, se non indecidibilità, della citazione e la grande rilevanza e complessità dei temi cui essa immette e che rende necessario affrontare si manifesta, infatti, in un paradossale allontanarsi progressivo della meta, invece del contrario, nel corso dell'indagine e della scrittura. Il *target* di ogni incursione e di ogni approfondimento, ciò che sostanzia il volgersi dell'indagine verso il suo stesso punto di avvio – ovvero, l'incrocio tra uno dei fili della speculazione leopardiana che attraversa la citazione e il corrispettivo dantesco – è implicito ad ogni passo dell'indagine, ma è, allo stesso tempo, sempre di là da venire. Di là dall'ultimo snodo dello sviluppo del pensiero, dall'ultima *indispensabile* precisazione (che poi non è mai l'ultima), dall'ultimo riscontro, dall'ultimo slittamento semantico che occorre cogliere e precisare.

Stante la feconda plurivocità del pensiero zibaldoniano dell'*I mi son un*, la varietà delle direzioni d'indagine percorse si dispone lungo due assi principali, dalla cui ortogonale complementarità si genera la mappa bidimensionale di questo lavoro.

Nella dimensione 'verticale' si collocano le parti volte a riportare la citazione modificata della formula dantesca ai valori fondamentali del sistema sincronico e diacronico del pensiero

leopardiano; ovvero a collocarla nella rete vertiginosa dello *Zibaldone*, che di quel sistema e del suo sviluppo è il *corpus* testuale di riferimento. La coerenza di questo versante dell'indagine è resa ancor maggiore da una circostanza specifica del caso in questione. nell'atto con cui cita e insieme modifica l'auto-definizione di Dante, Leopardi mobilita contestualmente un'immagine, quella di 'natura che parla', la quale è un *topos* diffusissimo della riflessione poetica e dell'estetica, specie nel Seicento e poi nel Settecento, e soprattutto è un'immagine ricca di una più che considerevole storia 'interna' al pensiero leopardiano. Ricorrente fin dalle prime pagine dello *Zibaldone*, 'natura che parla' è forse il motivo più significativo, secondo accezioni anche molto diverse fra loro, del grande movimento di pensiero con il quale Leopardi risponde all'esigenza di accertare e specificare una propria essenziale concettualizzazione della poesia. Come una spia o una marca di riconoscimento, questo elemento esplicita il collocarsi del brano dell'*I' mi son un* non soltanto, genericamente, in cima allo *Zibaldone*, per la sua datazione bassa che lo situa tra le ultime carte del libro, ma in un punto chiave, in effetti terminale, di un filo speculativo tra i maggiori, se non il maggiore, dello *Zibaldone*.

Il quadro delle occorrenze nello *Zibaldone* dell'immagine di natura che parla si apre, nel noto pensiero che costituisce il primo abbozzo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nel segno di una poetica fondata sul valore estetico ed etico della naturalezza, ossia di un'adesione quanto più possibile stretta al polo assiologico della benefica natura primigenia. A partire da questa prima accezione, nel corso delle successive occorrenze si profila un

processo di ri-semantizzazione della 'parola di natura', coerente con la confutazione di una tale idea, assoluta e oggettivata, della natura benefica.

Nello scandaglio 'verticale' di questa traccia, l'indagine ha rischiato più volte di affondare, di rimanere schiacciata sotto il peso di un tema ponderoso quale il pensiero leopardiano della natura, per quanto abbia cercato di ripercorrerlo focalizzandomi strettamente sulle sue implicazioni in ordine al pensiero della poesia. Si presentano all'investigazione temi e questioni che non è facile, né talvolta possibile, fermare o risolvere una volta per tutte, vuoi per la loro oggettiva complessità, vuoi per la dinamicità intrinseca dei pensieri registrati nello *Zibaldone*, una dinamicità non in ogni punto risolta, essendo essi costitutivamente frammenti di un pensiero 'in sviluppo', non rielaborati e composti in un trattato sistematico quale lo *Zibaldone*, appunto, non è. Come un sommozzatore impegnato in un'ardua immersione e affascinato dai fondali che via via viene scoprendo, ho corso il rischio di mancare il punto di risalita, ovvero, nel mio caso, il contatto con il pensiero metapoetico di Dante.

Il modo in cui ho tentato di far fronte a questa vertigine della profondità, sì da poter finalizzare alla decifrazione di quel luogo testuale e del movimento di pensiero che esso esprime i risultati reperiti nella discesa, è stato mantenere l'indagine stretta ai 'fili' che legano il pensiero leopardiano della poesia ai due fondamentali pilastri dell'antropologia filosofica leopardiana, la teoria dell'assuefazione e il principio dell'amor proprio. È emerso così lo scheletro di un sistema di corrispondenze di cui è possibile



apprezzare la coerenza, pur senza disporre di una tessitura completa – forse inevitabilmente di là da venire.

Nella cornice del pensiero leopardiano dell'assuefazione, l'uomo, ciascun esistente, non è, ma *diviene* ciò che è: si è ciò che ci si abitua ad essere, il risultato del processo che plasma l'originaria conformabilità della materia attualizzandola in una forma specifica. In questa prospettiva, il criterio poetico della naturalezza viene in primo luogo ad essere declinato in termini di spontaneità, intesa come la qualità di ciò che è (divenuto) tale per assuefazione. Da qui, compiutamente, esso evolve nella ridefinizione dell'essenza della poesia nei termini di una sua fondamentale liricità: l'espressione spontanea, nel senso specifico appena precisato, è espressione di ciò che effettivamente si è – nell'unico modo in cui è possibile essere qualcosa, cioè divenendovi – ed è dunque lirica, secondo un'accezione del termine che non è più semplicemente di ordine retorico-modale, ma che, in qualunque forma essa avvenga, indica una manifestazione autentica dell'io, delle sue attese, passioni, persuasioni più sentite, della sua più intima interiorità.

Nell'ambito di questa teorizzazione della poesia, un'importanza assolutamente centrale è assegnata all'immaginazione, quale momento proiettivo della capacità dell'uomo di comprendere e di rappresentare la realtà. Manifestazione, entrambe, della stessa fondamentale dinamica dell'assuefazione, comprensione e immaginazione non si distinguono propriamente l'un l'altra<sup>408</sup>, se non come fasi di

---

<sup>408</sup> Cfr. *Zib.* 2134: «immaginazione e intelletto è tutt'uno».

un'unitaria complementarità del recepire e del creare. È immaginazione quella componente del conoscere che esula dalla mera trascrizione meccanica del dato sensibile nella coscienza, secondo abitudini sensoriali e strutture concettuali che sono il risultato delle assuefazioni contratte nel corso dell'esperienza. Se in questo senso l'assuefazione si manifesta come cristallizzazione del fluire delle sensazioni, con un effetto impoverente, poiché fossilizza gli stimoli dell'esperienza in risposte precostituite e stereotipate<sup>409</sup>, nella prospettiva complementare dell'immaginazione lo stesso processo è invece positivamente produttivo di nuovi modi di percepire e di rappresentare. L'immaginazione, cioè, si identifica con la facoltà di sviluppare assuefazioni – nel senso più ampio del termine che include le strutture e i contenuti mentali – capaci di scardinare le precedenti, ovvero di essere nuove, autentiche, originali. La poesia prolifera per la capacità dell'uomo di creare con l'immaginazione in modi volta a volta, almeno apparentemente, più forti e più persuasivi. Questa facoltà anima il poeta *nel quale e per la bocca del quale parla Natura*. Egli non imita il mondo com'è ma lo *immagina* e lo ricrea. Espressione spontanea della sua interiorità, la sua poesia è il risultato di una libera e creativa rielaborazione

---

<sup>409</sup> Cfr. Franco Brioschi, *Forza dell'assuefazione*, cit., pp. 744-745: «Da una parte, l'assuefazione cristallizza il fluire delle sensazioni, fornendo risposte precostituite agli stimoli dell'esperienza, e così irrimediabilmente impoverendoli in una forma stereotipata. È, in breve, forza d'inerzia, vis a tergo, condizionamento passivo», con lo sviluppo della riflessione leopardiana in merito, d'altra parte «da forza d'inerzia, l'assuefazione si rivela facoltà plastica, proiettiva, costruttrice. È la capacità del soggetto di scandire l'amorfo secondo connessioni e rapporti».

immaginativa dell'esperienza individuale, tale da imporre persuasivamente, nei lettori, la sua generale validità.

In un secondo affondo verticale ho esplorato invece la possibilità di cogliere nella citazione dell'*I' mi son un* la traccia dell'acquisizione nel pensiero estetico leopardiano di una concezione della poesia incentrata sul valore del sublime. La meditazione metapoetica di Leopardi incrocia qui la sua inesausta ricerca condotta nel dominio dell'etica, l'esplorazione continua dei mezzi e delle condizioni con cui l'uomo può ricercare una maggiore felicità oppure una minore infelicità. In questo quadro, intensamente problematico poiché animato dalla contraddizione intrinseca al principio fondamentale dell'amor proprio, la poesia è possibile ed è desiderabile solo quando persiste nell'individuo un'inclinazione positiva verso la vitalità, una ricerca del piacere tramite i mezzi positivi della felicità 'possibile'. Leopardi ha sperimentato in prima persona, e compreso, e assunto a punto fermo della sua riflessione sulla poesia, quanto una tale inclinazione, propriamente 'falsa', intuitiva, 'naturale' ma non giustificabile razionalmente, sia continuamente a rischio nelle concrete condizioni dell'esistenza. Ciò che è altro da sé, la costituzione biologica e materiale del vivente, la stessa auto-percezione della propria finitudine e della propria inevitabile infelicità, si impongono sul soggetto senziente e raziocinante con l'effetto di allontanarlo da una disposizione consentanea alla vitalità e alla poesia. Facilmente si spegne così nell'uomo ogni possibilità di un entusiasmo positivo, annichiliscono

la sua forza d'animo e la stima della propria condizione, si costringe la vita entro gli stretti termini della conclusione razionale secondo la quale, poiché esistere implica di necessità essere infelici, la sorte migliore è quella caratterizzata dalla minor vita possibile poiché gli corrisponde una minore infelicità.

Entro questa visione, profonda, lucida, eminentemente leopardiana della condizione umana, matura il riconoscimento del sublime quale condizione essenziale della poesia. Dove non c'è inclinazione alla vita, desiderio di vitalità, che sono già in se stessi vita, non c'è poesia. Poiché proprio questo è un tratto irrimediabilmente e massimamente a rischio nella effettiva condizione umana, la sopravvivenza della poesia si gioca sul filo della sua incombente impossibilità. Riconoscere il sublime quale qualità essenziale della poesia vuol dire affermare che la poesia esiste nella misura in cui essa si costituisce precisamente nella tensione a oltrepassare la soglia della sua impossibilità, ovvero la precarietà delle sue condizioni di possibilità. È in questo senso specifico che Leopardi ri-attualizza l'antica categoria estetica del sublime, e specializza alla sua moderna comprensione dell'uomo una concezione della poesia che assume quale fondamentale criterio di validità dell'opera poetica il fatto di costituirsi in uno slancio dell'immaginazione e dell'espressione oltre i limiti esistenziali, conoscitivi ed espressivi dell'esistenza.

Poiché le condizioni di vivibilità dell'esistenza, ovvero dell'inclinazione del vivente per la vita, sono le stesse condizioni di possibilità della poesia, lo slancio sublime che nell'assoluta autonomia della creazione poetica libera la poesia è uno slancio,

immaginario, cognitivo, espressivo, che è, propriamente, *generatore* di vita. Dove non c'è inclinazione alla vita, desiderio di vitalità, dove non c'è vita, non può esserci poesia; ma dove c'è poesia c'è, necessariamente, vita. Deriva alla poesia, alla facoltà creatrice dell'io, il riconoscimento di prerogative eudemoniche inusitate, propriamente irrinunciabili.

Complementarmente alla dimensione che ho chiamato 'verticale', la citazione sollecita, in 'orizzontale', l'istituzione di alcuni riscontri e collegamenti che muovono al di fuori del pensiero di Leopardi e dello *Zibaldone*. Con Dante, evidentemente, direttamente evocato nella citazione, e con alcuni riferimenti decisivi per la storia dell'estetica occidentale. Il principio aristotelico e classicista della poesia come imitazione della natura. La teoria platonica dell'ispirazione divina del poeta. La sua continuazione nella concettualizzazione tardo antica del sublime e la ripresa di quest'ultima nell'epoca della fondazione (o rifondazione) settecentesca dell'estetica.

Gli affondi 'verticali' si integrano, idealmente almeno, entro la rete 'orizzontale' dei riferimenti e dei confronti. Una rete composta di parti di 'preludio' alle incursioni nello *Zibaldone*, dove viene tratteggiato lo sfondo generale sul quale si proietta la riflessione leopardiana, e di parti di 'sbocco', dove cioè gli affondi verticali trovano una finalizzazione nell'incrocio con il pensiero dantesco della poesia sintetizzato nella formula dell'*I' mi son un*. Questa diversa funzionalità degli argomenti si riflette nella loro disposizione

all'interno dell'indice. Gli 'sbocchi' sono collocati nelle conclusioni dei due capitoli portanti della tesi, il secondo e il terzo, ovvero alla conclusione dei percorsi 'verticali' sulla liricità della poesia e sul sublime. 'Preludi' sono invece gli argomenti affrontati nel primo capitolo, la concezione mimetica della poesia e la sua evoluzione nell'ambito della riflessione metapoetica dantesca. Con argomenti tanto ampi e fondamentali, la trattazione non ambisce, come si può capire, ad alcuna velleitaria esaustività. Ho provato a renderla sostenibile e al contempo funzionale al *focus* della tesi attenendomi strettamente allo spunto specifico della citazione dell'*I' mi son un*. Per quanto riguarda il principio aristotelico di imitazione, ho tentato di far emergere un quadro adeguato della questione basandomi sulla considerazione che Leopardi mostra di averne nell'intorno testuale immediato della citazione stessa, lungo il percorso segnato dai rimandi interni dello *Zibaldone*. In merito alla poetica dantesca, limitandomi ad attraversare pochi luoghi cruciali del pensiero dantesco della poesia, si da ricomporre un'archeologia minima, essenziale, della formula dell'*I' mi son un*.

I percorsi verticali e orizzontali, così come li ho qui delineati, danno una mappa della ricerca. Invece, una visione d'insieme, che integri le implicazioni e gli annessi relativi al pensiero dell'*I' mi son un* raccolti in entrambe le direzioni d'indagine, è riassunta nelle formule seguenti. La prima:

$$\frac{\frac{Natura}{Amore}}{Natura} \quad (1)$$

E la seconda:

$$Natura > Amore > Natura \quad (2)$$

La prima espressione<sup>410</sup> vuole indicare sinteticamente come, dicendo *I' mi son un che quando Natura parla*, Leopardi erga al centro della sua concezione della poesia il concetto-chiave di *Natura* in contrapposizione e sovrapposizione a quello dantesco di *Amore*, nell'atto stesso in cui assume dalla *Commedia* una definizione del poeta, *I' mi son un che quando Amor mi spira*, che a sua volta esprime la rimozione di *Natura*, aristotelicamente intesa, dal centro cardinale della poetica. La citazione modificata condensa cioè in una formula sintetica e unitaria un movimento di pensiero nel quale le due rimozioni non si elidono a vicenda, ma si sommano; si compongono come due vettori la cui risultante attraversa, scandita in due tappe fondamentali, la storia millenaria dell'estetica occidentale.

Nella seconda espressione, la successione dei concetti-chiave dà conto dello svolgersi per tappe di questa evoluzione del pensiero della poesia. Si noti come lo stesso schema possa riferirsi non soltanto, in generale, alla storia dell'evoluzione del pensiero estetico occidentale, ma anche alla storia interna, ripercorribile lungo lo *Zibaldone*, del pensiero leopardiano della poesia. *Natura*, come fonte

---

<sup>410</sup> 'Debolmente' ispirata alle frazioni simboliche di Francesco Orlando. Cfr. Id., *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.

oggettivata della poesia, è infatti il valore sul quale Leopardi si impegna in principio a fondare l'architettura del suo pensiero della poesia, un valore a lungo difeso nello *Zibaldone*, con grande impegno sia teoretico che polemico. La stessa parola, *Natura*, ma non lo stesso concetto, è invece mobilitata, in coda allo *Zibaldone*, 'contro' l'*Amore* di Dante, sì da rimodulare opportunamente la novità – affine pur nella diversità a quella sancita nella e con la *Commedia* – di una concezione non mimetica della poesia.

Qual è il significato da attribuire a corrispondenze di così ampia portata e allo stesso tempo così esili, così lontane da imporsi quali evidenze dotate di pieno valore probatorio e, invece, a malapena indiziarie? Azzardare risposte non dico definitive, ma semplicemente compiute è un'operazione certamente esposta e opinabile. Gli affondi e i riscontri di cui la ricerca si compone si limitano a configurare un insieme di materiali preparatori, di prospettive parziali non ancora compiutamente congiunte in una sintesi d'insieme. Tuttavia essi risultano in certo modo complessivamente e reciprocamente coordinati.

Una citazione è in generale, sul piano meramente formale, il più semplice dispositivo intertestuale di ripetizione. Essa implica tipicamente una relazione di affinità tra due sistemi testuali, una somiglianza che può essere, in modi e misure variabili e talvolta



compresenti, sia 'effettiva' sia 'assegnata'<sup>411</sup>. Nel caso in esame, un tale significato di affinità è peraltro confermato dal tono convalidante del contesto di enunciazione (*ben è vero, vera definizione di poeta*) in cui la citazione si inserisce. Sollecitato in questo senso, ho guidato l'indagine nella direzione di far emergere, specificare e sostanziare, un 'bandolo' comune della speculazione leopardiana e dantesca circa l'essenza della poesia.

In altri termini, ho cercato di argomentare l'ipotesi che nel passo dello *Zibaldone* il valore di assimilazione, attivato dal dispositivo della citazione, prevalga su quello di dissimilazione, legato invece alla circostanza particolare della modificazione della lettera originaria. In quest'ottica, in effetti, la sostituzione di *Amore* con *Natura* solo superficialmente appare volta a segnare una differenza. Contrapporre *Natura* ad *Amore* segnala certamente, beninteso, una distanza in certo modo 'polemica' con il paradigma metafisico e l'apparato teologico-provvidenziale entro il quale Dante colloca l'invenzione poetica della *Commedia* e, per quel che ci riguarda più direttamente, l'invenzione, non meno poetica, della sua auto-definizione del poeta. A volersi soffermare sulle differenze, una ricerca sulla citazione dell'*I' mi son un* poteva forse risolversi agevolmente nel confronto tra una poetica dantesca dell'amore e una leopardiana del piacere. Ovvero, identificando *Natura* con il principio antropologico leopardiano del desiderio inesausto del

---

<sup>411</sup> Adattando a una teoria generale della citazione la terminologia peirciana, Compagnon definisce in questo senso la componente *iconica* dei valori di ripetizione della citazione. Cfr. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 79-82.

piacere, cogliere nello scambio letterale di *Amore* e *Natura* l'implicita istituzione di un parallelo tra le implicazioni che al pensiero leopardiano della poesia vengono dalla sua 'teoria del piacere' e i nessi analoghi che legano la poetica della *Commedia* alla dantesca 'teoria dell'amore'<sup>412</sup>. Sarebbe, tuttavia, un risultato in fondo scontato, e quasi marginale nel complesso dei significati della citazione, quello che può prodursi con la misurazione, pur nel merito specifico delle rispettive definizioni della poesia e del poeta, della distanza ovvia ed evidente tra un compiuto materialismo post-illuministico e la conseguente ridefinizione delle prospettive eudemoniche dell'esistenza individuale, da una parte, e, dall'altra, il pensiero medievale, ancor più fermo, di un disegno divino e provvidenziale del mondo, e di un rassicurante compimento trascendente, oltremondano, dell'esistenza terrena-fenomenica dell'uomo.

Più che una polemica, priva di mordente e di attualità, *contra* Dante, prevale insomma il senso di una difesa, *cum* Dante, della poesia. Una difesa che è uno sforzo teorico e una presa di posizione volti a tutelare l'idea di poesia tanto dalla sua impoverente riduzione ad arte classicistica dell'imitazione, quanto da una concezione moderna che si risolva nella «compiuta, rassegnata immanenza di un'autonomia dell'opera racchiusa totalmente in sé»<sup>413</sup>. Una difesa

---

<sup>412</sup> 'Teoria del piacere' e 'teoria dell'amore' che sono, com'è noto, due nuclei fondamentali dei relativi sistemi di pensiero, esposte con uno sforzo raro di sistematicità e di sintesi, in luoghi precipui e ben delimitati dei rispettivi macrotesti, quali le annotazioni zibaldoniane del luglio 1820 e gli insegnamenti impartiti da Virgilio a Dante durante la sosta nella quarta cornice del Purgatorio.

<sup>413</sup> *Pg.* XVII 91-139 e *Pg.* XVIII 16-39 e 46-75.

condotta in nome delle prerogative eudemoniche che Leopardi assegna alla poesia e che, sebbene fondate su una diversa, antitetica, comprensione e rappresentazione della condizione umana, gli appaiono altrettanto irrinunciabili, decisive, salvifiche di quanto non sia per Dante la prospettiva finalistica della sapienza divina e della salvezza ultraterrena.

Al di là della diversità, per certi versi antiteticità, dei paradigmi filosofici generali in cui il pensiero della poesia dei due autori si colloca, è comune a entrambi l'istanza di una poesia radicata nell'esigenza profonda di ambire a 'risolvere' o piuttosto a rendere sostenibile la patente imperfezione dell'esistenza individuale. Ed è comune, al fondo e al netto delle sovrastrutture filosofiche, la consapevolezza della 'specialità', al riguardo, della poesia. Nel pieno dispiegamento delle sue facoltà immaginative, dell'interiore attività creativa dell'io, il vivente può trovare il riscatto di una comprensione della propria esistenza, che è al tempo stesso una ri-creazione immaginaria del mondo, consentanea alla propria esistenza. E, viceversa, entrambi riconducono a questa radice fondamentale l'essenza della poesia, liberata da principi, norme, schematismi di ordine mimetico e retorico, che la isteriliscono riducendola a mera arte<sup>414</sup>.

Questo nucleo comune si esplicita nei due assi fondamentali della concezione della poesia racchiusa nella formula dell'*I' mi son un*, secondo la libera interpretazione datane da Leopardi che negli

---

<sup>414</sup> Cfr. *Zib.* 1356, 20 luglio 1821: «È cosa già nota che la letteratura e poesia vanno a ritroso delle scienze. Quelle ridotte ad arte isteriliscono, queste prosperano».

affondi verticali della ricerca ho cercato di ricostruire. O la poesia è lirica, espressione distillata, autentica della vitalità interiore dell'io, oppure non è. O la poesia è sublime, espressione di una tensione a superare una condizione attuale di impossibilità, precarietà, ristrettezza esistenziale, espressione di un andare *oltre*, oppure non è. Nella citazione modificata della massima dantesca è iscritta la traccia di questo duplice approdo della speculazione metapoetica di Leopardi. Con un movimento unico di pensiero e di scrittura, fulmineo e amplissimo, egli assimila la sua posizione e quella di Dante a una concezione della poesia che gli appare, semplicemente, essenziale, connaturata alle movenze fondamentali e irrinunciabili dell'umano, per questo universale.

Lo scarto che lo scambio di *Natura* e *Amore* introduce nell'ampio gesto di assimilazione concettuale tracciato con la citazione dell'*I' mi son un* può leggersi come una spia del modo in cui Leopardi intenda e costruisca l'assimilazione stessa. Si è visto come il concetto di *Natura* corrisponda per certi versi a quello di *Amore*, in quanto entrambi rappresentano, nelle rispettive antropologie, il principio motore dell'io e l'essenza delle sue facoltà di relazione con la realtà che è altro da sé, tramite processi di interiorizzazione e di comprensione-ricreazione interiore. Sotto altri aspetti, invece, i due concetti sono tra loro antitetici, poiché *Natura* contrappone l'immanenza della condizione esistenziale del soggetto quale esso è, quale diviene nel corso materiale dell'esistenza e quale risulta essere alla lente di una moderna empiria, alla trascendenza della perfezione

provvidenziale e dogmatica dell'esistenza, che si svela compiutamente nel suo compimento oltremondano, ideale, immaginario. Due sistemi di pensiero di portata generale, cosmica, universale, sono mobilitati dallo scambio dei termini chiave su cui essi rispettivamente si reggono. Ciò non induce, invero, a una simmetrica comparazione, né più di tanto, come ho già osservato, a cogliere una contrapposizione polemica. Nella prospettiva di Leopardi, l'assimilazione della sua idea di poesia con quella dantesca passa piuttosto, mi sembra, per la rivendicazione, implicita ma sostanziale, della maggiore essenzialità dei propri presupposti concettuali, dei termini fondamentali della comprensione dell'esistenza posti alla base della sua concezione della poesia. La formula dantesca può essere fatta propria poiché, rielaborandola, viene riportata a una declinazione 'più' fondamentale, 'più' rigorosa, 'migliore', di un'idea di poesia originaria e valida universalmente.

La leva su cui agisce Leopardi è l'evidenza, dal suo punto di vista, del fatto che la formula metapoetica del profeta-scriba di *Amore* non tanto spieghi, come pretenderebbe, la facoltà poetica del suo autore, quanto invece consegua da essa. È essa stessa un'immagine poetica, è poesia, uno dei modi in cui nella storia della poesia è stata evocata, spiegata, rappresentata immaginativamente, la facoltà e l'attività poetica propria per *Natura* dell'uomo. Un modo dei più illustri, s sei vuole, al quale però Leopardi contrappone una rappresentazione forse altrettanto poetica, ma soprattutto forte di un impianto concettuale ridotto all'essenziale, forte di un atteggiamento speculativo, cognitivo, immaginativo schiettamente logico, scettico, moderno. Leopardi *non fingit hypotheses*, ma racchiude nel concetto

chiave di *Natura* una comprensione dell'umano profonda; animata, senza esserne schiacciata e isterilita, dalle acquisizioni fondamentali della sua moderna riflessione antropologica. In questo senso, *Natura* non tanto gli corrisponde, ma 'comprende' *Amore*, lo integra all'interno dello spazio semantico della concettualizzazione della poesia che da essa deriva. Adottando il simbolo che nel formalismo degli insiemi indica il rapporto di inclusione ( $\subset$ ) si può scrivere la formula:

$$\textit{Amore} \subset \textit{Natura} \qquad (3)$$

Il principio motore della poesia, l'io nel pieno delle sue facoltà immaginative ed espressive e delle sue esigenze vitali, non segue, ma precede logicamente l'ipotesi metafisica forte di un universale provvidenzialismo trascendente. L'esistenza dell'io e di un'autonoma facoltà poetica connaturata al suo esistere è un'evidenza più generale, meno connotata, meno particolare – in senso riduttivo – rispetto alla costruzione filosofica e immaginifica di Dante. Né, peraltro, la esclude. Leopardi, cioè, non tanto riceve o acquisisce, modificandolo, Dante, ma lo *scopre* – o mostra di scoprirlo – affine a sé, alle sue posizioni fondamentali, poiché lo comprende, lo interpreta – meglio, lo *misinterpreta* – entro una concezione dell'esistenza e quindi della poesia 'più' essenziale, 'più' universale.

Aver ricondotto l'assimilazione dissimilante tracciata da Leopardi con la citazione dell'*I' mi son un* a una misinterpretazione dell'analoga formula dantesca mi porta a concludere anche queste considerazioni finali, come già *l'Introduzione*, nel segno di Harold Bloom. Il valore generativo di poesia assegnato alle relazioni

intertestuali di misinterpretazione dell'influenza poetica è, infatti, il nucleo fondamentale della teoria della poesia sviluppata dal critico statunitense, teoria che si può racchiudere sinteticamente in una definizione quale la seguente: ogni poesia è, nella sua essenza, la mislettura di una poesia precedente<sup>415</sup>. Ora, sul piano 'meta' della teoresi esplicita attorno all'essenza della poesia, il caso in esame mi porta ad affiancare al concetto paradigmatico di mislettura un altro, più specifico, tipo di relazione. Tra le due formule auto-definitorie di Dante e di Leopardi si stabilisce, mi sembra, un rapporto analogo a quello che nell'evoluzione delle scienze lega due successive teorie, l'una delle quali si affermi sull'altra. Come fanno non soltanto gli epistemologi e gli storici della scienza ma ogni bravo ricercatore, la nuova teoria non sostituisce la precedente, ma la comprende, la ingloba come caso particolare. Una nuova legge scientifica continua a spiegare la stessa porzione di realtà della precedente, continua a dar conto delle stesse evidenze sperimentali che la sostenevano, ma lo fa secondo formulazioni più complete e raffinate, sulla base di principi più essenziali e perciò di valenza più generale. In questo modo, la teoria più recente riesce a dar conto di fenomeni che le precedenti teorie non riuscirebbero a spiegare. Venendo fuori dall'analogia, la ripresa della formula dell'*I' mi son un* da parte di Leopardi segnala la positiva affermazione di una concezione originaria della poesia, incentrata sui caratteri essenziali della liricità e del sublime,

---

<sup>415</sup> Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 95: «Poetry is the anxiety of influence, is misprision, is a disciplined perverseness. Poetry is misunderstanding, misinterpretation, misalliance» («Poesia è angoscia dell'influenza, è fraintendimento, è perversità disciplinata. Poesia è malinteso, mis-interpretazione, *mésalliance*», p. 99).

dell'immaginazione che struttura la creatività individuale e dello slancio che la anima e la dirige. Un'affermazione che non tende a uniformare classicisticamente il presente al passato, ma scopre invece la corrispondenza del passato con ciò che nella modernità, nel suo presente storico e biografico, appare il nocciolo, il nucleo profondo e irrinunciabile della poesia. Acclarato, argomentato, distillato, sempre più precisamente formulato nel corso della speculazione teorica attestata dallo *Zibaldone*. Dicendo di sé *I' mi son un che quando Natura parla*, Leopardi attesta la scoperta, mirabile, della qualità della poesia di essere, nella sua essenza fondamentale, universalmente contemporanea.



## Bibliografia

### I. Testi

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2011 [1997].

Id., *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

Id., *Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario, a cura di Emilio Peruzzi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989.

Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2007 [1997].

Dante Alighieri, *Vita nova*, in *Opere*, I, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011.

Id., *Convivio*, in *Opere minori*, a cura di Domenico De Robertis, Cesare Vasoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

Id., *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2004 [1997].

## II. Bibliografia critica e teorica.

### Opere e studi di poetica ed estetica

Abrams Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1971 [1953], trad. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, traduzione di Rosanna Zelocchi, Bologna, il Mulino, 1976.

Algarotti Francesco, *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, in *Illuministi italiani*, t. II, Milano, Ricciardi, 1969, pp. 513-424.

Aristotele, *Poetica*, cura e traduzione di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2009 [1988].

Auerbach Erich, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke, 1958, trad. it. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1974 [1960].

Barfield Owen, *Poetic diction. A study in meaning*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.

Barilli Renato, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1984 [1969].

Bettinelli Saverio, *Discorso sopra la poesia italiana*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, in *Illuministi italiani*, t. II, Milano, Ricciardi, 1969, pp. 1057-1111.

Bloom Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, trad. it. *L'angoscia*

- dell'influenza. *Una teoria della poesia*, traduzione di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Id., *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975, trad. it. *Una mappa della dislettura*, traduzione di Alessandro Atti, Filippo Rosati, Milano, Spirali, 1988.
- Id., *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975, trad. it. *La kabbalà e la tradizione critica*, traduzione di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Id., *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven - London, Yale University Press, 1976, trad. it. *Poesia e rimozione. Il revisionismo da Blake a Stevens*, traduzione di Alessandro Atti, Milano, Spirali/Vel, 1996.
- Id., *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York-San Diego-London, Harcourt Brace, 1994; trad. it. *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, traduzione di Francesco Saba Sardi, revisione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2008 [1996].
- Id., *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Minds*, New York, Warner Books, 2002; trad. it. *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, traduzione di Elisa Banfi, Rosangela Cantalupi, Annalisa Crea, Daniele Didero, Stefano Galli, Alessandro Vanoli, Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2002.
- Id., *Where Shall Wisdom Be Found?*, New York, Riverhead, 2004, trad. it. *La saggezza dei libri*, traduzione di Daniele Didero, Milano, Rizzoli, 2004.

- Id., *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2011, trad. it. *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, traduzione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2011.
- Bruni Raoul, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino, Aragno, 2010.
- Burke Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1759], trad. it. *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1998 [1985].
- Carchia Gianni, *Dal sublime della poesia alla poesia del sublime. Per una rilettura dello pseudo-Longino*, in Id., *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 105-115.
- Compagnon Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Cortellessa Andrea, *Insegnare la solitudine*, introduzione a Harold Bloom, *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, traduzione di Francesco Saba Sardi, revisione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2008, pp. I-XXIV.
- D'Angelo Paolo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Aesthetica, 1987.
- Ferroni Giulio, *Letteratura: il catalogo è questo*, «Corriere della sera», 12 gennaio 1997, poi Id., *Harold Bloom*, in Id., *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005, pp. 129-133.
- Id., *Al di là del canone*, «Allegoria», X.29-30 (1998), poi in Id., *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005, pp. 37-48.

- Ford Andrew, *The origins of criticism. Literary culture and poetic theory in classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Gallimard, 1982, trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- Halliwell Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, trad. it. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di Giovanni Lombardo, traduzione di Daniele Guastini e Lorian Maimone Ansaldo Patti, Palermo, Aesthetica, 2009.
- I luoghi del sublime moderno*, a cura di Piero Giordanetti, Maddalena Mazzocut-Mis, Led On Line, 2005, <http://www.ledonline.it/ledonline/ricerca.html> (ultima visita 20/7/2015).
- Jacomuzzi Angelo, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Dronero, L'Arciere, 1984, pp. 2-15.
- La citazione*, Atti del XXXI Convegno interuniversitario, Bressanone-Brixen, 11-13 luglio 2003, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2009, pp. IX-XXIX.
- Lovejoy Arthur Oncken, 'Nature' as Aesthetic Norm, in Id., *Essays in the History of Ideas*, New York, Capricorn, 1960 [1948], trad. it. 'Natura' come norma estetica, in Id., *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna, il Mulino, 1982, pp. 105-114.
- Lombardo Giovanni, *Presentazione*, in pseudo Longino, *Il Sublime*, trad. it. a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2007 [1987], pp. 7-29.

- Luperini Romano, *Due nozioni di canone*, «Allegoria», X.29-30 (1998),  
poi con modifiche in Id., *Breviario di critica*, Guida, Napoli,  
2002.
- Modica Massimo, *Imitazione*, in *Enciclopedia*, VII, Torino, Einaudi,  
1979.
- Monk Samuel Holt, *The sublime. A study of critical theories in XVIII  
century England*, Ann Arbor, The University of Michigan  
Press, 1960, trad. it. *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra  
del Settecento*, a cura di Giuseppe Sertoli, Genova, Marietti,  
1991.
- Paduano Guido, *Il valore della letteratura*, introduzione a Aristotele,  
*Poetica*, a cura di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2009  
[1998].
- Platone, *Fedro, Gorgia, Ione, Repubblica, Simposio, Sofista*, in Id., *Tutti gli  
scritti*, edizione diretta da Giovanni Reale Milano, Bompiani,  
2005 [2000].
- Pseudo Longino, *Il Sublime*, trad. it. a cura di Giovanni Lombardo,  
Palermo, Aesthetica, 2007 [1987].
- Raimondi Ezio, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano,  
Bruno Mondadori, 1997.
- Saint Girons Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai  
Voltaire, 1993, trad. it. *Fiat lux. Una filosofia del sublime*,  
traduzione di Carmelo Calì e Rita Messori, Palermo,  
Aesthetica, 2003.
- Segre Cesare, *Poetica*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*,  
Torino, Einaudi, 1985, pp. 280-306.

- Id., *Il canone e la culturologia*, «Allegoria», X.29-30 (1998), pp. 95-102, poi in Id., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 177-189.
- Sertoli Giuseppe, *Samuel Holt Monk e la storia del sublime*, in Samuel Holt Monk, *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, a cura di Giuseppe Sertoli, Genova, Marietti, 1991, pp. VII-XXII.
- Id., *Presentazione*, in Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1759], trad. it. *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1998 [1985], pp. XXX-40.
- Sublime e antisublime nella modernità*, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, 13-16 giugno 2012, a cura di Marina Paino, Dario Tomasello, Pisa, ETS, 2014.
- Weiskel Thomas, *The romantic sublime. Studies in the structure and psychology of transcendence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- Wolf Friedrich August, *Prolegomena ad Homerum* [1795], a cura di Rudolf Peppmüller, Hildesheim, Olms, 1963, [1884].

### III. Leopardi e Dante, la presenza di Dante in Leopardi

Consoli Domenico, *Leopardi e Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1976, Recanati, 13-16 settembre 1976, Firenze, Olschki, 1978, pp. 39-90.

Di Pino Guido, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1976, pp. 533-542.

Geddes da Filicaia Costanza, *La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, «La modernità letteraria», VI (2013), pp. 91-100.

Ghidetti Enrico, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVI.2 (2012), pp. 379-408.

Lonardi Gilberto, *Dante e la poesia dei moderni: tra Leopardi, Pascoli, Montale*, in *Lectura Dantis Scaligera. 2005-2007*, a cura di Ennio Sandal Roma, Antenore, 2008, pp. 19-32, poi in Gilberto Lonardi, *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, Verona, aemme, 2008, pp. 27-56.

Lucrezi Bruno, *Dante nella poesia e nel pensiero di Leopardi*, in *Dante e la cultura sveva*, Atti del convegno di studi, Melfi, 2-5 novembre 1969, Firenze, Olschki, 1970, pp. 357-375.



Frattini Alberto, *Leopardi e Dante*, «Scuola e cultura nel mondo», XLI (1965), pp. 1-19, poi in Id., *Studi di poesia e di critica*, Milano, Marzorati, 1972, pp. 95-112.

Paolini Paolo, *Leopardi di fronte a Dante*, «Otto/Novecento», XXII (1998), 1-2, pp. 39-71, poi in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 115-146.

Senardi Fulvio, *Dante e Leopardi*, «Verbum», I (2001), pp. 151-178.

Strologo Franca, *Su una traccia dantesca in Leopardi. Dal sacro monte all'Infinito*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XII.24 (2004), pp. 107-116 (<http://www.libraweb.net/articoli3.php?chiave=200409302&rivista=093&articolo=200409302007>, ultima visita 10/07/2013).

#### **IV. Studi sul pensiero poetico di Leopardi**

Aloisi Alessandra, *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, pp. 243-258.

Id., *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.

- Anceschi Luciano, *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello Zibaldone*, Parma, Pratiche, 1992.
- Barilli Renato, *Burke, Kant and Leopardi*, in *Aesthetica bina: Baumgarten and Burke*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1986, pp. 87-97.
- Battista Alba, *Immagine e immaginazione attraverso Giacomo Leopardi*, «Bollettino Filosofico», XXII (2006), pp. 125-146.
- Bigi Emilio, *Il Leopardi e l'Arcadia*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1962, Firenze, Olschki, 1964, pp. 49-76.
- Id., *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi* (2001), in Id., *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, a cura di Cristina Zampese, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 39-54; già in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizione, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, tomo I, Firenze, Olschki, 2001, pp. 1-15.
- Binni Walter, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973.
- Biscuso Massimiliano, *Leopardi, Kant, e il paralogismo del sublime*, «Quaderni materialisti», II (2004), pp. 123-154.
- Blasucci Luigi, *Quattro modi di approccio allo Zibaldone*, in Id., *I tempi dei Canti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 177-242.
- Brettoni Augusta, *Leopardi e le funzioni dell'immaginazione*, «Studi italiani», IX.2 (1997), pp. 1-25.
- Brioschi Franco, *La poesia senza nome. Saggio su Giacomo Leopardi*, Milano, il Saggiatore, 2008 [1980].

- Id., *Antiplatonismo leopardiano*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, II, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 691-709.
- Id., *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Id., *Forza dell'assuefazione*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizione, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, tomo I, Firenze, Olschki, 2001, pp. 737-750.
- Brose Margareth, *Leopardi sublime*, traduzione di Elisabetta Bertoli, Bologna, Re Enzo, 1998.
- Cacciapuoti Fabiana, *Leopardi, filosofo della differenza*, in Cesare Luporini, *Decifrare Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1998, pp. XV-XXI.
- Id., *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.
- Camiciottoli Alessandro, *L'Antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010.
- Id., *Un'inchiesta 'eretica': Leopardi, Platone e i neoplatonici*, «La Rassegna della letteratura italiana», CXVII.2 (2013), pp. 389-402.
- Carrera Alessandro, *La trappola romantica. L'estetica del sublime tra Leopardi e Harold Bloom*, in Id. *Antologia personale*, on line <http://www.class.uh.edu/mcl/faculty/carrera/AC.Anthology.doc> (ultima visita 20/2/2015).

- Colaiacomo Claudio, Zibaldone di Pensieri di Giacomo Leopardi, in *Letteratura italiana. Le Opere, III, Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 217-301.
- Cori Paola, *Modi e forme della sospensione nello Zibaldone*, in *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 26-27 ottobre 2012, Firenze, Olschki, 2013, pp. 93-107.
- Damiani Rolando, *L'antropologia perenne di Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, pp. 75-86.
- Di Bello Stelio, Naddei Carbonara Mirella, *Il Peri hypsous e la poetica leopardiana*, Napoli, Loffredo, 1985.
- D'Intino Franco, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Gaetano Raffaele, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- Galimberti Cesare, *Leopardi. Meditazione e canto*, saggio introduttivo a Giacomo Leopardi, *Poesie e prose, I*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, pp. XIII-LXXIX.
- Gensini Stefano, *Linguistica leopardiana*, Bologna, il Mulino, 1984.
- Hebsgaard Mark, *Giacomo Leopardi's Zibaldone and Hypertext*, in *Storia e Multimedia*, Atti del Settimo Congresso Internazionale dell'Association for Hystory and Computing, a cura di

- Francesca Bocchi, Peter Denley, Bologna, Grafis, 1994, pp. 647-652.
- Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto*, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 26-27 ottobre 2012, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Olschki, 2013.
- Lonardi Gilberto, *Leopardi, Saffo, il sublime*, in Id., *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 57-92.
- Luporini Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993 [1947].
- Id., *Il pensiero di Leopardi*, in *Giacomo Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1987, pp. 367-379.
- Id., *Decifrare Leopardi*, Napoli, Macchiaroli, 1998.
- Macchioni Jodi Rodolfo, *Riflessi del Perì hypsous sulla poetica leopardiana*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 22-25 settembre 1980, a cura di Umberto Bosco, Firenze, Olschki, 1982, pp. 479-92.
- Malagamba Andrea, *Il concetto di distrazione nello Zibaldone di Leopardi*, «Rivista di filologia cognitiva», III (2005), on line <http://w3.uniroma1.it/cogfil/distrazione.html> (ultima visita 10/12/2014).
- Id., 'Seconda natura', 'seconda nascita'. *La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, pp. 313-321.

- Id., *Assuefazione/assuefabilità*, in *Lessico Leopardiano* 2014, a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, on line <http://digilab2.let.uniroma1.it/ojs/index.php/Philologica/article/view/219/208> (ultima visita 28/2/2015), pp. 29-36.
- Manotta Marco, *La logica del Sublime*, in Id., *La cognizione degli effetti. Studi sul lessico estetico di Leopardi*, Pisa, ETS, 2012, pp. 119-146.
- Miranda Ernesto, *Sulla natura degli uomini. Leopardi e l'antropologia filosofica*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, pp. 217-228.
- Perella Nicolas J., *Night and the sublime in Giacomo Leopardi*, Los Angeles - London, University of California Press, Berkeley, 1970.
- Piselli Francesco, *Spunti di analisi semantica e concettuale sul termine 'natura' in Leopardi*, in *Leopardi e lo spettacolo della natura*, Atti del Convegno internazionale, Napoli 17-19 dicembre 1998, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale, 2000, p. 47-55.
- Pompeo Giannantonio, *Leopardi e il linguaggio arcadico*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1962, Firenze, Olschki, 1964, pp. 295-312.
- Prete Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006 [1980].

- Id., *Sull'antropologia poetica di Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 23-26 settembre 2008, Firenze, Olschki, 2010, pp. 3-9.
- Riccini Marco, *Lo Zibaldone di pensieri: progettualità e organizzazione del testo*, in *Leopardi e il libro nell'età romantica*, a cura di Michael Caesar, Franco D'Intino, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 81-104.
- Rigoni Mario, *Romanticismo leopardiano* [1997], in Id., *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2010 [1997], pp. 121-133.
- Id., *Leopardi, Schelling, Madame de Stäel e la concezione romantica della natura* [2001], in Id., *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2010 [1997], pp. 135-145.
- Sanguineti Edoardo, *Invito a Leopardi*, «Poetiche», 2-3 (2009), pp. 223-230.
- Sarno Lorenzo, *Doppio inganno. Immaginazione e intelletto in Giacomo Leopardi*, Bologna, Pendragon, 2012.
- Solmi Sergio, *Le due 'ideologie' di Leopardi* [1967], in Id., *Scritti leopardiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, pp. 108-122.
- Id., *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.
- Timpanaro Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1978 [1955].
- Id., *Il Leopardi e i filosofi antichi* [1965], in Id. *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano. Testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe*, a cura di Corrado Pestelli, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 148-183.

Id., *Natura, dèi e fato nel Leopardi* [1969], in Id., *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano. Testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe*, a cura di Corrado Pestelli, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 227-249.

Id., *Epicuro, Lucrezio e Leopardi* [1988], in Id. *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano. Testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe*, a cura di Corrado Pestelli, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 266-314.

Id., *Sul materialismo*, Nistri-Lischi, Pisa, 1975.

Tini Guglielmo, *Assuefazione*, in Id., *Dalla prima alla seconda natura. Leopardi tra abbondanza di vita e assuefazione*, Poggibonsi, Lalli, 1993, pp. 73-120.

Veronese Cosetta, *Il 'sistema' dello Zibaldone e i suoi lettori: Solmi e Timpanaro a confronto*, in *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto*, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 26-27 ottobre 2012, a cura di Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Olschki, 2013, pp. 451-60.

## **V. Studi sul pensiero poetico di Dante**

Ambrosini Riccardo, *Essere*, in *Enciclopedia dantesca*, II, pp. 736-744, [http://www.treccani.it/enciclopedia/essere\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/essere_(Enciclopedia-Dantesca)/).

Id., *Io*, in *Enciclopedia dantesca*, III, pp. 498-500, [http://www.treccani.it/enciclopedia/io\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/io_(Enciclopedia-Dantesca)/).



- Auerbach Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin - Leipzig, De Gruyter, 1929, trad. it. *Dante poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, traduzione dal tedesco di Maria Luisa De Pieri Bonino, dall'inglese di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 1-161.
- Baranski Zygmunt, "infiata labbia" and "dolce stil novo". A note on *Dante, Ethics, and the Technical Vocabulary of Literature*, in, *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina, Domenico De Robertis, Firenze, Le lettere, 1998, pp. 17-35.
- Barbi Michele, *Per un più precisa interpretazione della Divina Commedia*, in Id., *Problemi di critica dantesca. 1893-1918*, I, Firenze, Sansoni, 1965.
- Barolini Teodolinda, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984, trad. it. *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- Id., *The undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, trad. it. *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, traduzione di Roberta Antognini, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Id., *Dante and the origins of Italian literary culture*, New York, Fordham University Press, 2006, trad. it. *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, traduzione di Giuseppe Bernardi, Bompiani, 2012.
- Bloom Harold, *Introduction*, in *Dante's Divine Comedy*, a cura di Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, pp. 1-10, poi

- in *The Epic*, a cura di Harold Bloom, Broomall, Chelsea, 2005, pp. 49-88.
- Id., *From Homer to Dante*, in *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 38-50, trad. it. *Rovinare le sacre verità. Poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, traduzione di Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1992.
- Bosco Umberto, *Recupero e reinterpretazione dello Stilnovo nel Purgatorio*, «L'Alighieri», XVII.1-2 (1976), pp. 3-13.
- Contini Gianfranco, *Introduzione alle Rime di Dante* [1938], in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001 [1976], pp. 3-20.
- Curtius Ernst R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La nuova Italia, 1992.
- Favati Guido, *La concezione filosofica e poetica dell'amore in Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, I, pp. 230-236, online [http://www.treccani.it/enciclopedia/amore\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/amore_(Enciclopedia-Dantesca)/).
- Givone Sergio, *Virtù teologali e filosofia d'amore in Dante*, «Studi danteschi», LXXIV (2009), pp. 71-78.
- Jacomuzzi Angelo, «*Ond'io son fatto scriba*», in Id., *L'Imago al Cerchio e altri studi sulla Divina Commedia*, Milano, FrancoAngeli, 1995, pp. 27-77.
- Malato Enrico, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id. *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1989, pp. 126-227.

- Nardi Bruno, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in Id., *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca* [1941], Bari, Laterza, 1949, pp. 1-92.
- Pasquini Emilio, *Amore*, in *Enciclopedia dantesca*, I, pp. 221-230, [http://www.treccani.it/enciclopedia/amore\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/amore_(Enciclopedia-Dantesca)/).
- Pertile Lino, *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante ed il Dolce stil novo*, «Lettere italiane», XLVI (1994), pp. 44-75, poi in Id., *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Firenze, Cadmo, 2005, pp. 85-113.
- Id., *Quale amore va in Paradiso?*, in *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori'. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 59-70.
- Pich Federica, *Dante's 'Strangeness', The Commedia and the Late Twentieth-Century Debate on the Literary Canon*, in *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di Manuele Gagnolati, Fabio Camilletti, Fabian Lampart, Wien-Berlin, Verlag Turia-Kant, 2011, pp. 21-37.
- Picone Michelangelo, *Guittone, Guinizzelli e Dante*, «l'Alighieri», XVIII (2001), pp. 5-19.
- Id., *Il 'dolce stil novo' di Dante. Una lettura di Purgatorio XXIV*, «l'Alighieri» 23 (2004), pp. 75-95.
- Sarteschi Selene, *Purgatorio XXIV 49-53: Dante e il "dolce stil novo"*. *Verifica di una continuità ideologica*, «Filologia e critica», XX (1995), pp. 242-277.

Singleton Charles Southward, *Commedia. Elements of Structure*  
[1954], Cambridge, Harvard University Press, 1957, trad. it.  
*La poesia della Divina Commedia*, traduzione di Gaetano  
Prampolini, Bologna, il Mulino, 1978.