

Appunti leopardiani

(7) 1, 2014

<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br>

ISSN: 2179-6106

Appunti leopardiani

DIREZIONE

Andréia Guerini - Universidade Federal de Santa Catarina

Cosetta Veronese - Universität Basel

CONDIREZIONE

Fabiana Cacciapuoti - Biblioteca Nazionale di Napoli

COMITATO SCIENTIFICO

Guido Baldassarri; Novella Bellucci; Roberto Bertoni; Alfredo Bosi; Anna Dolfi; Marco Lucchesi; Laura Melosi; Franco Musarra; Sebastian Neumeister; Luciano Parisi; Lucia Strappini; Emanuela Tandello; Maria Antonietta Terzoli; Jean-Charles Vegliante; Pamela Williams

CONSIGLIO EDITORIALE

Alessandra Aloisi; Francesca Andreotti; Sandra Bagno; Stefano Biancu; Fabio Camilletti; Emanuela Cervato; Walter Carlos Costa; Paola Cori; Floriana Di Ruzza; Luca La Pietra; Loretta Marcon; Rita Marnoto; Wander Melo Miranda; Tânia Mara Moysés; Fabio Pierangeli; Karine Simoni; Lucia Wataghin

REDAZIONE

Roberto Lauro (direttore)

Cristina Coriasso; Uta Degner; Bert de Waart; Anna Palma; Gerry Slowey

WEBDESIGNER

Avelar Fortunato

Appunti leopardiani

(7) 1, 2014

INDICE

SAGGI

- A italianidade de Leopardi* - **LUCIO FELICI**, traduzione di **ANDRÉIA GUERINI e ANDRÉIA RICONI** **p. 6**
- Poesie lunari. Per una interpretazione 'fine' di alcuni Canti di Giacomo Leopardi* - **ANTONIO DI MEO** **p. 22**
- Elementi di continuità tra la Palinodia e i Paralipomeni: appunti per una lettura diacronica e comparativa* - **ANDREA PENSO** **p. 49**
- «Il fiore della negazione»: Michelstaedter, Rensi, Emo* - **LUIGI CAPITANO** **p. 66**
- A construção da identidade italiana na Bildung leopardiana* - **GISELE BATISTA DA SILVA** **p. 85**
- Leopardi no Brasil* - **LUCIA WATAGHIN** **p. 93**

RECENSIONI

- Claudio Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella Editore, 2013, pp. 136. - **ALESSANDRA ALOISI** **p. 102**
- Giuseppe Rensi, *Frammenti d'una filosofia dell'errore, del dolore, del male e della morte*, a cura (e con introduzione) di M. Fortunato, Napoli, Orthotes, 2011, pp. 162. - **LUIGI CAPITANO** **p. 108**

INTERVISTE

- Michael Caesar e Franco D'Intino – **ANDRÉIA GUERINI e ANNA PALMA** **p. 118**

POESIE

- Canto XXVII (*Leopardi*) - **ANTONIO COLINAS** **p. 123**

TRADUZIONI

- O Infinito* - Traduzione di **HAROLDO DE CAMPOS** **p. 128**

PUBBLICAZIONI

Libri afferenti a Leopardi usciti e/o riediti nel 2014

p. 130

SAGGI

*A italianidade de Leopardi**

Lucio Felici
felici.lucio@tiscali.it

Falar ainda de ‘italianidade’ é uma provocação ao tédio e à intolerância, até porque foi muito discutida durante as celebrações dos 150 anos da União da Itália (2011, com as antecipações em 2010 e longamente discutidas em 2012) e nas quais Leopardi teve sua parte. Os habitantes de Recanati recordarão que em 17 de março de 2012 um pelotão de poetas e amantes de poesia, guiados por Tomaso Kemeny, ocupou o *Colle dell’Infinito* entoando em coro ‘À Itália’. Seguiu, então, um pequeno congresso com uma comunicação de Antonio Prete, centrada propriamente sobre uma releitura daquele canto.¹ Mas, apagadas as luzes da festa, pareceu-me não ser inútil fazer algumas considerações sobre como a italianidade de Leopardi foi entendida e mal interpretada com o passar do tempo.

Começarei do passado próximo citando, também em homenagem à cultura das Marcas, o urbinês Paolo Volponi. Foi ele a batizar Leopardi ‘pai da pátria’, em um discurso proferido no Senado em 06 de novembro de 1984, quando era senador independente nas listas do Partido Comunista. Discutia-se sobre a eterna ‘questão meridional’ e ele respondeu a Giovanni Malagodi – mas o alvo era o garibaldismo de Bettino Craxi, Presidente do Conselho – afirmando com veemência que Cavour, Mazzini, Garibaldi e Vittorio Emanuele II «não foram os nossos pais, foram os sedutores de nossa mãe [a Itália] e a abandonaram mal e pobre às margens das suas estradas, a expulsaram de suas carruagens e de suas camas [...]. Manzoni pode ser um pai da Itália unida porque escreveu um livro procurando à força uma língua unitária para poder ser entendida por todos». E prosseguia:

Um outro pai pode ser Leopardi, que não era apenas o poeta do idílio ou do pessimismo ou da bela lírica recitada “À Lua”, mas é um grande poeta civil não apenas por seus cantos à Itália, mas porque entendia a união italiana como união das culturas. Ele exortava as pessoas das Marcas a unirem-se com as da Basilicata, do Molise, da Campânia [...], falava de união das culturas que se unificassem em um Estado diferente, retomando nisto, em termos poéticos, aquilo que era possivelmente o desenho político e sociologicamente mais claro de Cattaneo.²

Um discurso tão acalorado quanto tendencioso, um dos inumeráveis exemplos dos usos ideológicos de Leopardi. À parte o fato de que os dois não se conheceram, Leopardi não foi nunca um federalista ao estilo Cattaneo, falou sempre em modo unitário da Itália e dos italianos, julgando um desastre ser fragmentada a Itália em tantas pequenas pátrias depois da queda do Império Romano. «De Recanati não me fale [...]», escrevia a Pietro Giordani em 1817,

Mas a minha pátria é a Itália pela qual ardo de amor, agradecendo aos céus por terem me feito italiano, porque no fim a nossa literatura, apesar de ser pouco cultivada, é a única legítima das duas verdadeiras entre as antigas.³

Era um patriotismo literário, não por isso menos sincero. Mas um ano depois, na exortação final aos jovens do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a exaltação da primazia italiana nas letras e nas artes se transformava em incentivo às novas gerações para o despertar civil e político. Nessa passagem estão germinando todos os assuntos que formarão a matéria dos dois cantos patrióticos de 1818, ‘À Itália’ e ‘Sobre o monumento de Dante’, expostos em um tom apaixonado e exortativo que preanuncia, naqueles cantos, também os movimentos e as características de estilo: a desolação do presente, o chamado aos pais antigos, a Itália já triunfante por duas vezes (na antiga Roma e no Ressurgimento) e agora humilhada e lacerada, a salvação que pode vir somente de seus filhos, não da ajuda enganadora dos estrangeiros (portanto, a execração dos franceses e a traição cometida por Napoleão).⁴ Paralelamente, para entrar no núcleo autobiográfico e emotivo dos cantos, deve-se levar em conta – como sempre é feito – o ‘Argomento di un’Elegia’ (junho de 1818) que, junto com os outros três, foi inspirado pela paixão pela prima Gertrude Cassi, melhor *dizendo*, pela ‘descoberta do amor’:

Hoje termino o vigésimo ano. Miserável eu, o que fiz? Ainda nenhum feito grande. Tórpido gelo entre os muros paternos. Amei *τεσωλα*. O meu coração etc. não senti paixão não me agitei etc. exceto pela morte que me ameaçava. etc. Oh que faz? Enquanto é grande etc. etc. etc. O que espera? Passará a juventude e o fervor etc. Miserável etc. E como *πακερώ* a *τε* sem grandes feitos? Etc. etc. Ó pátria ó pátria minha etc. etc. o que farei de grande? Como agradarei a *ti*? Em que obra, para quem, para qual pátria derramarei os suores, as dores, o sangue meu?⁵

Fazer coisas grandes: uma ânsia incontornável de afirmação de si. A exaltada mistura de amor por uma mulher e amor pela pátria gera um acúmulo de afetos e desejos que deixará uma marca na primeira estrofe de 'À Itália',⁶ na qual a figura da Itália «formosíssima dama» (v. 10), ainda que reduzida pela rainha a pobre «escrava» (v. 24), conserva um quê de casta e tenra sensualidade, que regenera a muito discutida alegoria da tradição de Petrarca. A Itália é um corpo feminino, assim como têm corpo a pátria e o amor de pátria, ao lado de todas as outras 'ilusões' que não tem nada de 'sentimental' romântico, porque são prazeres vãos, mas *sólidos*, constitutivos da natureza humana.

A *physis*, a naturalidade avassaladora da afirmação de si, da rivalidade, permeia toda a canção 'À Itália': da interrogação à pátria abandonada, que vem à tona no grito «As armas! Armas! Só/ Combatarei, sucumbirei só eu./ Dá-me, ó céu, seja chama/ Nos corações da Itália o sangue meu» (vv. 37-40); ao desdém pelos italianos que vão ao combate «por outra raça» (v. 58); à hipótese da batalha dos Termópilas nas salas de Simonides, onde a ousadia guerreira dos Gregos contra os Persas é representada pelo encontro corpo a corpo:

Qual leão entre touros em manada
Que ora de um ao dorso salta e escava
Com a presa em fúria a espinha,
Ora este flanco morde e àquele a perna
Tal entre a turba persa então grassava
A ira e a força grega enfurecidas.
(vv. 103-108)

Ferocidade horrível e heroísmo sublime das guerras antigas, antes que as pátrias se tornassem propriedades de um monarca, de um tirano, único a decidir, por vantagens pessoais e por estratégia política, a quem se deveria declarar guerra: com a consequência de que o inimigo se tornaria, para os combatentes, uma entidade desconhecida e indiferente.

A inspiração patriótica continua em 'Sobre o Monumento de Dante',⁷ mas em tons mais relaxados e meditativos, que tiram a ênfase das dolorosas interrogações e invocações. Neste canto, pela primeira vez, o lamento pelas desventuras da pátria coloca em causa o «destino amargo» (v. 123) e, a partir disso, as ideias de pátria e amor pátrio tomam um outro rumo. No canto 'A Angelo Mai' (1820) a infelicidade da Itália se estende às condições gerais da humanidade que perdeu as magnânimas ilusões do estado

natural para precipitar em uma época dominada pela nefasta cognição do verdadeiro, geradora do tédio e do nada. Delineia-se, portanto, uma visão radicalmente negativa do mundo contemporâneo que se confirmará nos outros dois cantos considerados ‘civis’, ‘Nas bodas de minha irmã Paolina’ e ‘A um vencedor nos jogos’, ambos de 1821. Dissolve-se toda esperança de intervir no presente, no primeiro a virtude vem exaltada estoicamente por si mesma, no segundo exaltam-se por si mesmos a competitividade e o risco, remédios únicos para uma existência privada das ilusões.

Os contemporâneos, carbonários, liberais, reacionários austríacos, colheram daqueles cantos, sobretudo de ‘À Itália’, somente os tons heroicos. Assim, da primeira metade do Século XIX ao final, se difunde o mito de um Leopardi ‘ressurgimental’, para o qual contribuíram também os inimigos do Ressurgimento e que, no entanto, é também um mito com o seu valor histórico, que não se deverá ignorar por esnobismo intelectual. O que acrescentou aquele mito, durante os movimentos de 1831, foi uma imprevisível iniciativa que teria podido construir a única intervenção politicamente explícita do poeta, mas que permaneceu irrealizada. Em 20 de março, enquanto ele estava em Florença, o *Pubblico Consiglio* de Recanati o nomeou Deputado da Assembléia Nacional, convocada em Bolonha, onde, porém, naquele mesmo dia, estavam para entrar as tropas austríacas, com a consequente queda do governo revolucionário. Inevitável, portanto, a renúncia que Giacomo endereçou ao Conselho por intermédio do pai (muito contente pela providencial conclusão).⁸

Ao episódio, Carducci dedicou um ensaio no qual contou outros fatos e anedotas sobre Leopardi ‘ressurgimental’.⁹ A despeito dos literatos *emunctaenaris*, gosto de recordar de alguns, porque a imortalidade de um gênio não se mede somente com as sondas, necessárias e merecedoras, da filologia. Em 1820 um censor ou confidente do Reino Lombardo-Vêneto manda confiscar a edição de ‘A Angelo Mai’, por que «esta poesia cheira àquele espírito de fatal liberalismo que parece ter cegado toda infeliz região do nosso solo». Em 1856 um pretor da Região da Calábria prescreveu uma multa de mil ducados ao barbeiro Pietro Merlino «culpado de detenção de um livro intitulado Cantos de Giacomo Leopardi». Em 1860, o genebrês Marc Monnier defende a Itália do insulto de Lamartine (‘a Itália terra dos mortos’) fazendo uma homenagem, muito ardente, a Leopardi ‘patriota’:

Curvem-se diante deste homenzinho que não via campos de batalha e que evocava uma Itália de gigantes. – Com Manzoni na igreja – diziam os italianos, e acrescentavam – Com Leopardi na guerra.

Várias anedotas coletou o siciliano Ludovico Perroni-Grandi, referidas também por Gilberto Lonardi em seu livro *Leopardismo*.¹⁰ Uma, particularmente colorida, trata de uma legião de macerateses que em 1848 fez uma parada em Recanati lendo, na presença de Paolina, versos de Leopardi e propondo dar o nome do poeta a um canhão.

Sobre a raiva que sentia Mazzini por não poder ‘alistar’ Leopardi nas filas da *Giovine Italia* e da *Carboneria*, deixou testemunho o escritor e político russo Aleksandr Herzen. Em uma noite passada em Londres em companhia de Mazzini, Aurelio Saffi e Herzen falaram com entusiasmo do poeta dos Cantos:

Mazzini se irritou. Eu lhe disse, meio sério, meio brincalhão: «Você tem alguma coisa contra o pobre Leopardi, porque ele não participou da República Romana; mas ele podia apresentar, em propósito, uma circunstância atenuante, que certamente tem o seu peso».
- Qual?
- Que já estava morto em 1837.¹¹

Entre os liberais, nenhum foi mais antileopardiano que Niccolò Tommaseo, do qual o desprezo - recíproco e muito conhecido – pelo poeta permaneceu registrado, entre outros, no seu Dicionário da Língua Italiana, no qual, à palavra *procombere* [sucumbir], dispôs a anotação que escarnece propriamente o patriotismo de ‘À Itália’: «A usa um versejador moderno que pela pátria dizia querer encontrar a morte: sucumbirei. Não tendo dado provas de saber nem sequer suportar virilmente as dores, a bravata parece não ser nada além de uma retórica pedantesca». Quanto a Leopardi, nada do dalmata podia lhe agradar, nem o seu otimismo progressista nem a sua religiosidade misturada a sensualidade, a «mistura de quinta e sexta-feira santa» anotada com argúcia por Manzoni em ‘Fé e Beleza’.

De tudo aquilo que se disse e se escreveu sobre Leopardi em clima ressurgimental, a página mais significativa, e também essa muito conhecida, é a de Francesco de Sanctis no diálogo «Schopenhauer e Leopardi» (1858) sobre a qual convém chamar a atenção, ainda que os estudiosos de Leopardi a conheçam de cor:

[...] Leopardi produz o efeito contrário a aquilo que se propõe. Não crê no progresso, e te faz desejar-lo; não crê na liberdade, e te faz amá-la. Chama de ilusões o amor, a glória,

a virtude, e te acende no peito por elas um desejo inesgotável [...]. É cético, e te faz crente; e enquanto não acredita ser possível um futuro menos triste para a pátria comum, te desperta no peito um vivo amor por ela e te excita para nobres feitos [...]. E se o destino lhe tivesse prolongado a vida até quarenta e oito anos, você o teria encontrado ao seu lado, consolador e combatente. Pessimista ou cósmico, como Schopenhauer, não prega a absurda negação do “Wille”, a não natural abstenção e mortificação do cenobita [...]. Bem contrasta Leopardi às paixões, mas somente às más; e enquanto chama sombra e erro toda a vida, não sabes como, te sentes aproximar mais firmemente a tudo aquilo que na vida é nobre e grande. O ócio, para Leopardi, é uma abdicação da humana dignidade, uma velhacaria; Schopenhauer prega a ocupação como um meio de conservar-se em boa saúde.¹²

Cesare Luporini isolou a frase anti-histórica – hipotética e optativa - «E se o destino...», com uma objeção, em si irrepreensível, que se tornou um *topos* da leopardística: «1848 teria certamente significado alguma coisa, talvez muito, para Leopardi. Mas não sabemos se o 48 dos liberais ou dos “democráticos”. Ele se encontrava em uma corrente maior».¹³ Mas a infração da história vai lida e interpretada no contexto da página e de todo o diálogo. À *noluntas* do ascetismo schopenhaueriano, De Sanctis opunha com perspicácia o invencível movimento de *vitalidade*, de energia que em Leopardi resiste até o final, sentindo-o como um frágil apoio para a existência, um remédio para a universal infelicidade, uma recusa digna, sem tentações super-humanas, da vil atribuída ao destino, ao «rudo/ Poder que, oculto, o comum dano gera» (‘A si mesmo’, vv. 14-15).¹⁴ E desta *vitalidade* faz parte o amor pela pátria que, sendo ilusão, autoriza em qualquer modo, também a ilusão de 48 desanctisiana, além da vida do poeta.

Hoje – entendendo cerca de meio século até agora – a retórica patriótica se transformou em seu contrário, que normalmente é retórica da antirretórica, querendo fazer de Leopardi um exemplo da anti-italianidade e um precursor dos atuais, triunfantes apocalípticos. Em um artigo de 1979, Andrea Zanzotto propunha uma tríade de Geni, Manzoni, Belli e Leopardi, que desnudaram «tudo que existe de estragado e sujo na Itália do século XIX», sob «a sutilíssima película dos idealismos “ressurgimentais”»: mas aquela tríade é muito desunida para ser acreditada, e me parece que Zanzotto caísse no mau gosto quando, com uma prosa imaginosa e metafórica, colocava em relação o mau cheiro que, segundo Aspasia-Fanny, emanava o pobre corpo doente do poeta com o pus da estragada sociedade italiana que ele havia revelado.¹⁵ Na série das loucuras

fantasiosas retorna a comparação – exposta em um congresso de 1998, por Thomas J. Harrison, professor da Universidade da Califórnia – entre o pensamento de Leopardi e o projeto de reforma (ou melhor, de desordenamento) da sociedade que propagandeou nos anos setenta o terrorista Theodor Kaczynski, mais conhecido pelo nome de Unabomber.¹⁶ As celebrações nacionais do ano passado deram à luz, entre uma série de imprudências e improvisações, supostamente inédita, a coleção *A Itália aos italianos* (título totalmente não-leopardiano) encontrados por um pitoresco colecionador de livros e trabalhos leopardianos.

Mas, sobretudo, as celebrações de 2011 trouxeram à tona o *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos*, do qual a imprensa, em vários níveis e com uma certa dose de voluptuosidade autoflagelatória, retirou citações ferozes sobre os vícios incuráveis dos italianos. O Discurso não é um *pamphlet* ou uma coletânea de sentenças e aforismos: é um ensaio, de não fácil leitura também pela sua estrutura disposta sobre dois planos, aquele do texto verdadeiro e próprio e aquele das longuíssimas notas que o texto integra e, em alguns momentos, volta a discutir. Datado de 1824 e publicado postumamente, desenvolve e coordena uma densa série de pensamentos do *Zibaldone*, em particular aqueles de outubro de 1823 que formam o assim chamado “tratado sobre a sociedade”, no qual, em uma perspectiva antropológica, Leopardi elabora o conceito de *sociedades restritas* opostas às primitivas *sociedades amplas*, entendendo por *sociedades restritas* as organizações artificialmente construídas para endereçar, canalizar para um parcial (e, portanto, artificial) bem comum os instintos egoístas e agressivos inatos em cada indivíduo, o *amor sui* que torna cada um dos indivíduos inimigos de seu semelhante. Não me deterei sobre esse argumento, demasiado complexo, que nestes últimos anos foi analisado por muitos leopardistas, especialmente por parte dos jovens estudiosos que se tornaram autênticos e louváveis especialistas do pensamento de Leopardi sobre a sociedade.¹⁷ Substancialmente, as *sociedades restritas* – que no *Discurso* coincidem com as *nações* – impedem ou tentam impedir que o «amor próprio [...] bem sumo e necessário» resulte em «ódio dos outros, que é um mal, por sua natureza danosa à espécie» (*Zib.* 3784-85, 25-30 outubro de 1823).¹⁸ E tal tentativa ou ‘remédio’ atuou para suscitar nobres paixões coletivas, entre as quais centralíssimas são aquelas pela pátria, pela glória, pelo heroísmo, mas em situações históricas determinadas: nas primitivas monarquias que garantiam uma

concordia interna; nas democracias republicanas gregas e latinas fundadas sobre a igualdade e sobre a liberdade; nas ‘civilizações médias’ da antiguidade, quando as pátrias eram regidas, propriamente, sobre a glória e sobre o heroísmo.

Na época moderna, depois do «sacrifício das ilusões e o conhecimento da verdade e realidade das coisas, de seu peso e valor»,¹⁹ a ideia de pátria e amor pátrio, juntamente com os outros valores éticos, foram quase extintos; um pálido resíduo seu, uma sombra, sob a forma de senso de honra e de boas maneiras, de *bienséances*, se conserva em algumas das nações europeias mais civilizadas como a França, Inglaterra e Alemanha, não nos povos meridionais (Grécia, Itália, Espanha) porque no Meridiano a civilização foi, pouco a pouco, levada à região Setentrional. A Itália é um caso à parte: não faz parte dos países mais desenvolvidos e, por isso, carece dos remédios das *sociedades restritas*; é mais civil que os menos evoluídos (Espanha, Rússia) e, por isso, não conserva as últimas sobrevivências dos primitivos valores que foram destruídos pela razão. Os italianos, privados de cultura filosófica, são, todavia, mais filósofos que qualquer outro povo, no sentido que, mais do que os outros povos, se dão conta da vaidade e nulidade da vida, da qual descende o seu cínico ceticismo que dissolve qualquer aparência de relação social, portanto, de sociedade.

Neste diagnóstico não há sombra de complacência, há, no caso, uma extensa e acentuada exploração antropológica, associada a uma lucidíssima consciência histórica. De fato, as causas da assustadora ausência de sociedade entre os italianos, Leopardi identifica na divisão política, no fato de que a Itália «não é nem sequer uma nação, nem uma pátria» (*Zib.* 2065, 7 de novembro de 1821), porque carece de uma capital e, portanto, de uma vida, de uma literatura, de um “tom” nacional, elementos que estão na base do sentimento de honra.

Sobre o *Discurso*, e em geral a respeito do pensamento de Leopardi sobre a sociedade, permanecem sempre vivas as páginas de Giulio Bollati, com um limite, porém, que não quero omitir. Aficionado pela figura leopardiana por ele desenhada, do ‘filósofo-literato cavalheiro’,²⁰ ele aprisionou Leopardi em uma posição muito aristocrática, que anula a simpatia e a admiração que o poeta sempre mostrou por aquelas faces populares que, com o seu trabalho, provém o sustento da nobreza parasitária e da burguesia intelectual. Releia-se aquele pensamento de 1820, no qual, falando da vida inativa e corrupta dos jovens das classes médias e altas, ele postula: «É

preciso excluir, dentre os acima mencionados, os negociantes, os agricultores, os artesãos e, em suma, os operários, pois, de fato, o massacre do mau costume não se manifesta senão nas classes desocupadas» (*Zib.* 131, 23 de junho 1820). A atenção afetuosa com eles se reverbera nas figuras do artesão, do lavrador, do lenhador de ‘A calma depois da tempestade’ e de ‘O sábado na aldeia’, até mesmo da donzelinha que, com feminina graça e vaidade, rega o «molhinho de rosas e violetas», enquanto nas costas carrega o pesado «feixe de ervas» que colheu nos campos (‘O sábado na aldeia’, vv. 3-4):²¹ figura da vida ativa e incorrupta, evocadas também na célebre carta sobre a visita ao túmulo de Tasso, escrita de Roma, ao irmão Carlo, em 10 de fevereiro de 1823:

Também a estrada que conduz aquele lugar [a escalada de Sant’Onofrio] prepara o espírito às impressões do sentimento. É toda costurada de casas destinadas às manufaturas, e soa ao barulho dos teares e de outros tais instrumentos, e do canto das mulheres e dos operários ocupados no trabalho. Em uma cidade ociosa, dissipada, sem método, como são as capitais, é também belo considerar a imagem da vida recolhida, ordenada, e ocupada com profissões úteis.²²

Também esse é um pensamento social de Leopardi, não somente o diagnóstico negativo do *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos*, que certamente não podia estar de acordo com nenhuma das ideologias e correntes ‘ressurgimentais’: não com o liberalismo toscano gravitando ao redor de Vieusseux, porque muito confiante em um progresso científico, técnico, econômico que valesse por si só a colocar as bases de uma nova sociedade italiana (sobre a qual a crítica zombeteira da ‘Palinódia ao Marquês Gino Capponni’); nem com o espiritualismo católico dos liberais napolitanos, aos quais o poeta manifestou os seus humores na sátira *I nuovi credenti* (1835), pintando-os como indivíduos vazios e arrogantes que se perdiam em conversas metafísicas entre empanturradas de macarrão e sorvetes.

A rejeição de qualquer solução conciliadora, mistificadora da realidade não apaga de fato a sua ilusão de pátria. «As ilusões», havia escrito em 1820, «embora sejam atenuadas e desmascaradas pela razão, todavia permanecem ainda no mundo e compõem a maior parte de nossa vida» (*Zib.* 213, 21 agosto 1820). Esse credo jamais renegado – que coloca sob o mesmo plano o desmascaramento da verdade e o conforto irrenunciável das ilusões – serve também para explicar a posição que Leopardi assume nos últimos anos, em atrito sim com o presente, mas com uma vontade indômita de entendê-lo a fundo. Uma posição crítica, defronte aos eventos políticos de 1821 e de

1831, que não é, de fato, semelhante àquela dos reacionários e dos indiferentes. Demonstram o desdém que ele repetidamente manifestou para serem-lhe atribuídos os *Dialoghetti* do pai e a irônica resposta endereçada, em 19 de fevereiro de 1836, ao próprio Monaldo, que se lamentou pelo próprio isolamento de ‘legitimista incompreendido’:

[...] os legítimos (me permitirá dizer) não amam tanto que as suas causas defendam com palavras, visto que o somente confessar que no globo terrestre exista alguém que queira duvidada a plenitude dos seus direitos, é coisa que excede longamente a liberdade concedida às penas dos mortais: além de que esses muito sabiamente preferem a razão, a qual, bem ou mal, se pode sempre replicar, os argumentos do cânone e do cárcere duro, aos quais os seus adversários, por hora, não tem o que responder.²³

A carta é importante também para entender o espírito dos *Paralipomeni della Batracomiomachia*, um poemeto heroico-cômico e zoomorfo que Gioberti definiu como «um livro terrível no qual Leopardi zomba dos desejos, dos sonhos, das tentativas políticas dos italianos com uma ironia amarga que lacera o coração, mas que é certíssima».²⁴

Da sátira, como se sabe, fazem uso os ratos liberais, tão generosos nos seus propósitos quanto ambiciosos e inclinados ao compromisso; mas ainda mais as rãs legitimistas ou papalíneos caranguejos austríacos «meirinhos [...] da Europa e carrasco» (II, 37). Em várias passagens do poemeto Leopardi reitera o seu orgulho de italiano: na exaltação da grandeza da antiga civilização romana e italiana que deixou uma marca inapagável em cada parte da Europa moderna (I, 27-29); no sarcasmo endereçado aos filólogos alemães que, por arrogância nacionalista, defendem a superioridade da civilização e da língua alemã, pretendendo demonstrar que «a linhagem e o idioma/ alemão e o grego um dia foram irmãos,/ na verdade, somente um princípio, e que foi Roma/ germânica cidade» (I, 16); na empinada contra o «distante peregrino» (talvez o Byron de *Childe Harold*) que, indo banhar-se como turista nas águas do Trasimeno, contenta-se em recordar o massacre que aqui Aníbal infligiu aos Romanos, esquecendo a resistência heroica de Spoleto aos Cartagineses, a vitória de Zama e a destruição de Cartago (I, 24); enfim, na provocação dos viajantes estrangeiros que vêm admirar os nossos monumentos com imbecilencantamento, sem entender nada do nosso passado e do nosso presente (I, 31).

Hoje sabemos bem que o significado e a grandeza dos *Paralipomeni* transcendem os fatos políticos da época, inserindo-os, juntamente aos movimentos de orgulho nacional²⁵, em uma perspectiva alta e desencantada que – mimetizando os comportamentos humanos no teatro zoomorfo – iguala homens e animais, descobre o ridículo funesto de cada guerra e de cada trama, faz colidir o real ironizado com o fantástico, abre digressões filosóficas que confirmam, com tons e imagens inusitadas, os princípios do pensamento ético de Leopardi: a afirmação da matéria pensante, da qual descende a negação de qualquer além vida privilegiado aos homens, um além vida ironizado nas oitavas sobre o Averno dos ratos, que é Averno sem prêmios e sem penas, e por isso, representação macabra de uma *não existência* dos homens como de todas as espécies animais (VIII, 1-16); o absurdo de cada finalidade providencial da natureza, «capital carrasca e inimiga» de todos os viventes²⁶ (IV, 12-13). Negação da providência que não exclui a personificação do *outro lugar*, seja este Destino, Natureza ou Arimã, de um Ente com o qual o poeta continua a dialogar. Recentemente Blasucci explicou isso bem, retomando e desenvolvendo com original incisão certas considerações que Contini havia feito em um ensaio de variantística.²⁷ O pessimismo de Leopardi – diz Blasucci –, mais do que da «desilusão histórica» (o falimento dos ideais da Revolução Francesa) do qual falou Luporini²⁸, nasce da «desilusão teológica» do «ex-crente».²⁹

São argumentos que aqui não posso nem ao menos desenvolver, devendo me limitar ao tema do meu discurso. Encaminho-me à conclusão indicando um documento praticamente ignorado, ainda que publicado por Antonio Giuliano duas vezes, em 1994 e em 1998,³⁰ e depois reproduzido em apêndice a uma recente edição dos *Paralipomeni*, organizada por Marco Bazzocchi e Riccardo Bonavita (2002).³¹ Aqui coloco brevemente do que se trata. Em 1850, a Congregação do índice dos livros proibidos pediu um parecer sobre o poemeto, editado postumamente em Paris, em 1842, a dois prestigiados consultores. O primeiro, Gavino Secchi-Murro, faz uma leitura superficial e indulgente, julgando-o uma «piada bem contada», uma fantasia de espírito bizarro e, por isso, inócua.³²

O segundo, do qual falarei brevemente, mostra, ao contrário, conhecer bem o poeta, não somente os *Cantos* e os *Opúsculos Morais*, mas também as cartas até então publicadas; e logo declara a sua convicção de que «um talento vasto», «uma erudição incomum» como aquela de Leopardi, não podia «perder-se em um poemeto onde se

descreve a guerra dos Ratos e outras idiotices próprias de um talento limitadíssimo que comumente é denominado como *cabeça pequena*».³³ Portanto une, com sabedoria, os *Paralipômenos* às traduções que o autor havia feito da pseudo-homérica *Batracomiomaquia*, para comentar:

Um Leopardi perder tanto tempo nestas histórias sem um objetivo de maior relevo não posso imaginar! Ele, por natureza melancólico, de opiniões antirreligiosas, manifestadas claramente em uma carta escrita em Francês, de Florença em 1832,³⁴ de política crença parecida com aquela de alguns de seus amigos próximos que poderiam se chamar *italianíssimos*, na composição dos *Paralipômenos* me parece que tenha querido servir a um duplo objetivo, à manifestação, isto é, das suas opiniões políticas, e à manifestação de suas opiniões sobre a natureza do homem.³⁵

Procedendo, então, a uma minuciosa análise das oitavas de mais evidente significado político, ele conclui:

No entanto, as Vossas Eminências terão compreendido bem a mente do Leopardi, e terão muito melhor que eu percebido que, sob o nome de Rãs, quis dizer os Alemães e os Padres, e todos aqueles que são chamados pelos italianíssimos de gente retrógrada, inimiga do progresso, e saberei eu o que mais, e sob o nome de Ratos quis dizer os liberais, os progressistas, os revolucionários. Se ele é apreciado por tecer este poemeto, especialmente pelo Congresso de Viena de 1815, dos acontecimentos de Paris em 1830 e daqueles do Estado Pontifício de 1831, e destes terceiros mais que dos primeiros, cantando as Rãs e os Ratos, que até enjoar cantaram em rima e em prosa todos os revolucionários destes bons tempos, até que alguém se convença que é um direito de natureza governar-se com formas representativas e livrar-se das algemas dos Reis.³⁶

Quem era este prelado de raciocínio fino que, com argumentos tão bem ponderados do ponto de vista clerical, teria querido os *Paralipômenos* no índice? Chamava-se Vincenzo Tizzani, ex-bispo de Terni, um nome que não diz nada aos leopardistas, enquanto é muito familiar aos estudiosos de Giuseppe Gioachino Belli. Foi a ele, seu amigo e confidente de longa data, que o poeta romano, aterrorizado com o sangue escorrido na República mazziniana de 1849, confiou as belas cópias dos 2279 sonetos romanescos com a tarefa de destruí-los depois de sua morte. Uma decisão ambígua: os sonetos poderiam se destruir por conta própria, ele ao invés se limitou a fazer uma fogueira das suas minutas, tirando o pão dos filólogos que se alimentam de correções e variantes. Tizzani não respeitou a dúbia vontade de Belli e, depois de sua morte, não somente entregou os autógrafos dos sonetos ao filho Ciro, mas em 1865-66 organizou com ele uma edição de cerca 500 que, ainda que polida ao ponto de parecer uma falsificação, fez Belli ser conhecido na Itália e na Europa.³⁷

Por que *desaprovação* aos *Paralipômenos* e defesa dos *Sonetos* sobre a plebe de Roma? Ao culto e astuto monsenhor Tizzani não escapava nada além de maldições, contra o trono e o altar, alguns dos sonetos bellianos eram aqueles colocados na boca, com mascarada cumplicidade, do plebeu ignorante, por parte de um crente atormentado, de um cidadão pontifício que, depois de tímidas aberturas liberais, reingressou nas classes porque é incapaz de conceber uma Roma sem papa: à morte de Gregório XVI, o papa feito objeto dos mais atrozes insultos nos sonetos, havia escrito: «Ao papa Grégorio eu queria bem, porque me dava o gosto de querê-lo mal».³⁸

Totalmente diferente com Leopardi, do qual o protesto social e político, como bem via o monsenhor, fazia de todos um com um pensamento de intrépida coerência, exposto sem máscaras ou ambiguidades.

Os *Paralipômenos* denunciam com as armas da ironia tudo aquilo que anulava as lutas pela construção da Itália, mas não explicitam qual seria a ideia de pátria do poeta: as instruções que o ensaio geral Ensaísta [Assaggiatore] (parcial dublê do autor) concede para a liberação de Topaia, o narrador não pode referi-las porque os manuscritos que transmitem aquela antiga história se interrompem justamente naquele ponto (VIII, 39-46). Um artifício literário que nos leva ao pensamento essencialmente interrogativo e enigmático de Leopardi.

A resposta se deve procurar na ‘Giesta’,³⁹ onde as *sociedades restritas*, as pátrias, ao lado dos singulares indivíduos, poderiam se tornar os cercos de uma «humana companhia» (v. 129), de uma social «cadeia» (v. 149) que se opõe com humilde, mas firme dignidade à Natureza, única e verdadeira inimiga dos homens. Magnânima utopia que a um leitor cultíssimo e finíssimo, mas demasiado enamorado da própria inteligência, como Pietro Citati, pareceu ser a única banalidade escrita por Leopardi⁴⁰. E, ao invés disso, é a expressão de uma esperança, profunda e meditada, que se sustenta na compaixão, sentimento que, ao lado das outras ilusões, imerge as raízes no «amor próprio», mas que os «magnânimos» sabem transformar em nobre compartilhamento dos comuns sofrimentos. Segundo a exortação de Plotino no diálogo com Porfírio:

Vivamos [...] e confortemo-nos juntos: não recusemos carregar aquela parte que o destino nos legou dos males da nossa espécie. Atentemos bem em fazer companhia um

ao outro e encorajemo-nos, dando-nos as mãos e trocando socorro para cumprir, da melhor maneira, esta tarefa da vida [...].⁴¹ (p. 448)

Tradução de Andréia Guerini e Andréia Riconi
Universidade Federal de Santa Catarina

* Redação ampliada e anotada da conferência proferida na Aula Magna da cidade de Recanati, em 29 de junho de 2012, CCXIV aniversário do nascimento de Giacomo Leopardi. Este artigo ampliado foi publicado em italiano na *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 9, 2013, pp. 5-18.

¹ A manifestação intitulada *Azione poetica per l'Italia unita nella bellezza* foi organizada por Tomaso Kemeny, em colaboração com o Centro Nacional de Estudos Leopardianos. O texto da comunicação de Antonio Prete “Leopardi e l'Italia” foi publicado na *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 7, 2011, pp. 17-23.

² Paolo VOLPONI, *Parlamenti*, a cura di Emanuele ZINATO, Roma, Ediesse, pp. 191 e 195.

³ Giacomo LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 71.

⁴ Ver Giacomo LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Ottavio BESOMI et alii, Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. 94-99.

⁵ Em Giacomo LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. diretta da Lucio FELICI e a cura di FELICI (para as poesias) e di Emanuele TREVI (para as prosas), Roma, Newton Compton, 2010, p. 454. Esta coletânea, muitas vezes reimpressa, agora em volume único, saiu em primeira edição em 2 vol. em 1997.

⁶ Tradução de Álvaro Antunes in *Giacomo Leopardi. Poesia e Prosa*. LUCCHESI, Marco (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 179-182.

⁷ Tradução de Álvaro Antunes in *Giacomo Leopardi. Poesia e Prosa*. LUCCHESI, Marco (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 183-188.

⁸ Ver as cartas de Monaldo e de Giacomo in LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II, pp. 1779-82.

⁹ Giosue CARDUCCI, «Giacomo Leopardi Deputato», in *Nuova Antologia*, serie IV, vol. LXVI, 16 novembre 1866, depois em *Opere*, X, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 410-11.

¹⁰ Confira Ludovico PERRONI-GRANDI, *Leopardiana*, conferência lida em 29 de junho de 1898 no R. Liceo Ginnasio Maurolico, Messina, Muglia, 1898; Gilberto LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sull'uso di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 25.

¹¹ O episódio é reportado por Benedetto CROCE, «Testimonianze sul Leopardi – Aneddoti di storia civile e letteraria, XVIII», in *La Critica*, 30, 1933, p. 70.

¹² Francesco DE SANCTIS, «Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A e D», in ID., *Saggi critici*, a cura di Luigi RUSSO, Bari, Laterza, 1957, II, pp. 184-85.

¹³ Cesare LUPORINI, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 103.

¹⁴ Tradução de Alexei Bueno in *Giacomo Leopardi. Poesia e Prosa*. LUCCHESI, Marco (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 268.

¹⁵ Confira Andrea ZANZOTTO, «Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana» [1979], in ID., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 136-39.

¹⁶ Confira Thomas J. HARRISON, «Leopardi, Unabomber», in *Giacomo Leopardi poeta e filosofo*, Anais do Congresso do Instituto italiano de cultura (Nova York 31 de março-1º de abril de 1998), a cura di Alessandro CARRERA, Fiesole, Edizioni Cadmo, 1999, pp. 51-57.

¹⁷ Entre as contribuições recentes se destaca a de Nicola FEO, «La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi», in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Anais do XII Congresso Internacional de Estudos Leopardianos (Recanati 23-26 de setembro de 2008), a cura di Chiara GAIARDONI, Firenze, Olschki, 2010, pp. 297-311.

¹⁸ O *Zibaldone* é citado com a abreviação *Zib.* seguida dos números de página do autógrafo e das datas, segundo a edição crítica e anotada, organizada por Giuseppe PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

¹⁹ Giacomo LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, ed. diretta da Mario Andrea RIGONI, testo critico di Marco DONDERO, commento di Roberto MELCHIORI, Milano, Rizzoli, 1998, p. 52.

²⁰ Sobre esta ideia está centrada grande parte do ensaio introdutório que Giulio BOLLATI escreveu para a sua edição da leopardiana *Crestomazia italiana. La Prosa*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XCVIII. O ensaio foi publicado novamente de forma autônoma, com o título *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, organizado por Giorgio PANIZZA e com uma introdução de Luigi BLASUCCI, o qual, ainda que sublinhando e motivando os méritos de Bollati leopardista, nas páginas XVII-XVII mostra perplexidade em relação à «superutilização» da ideia do personagem cavaleiro “à la Filippo Ottonieri” aplicada ao complexo da obra leopardiana. De BOLLATI veja-se também *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983 (sobre Leopardi especificamente, pp. 136-40).

²¹ Tradução de José Paulo Paes in *Giacomo Leopardi. Poesia e Prosa*. LUCCHESI, Marco (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 258-259.

²² LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I, p. 654.

²³ *Ibid.*, II, p. 2056.

²⁴ Vincenzo GIOBERTI, *Il gesuita moderno*, Losanna, Bonamici, 1847, II, p. 484.

²⁵ Sobre as empinadas de orgulho nacional nos *Paralipomeni*, e sobre o poemeto em geral, escreveu páginas insuperáveis Gennaro SAVARESE no seu *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi leopardiani*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 55-182 (em especial, pp. 89-95).

²⁶ Sobre este assunto confira Walter BINNI, «Pensiero e poesia nell'ultimo Leopardi», in ID., *Poetica e poesia nella «Ginestra» di Giacomo Leopardi*, a cura di Lanfranco e Marta BINNI, [Perugia], Morlacchi, 2012, pp. 35-36. É o texto de uma comunicação feita por Binni em 7 de abril de 1987, na Universidade “Suor Orsola Benincasa”, de Napoli, no âmbito do Congresso *Leopardi e Napoli*, em virtude do 150º aniversário da morte do poeta.

²⁷ Confira Gianfranco CONTINI, «Varianti leopardiane: *La sera del dì di festa*» [1979], in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 293-98.

²⁸ Confira LUPORINI, *Leopardi progressivo*, cit., pp. 49-50.

²⁹ *Intervista a Luigi Blasucci*, a cura di Carla BENEDETTI, in *l'immaginazione*, 266, dicembre 2011, pp. 17-18.

³⁰ Confira Antonio GIULIANO, *Giacomo Leopardi e la Restaurazione*, Napoli, Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti, 1996, pp. 293-96; ID, *Giacomo Leopardi e la Restaurazione. Nuovi documenti*, ivi 1998, pp. 50-67.

³¹ Confira «I “Paralipomeni” e l’ “Indice”», appendice a Giacomo LEOPARDI, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco Antonio BAZZOCCHI e Riccardo BONAVITA, Roma, Carocci, 2002, pp. 271-86. O responsável pelo apêndice, Bonavita, ignorando o secundo volume de Giuliano, acreditou erroneamente que a sua fosse a primeira edição integral do documento da Congregação do Índice (p. 271)

³² *Ibid.*, p. 276.

³³ *Ibid.*, p. 277.

³⁴ É a notória carta à Louis de Sinner, de 14 de maio de 1832, escrita parcialmente em francês, na qual Leopardi protesta contra quem atribui aos seus escritos «uma tendência religiosa»: «Mes sentiments envers la destinée sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*», in LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II, pp. 1911-14.

³⁵ «I “Paralipomeni” e l’ “Indice”», appendice a LEOPARDI, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ed. cit., pp. 278-79.

³⁶ *Ibid.*, pp. 282-83.

³⁷ É a chamada “edição Salviucci” (do nome do editor), que mescla sonetos romanescos e poesias italianas: Giuseppe Gioachino BELLI, *Poesie inedite*, Roma 1865-66, 4 voll.

³⁸ In Giuseppe Gioachino BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di Giovanni ORIOLI, Torino, Einaudi, 1962, p. 576.

³⁹ Tradução de Affonso Félix de Sousa in *Giacomo Leopardi. Poesia e Prosa*. LUCCHESI, Marco (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 288-295.

⁴⁰ Pietro CITATI, *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 406-407.

⁴¹ *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, in Giacomo LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio BESOMI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 400. Tradução de Vilma

Barreto de Souza in *Giacomo Leopardi. Poesia e prosa*. LUCCHESI, Marco (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 437.

Poesie lunari. Per una interpretazione 'fine' di alcuni Canti di Giacomo Leopardi

Antonio Di Meo
Sapienza. Università di Roma
dimeoantonio17@gmail.com

1. Il pensiero scientifico e la poesia

Potrebbe sembrare una divagazione o addirittura una stravaganza cercare nei *Canti* di Giacomo Leopardi presenze di questioni derivate dalle scienze moderne e magari dalla più 'dura' di esse, ossia dalla fisica, soprattutto partendo dalla supposizione che tali presenze non siano occasionali, ma addirittura costitutive dei contenuti che il poeta, utilizzandoli, intendeva trasmettere. Tuttavia l'impresa, sebbene iniziata da tempo da diversi studiosi, si rivela sempre più necessaria se si vuole dare ancora più vigore alle interpretazioni del pensiero di questo grande poeta-filosofo, rintracciando i suoi numerosi rinvii alle scienze della sua epoca, all'interno di quello che lui stesso definiva «il mio sistema». Ma se non si ritenesse legittima una tale indagine o non appropriata al personaggio – pur essendo Leopardi considerato, già alla sua epoca, un filosofo a pieno titolo e con grande competenza nel campo delle scienze fisiche e naturali – di fatto lo si potrà ascrivere alla categoria da egli stesso coniata del «filosofo dimezzato», la cui mente – ma in questo caso considerata solo in grado di produrre poesia – non sarebbe adeguata a unire il lato estetico e poetico con quello filosofico (scientifico) del sistema della Natura (*Zib.* 1833-35).¹

Farò ora alcuni esempi che credo possano chiarire meglio il significato di questo *incipit*.

2. Canto notturno di un pastore errante nell'Asia

Les Kirgis (nazione nomade, al Nord dell'Asia centrale) ont aussi des chants historiques (non scritti) qui rappellent les hauts faits de leurs héros; mais ceux-là ne sont récités que par des chanteurs de profession, et M. de Meyendorff (barone, viaggiatore russo, autore d'un Voyage d'Orenbourg à Boukhara, fait en 1820. Paris 1826; dal quale sono estratte

queste notizie) eut le regret de ne pouvoir en entendre un seul. Ib. septemb. p. 518. Plusieurs d'entre eux (d'entre les Kirkis), dice M. de Meyendorff, ib., passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins. (3. Ottobre. 1828) (*Zib.* 4399-4400).

Questo brano dello *Zibaldone* era tratto da una recensione di Jean-Pierre Abel-Rémusat pubblicata nel *Journal des savans* del settembre 1826 a proposito del volume *Voyage d'Orenbourg à Boukhara* del barone, colonnello dello Stato maggiore dell'Esercito imperiale russo e diplomatico Georges de Meyendorff.² In questo resoconto di viaggio venivano fornite notizie anche sui costumi dei popoli incontrati e fra questi i Kirghisi. Nell'originale, il brano della recensione continuava così:

Ils [les Kirkis] composent même des complimens en vers, et répondent par des impromptus de cette espèce aux paroles qu'on leur adresse. Un beg kirkis, homme riche spirituel et chef d'une famille nombreuse, adressa à M. de Meyendorff ces paroles improvisées «Vous qui voulez que je vous fasse entendre une chanson, je vous dirai qu'un beg pauvre, mais bon, vaut mieux qu'un khan mésestimé». Il désignoit ainsi le khan des Kirkis, son ennemi déclaré. La chanson suivante fut composée par une jeune fille «Vois-tu cette neige ? eh bien mon corps est plus blanc. Vois-tu couler sur la neige le sang de ce mouton égorgé ? eh bien mes joues sont plus vermeilles. Passe cette, montagne, tu y verras un tronc d'arbre brûlé! eh bien! mes cheveux sont plus noirs. Chez le sultan, il y a des mallas qui écrivent beaucoup; eh bien! mes sources sont plus noirs que leur encre». Les Kirkis ont aussi des chants historiques qui rappellent les hauts faits de leurs héros; mais ceux-là ne sont récités que par des chanteurs de profession, et M. de Meyendorff eut le regret de ne pouvoir en entendre un seul (Abel-Rémusat, 1826: 518).

Questa descrizione poteva rievocare al lettore europeo il mondo greco antico prima dell'avvento della scrittura, quando cioè si cantava improvvisando in rima, secondo le modalità degli aedi e dei rapsodi, e quando la tradizione culturale era essenzialmente orale e le gesta degli eroi venivano tramandate mediante tecniche che stimolavano la memoria naturale, come era avvenuto originariamente per i poemi omerici. Improvvvisazioni, quelle degli Antichi e dei Kirghisi, che rendevano il canto inedito (suscitando così maggiore sorpresa e meraviglia negli ascoltatori), e talvolta anche di tipo agonistico. La voce e il canto erano dunque i mezzi principali per la *pubblicazione* della cultura orale, soprattutto quando questa era largamente dominante.

Sul confronto fra tradizione antica e tradizione moderna in campo letterario Leopardi ha a lungo riflettuto, come dimostrano le note dello *Zibaldone* sulla «questione omerica», che ai primi dell'Ottocento aveva sollevato una nuova stagione di dibattiti fra interpretazioni diverse e talvolta contrastanti:

In quella letteratura antiscritturale, il solo modo di pubblicare i propri componimenti, era il cantarli esso, o insegnarli ad altri che li cantassero. [...] Queste furono per più secoli le edizioni de' greci [...] Stante l'uso delle passate età, e l'assuefazione, non pareva pubblicato, edito, quello che non fosse comunicato veramente e di viva voce al popolo. [...] Noi ridiamo di quell'antico modo di pubblicazione; forse quegli antichi riderebbero assai del nostro. Certo non potremo negare che quella non fosse naturale (anzi la sola naturale), e vera pubblicazione. Noi diciamo aver pubblicato un componimento quando ne abbiām fatto tirare qualche centinaio di copie, che andranno al più in qualche centinaio di mani; come se quelle centinaia di lettori fossero la nazione: e la nazione veramente, il vero pubblico, il popolo, non ne sa assolutamente nulla. Pubblicare allora, era dare ed esporre al popolo, che oggi è straniero alle nostre *edizioni*. [...] così non sarebbe men paradosso e forse più vero il dire che la scrittura, celebrata per aver popolarizzata l'istruzione, è stata al contrario per una parte la causa di depopolarizzar la letteratura, la quale una volta non poteva vivere che presso il popolo, e di separar dal popolo i letterati, i quali già ne fecero necessariamente parte. [...] I versi e gli eroi di Omero, fidati alla sola memoria, han varcati quasi 30 secoli, e dureranno quanto, per dir così, la presente stirpe umana, quanto la presente cronologia; i nostri componimenti ed i nostri eroi, fidati alla scrittura, che avrebbe oramai de' milioni di componimenti e di eroi da conservare, non giungeranno appena alla generazione futura. Altro paradosso verissimo: la scrittura che sola o principalmente ha prodotto l'idea e 'l desiderio della immortalità, la scrittura considerata come istrumento di essa immortalità, la medesima moltiplicando a dismisura gli oggetti consegnati alla tradizione, sola o principalmente, ha reso a quest'ora impossibile il conseguirla. Anche i sommi uomini, scrittori e fatti si perdono ora necessariamente nella folla: consegnati alla sola memoria, non si confondevano in gran moltitudine, e quell'istrumento in apparenza sì debole, dico la memoria semplice, sapeva ben conservarli a perpetuità. Il che non può più la scrittura. Essa nuoce alla fama, di cui è creduta il fonte e l'organo principalissimo e necessario. [...] Quegli antichi potrebbero dire con gran ragione, che i loro versi, semplicemente cantati, erano pubblicati, e che i nostri libri, stampati, sono sempre inediti (*Zib.* 4345).

Leopardi, quindi, nel *Canto notturno* (1829-1830) utilizzò una figura antica come il pastore – tuttavia ancora largamente presente in epoca moderna e fino ad oggi – allo scopo di ricreare poeticamente una situazione per gli europei 'originaria', appartenente a un passato molto lontano, anche se il *Canto notturno* non era recitato direttamente dinanzi al popolo ma era scritto e trasmesso (ai colti) mediante la stampa: esso era cioè *moderno* sia nella composizione, sia nella comunicazione al pubblico. È come se Leopardi avesse voluto mettere in scena una riproposizione (paradossale) dell'idea antica della poesia, cioè quando «la poesia teneva il campo» (*OM* 211)³ nei rapporti umani e nel rapporto uomo-Natura, e in cui anche il poeta-aedo era un nomade, un errante.

Anche il Sole, del resto, nell'operetta *Il Copernico* distingueva fra una concezione poetica (e antica) di se stesso e della sua collocazione nel Sistema del mondo e una filosofica (e moderna). Lo stesso contrasto Leopardi mette in scena nel *Canto notturno*, ma riguardo alla Luna:

Ma in ogni modo, qui la via più spedita e la più sicura è di trovare un poeta ovvero un filosofo che persuada alla Terra di muoversi, o che quando altrimenti non la possa indurre, la faccia andar via per forza. Perché finalmente il più di questa faccenda è in mano dei filosofi e dei poeti; anzi essi ci possono quasi il tutto. I poeti sono stati quelli che per l'addietro (perch'io era più giovane, e dava loro orecchio), con quelle belle canzoni, mi hanno fatto fare di buona voglia, come per un diporto, o per un esercizio onorevole, quella sciocchissima fatica di correre alla disperata, così grande e grosso come io sono, intorno a un granellino di sabbia. Ma ora che io sono maturo di tempo, e che mi sono voltato alla filosofia, cerco in ogni cosa l'utilità e non il bello; e i sentimenti dei poeti, se non mi muovono lo stomaco, mi fanno ridere (OM 204-5).

Il pastore, quindi, rappresenta una figura di mediazione, una parte della remota Antichità che permane nell'Epoca moderna come una sorta di 'radiazione di fondo': del resto ancora oggi nelle società già (o ancora) agropastorali le tradizioni culturali popolari sono basate soprattutto sull'oralità: sul canto, sul recitativo, sui versi improvvisati, come – in Italia ancora oggi – nel *canto a tenore* sardo che sembra sia nato come imitazione delle voci della Natura (il muggito del bue, il belato della pecora e il sibilo del vento). Inoltre questo tipo di canto gutturale è ritenuto dagli studiosi analogo a quello di alcune regioni dell'Estremo oriente (Tuva, Mongolia, Tibet), prossime alle terre dei Kirghisi alle quali si riferivano Meyendorff, Abel-Rémusat e Leopardi. Lo stesso procedimento si ritrova anche nella recitazione o nei cantari in ottava rima (anche di tipo agonistico come nei *contrastì*) o negli stornelli e nelle narrazioni dei cantastorie.

Il *Canto notturno* leopardiano è però *moderno*; lo stesso pastore kirghiso a cui allude la poesia è un contemporaneo di Leopardi, sebbene solo dal punto di vista cronologico, non civile e culturale. Le circostanze storiche dello sviluppo delle civiltà, infatti, le rendono queste seppure sincroniche. Il pastore ignorava gli sviluppi della Modernità, delle sue conoscenze e degli usi, e quindi si rivolgeva alla Luna con atteggiamento e parole derivati dalle sue credenze tradizionali. Ma Leopardi sapeva bene che il contesto intellettuale della sua patria letteraria era oramai completamente differente. La sua Luna, dunque, è doppia: antica per il sentimento col quale veniva invocata, moderna per la ragione, tanto è vero che la scena pastorale del *Canto notturno*, seppure evocativa di scenari d'altri tempi, era ricavata – come si è visto – da un resoconto di viaggio: cioè da un *rapporto scientifico* di tipo geografico e antropologico datato 1826 e reso pubblico in forma moderna, come libro a stampa e recensito in uno

dei primissimi giornali di cultura della nuova epoca, e dal significativo titolo di *Journal des savans*.

Nel *Voyâge*, inoltre, Meyendorff riferiva che i kirghisi, che praticavano il nomadismo, lo ritenevano la fonte della propria libertà e quindi della propria felicità, mentre consideravano la stanzialità (cioè l'agricoltura) fonte di povertà, di miseria e soprattutto di infelicità. Cosa analoga sosterrà Leopardi nello *Zibaldone* quando, per esempio, interpreta il mito biblico del fratricidio dei figli di Adamo ed Eva come una allusione alla nascita della civiltà agricola, stanziale e poi cittadina: Abele, infatti, era un pastore ucciso dall'agricoltore Caino, fondatore della prima città. Da questa morte si dipana il lungo percorso storico della stanzialità-società-civiltà che Leopardi, come i kirghisi, considerava – nel suo periodo che potremmo definire per comodità 'rousseauiano' – l'inizio dello stato di infelicità e di corruzione degli uomini.

Nel *Voyâge*, infine, si sosteneva che in questo rifiuto della stanzialità i kirghisi paragonavano se stessi agli uccelli:

Une ancienne tradition porte que les Kirgis perdront leur liberté dès qu'il vivront dans des maisons et qu'ils s'adonneront à l'agriculture. L'exemple des Baschkirs leur montre la vraisemblance d'une telle prédiction, et la crainte de la voir réalisée doit éloigner des occupations agricoles toutes ces tribus voisines des frontières de l'empire russe qui n'appréhendent rien tant que d'être attachées à sa glèbe, et qui font consister leur félicité à se voir libres comme des oiseaux ainsi qu'ils le disent en partant de leur vie nomade (Abel-Rémusat 1826: 517).

E questa idea potrebbe essere stata un'ulteriore conferma delle convinzioni di Leopardi sugli uccelli, espresse sia nello *Zibaldone* sia nell'operetta *Elogio degli uccelli* (1824), nella quale erano appunto considerati liberi e felici proprio perché nomadi, *erranti*:

E che gli uccelli sieno e si mostrino lieti più che gli altri animali, non è senza ragione grande. Perché veramente, come ho accennato a principio, sono di natura meglio accomodati a godere e ad essere felici. Primieramente, non pare che sieno sottoposti alla noia. Cangiano luogo a ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile; veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime; esercitano continuamente il loro corpo; abbondano sopraffatto della *vita estrinseca*. Tutti gli altri animali, provveduto che hanno ai loro bisogni, amano di starsene quieti e oziosi; nessuno, se già non fossero i pesci, ed eccettuati pure alquanti degl'insetti volatili, va lungamente scorrendo per solo diporto (*OM* 183, corsivo mio).⁴

Infatti, Amelio, il filosofo solitario protagonista dell'operetta, alla fine desidererebbe abbandonare le 'sudate carte' ed essere come un uccello per poter finalmente godere un

po' di felicità: «Similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita» (OM 186). *Per un poco di tempo*: ritorna qui l'idea consueta di Leopardi che la vita felice può aversi solo come interruzione momentanea di quella infelice. La felicità, cioè, collegata intrinsecamente all'infelicità, ne è una momentanea sospensione. Nel *Canto notturno* la questione sarà espressa dai versi:

Forse s'avess'io l'ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una,
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei, dolce mia greggia,
Più felice sarei, candida luna.

Ma poi, in chiusura, subentra uno scetticismo quasi radicale, attenuato solo dai due *forse* successivi:

O forse erra dal vero,
Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
Forse in qual forma, in quale
Stato che sia, dentro covile o cuna,
È funesto a chi nasce il dì natale.

In letteratura erano già molto presenti componimenti nei quali si faceva riferimento a voli immaginari, allo scopo di conoscere gli arcani della Natura e della vita umana. Sull'argomento Leopardi conosceva bene la vasta letteratura antica (Luciano di Samosata, la *Storia vera* e l'*Icaromenippo*) e moderna (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*; Cyrano de Bergerac, *L'altro mondo o Gli stati e gli imperi della Luna*, ecc.), compreso il poema di Edward Young, *Complaint or night thoughts on life, death, and immortality* (1742-1745), tradotto in italiano col titolo *Notti* (in tre edizioni del 1775, del 1786 e del 1792), e da lui citato più volte e per esteso già nella *Storia dell'astronomia* (1813). Nelle *Notti*, commosso ed esaltato dallo spettacolo della infinità dei cieli che la notte rivelava, in quanto «augusta madre / dell' universo» (Young 1792: 241), Young fantastica di volare – trasportato dal pensiero come da una cometa – di astro in astro, al limite estremo del cosmo, vicino alla dimora di Dio. Da questo eccezionale punto di vista gli era possibile ammirare il teatro della Natura nella sua totalità: viaggio fantastico per conoscere, ma, soprattutto per interrogare:

Io sulla vetta estrema
Della natura or sono. Il ciglio mio
Tutta la signoreggia. A mille a mille
Io veggio tratti in giro e cieli, e mondi
Sotto al mio pie' quai luminosi punti.
Ma se giunsi sì lungi, e lidi io premo
Così nuovi per me; può nel mio seno
Tacer la brama di saper quai genti
Sien cittadine di region sì varia
Da quella ch'io lasciai? Né so che a questa
Approdasse finora altro vivente (Young 1792: 266).

Il pastore kirghiso, però, restava ancorato alla Terra, si muoveva spesso con le greggi, a seconda della disponibilità dei pascoli, seguendo i cicli stagionali e astrali, spesso di tipo lunare. Il pastore era cioè un nomade, un *errante* per definizione ma anche per necessità. Esso, però, levava il suo canto alla Luna seduto su una pietra, nel momento in cui la sua erraticità veniva a cessare, quando era in quiete, così come farà Leopardi nel suo «sedendo e mirando» la siepe nell'*Infinito*, o nel mirare «seduto in verde zolla» le vaghe stelle dell'Orsa nelle *Ricordanze*, o, anche, seduto sopra le rive del Vesuvio, «Che, desolate, a bruno Veste il flutto indurato, e par che ondeggi» nella *Ginestra*. La meditazione metafisica per Leopardi era un'operazione stanziale, che rifiutava il movimento e la distrazione. Il pastore (e il poeta) interrogano la Luna perché solo essa, di fatto, potrebbe possedere un punto di vista diverso e più ampio rispetto al loro, in grado di spiegare le «mille cose» che sono «celate al semplice pastore» e al poeta.

Nell'Antichità, anche la Luna era considerata un astro *errante*, essendo uno dei sette pianeti del cosmo tolemaico (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno) collocati all'interno della sfera delle *stelle fisse* e ruotanti intorno alla Terra. Il termine *pianeta*, infatti, deriva dal greco *πλάνητες* che significa appunto *errante*: *πλάνητες ἀστέρες plānētes astéres* era la definizione completa, ossia *stelle* o *astri* o *pianeti erranti*, poiché sembravano muoversi non secondo una traiettoria regolare rispetto alla sfera delle Stelle fisse. Dopo la Rivoluzione copernicana, però, soprattutto con le scoperte di Galileo Galilei pubblicate nel *Sidereus Nuncius* (1610), la Luna (ormai ridotta al rango di satellite della Terra) rimane in movimento, ma secondo due orbite fisse di rotazione su se stessa e di rivoluzione attorno alla Terra (gli *eterni giri* del *Canto notturno*) e di entrambe intorno al Sole. I pianeti (e i loro satelliti), cioè, secondo l'astronomia moderna sono dinamicamente stabilizzati sulle loro orbite. Tuttavia,

Galilei li chiamava ancora *stelle erranti* o *astri erranti* in opposizione alle *stelle fisse*: il sistema delle stelle fisse, infatti, venne messo in crisi e superato solo a partire dalle ricerche di Thyco Brahe e Johannes Kepler sulle comete e sul carattere ellittico delle orbite dei pianeti intorno al Sole, nonché dalla dilatazione infinitista dell'Universo da parte soprattutto di René Descartes e di Isaac Newton (e anticipata filosoficamente da Giordano Bruno).

Nel *Canto notturno* il pastore e la Luna sono simili, ma non identici: il moto del primo è veramente errante (anche se vincolato ai cicli stagionali); quello della Luna, invece, procede ormai secondo orbite fisse: il nome, cioè, non fornisce più il significato preciso dell'oggetto denominato. Il pastore è coinvolto in una vicissitudine di tipo ciclico e globalmente irreversibile; la Luna invece in eterni giri dove rimane sempre la stessa, percorrendo continuamente le stesse orbite.⁵ Per Leopardi, che non poteva eludere la sua condizione di *moderno*, non erano più razionalmente confacenti e veritieri attributi tipici della maniera antica di descrivere l'astro come *intatta*, *vergine*, *giovinetta*, *pensosa*, che si addicono più a una persona o a una dea. Questi potevano esser pronunciati solo da un pastore asiatico, o anche da un moderno, ma che fosse poeta, ignorante o fanciullo. Gli attributi più adeguati al nuovo stato della Luna, infatti, erano *muta* e *silenziosa*.

Dopo le ricerche di Galilei infatti, la Luna aveva perso non solo i connotati attribuiti dalle diverse mitologie antiche, ma anche quelli della fisica tolemaica e aristotelica: di essere composta di una sostanza diversa da quella terrestre e incorruttibile. Oramai era del tutto simile alla Terra, e quindi soggetta alla generazione e alla corruzione, ossia al *mutamento*, al *cambiamento*. Guadagnava l'invarianza delle orbite del suo eterno movimento intorno alla Terra a spese però della perdita dell'aspetto misterioso delle sue fasi, anticamente attribuite a tre dee diverse (Selene, Artemide, Ecate), ora giustificate dal moto di rivoluzione della Luna e dal suo conseguente ciclico cambiamento di posizione rispetto alla Terra e al Sole.

Grazie a Galilei, dunque, veniva meno la distinzione ontologica fra fisica terrestre e fisica celeste, ma a un prezzo: essendo la Luna della stessa materia della Terra, contenendo mari, montagne, golfi, ecc. che apparivano simili ai nostri, ed essendo soggetta alle leggi geometriche del moto, non era più possibile ritenerla interlocutrice di un dialogo coll'uomo, contrariamente alle precedenti idee mitiche e

magiche sui rapporti uomo-Natura. Il suo silenzio non era frutto di una ritrosia a colloquiare, ma del fatto che essa non poteva più essere considerata senziente, e tantomeno parlante. Una Natura che funziona secondo leggi (geometriche) è *inesorabile*, necessitata; i suoi comportamenti inalterabili sono allo stesso tempo spazialmente universali e temporalmente permanenti, come Galilei scriverà nella *Lettera a Marco Velsari, sulle macchie solari* del 1 dicembre 1612:

parmi che sia molto necessario il tornar con replicato esame a ricercar l'esatto di questo particolare; ricordandoci che la natura, sorda ed inesorabile a' nostri preghi, non è per alterare o per mutare il corso de' suoi effetti, e che quelle cose che noi procuriamo adesso d'investigare e poi persuadere a gli altri, non sono state solamente una volta e poi mancate, ma seguitano e seguiranno gran tempo il loro stile, sì che da molti e molti saranno vedute ed osservate: il che ci deve esser gran freno per renderci tanto più circospetti nel pronunziare le nostre proposizioni, e nel guardarci che qualche affetto, o verso noi stessi o verso altri, non ci faccia punto piegare dalla mira della pura verità (EN V: 218-19).⁶

Idee ribadite poi nella *Lettera a Don Benedetto Castelli in Pisa* del 21 dicembre 1613:

ed essendo, di più, convenuto nelle Scritture, per accomodarsi all'intendimento dell'universale, dir molte cose diverse, in aspetto e quanto al significato delle parole, dal vero assoluto; ma, all'incontro, essendo la natura inesorabile e immutabile e nulla curante che le sue recondite ragioni e modi d'operare sieno o non sieno esposti alla capacità de gli uomini, per lo che ella non trasgredisce mai i termini delle leggi imposteli; pare che quello de gli effetti naturali che o la sensata esperienza ci pone innanzi a gli occhi o le necessarie dimostrazioni ci concludono, non debba in conto alcuno esser revocato in dubbio per luoghi della Scrittura ch'avesser nelle parole diverso sembiante, poi che non ogni detto della Scrittura è legato a obblighi così severi com'ogni effetto di natura (EN V: 282-83).

Come ha argomentato Giorgio Stabile (2003: 276-78), avendo Galilei qualificato la Natura nel modo sopra definito, ciò comportava che essa fosse

insensibile alle invocazioni e alle preghiere perché sorda, insensata, priva di sensi, e immutabile perché priva, come una macchina, di libere volizioni. Ma in quanto tale è anche priva di fini. La natura non è un valore, e tantomeno un valore morale, è un fatto, una serie di eventi. Ma se la natura non è imputabile di valore morale, e immorale nel senso di incolpevole, essa è una serie di cause senza responsabilità. Imputare la natura di inesorabilità, in tal senso, vuol dire recidere un secolare rapporto di *sympatheia* tra uomo e cosmo e tra le stesse realtà del cosmo. La natura che non ascolta è una natura a cui non si può parlare né comandare, privata della magia della sensibilità e della vita non si può né chiederle né ordinarle, è la rottura di un millenario rapporto di somiglianza tra percezione e realtà esterna, tra parole e cose. È il disincantamento del mondo nel senso specifico e weberiano del termine in cui scompare la possibilità e la potenza dell'*incantamentum*, della nenia rimata, della formula ritmica con cui specie le donne, legavano a sé la natura, gli oggetti, le persone, e nella quale la potenza

evocatrice della *cantio*, dei *carmina*, la stessa poesia riconosceva la propria più antica origine.

La questione della inesorabilità, in riferimento proprio al carattere silenzioso della Luna, era già presente nel *Dialogo della Terra e della Luna* (1824) che a questo proposito inizia con una distinzione fra Luna antica e Luna moderna, sebbene il nucleo filosofico dello scritto riguardi, ancora una volta, il carattere universale della infelicità e quello anti-anthropocentrico circa le caratteristiche di ogni esistente a livello cosmologico:

Terra. Cara Luna, io so che tu puoi parlare e rispondere; per essere una persona; secondo che ho inteso molte volte da' poeti: oltre che i nostri fanciulli dicono che tu veramente hai bocca, naso e occhi, come ognuno di loro; e che lo veggono essi cogli occhi propri; che in quell'età ragionevolmente debbono essere acutissimi. Quanto a me, non dubito che tu non sappi che io sono né più né meno una persona; tanto che, quando era più giovane, feci molti figliuoli: sicché non ti maraviglierai di sentirmi parlare. Dunque, Luna mia bella, con tutto che io ti sono stata vicina per tanti secoli, che non mi ricordo il numero, io non ti ho fatto mai parola insino adesso, perché le faccende mi hanno tenuta occupata in modo, che non mi avanzava tempo da chiacchierare. Ma oggi che i miei negozi sono ridotti a poca cosa, anzi posso dire che vanno co' loro piedi; io non so che mi fare, e scoppio di noia: però fo conto, in avvenire, di favellarti spesso, e darmi molto pensiero dei fatti tuoi; quando non abbia a essere con tua molestia.

Luna. Non dubitare di cotesto. Così la fortuna mi salvi da ogni altro incomodo, come io sono sicura che tu non me ne darai. Se ti pare di favellarmi, favellami a tuo piacere; che quantunque amica del silenzio, come credo che tu sappi, io t'ascolterò e ti risponderò volentieri, per farti servizio (*OM*: 91-92).

Tuttavia, mentre l'operetta è un dialogo proprio perché immaginario, scritto con una finalità filosofica precisa, il *Canto notturno* è di fatto un monologo: qui, la Luna, sebbene invocata 'all'antica', si comporta da moderna, non solo perché non parla, non potendolo, come si è visto, ma anche perché alle domande del pastore-cantore-poeta era impossibile fornire risposte: le risposte non esistevano oppure – se fossero esistite – non sarebbero comunque state conoscibili (come viene sostenuto, tra l'altro, nel finale del *Cantico del gallo silvestre*).

3. *Odi, Melisso*

Fra gli idilli leopardiani uno dei più difficili da decifrare è il Frammento XXXVII, *Odi, Melisso* (1819) nel quale Leopardi descrive un suo sogno: la Luna caduta dal cielo lascia una traccia scura nel luogo dove prima si trovava, che accentua il terrore provato nel sogno.

ALCETA

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
Di questa notte, che mi torna a mente
In riveder la luna. Io me ne stava
Alla finestra che risponde al prato,
Guardando in alto: ed ecco all'improvviso
Distaccasi la luna; e mi pare
Che quanto nel cader s'approssimava,
Tanto crescesse al guardo; infin che venne
A dar di colpo in mezzo al prato; ed era
Grande quanto una secchia, e di scintille
Vomitava una nebbia, che stridea
Sì forte come quando un carbon vivo
Nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo
La luna, come ho detto, in mezzo al prato
Si spegneva annerando a poco a poco,
E ne fumavan l'erbe intorno intorno.
Allor mirando in ciel, vidi rimaso
Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
Ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
Ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro.

MELISSO

E ben hai che temer, che agevol cosa
Fora cader la luna in sul tuo campo.

ALCETA

Chi sa? non veggiam noi spesso di state
Cader le stelle?

MELISSO

Egli ci ha tante stelle,
Che picciol danno è cader l'una o l'altra
Di loro, e mille rimaner. Ma sola
Ha questa luna in ciel, che da nessuno
Cader fu vista mai se non in sogno (PP 211).

Molti studiosi hanno fatto riferimento (giustamente) ad alcuni capitoli sugli astri del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, nei quali Leopardi – sulla scia di Stazio, Lucano, Virgilio, Plinio – scriveva che «fu un nulla per gli antichi, dopo aver divinizzati gli astri, il supporre che qualcuno tra essi precipitasse talvolta dal cielo, con pericolo evidente di rompersi il collo» (PP 898).⁷ Oppure, a osservazioni riguardanti la magia, in cui riferiva l'opinione di Plutarco che le maghe della Tessaglia facevano credere alle altre donne di essere in grado di togliere la Luna dal cielo, mentre aveva luogo una eclisse.

C'insegna Plutarco donde ebbe origine la volgare opinione, che attribuiva alle maghe, singolarmente tessale, il potere di trar giù la luna. «Che se v'ha alcuna,» dic'egli, «la

qual prometta di svenire la luna dal cielo, ella si prende giuoco della ignoranza e della dabbennaggine delle femmine che sel credono. Poichè sa essa sicuramente qualche poco di astrologia, e ha udito dire che Aglaonice figlia di Egetore tessalo, la qual conosceva i pleniluni, in cui accadono le eclissi, avendo preveduto il tempo nel quale la luna dovea rimanere oscurata dall'ombra, fe' credere alle femmine che essa avrebbe tolta dal cielo». La qual cosa ripete altrove lo stesso scrittore: «Le Tessale han fama di staccar la luna dal cielo; ma ciò fu fatto credere alle femmine dall'astuzia di Aglaonice figlia di Egetore, donna, come dicono, perita in astrologia, la quale ogni volta che la luna pativa eclissi faceva intendere che ella con arte magica l'aveva levata dal suo luogo» (PP 582-83).

Leopardi, inoltre, sempre in quel *Saggio*, riportava come le eclissi del Sole e della Luna venivano interpretate in maniera erronea dagli Antichi, ossia come un corpo infuocato che si andava spegnendo:

Ma quando esso si eclissa, niun corpo si vede che se gli sovrapponga: il solo suo disco rimane offuscato, e sembra annerire a poco a poco a guisa di un carbone che va a spegnersi. Questa idea si presenta naturalmente a un intelletto non istruito, all'accadere di una eclissi. Gli antichi temerono infatti che il sole e la luna si spegnessero al loro eclissarsi, o corressero almeno pericolo di estinguersi, e questo timore non poteva esser tolto che dalla scienza (PP 903).

Oppure:

Dello stesso parere, per testimonianza di Origene, fu Senofane, il quale stimò il sole composto di esalazioni, e credè che le eclissi di quest'astro altro non fossero che il suo spegnersi; aggiunse anzi che per un intero mese durò l'oscurità cagionata da una di queste eclissi, non avendo il sole potuto riaccendersi. Non è dunque meraviglia che dalla parte di Ponente, quando il sole tramontava si udisse una specie di stridore, cagionato dalle fiamme di questo corpo luminoso, che si tuffavano e si spegneano nell'acqua. Posidonio narra, presso Strabone, di avere udito dire che in Ispagna si sentiva in effetto questo strepito quando il sole piombava al fondo del mare (PP 898).

Il terrore di Alceta nel sogno era dunque analogo a quello provato dagli Antichi (ma anche dai Moderni, fra il popolo) per la scomparsa della Luna o del Sole durante le eclissi, oppure quando, nella fase del novilunio, la Luna diventava scura e invisibile. Ovvero, esprimeva la paura che questi fenomeni – ricorrenti e periodici – potessero risultare invece irreversibili. Inoltre, gli Antichi pensavano erroneamente che gli astri fossero animati, e quindi si nutrissero e bevessero. In particolare, credevano il Sole raccogliere l'acqua dei mari della Terra con una *secchia* con la quale poi distribuiva i vapori alle altre stelle alimentandole. Per quanto riguardava la Luna, l'acqua di cui essa si alimentava era invece ricavata dai fiumi e dalle fonti, cioè dalle acque dolci e potabili, e le sue fasi erano da alcuni intese come la dimostrazione del consumarsi progressivo

del liquido di cui era satura. Di qui un problema di traduzione dei testi latini fra *Luna sitienti* e *Luna silenti*, ossia fra Luna assetata e Luna silenziosa, tema, quest'ultimo, che ricorrerà spesso nell'opera leopardiana, come si è già visto per il *Canto notturno*:

Essa era però sì commune ancora tra il volgo, che il tempo del decrescere della luna appellavasi dai Romani quello della luna assetata, perchè credevasi che questa non potesse allora bere a suo agio delle esalazioni dei fiumi e delle fontane. Catone parlando del letame destinato ad ingrassare i campi, *alteram quartam partem*, scrive, *in pratum reservato, idque tum maxime opus erit, ubi Favonius flabit. Evehito luna sitienti*. Leggeasi, a dir vero, in questo luogo, *luna silenti*, ma che *sitienti* debba leggersi apparisce da un passo di Plinio, in cui la luna calante è detta assetata ed arida, il che non altro significa, se non che questa nel tempo del suo decrescere rimane arida e assetata per mancanza di umori. Non so se *sitientis*, in luogo di *silentis*, debba leggersi in un altro luogo di Plinio: e se nello stesso modo debba emendarsi un passo di Catone. Anche Properzio diede alla luna l'epiteto di arida [...] Nel tempo del plenilunio, o della luna crescente, questa riputavasi abbondantemente provveduta di umori e di rinfreschi (PP 900).⁸

Per questo motivo la luce lunare era definita dagli Antichi *umida* o *acquosa*, caratteristica presente nel Frammento XXXIX, *Spento il diurno raggio* («In queta ombra giacea la valle bruna, / e i collicelli intorno rivestia / del suo candor la *rugiadosa* luna»). E, per lo stesso motivo, nell'*Odi, Melisso*, una volta caduta sul prato, la Luna si spegne da sé, come se stesse scaricandosi perdendo la sua riserva liquida, causa della sua luminosità. «Umida luna» veniva definito il nostro satellite anche da Alessandro Tassoni nel suo poema eroicomico *La secchia rapita* (1622), e forse può intravedersi nel paragone fra la Luna e una secchia un qualche riferimento ironico allo stile eroicomico di questo poema.

Essendo *Odi, Melisso* la descrizione di un sogno di Leopardi, il quale più volte nelle sue note biografiche aveva riferito di incubi e terrori notturni, si è anche ricorsi alla psicoanalisi per decifrare l'idillio. Seppure capace di fornire indizi interessanti sulla personalità del poeta, il metodo psicanalitico non è tuttavia privo di rischi, soprattutto se si tiene conto della difficoltà – nella stessa pratica analitica reale – di trovare i significati circostanziali dei sogni dei pazienti. In particolare, tale metodo può deviare la ricerca dai vari significati delle opere leopardiane verso le motivazioni personali (fisiche o psicologiche, poco conta) che ne avrebbero indotto la scrittura, riproponendo così una situazione contro cui Leopardi aveva già protestato nella celebre lettera a Luigi De Sinner del 24 maggio 1832.

Tuttavia, qualunque sia la motivazione che ha portato l'autore a scrivere e a pubblicare il Frammento XXXVII, esso è diventato un *testo letterario*, un testo cioè che denota una intenzione differente da quella psicologica *strictu sensu*. Se ne può quindi tentare una interpretazione a partire proprio dai suoi aspetti espliciti, ma da decifrare, come, per esempio, la scelta dei due dialoganti Melisso e Alceta. Evidente è un riferimento al mondo culturale greco (ricorrente in Leopardi). Si è anche sostenuto (PP 211) che entrambi derivino dai personaggi omonimi del dramma pastorale *Filli di Sciro* (1607) del poeta Guidobaldo Bonarelli: ma in questo poema è presente solo un Melisso e non un Alceta. Un'altra ipotesi è che il primo potrebbe riferirsi al filosofo parmenideo Melisso di Samo, anche valente condottiero militare, e il secondo a un re guerriero dell'Epiro o della Macedonia che portava quel nome. La cosa potrebbe essere verosimile se si tiene conto che il terrore degli Antichi per le eclissi era sfruttato da alcuni condottieri, emancipati dagli errori popolari, per intimorire e scoraggiare le credule truppe nemiche e sconfiggerle in battaglia, come lo stesso Leopardi più volte riferisce nel *Saggio sopra gli errori popolari degli Antichi*. L'ironia di Melisso di fronte ad Alceta potrebbe appunto alludere al dualismo di colui che è vittima di terrori 'popolari' rispetto ai fenomeni celesti e colui che, invece, essendo anche filosofo, li ha superati.

Ma ciò che ora conta è cercare di capire se – come nel *Canto notturno* – si possa stabilire un qualche collegamento fra il mito antico della Luna e lo statuto moderno dell'astro, oppure, meglio, se anche in questo caso venga adoperato un linguaggio antico e fantastico, con personaggi dell'Età classica come protagonisti, per descrivere però una realtà che ha a che fare con la modernità, ossia – in questo caso – con l'astronomia moderna.

Penso che la risposta possa essere affermativa, come ora cercherò di mostrare. Al di là dei riferimenti alla dimensione onirica fatti dallo stesso Leopardi, credo che in questa poesia egli dissimuli, ancora una volta, il contrasto fra la maniera antica e quella moderna di concepire la Luna. Dato che l'autore dell'idillio era un *moderno*, che però utilizza un linguaggio e uno stile antichi, la 'caduta' della Luna non poteva che essere ritenuta impossibile, come verrà detto da Melisso nel finale del Frammento. È dunque necessario rintracciare il significato metaforico di tale caduta. E, in effetti, si potrebbe sostenere che la Luna, con l'astronomia moderna, era veramente 'caduta sulla Terra'.

Ovvero, come si è visto a proposito del *Canto notturno*, Galilei aveva trasformata la Luna in qualcosa di simile alla Terra e in un suo satellite, cioè in un astro che ruotava intorno al nostro pianeta e, insieme a questo, intorno al Sole: cioè nel sistema copernicano la Luna solo in quanto collegata alla Terra ruotava intorno al centro del sistema. Questo mutamento era avvenuto mediante l'uso del cannocchiale, cioè di uno strumento che faceva diventare il satellite sempre più grande alla vista dell'osservatore sperimentale rispetto a come appariva alla vista naturale: più il cannocchiale era potente più la Luna appariva grande, come scrive Galilei nel *Sidereus Nuncius*:

Bellissima cosa e mirabilmente a vedersi attraente è il poter rimirare il corpo lunare, da noi remoto per quasi sessanta semidiametri terrestri, così da vicino come distasse di due soltanto di queste misure; sicché il suo diametro apparisca quasi trenta volte maggiore, la superficie quasi novecento, il volume poi quasi ventisettemila volte più grande di quando sia veduto a occhio nudo: e quindi con la certezza che è data dalla esperienza sensibile si possa apprendere non essere affatto la Luna rivestita di superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale, e, allo stesso modo della faccia della Terra, presentarsi ricoperta in ogni parte di grandi prominenze, di profonde valli e di anfratti. [...] E tutte queste cose furono scoperte e osservate pochi giorni or sono con l'aiuto d'un occhiale che io inventai [...] Altre cose più mirabili forse da me e da altri si scopriranno in futuro con l'aiuto di questo strumento.⁹

Ma, mentre nell'esperimento scientifico era il cannocchiale a provocare l'effetto illusorio dell'ingrandimento e quindi di una sorta di avvicinamento progressivo ma illusorio all'osservatore terrestre, nel sogno di Alceta si tratta invece di un avvicinamento concreto della Luna all'osservatore posto sulla Terra (in questo caso al sognatore terrestre). Ma l'ingrandimento minaccioso – è proprio il caso di dire – anche nel sogno si rivela solo come un *effetto ottico*, poiché alla fine l'astro, come una secchia infuocata, si era andato spegnendo al contatto colla Terra, rendendo così evidente la modestia delle sue dimensioni e della sua consistenza. Galilei, in effetti, aveva dato la prova definitiva che la luminosità della Luna era solo riflessa e quindi, una volta metaforicamente 'caduta sulla Terra', si rivelava non solo oscura come il nostro pianeta, ma anche molto più piccola di questo. Infatti, polemizzando con coloro che mettevano in dubbio l'oscurità della Luna e di tutti i pianeti facendo ricorso alla *Bibbia*, nella celebre *Lettera a Madama Cristina di Lorena Granduchessa di Toscana* (1615) Galilei contrapponeva alle loro convinzioni non scientifiche le sue certe esperienze e le sue certe dimostrazioni:

Esempi di tale abuso se ne potrebbero addur molti: ma voglio che mi bastino due, non remoti da queste materie astronomiche. L'uno de' quali sieno le scritture che furon pubblicate contro a i pianeti Medicei, ultimamente da me scoperti, contro la cui esistenza furono opposti molti luoghi della Sacra Scrittura: ora che i pianeti si fanno veder da tutto il mondo, sentirei volentieri con quali nuove interpretazioni vien da quei medesimi oppositori esposta la Scrittura, e scusata la lor semplicità. L'altro esempio sia di quello che pur nuovamente ha stampato contro a gli astronomi e filosofi, che la Luna non altramente riceve lume dal Sole, ma è per se stessa splendida; la qual immaginazione conferma in ultimo, o, per meglio dire, si persuade di confermare, con varii luoghi della Scrittura, li quali gli par che non si potessero salvare, quando la sua opinione non fusse vera e necessaria. Tutta via, che la Luna sia per se stessa tenebrosa, è non men chiaro che lo splendor del Sole (EN V).

Dunque, nel passaggio dall'astronomia antica a quella moderna, la 'caduta' della Luna poteva assumere il significato di una caduta della sua 'dignità': da astro di materia perfettamente liscia e incorruttibile che brillava di luce propria, a piccolo pianeta satellite della Terra, essenzialmente oscuro, brillante di luce riflessa, di cui peraltro era privo nella fase del novilunio (la 'Luna nera'), oltre ad essere anche pieno di avvallamenti e protuberanze.

Dante Alighieri, per esempio, nel *Purgatorio* aveva descritto la Luna proprio come un secchione ardente, cioè dotato di luce propria:

La luna, quasi a mezza notte tarda,
facea le stelle a noi parer più rade,
fatta com'un secchion che tutt' arda;
e correa contra 'l ciel per quelle strade
che 'l sole infiamma allor che quel da Roma
tra ' Sardi e ' Corsi il vede quando cade
(*Purg.* XVIII, vv. 78-83).

mentre Leopardi in *Odi, Melisso* la paragonava a un ferrovicchio spento e inutile, una secchia che aveva perso tutto il suo scintillio al contatto con la Terra. Nell'intervallo di tempo intercorso fra i due poeti c'erano state, appunto, le ricerche astronomiche di Galilei. La Luna di Dante non era più quella di Leopardi: potevano parere uguali solo all'osservazione della vista naturale, ma non a quella dell'intelletto, soprattutto se rafforzata dal cannocchiale. Del resto uno dei fondamenti teorici della nuova scienza galileiana era la constatazione che i «sensi ci ingannano». Che fra verità sensibili e verità intelleggibili vi fosse un divario incolmabile: la qual cosa non sarà indifferente nel delineare i nuovi rapporti fra verità e poesia.

Nell'operetta, del resto, viene mantenuto il punto di vista galileiano sulla relativa inconoscibilità nel dettaglio del mondo lunare e la critica del

dell'antropocentrismo e geocentrismo delle idee umane sulla natura del satellite. Ciò viene fatto anche ironizzando sugli astronomi successivi a Galilei che invece avevano esercitato la loro fantasia nell'immaginare sulla Luna realtà identiche a quelle terrestri. Propriamente leopardiana, invece, è l'idea della universalità della presenza del male e dunque anche nel nostro satellite.

4. *Il tramonto della Luna*

I riferimenti alla scienza astronomica antica e moderna, tuttavia, non esauriscono affatto il ruolo della Luna nella poesia e nella filosofia di Leopardi. Forse aiutano a comprenderle meglio. Infatti, per Leopardi, la Luna in buona sostanza è sia l'astro *inesorabile* di cui si è detto, col quale ogni dialogo è oramai impossibile, ma anche, e soprattutto, la metafora della vita contemplativa, della riflessione metafisica, delle cose incerte e vaghe alla vista e quindi dilettevoli e piacevoli, della giovinezza, della vitalità, dell'amore e del desiderio, ovvero delle illusioni legate alle speranze della «prima età»: lo afferma egli stesso in punto di morte, nel canto *Il tramonto della Luna*. Quando la Luna tramonta, scompare dalla Terra il suo chiarore, cioè, per il poeta, le speranze della giovinezza, la prospettiva di un qualche diletto, e la vita stessa:

Tal si dilegua, e tale
Lascia l'età mortale
La giovinezza. In fuga
Van l'ombre e le sembianze
Dei dilettoni inganni; e vengon meno
Le lontane speranze,
Ove s'appoggia la mortal natura.
Abbandonata, oscura
Resta la vita... (PP 198-99).

Per questo in *Odi, Melisso* la scomparsa dell'unica Luna causava tanto turbamento nel poeta, diversamente da quella di qualche stella. Leopardi, pur prendendo atto della nuova situazione metafisica provocata dalla scienza moderna e nella quale egli si trova a operare, non priva se stesso della possibilità di fare poesia: ma una poesia che ormai può essere solo *inattuale* e apparentemente *anacronistica*, sospesa tra linguaggi antichi e problematiche moderne (solo alla maniera antica e nel senso comune la Luna *sorge* o *tramonta*), ma comunque in grado di mettere in scena il dramma tutto interno alla

cultura, alla filosofia, alla letteratura, della modernità. Inattuale ma non inutile, poiché spettava anche a essa mettere in guardia l'uomo dai danni che le illusioni e la ipertrofia della ragione potevano provocare.

Anche in questo momento estremo Leopardi non dimentica di essere un moderno: quando compone i versi «Nell'infinito seno / Scende la luna; e si scolora il mondo». Infatti, il mondo può scolorarsi, cioè perdere i colori in assenza di luce, solo per chi conosce l'ottica newtoniana. Nell'ottica antica, invece, i colori erano proprietà intrinseche e oggettive dei corpi, i quali, mancando la luce o i soggetti dotati di apparato visivo, rimanevano invariati nella loro sede. Il tramonto della Luna considerata 'all'antica' non faceva scolorare i corpi oggettivamente ma solo soggettivamente; quello della Luna moderna, invece, impediva l'interazione fra corpo colorato, luce e apparato visivo dalla quale derivavano le sensazioni chiamate colori.

Che ci fosse un approccio differenziato fra il senso comune e l'ottica moderna nel valutare i colori è testimoniato da un passo del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* (1824) nel quale, a proposito della idea corrente che l'obiettivo principale del vivente era di conservarsi, Leopardi, per voce del Metafisico, aggiungeva che si trattava di una opinione volgare, così come lo era quella di considerare i colori proprietà dei corpi:

Fisico. Oh cotesto no: perché la vita è bene da se medesima, e ciascuno la desidera e l'ama naturalmente.

Metafisico. Così credono gli uomini; ma s'ingannano: come il volgo s'inganna pensando che i colori sieno qualità degli oggetti; quando non sono degli oggetti, ma della luce. (OM: 106)

A essere rigorosi, i colori non sono in realtà neanche qualità della luce, ma del soggetto che la percepisce dopo che essa ha interagito coi corpi che illumina. Newton era stato molto esplicito a proposito quando, nell'*Opticks* (1718), aveva chiaramente sostenuto che l'idea che il colore risiedesse nei corpi oppure nella luce (opinione, quest'ultima, assai diffusa anche fra i 'newtoniani') apparteneva al senso comune; era una idea volgare e grossolana, apparteneva al linguaggio al quale talvolta era necessario ricorrere per farsi comprendere dai più, così come accadeva per la spiegazione del suono:

THE homogeneal Light and Rays which appear red, or rather make objects appear so, I call Rubrific or Red-making; those which make Objects appear yellow, green, blue and violet, I call Yellow-making, Green-making, Blue-making, Violet-making, and so of the

rest, And if at any time I speak of Light and Rays as coloured or endued with Colours, I would be understood to speak not philosophically and properly, but grossly, and accordingly to such conceptions as vulgar People in seeing all these Experiments would be apt to frame. For the Rays to speak properly are not coloured. In them there is nothing else than a certain power and disposition to stir up a Sensation of this or that Colour. For as Sound in a Bell or musical String, or other sounding Body, is nothing but a trembling Motion, and in the Air nothing but that Motion propagated from the Object, and in the Sensorium 'tis a Sense of that Motion under the form of Sound; so Colours in the Object are nothing but a Disposition to reflect this or that sort of Rays more copiously than the rest; in the Rays they are nothing but their Dispositions to propagate this or that Motion into the Sensorium, and in the Sensorium they are Sensations of those Motions under the forms of Colours (Newton 1718: 108-09).

Nei corpi, infatti, risiede solo la *disposizione* a riflettere o rifrangere in maniera diversa e calcolabile i differenti raggi della luce solare corrispondenti a diverse aggregazioni delle particelle elementari della materia. Tanto è vero che il colore non è nel corpo colorato, né nella luce, e che ogni colore deve essere considerato la sensazione particolare che un determinato raggio – che quindi non viene trattenuto nel corpo – produce nell'apparato visivo del soggetto. Quindi il corpo appare colorato in quanto proprio l'agente di quel 'colore' non si trova nel corpo. In realtà nella puerile *Dissertazione sopra la luce* (1811), avendo come uno dei testi di riferimento gli *Elementi di fisica sperimentale* (1793-1794) di Giuseppe Saverio Poli,¹⁰ Leopardi riportava più esattamente il meccanismo newtoniano sulla formazione del colore e sulla sua natura soggettiva (PP 700-01).

Per il momento in cui è stato scritto, il verso «si scolora il mondo» può significare che Leopardi stesso, morendo, si distacca per sempre dalla Luna che lo aveva ispirato in tante occasioni, perdendo così la possibilità e la capacità di osservare i colori di quel mondo che stava abbandonando. Per Leopardi il mondo si scolora perché (secondo l'ottica newtoniana) non ci sarà più lui ad osservarlo.

5. *Le due Lune*

Il contrasto antico-moderno, a partire dal XVII secolo, corrisponde all'emergere nella nostra cultura di due tipi di verità: quelle sensibili, estetiche, poetiche e mitiche e quelle intelligibili e razionali. Ciò comporta che tutto ciò che si era detto, scritto, dipinto, scolpito nella cultura del passato remoto riguardo alla Luna (e al resto della Natura) non corrisponde più a ciò che la ragione scientifica moderna afferma sempre più estensivamente e intensivamente: la Luna e la Natura *vestite* con le «favole antiche» ora

si presentano *nude* agli occhi della ragione. Potevano (e possono) essere descritte ancora con gli abiti di un tempo, ma oramai si sapeva (e si sa) che erano (e sono) posticci, funzionali a illudere e forse a consolare l'uomo, non a illuminarlo.

Anche sull'esistenza di questa forte distinzione fra i prodotti della ragione e quelli della fantasia si era pronunciato Galilei nel *Saggiatore* (1623) distinguendo il «libro della Natura» dall'*Iliade* di Omero e dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: il primo conteneva informazioni vere sul mondo, i secondi, invece, erano prodotti della fantasia, importanti sì, ma esonerati dal porsi il problema della verità di ciò che descrivevano: il libro della Natura e quelli dei poeti contenevano testi ormai non più reciprocamente traducibili.

Quando Italo Calvino scriveva – a proposito dell'analogia fra lo stile letterario di Galilei e quello di Leopardi nella descrizione della Luna – che la prosa galileiana era altissima e di prodigiosa «rarefazione lirica»,¹¹ così come quella leopardiana, egli sottovalutava la netta cesura fra le Lune dell'uno e dell'altro, e il dramma del poeta che invocava la Luna sapendo che non era più possibile farlo come prima: quando essa era identificata con una divinità o con un 'animale' senziente, nel modo dei poeti dei secoli precedenti. Non vi è dubbio, che anche Galilei riteneva che il linguaggio per scrivere di scienza dovesse rifuggire da quello secco, necessitato e poco attraente dei trattati dei geometri, prediligendo uno stile ornato e vario, purché non distraesse dall'argomento principale e fosse con esso coerente. Non credo sia casuale che uno dei luoghi dove lo scienziato pisano enuncia le sue idee a riguardo sia proprio di argomento lunare, ossia *Sopra il candore della Luna*, una lettera del 31 marzo 1640, diretta al principe Leopoldo di Toscana. La Luna è inoltre molto presente nei numerosi brani delle opere di Galilei riportati nella *Crestomazia italiana*. La prosa che Leopardi pubblicò nel 1827,¹² e dai quali si può facilmente dedurre come questi acquisisse – come si è detto sopra - numerose idee per l'elaborazione delle sue posizioni poetiche e speculative, oltre che per lo stile (da tener conto, comunque, che Galilei era anche un fine letterato e intenditore di musica).

Nel coinvolgere la Luna nei suoi *Canti* o nelle altre sue opere, Leopardi dunque non si rifà a nessun culto selenitico, a nessun esoterismo antico o moderno. Egli, invece, coinvolge in questioni di grande momento esistenziale, psicologico e morale quell'astro una volta errante, che illumina da sempre le nostre notti, e che ha provocato nell'animo

umano una mitopoiesi di lunga durata, e ha continuamente sollecitato l'immaginazione poetica e artistica. Leopardi, benché consapevole che un rapporto da soggetto a soggetto con la Luna non era più possibile, se non in opposizione alle verità della ragione e della scienza, non desiste dal farne una protagonista dei suoi versi, delle sue canzoni.

6. *Conclusioni: l'occhio di un greco e l'occhio di Palomar*

Quando il 20 luglio 1969 Neil Armstrong, comandante della missione Apollo 11, Buzz Aldrin e Michel Collins sbarcarono sulla Luna, pochi poeti in effetti esaltarono l'evento, anzi piuttosto ne rimasero inquietati perché avvertivano che si era verificato qualcosa che poteva produrre una scissione fra realtà e poesia molto più radicale di quella provocata da Galilei. Né lo avrebbe esaltato Leopardi se avesse potuto assistervi, e a proposito del quale (per la sua epoca) si era mostrato scettico, come aveva scritto nel *Saggio sopra gli errori popolari degli Antichi*, ironizzando sui viaggi immaginari sulla Luna o sugli altri pianeti. Secondo il poeta-filosofo, infatti, questi viaggi sarebbero rimasti sempre nell'ambito della fantasia.¹³ Come prodotti della immaginazione, i voli sulla Luna sarebbero restati avvolti nel fascino; una volta che gli uomini fossero giunti veramente sul satellite con una nave astrale artificiale, invece, constatato che esso era, come lo aveva descritto per primo Galilei, una sorta di grandissima pietra priva di vita senza abitatori, allora – avrebbe forse scritto Leopardi – lo scontento e la noia sarebbero subentrati in quei primi esploratori, perché si sarebbe presto dileguata l'attesa e la meraviglia.

Del resto, già agli inizi dello stesso secolo ventesimo, un gruppo di artisti e di poeti, eccitati amanti del futuro, del movimento meccanico, delle macchine, della velocità, della tecnica, dell'industria, delle sfide più audaci, della morte violenta e della guerra, cioè di quelle che Leopardi aveva definito *distrazioni*, aveva deciso che, per fare arte, letteratura e poesia d'avanguardia, si dovesse innanzitutto «uccidere il chiaro di Luna». Quello di Leopardi, certamente, ma anche quello di Beethoven, di Chopin, di Debussy, di van Gogh e prima ancora di Omero, di Shakespeare, di Ariosto.

Alcuni poeti, come Giuseppe Ungaretti, cercarono di ricomporre il divario fra le 'due Lune' accentuatosi con l'impresa dei tre astronauti statunitensi, ribadendo che la Luna post-1969 sarebbe rimasta la Luna di sempre:

La luna rimarrà la luna
E ci saranno sempre
Giovani che di sera
Al suo lume appartati
Si sorprenderanno a dire le parole felici.
Anche se troppi
I satelliti artificiali
Non riusciranno mai
con le loro indiscrete apparizioni
a disturbarne l'incanto antico.¹⁴

E questo anche se nella notte dell'allunaggio egli aveva esclamato:

La Luna capisci? La Luna ha misurato il nostro tempo da sempre. Ha ispirato i poeti, ugualmente bella e misteriosa nel canto dei giapponesi e degli indiani, degli arabi e dei tedeschi, dei negri e dei nordici. È la Luna che accompagna le stagioni della Terra e quelle degli amori.¹⁵

Mentre Andrea Zanzotto, che molto aveva polemizzato sull'impresa dell'Apollo 11, soprattutto nel poema *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969, 1990), continuerà tuttavia a colloquiare con il nostro satellite senza tener conto di quella che riteneva una vera e propria violenza nei confronti dell'ordine simbolico coagulatosi lungo i secoli attorno a quell'astro, soprattutto nei confronti del 'femminile' col quale era stato sempre identificato:

Fotomodella d'altissimo rango
in piena forma sembri questa sera,
pur sempre amica Luna,
non si direbbe granchè dilatata
dentro il gran sottozero
che rende ogni belletto menzognero.
Ma di certo un lievissimo cachino
ti sfugge mentre adocchi sulla Terra
formicolar la gente assatanata:
perchè ben sai
che gran parte del senno umano ormai
nel tuo mirabil tondo è congelata.
Invano striglia Astolfo l'ippogrifo
ed il carro d'Elia s'appresta invano.
Al mondo per le sue presenti mete,
non serve il senno, basterà la rete.¹⁶

Anche Primo Levi, commentando lo sbarco sulla Luna, temeva che la nostra assuefazione «come bambini viziati» a ogni evento, anche clamoroso, a causa del rapido susseguirsi dei portenti spaziali avrebbe provocato lo spegnimento progressivo della

«facoltà di meravigliarci, che pure è propria dell'uomo, indispensabile per sentirci vivi [...] è peccato, ma questo nostro non è tempo di poesia, non la sappiamo più creare, non la sappiamo distillare dai favolosi eventi che si svolgono al di sopra del nostro capo» (Levi 1998: 21-22). Ma Levi – per la propria formazione e cultura – non poteva ammettere che era l'estensione della conoscenza scientifica e della tecnica a rendere difficile se non impossibile fare poesia su quegli eventi o su altri analoghi. E che la conquista della Luna nella realtà, come Leopardi aveva ben intuito e argomentato, avrebbe significato la perdita della Luna nell'immaginazione.

Se i futuristi volevano eliminare in modo violento *il candore della Luna*, Calvino in *Palomar* sollevava un problema ancora più inquietante: era infatti la Luna e non l'osservatore a essere fragile e dalla esistenza incerta; cioè, la Luna, per esistere, aveva bisogno dello sguardo dell'uomo. Posizione, questa, che probabilmente si riferiva alla relazione 'osservatore-oggetto osservato' della meccanica quantistica nella interpretazione di Niels Bohr e della sua Scuola (detta anche «di Copenhagen»), e forse anche alla celebre affermazione del *realista* Albert Einstein, che contro la posizione di Bohr aveva esclamato: «No, non posso credere che la Luna non sia più lì, nel cielo, quando smetto di guardarla». In effetti, l'«interpretazione di Copenhagen» includeva l'osservatore come parte del sistema fisico osservato. Le grandezze misurabili in meccanica quantistica (posizione, energia, quantità di moto, ecc.) del sistema considerato si ritiene che esistano solo in funzione di una possibile osservazione, ossia di una misurazione. Con la meccanica quantistica la scienza sembra essere arrivata a rivelare la frontiera tra soggetto e oggetto, che in precedenza era stata determinata dalla concezione per la quale la realtà poteva essere considerata del tutto 'oggettiva' e indipendente dall'osservazione di eventuali esseri coscienti.

Dunque era secondo questa nuova e rivoluzionaria modalità che l'occhio (quantistico) di Palomar si disponeva a osservare la Luna:

La luna di pomeriggio nessuno la guarda, ed è quello il momento in cui avrebbe più bisogno del nostro interessamento, dato che la sua esistenza è ancora in forse. È un'ombra biancastra che affiora dall'azzurro intenso del cielo, carico di luce solare; chi ci assicura che ce la farà anche stavolta a prendere forma e lucentezza? È così fragile e pallida e sottile; solo da una parte comincia ad acquistare un contorno netto come un arco di falce, e il resto è ancora tutto imbevuto di celeste. È come un'ostia trasparente, o una pastiglia mezzo dissolta; solo che qui il cerchio bianco non si sta disfaccendo ma condensando, aggregandosi a spese delle macchie e ombre grigiastre che non si capisce se appartengano alla geografia lunare o siano sbavature del cielo che ancora

intridono il satellite poroso come una spugna [...] Corre la nuvola, da grigia si fa lattiginosa e lucida, il cielo dietro è diventato nero, è notte, le stelle si sono accese, la luna è un grande specchio abbagliante che vola. Chi riconoscerebbe in lei quella di qualche ora fa? Ora è un lago di lucentezza che sprizza raggi tutt'intorno e trabocca nel buio un alone di freddo argento e inonda di luce bianca le strade dei nottambuli. Non c'è dubbio che quella che sta per cominciare è una splendida notte di plenilunio d'inverno. A questo punto, assicuratosi che la luna non ha più bisogno di lui, il signor Palomar torna a casa (1983: 35-37).¹⁷

Diverso, invece (e più 'classico') sarà il dramma vissuto dallo storico e grecista Jean-Pierre Vernant, che nel suo studio su *L'uomo greco* (1991) riproponeva, quasi in forma di protocollo sperimentale ed esistenziale personale, la questione che abbiamo visto essere dominante in Leopardi, cioè quella delle due 'visioni' della Luna: ma questa volta l'una esclude l'altra, quella di prima cioè esclude quella di dopo. il sacrilego allunaggio dell'uomo:

Come potremmo noi oggi vedere la luna con gli occhi di un greco? L'ho potuto sperimentare io stesso, al tempo della mia giovinezza, durante il mio primo viaggio in Grecia. Navigavo di notte, di isola in isola; disteso sul ponte, guardavo il cielo sopra di me, dove la luna brillava, luminoso volto notturno che splendeva un suo chiaro riflesso, immobile e danzante sull'oscurità del mare. Io ne ero incantato, affascinato da quel dolce e strano chiarore che bagnava i flutti addormentati; ero commosso come da una presenza femminile, vicina e lontana insieme, familiare eppure inaccessibile, il cui splendore fosse giunto a visitare l'oscurità della notte. È Selene mi dicevo, notturna misteriosa e lucente; è Selene che io vedo. Quando, molti anni dopo, vidi sullo schermo del mio televisore le immagini del primo astronauta lunare, che saltellava pesantemente, col suo scafandro di cosmonauta, nello spazio squallido di una desolata periferia, all'impressione di sacrilegio che provai si unì il sentimento doloroso di una lacerazione che non avrebbe potuto essere sanata: il mio nipotino, che come tutti ha contemplato quelle immagini, non sarà più capace di vedere la luna come a me è accaduto: con gli occhi di un greco. La parola Selene è divenuta ormai un riferimento puramente erudito: la luna quale appare oggi in cielo non risponde più a quel nome (Vernant 1991: 4-5).

Armstrong, e i suoi compagni di avventura, come tutti gli eroi, antichi e moderni, al loro ritorno sulla Terra furono accolti in maniera trionfale. Dopo, però, prevalse lo spirito dei tempi, quello del traffico utilitaristico, del commercio avido e farsesco di ogni cosa sacra e profana. In questa situazione di intreccio fra modernità e utilità volgare, già paventata da Leopardi anche ne *I nuovi credenti*, in effetti, ogni poesia lunare all'altezza della sconvolgente novità non poteva più avere cittadinanza:

Nel 1994 Armstrong iniziò a rifiutare qualunque richiesta di autografi poiché si era accorto che molti oggetti da lui firmati erano venduti a cifre esorbitanti, ed era addirittura in atto un mercato del falso; alle richieste via posta rispondeva con una lettera formale nella quale dichiarava di aver smesso di dare autografi. Nonostante questa scelta di comportamento, ancora nel 2002 erano numerosi coloro che tentavano

comunque di ottenere un autografo [...] L'ampio uso del suo nome, della sua immagine e delle sue frasi famose causò molti problemi all'ex astronauta negli anni. Nel 1994 fece causa alla Hallmark Cards dopo che essi avevano utilizzato il suo nome e la famosa frase al momento dello sbarco senza permesso. La causa si concluse con un accordo privato per una cifra mai resa nota, che Armstrong donò alla Purdue University. Nel maggio del 2005 fece causa al suo barbiere di fiducia da 20 anni, Marx Sizemore, che aveva venduto un po' di suoi capelli ad un collezionista per la cifra di 3000 dollari senza che Armstrong ne sapesse nulla o avesse dato il permesso di farlo. Minacciò di proseguire l'azione legale a meno che il barbiere non gli avesse restituito i capelli o avesse donato il ricavato della vendita ad una associazione di beneficenza indicata da Armstrong. Sizemore, che non poteva ovviamente riavere i capelli dall'acquirente, donò dunque i soldi su indicazione dell'ex astronauta.¹⁸

¹ I riferimenti allo *Zibaldone* sono all'edizione Pacella indicata in bibliografia con rimandi alle pagine autografe.

² J.-P. Abel-Rémusat, *Compte rendu* de G. de Meyendorff, *Voyage d'Orenbourg à Boukhara fait en 1820*, cit., in *Journal des savans*, settembre 1826, pp. 516-536.

³ G. Leopardi, *Il Copernico*. Si cita dall'edizione delle *Operette morali* curata da Prete e indicata in bibliografia.

⁴ Per il significato di «vita estrinseca» vedi A. Di Meo, *Il «filosofo dimezzato»*. *Scienza e letteratura fra Antico e Moderno*, in *Armonicamente. Arte e scienza a confronto*, a cura di P. Greco, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 131-71.

⁵ «Dimmi, o luna: a che vale / Al pastor la sua vita, / La vostra vita a voi? dimmi: ove tende / Questo vagar mio breve, / Il tuo corso immortale?».

⁶ G. Galilei, *Terza lettera al Sig. Marco Velsari delle macchie del Sole nella quale anco si tratta di Venere, della Luna, e Pianeti medicei e si scoprono nuove apparenze di Saturno* (1612). Si cita dalle pagine originali della *Edizione nazionale delle opere di Galileo Galilei*, a cura di Antonio Favaro, XX voll., Firenze, Barbèra, 1890-1909, in edizione digitale <<http://pinakes.imss.fi.it/>> (d'ora in poi *EN*), vol. V, p. 186.

⁷ G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). Si cita dall'edizione completa delle opere a cura di Felici e Trevi indicata in bibliografia e d'ora in poi abbreviata con *PP*.

⁸ Queste possibili diverse traduzioni erano già state segnalate da Giuseppe Compagnoni (1794: 43) nelle sue note alla edizione del *De re rustica* di Marco Porcio Catone: «(5) *Evehito luna silenti*. Così tutti i testi. Ma non già così Plinio citando questo passo di Catone: imperciocchè egli pone espressamente: *luna, sitiente*. Io adotto questa lezione. Aggiungendo il *sitiente*, un precetto opportunissimo ci si svolge; ed è, che la stercoreazione si faccia a luna scema, e con ciò l'aggiunto ha un senso diretto e determinato. Plinio fortifica, e per ogni parte fissa la ragionevolezza di questa lezione col seguente passo: *Quocumque tempore fiat, curandum, ut ab occasu aequinoctiali stante vento fiat, luna, decrescente, et sicca*. In molti luoghi gli stessi contadini hanno un proverbio, che egregiamente commenta questo passo di Catone».

⁹ «Pulcherrimum atque visu iucundissimum est, lunare corpus, per sex denas fere terrestres semidiametros a nobis remotum, tam ex propinquo intueri, ac si per duas tantum easdem dimensiones distaret; adeo ut eiusdem Lunaediameter vicibus quasi terdenis, superficies vero noningentis, solidum autem corpus vicibus proxime viginti septemmillibus, maius appareat, quam dum libera tantum oculorum acie spectatur: ex quo deinde sensata certitudinequispiam intelligat, Lunam superficiei leni et perpolita nequaquam esse indutam, sed a spera et inaequali; ac, veluti ipsiusmet Telluris facies, ingentibus tumoribus, profundis lacunis atque anfractibus undiquaque confertam existere. Altercationes insuper de Galaxia, seu de Lacteo circulo, substulisse, eiusque essentiam sensui, nedum intellectui, manifestasse, parvi momenti existimandum minime videtur; insuperque substantiam Stellarum, quas Nebulosas hucusque Astronomorum quilibet appellavit, digito demonstrare, longeque aliam esse quam creditum hactenus est, iocundum erit atque perpulcrum. Verum, quod omnem admirationem longe superat, quodve admonitos faciendos cuntos Astronomos atque Philosophos nos apprime impulit, illud est, quod scilicet quatuor Erraticas Stellae, nemini eorum qui ante noscognitas aut observatas, adinvenimus, quae circa Stellam quandam insignem e numero cognitarum, instar Veneris atque Mercurii circa Solem, suas

habent periodos, eamque modo praeceunt, modo subsequuntur, nunquam extracertos limites ab illa digredientes. Quae omnia ope Perspicilli a me excogitati, divina prius illuminante gratia, paucisabhinc diebus, reperta atque observata fuerunt. Alia forte praestantiora, vel a me, vel ab aliis, in dies adinvenientur consimilis Organi beneficio; cuius formam et apparatus, necnon illius excogitandi occasionem, prius breviter commemorabo, deinde habitatum a me observationum historiam recensebo» (G. Galilei, *Sidereus Nuncius* (1610), *EN*, pp. 59-60, ed. it. a cura di A. Battistini, trad. M. Timpanaro Cardini, Venezia, Marsilio, 1993, ed. *Storia d'Italia Einaudi*, Torino, Einaudi, pp. 6-7).

¹⁰ G. S. Poli, *Elementi di fisica sperimentale*, Venezia, Stella, 1793-1794, 6 voll.

¹¹ «Chi ama la luna davvero non si accontenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere di più nella luna, vuole che la luna dica di più. Il più grande scrittore della letteratura italiana di ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa ad un grado di precisione e di evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare» (I. Calvino ad A. M. Ortese, *Corriere della sera*, 24 dicembre 1967).

¹² G. Leopardi, *Crestomazia italiana, cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo*, Milano, Stella, 1827, voll. 2.

¹³ G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *PP*, pp. 364-5.

¹⁴ G. Ungaretti, *La luna rimarrà la luna*, cit. in Magionami 2009: 49. Vedi anche P. Greco, *L'astro narrante: La Luna nella scienza e nella letteratura italiana*, Milano, Springer, 2009.

¹⁵ Ivi, p. 178.

¹⁶ A. Zanzotto, *Luna Starter di feste bimillennarie* (1999), in *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001, p. 113.

¹⁷ I. Calvino, *Luna di pomeriggio*, in *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 35, 37.

¹⁸ Cit. da Neil Armstrong, in *Wikipedia. La enciclopedia libera*. Vedi anche A. Smith, *Polvere di luna. La storia degli uomini che sfidarono lo spazio*, trad. it. I. Piccinini, Milano, Cairo Editore, 2006.

Bibliografia

- Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.
- G. Compagnoni, a cura di, *Rustici latini volgarizzati. Marco Porcio Catone, De re rustica, con note*, Venezia, Tipografia pepoliana, 1794, t. II.
- G. Galilei, *Edizione nazionale delle opere di Galileo Galilei*, a cura di Antonio Favaro, XX voll., Firenze, Barbèra, 1890-1909, in edizione digitale <<http://pinakes.imss.fi.it/>>.
- G. Leopardi, *Operette morali*, introduzione e cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1983³.
- G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton Compton, 1997.
- G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, 3 voll.
- P. Levi, *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1998².

- P. Magionami, *Gli anni della Luna: 1950-1972: l'epoca d'oro della corsa allo spazio*, Milano, Springer, 2009.
- G. de Meyendorff, *Voyâge d'Orenbourg à Boukhara fait en 1820, à travers les steppes qui s'étendent à l'Est de la mer d'Aral et au-delà de l'ancien Jaxartes* rédigé par M. le baron G. de Meyendorff et revu par M. le chevalier Amédée Jaubert, Paris, Librairie orientale de Dondey-Dupré, 1826, in 8.° avec une carte et plusieurs planches.
- Newton, *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, Printed for W. and J. Innys, Printers to the Royal Society, London, 1718².
- G. Stabile, *Lo statuto di «inesorabile» in Galileo Galilei*, in *Lexiques et glossaires philosophiques de la Renaissance*, Louvain-la-Neuve, 2003, vol. 23, pp. 269-85.
- J.-P. Vernant, *L'uomo greco*, Bari-Roma, Laterza, 1991.
- E. Young, *Delle Notti*, traduzione di Giuseppe Bottoni e del *Giudizio Universale* dello stesso Young, canti tre, trasportati in versi italiani da Clemente Filomarino napoletano de' Duchi Della Torre, terza edizione veneta, Venezia, Pezzana, 1792.

Elementi di continuità tra la Palinodia e i Paralipomeni: appunti per una lettura diacronica e comparativa

Andrea Penso
Università degli Studi di Padova
andrea.penso@gmail.com

Obiettivo di questo lavoro è approfondire alcuni aspetti dell'ultima, fondamentale stagione biografica e poetica di Giacomo Leopardi, iniziata a partire dal definitivo abbandono di Recanati nel 1830. Il saggio vuole proporre un'analisi comparativa della *Palinodia al Marchese Gino Capponi* e dei *Paralipomeni*, con uno sguardo anche a *I nuovi credenti*. Lo scopo è quello di individuare gli elementi di continuità tra le poesie satiriche di Leopardi: temi come la critica ai giornali, la sfiducia nel progresso tecnocratico e lo scetticismo rispetto alla cultura moderna costituiscono il punto di partenza di tutte le opere in questione, e l'attacco sferzante ai propri detrattori e al loro pensiero è la cifra dell'esperienza satirica del poeta. L'individuazione di un filo rosso che unisce la *Palinodia* e i *Paralipomeni* può aiutare a meglio comprendere l'evoluzione cui va incontro la trattazione di quegli argomenti nelle diverse opere, anche attraverso l'indagine delle modalità attraverso cui essi diventano di volta in volta materia poetica.

I.

Contestualizzare la *Palinodia al Marchese Gino Capponi* nel divenire del pensiero leopardiano richiede alcune considerazioni preliminari. A un Leopardi ormai consapevole della frattura che separava il suo linguaggio inattuale da quello del mondo, si offriva la possibilità di percorrere la via trasversale della satira: non procedendo direttamente contro il bersaglio della critica ma aggirandolo, meglio avrebbe potuto scovarne i punti deboli, allo scopo di operare un graduale, ma spietato e inesorabile, processo di ridicolizzazione che mettesse in rilievo il valore di verità e dignità del proprio pensiero, in opposizione alla generale inconsistenza dello spiritualismo cattolico allora in voga. Nel rivolgere l'attenzione ai suoi contemporanei, l'ispirazione più

schiettamente lirica di Leopardi cede il posto alla satira che ne costituisce l'altra faccia. I sentimenti di "riso e pietà" dell'ultimo periodo trovano nel canto ironico-satirico della *Palinodia* la prima espressione poetica, e in quel canto verranno piantati i semi che germineranno di lì a poco ne *I nuovi credenti* e soprattutto nei *Paralipomeni*. Il pensiero che informa l'idea della *Palinodia* si trova in stretta continuità con quello che sta alla base del *Dialogo di Tristano e di un amico*: già in questa *Operetta* del 1832 Leopardi era ricorso alla falsa ritrattazione per rispondere con maggiore efficacia alle critiche dei suoi detrattori. La *Palinodia*, inoltre, venne collocata da Leopardi a conclusione dell'edizione dei *Canti* del 1835, così come il *Tristano* occupa l'ultimo posto delle *Operette Morali* nelle edizioni del 1834 e 1835. La posizione finale di entrambi i testi conferisce loro un valore perentorio, segnalando la conclusione filosofica raggiunta da Leopardi: quasi una postfazione che rafforza il significato dell'intero libro dei *Canti* e delle *Operette*. Fanno da contrappunto i ruoli affini dell'Amico, interlocutore di Tristano, e del marchese Capponi nella *Palinodia*.

Il «candido Gino» è preso di mira perché personalità eminente nel gruppo dei letterati fiorentini, come suggerito dall'allusione a Tommaseo, avverso a Leopardi e amico di Capponi: «Un già *de' tuoi* lodato Gino» (v. 227).¹ Simile la posizione dell'Amico che, dopo la ritrattazione di Tristano, gli risponde: «Voi siete diventato *de' nostri*».² Capponi era stato uno dei pochi a dimostrare vivo interesse per l'opera di Leopardi, pur non condividendone la filosofia. Così pure l'Amico di Tristano, che nutre riguardo per la sua infelicità: «Io non conosco le cagioni di cotesta infelicità che dite. Ma se uno sia felice o infelice individualmente, nessuno è giudice se non la persona stessa, e il giudizio di questa non può fallare».

La *Palinodia*, quindi, va letta in stretta continuità con il *Dialogo di Tristano e di un amico*. Leopardi vi fa confluire tutto il suo sdegno e la sua critica per l'ambiente culturale dell'epoca, quello fiorentino in particolare, con sullo sfondo le mode parigine. I bersagli dell'ironia pungente del poeta sono tanto l'ottimismo e il filantropismo settecentesco quanto lo spiritualismo e lo scientismo del suo secolo, verso cui i suoi contemporanei si volgevano come a nuova luce.

Cominciano dunque ad affiorare a questa altezza i temi che saranno propri dei *Paralipomeni*, anche se qui verranno messi in rilievo attraverso la trasposizione degli uomini in bestie e la regressione «*in corpore vili*»³ delle istanze affrontate nella poesia.

A ben guardare, questo processo viene avviato già ne *I nuovi credenti* con la rappresentazione dei personaggi di Elpidio e Galerio: costruiti *ad hoc* per divenire oggetto di sarcasmo, caricature, figure aliene dalla piena umanità.

Fieramente convinto della propria verità, Leopardi nella *Palinodia* schernisce la presunzione delle nuove ideologie. Il tono è tanto più pungente quanto più paradossale appare la ritrattazione, e il canto è costruito su un gioco di antifrasi e false ammissioni. L'incipit è quanto mai significativo:

Errai, candido Gino; assai gran tempo,
E di gran lunga errai. Misera e vana
Stimai la vita, e sovra l'altre insulsa
La stagion ch'or si volge. Intolleranda
Parve, e fu, la mia lingua alla beata
Prole mortal, se dir si dee mortale
L'uomo, o si può (vv. 1-7).

Già in questi pochi versi si ravvisano i nuclei fondamentali della poesia: la palinodica riflessione sulla vanità della vita, sul proprio "errore filosofico" e soprattutto sulla giusta critica delle sue idee da parte della «prole mortal».

I versi sono sostenuti da un'architettura precisa, una struttura bipartita che fa da correlativo formale ai pensieri enunciati sotto forma di antitesi. Ciascun verso è articolato in un innesco portatore di una prima parte del messaggio, e in una ripresa che supera i confini versali per mezzo di forti *enjambements*, funzionali allo scorrere parallelo di due pensieri, dei quali uno è la revisione dell'altro. Nella *Palinodia*, come nei *Paralipomeni*, l'alternarsi continuo tra l'enunciazione di un pensiero e la sua ritrattazione si staglia su uno sfondo drammatico, che l'incalzante ironia riesce appena a mascherare. Gli attacchi ai bersagli polemici sono articolati su strutture iterative, lessicalmente e stilisticamente, che concorrono ad accrescere l'ironia del testo. Colpisce l'esordio *ex abrupto*, con il potente passato remoto incipitale di «Errai», ripreso al verso 2 in chiusura di periodo e collocato in posizione chiastica rispetto alle locuzioni avverbiali che chiariscono le modalità dell'errore. Il primo periodo è quindi incorniciato dal verbo *errare*, chiave di volta dell'intera ritrattazione, che appare ancora più significativo se si pensa che la poesia è inaugurata da un'epigrafe, ironica, di Petrarca («Il sempre sospirar nulla rileva»), il poeta che più di ogni altro ha sfruttato le potenzialità semantiche e tematiche del concetto di *errore*.

Interessanti le scelte lessicali. Il nome del destinatario, ad esempio, è accompagnato dall'epiteto «candido»: volutamente ambiguo, potrebbe significare sia «retto e nobile», sia «ingenuo». Ancora, in punta di verso sono tutte le parole chiave della ritrattazione: «misera e vana» (v. 2), «insulsa» (v. 3), «intolleranda» (v. 4), «beata» (v. 5), «mortale» (v. 6). Questa posizione marcata non fa che rafforzare e rendere chiara fin dall'inizio la protesta che Leopardi vuole avanzare attraverso la negazione ironica, dopo essere stato, lui sì, sospeso «fra meraviglia e sdegno» (v. 7). Inoltre, voci preziose e auliche (mutuate da Petrarca, Dante, Virgilio) si intrecciano a parole moderne e tecnicismi. Leopardi apre il registro poetico a lemmi provenienti da quel mondo *superbo e sciocco* che la sua satira prende di mira: «choléra» (v. 44) e «walser» (v. 48), scritti significativamente in corsivo, sono parole che si distinguono tipograficamente quasi a segnalare un pericolo, come se l'accettazione indiscriminata del *nuovo* potesse contaminare anche quanto di buono offre il vecchio circostante.

Non è un caso pertanto che Leopardi attacchi i *nuovi credenti* nell'eponima poesia presentando sé stesso come un vecchio profeta, fedele al messaggio pessimistico di Salomone e Giobbe:

Ranieri mio, le carte ove l'umana
Vita esprimer tentai, con Salomone
Lei chiamando, qual soglio, acerba e vana (vv. 1-3).

E in odio mio fedel tutta si rende
Questa falange, e santi detti scocca
Contra chi Giobbe e Salomon difende (vv. 73-75).

La commistione di linguaggio aulico-letterario e moderno genera una nuova scrittura poetica che sarà poi ripresa e potenziata nei *Paralipomeni*. La *Palinodia* e *I nuovi credenti* offrono un'epopea dai connotati moderni che, attraverso la sapiente commistione di novità e di stilemi dell'epica classica, ridicolizza i pensieri e le azioni dei nuovi eroi della *magnifica e progressiva* modernità.

Ai vv. 6 -7 della *Palinodia* («se dir si dee mortale / l'uomo, o si può») Leopardi si prende gioco di coloro che si credono immortali, riponendo cieca fiducia in un progresso che sembra promettere nuove età dell'oro e proteggere l'illusione dell'antropocentrismo. Queste illusioni, prodotti dello spiritualismo cristiano e del rinnovato ottimismo ottocentesco, vanno denunciate, estirpate, combattute. Nei *Paralipomeni* ricorreranno gli stessi motivi: tra i vari luoghi in cui vengono attaccate le

idee dello spiritualismo, vanno segnalate soprattutto le prime venticinque ottave del quarto canto, come rilevato già da Gennaro Savarese.⁴ Si tratta di una lunga e complessa digressione filosofica in cui Leopardi attacca tanta parte del pensiero contemporaneo. Qui il poeta propone la propria visione pessimistica della storia e della condizione umana, dallo stato di natura al progressivo incivilimento, in violenta polemica con la filosofia degli ideologi francesi della Restaurazione, come Lamennais e De Maistre,⁵ e con gli italiani che ne condividevano le convinzioni.

Dai vv. 38-39 della *Palinodia*, si palesa la risposta di Leopardi contro chi osteggia la sua visione negativa della modernità: «Aureo secolo omai volgono, o Gino, / I fusi delle Parche». Il suo bersaglio è l'idea che il destino, qui personificato dalle Parche, abbia predisposto un avvenire sempre più radioso per l'umanità. L'ironia è amplificata dalla chiamata in causa delle figure mitologiche. Una forte eco virgiliana dall'*Ecloga* IV, già rilevata da Angiola Ferraris,⁶ ne rafforza il valore satirico: «“Taliam saecula” suis dixerunt “currite” fuis / concordis stabili fatorum numine Parcae».⁷ È questo solamente uno dei luoghi virgiliani di cui è possibile trovare una corrispondenza nella *Palinodia*. Sono correlazioni che riguardano soprattutto la IV *Ecloga*, nella quale Virgilio parla dell'avvento dell'età dell'oro, e che consentono sottili parodie della promessa di una nuova e imminente era di progresso umano. La presenza sottotraccia del mondo antico e delle sue illusioni va quindi letta in opposizione alle speranze dei contemporanei: Leopardi era convinto che mentre una speranza era ancora possibile per gli antichi, oggi non lo è più, e chi continua a crederci commette un grave errore. Si noti inoltre che nel mondo attuale dominato dalla caducità, il poeta non può offrire di sé altra immagine che quella di un Virgilio alla rovescia. Leopardi, cioè, si innesta sul canto virgiliano dell'utopia, contenuto nell'*ecloga* IV, elevando un controcanto parodico e distopico, adatto a una società che insegue il mito ingannevole di un progresso fondato sulla fabbricazione di nuovi bisogni non naturali.

Anche qui è veramente breve il passo che condurrà ai *Paralipomeni*: divenuto un Omero alla rovescia nel suo poemetto in ottave, infatti, Leopardi si prende gioco dell'alacre ricerca di progresso del Conte Leccafondi, e della sua cieca fiducia in un “topocentrismo” foriero di sicura felicità. I topi erano ingenuamente convinti della propria supremazia e sicuri che «allor del mondo intero / La specie soricina aver l'impero» (IV, 26-28). L'attacco condotto sul filo di un'ironia pungente ma garbata

nella *Palinodia* (siamo pur sempre nel circuito esclusivissimo dei *Canti*) si tramuterà nelle ottave del poemetto nella distruzione dei miti moderni. Qui il poeta mette alla berlina tutta una serie di caratteristiche della cultura liberal-moderata servendosi di alcune iperboli per meglio caratterizzare satiricamente il personaggio di Leccafondi (un Gino Capponi roditore?) che «di profondi / pensieri e di dottrina era un portentoso» e «leggi e stati sapea d'entrambi i mondi». Il Conte topo è addirittura il fondatore di un «gabinetto di pubblica lettura» (il Gabinetto Vieusseux?), dove però trovano posto solo libri «che di due fogli al più fossero maggiori», essendo tale estensione bastevole a soddisfare i «bisogni universali / politici, economici e morali». Leccafondi è connotato come un 'nuovo credente', tipico esempio di liberale attivo, ottimista e privo di capacità critica. «Filosofo morale, e filotopo», è convinto assertore della perfettibilità topesca e dell'avvento di tempi migliori, tanto da predire che «dopo / non molto lunga età, saria matura / l'alta sorte che a lui dava natura» (I, 41). Cieco sostenitore del progresso, ne aspettava risultati favorevoli dalle «penne ratte de' giornalisti» (I, 42).

II.

Gli accenti ironici del verso leopardiano scherniscono la superficialità degli uomini e delle loro idee, e il tono consente al poeta di demolire i miti del progresso e della felicità idolatrati dai contemporanei, che, seduti nei caffè, sorbiscono bevande fra il fumo delle sigarette e le grida dei camerieri. Nella *Palinodia* si avverte lo scarto tra la forma dell'alta epopea e il tono semiserio della rappresentazione; non dissimile l'ironia nei *Paralipomeni*, dove sarà veicolata da un processo di ulteriore straniamento, attraverso lo scarto tra mondo umano e animale. Il poeta si fa giudice del proprio tempo e incalza i 'nuovi credenti', puntando il dito contro le loro false ideologie, un pericolo per tutti coloro che ne vengono sedotti, per chiunque non riesca a scorgere l'arido vero dietro alle illusioni propugnate da quella che per Leopardi è una cultura sbagliata, limitata e superficiale, che si nutre di utopie e menzogne rassicuranti rinunciando all'approdo della vera conoscenza: la scoperta di costituire un mero ingranaggio dello spietato sistema della natura.

Nei *Paralipomeni* la vacuità culturale di Leccafondi (I, 36-43) è emblematica della generale inconsistenza della *intelligentia* liberale. Di grande rilievo è la critica del romanzo storico e del vassallaggio alla cultura germanica. Il romanzo storico, genere in

voga nella cultura romantica, aveva trovato la sua voce più autorevole ne *I promessi sposi* di Manzoni, lodato generosamente da Tommaseo, e non è escluso che Leopardi li prenda indirettamente di mira. La cultura germanica, invece, è demolita in alcuni versi in cui le «teorie dell'alemanno gente» sono descritte come capaci di scompigliare anche le cose più chiare. Da questo, attacco traspare anche una reazione contro l'uso propagandistico della cultura, a cui spesso ricorre la politica per dare parvenza di onorabilità alle sue prevaricazioni. Nelle ottave in questione Leopardi critica con forza tanto gli esiti quanto i presupposti della cultura dei topi-liberali: la convinzione espressa da Leccafondi – personaggio comunque non indegno – che i nuovi studi e le nuove scoperte scientifiche avrebbero portato in tempi brevi felicità pubblica, benessere e progresso.

Il duro rimprovero di Leopardi infatti è diretto sia nella *Palinodia* sia nei *Paralipomeni* anche all'inerzia dei suoi “avversari”; a un impegno concreto ed effettivamente costruttivo, i contemporanei sembrano preferire la chiacchiera galante nei caffè e l'effimero lume portato giornalmente dalle gazzette. Sono numerosi i passi della *Palinodia* in cui il poeta ironizza su queste nuove mode. Leggiamo i vv. 13-20:

Alfin per entro il fumo
De' sigari onorato, al romorio
De' crepitanti pasticcini, al grido
Militar, di gelati e di bevande
Ordinator, fra le percosse tazze
E i branditi cucchiari, viva rifulse
Agli occhi miei la giornaliera luce
Delle gazzette.

Leopardi non perde tempo e segnala immediatamente due risibili emblemi del moderno (la moda dei caffè e dei giornali) che ritorneranno nei *Paralipomeni*. Caffè e salotti vengono ironicamente vestiti di un linguaggio militare (*crepitanti*, *grido militar*, *ordinator*, *branditi*), e lo scarto tra registro e contesto sottolinea antifrasticamente la superficialità degli ambienti e delle conversazioni.

Le gazzette costituiscono l'altro oggetto polemico di questi versi. È un tema che si riproporrà anche più avanti:

E meditando sovra i larghi fogli
Profondamente, del mio grave, antico
Errore, e di me stesso, ebbi vergogna.

Aureo secolo omai volgono, o Gino,
I fusi delle Parche. Ogni giornale,
Gener vario di lingue e di colonne,
Da tutti i lidi lo promette al mondo
Concordemente (vv. 35-42).

Leopardi dichiara di essersi ravveduto dopo avere meditato profondamente sulle gazzette, rafforzando così il proprio autoritratto di canzonatore. Ai vv. 38-42 il richiamo virgiliano ai mitici fusi delle Parche (già sopra ricordato) è banalizzato dal controcanto parodico, che alla concordia delle dee, ispirata all'inamovibile volontà dei destini, sostituisce l'inaffidabilità dei giornali, simbolo della vocazione del sapere moderno al transitorio, al facile e al pronto all'uso. Dopo un rapido riferimento ai vv. 105-7 («e non varrà, quantunque / saggio sia né possente, al secol nostro / patto alcuno o *giornal*»), il tema ritorna più compiutamente nell'immagine dei vv. 145-53:

[...] Quando, per opra
Di possente vapore, a milioni
Impresse in un secondo, il piano e il poggio,
E credo anco del mar gl'immensi tratti,
Come d'aeree gru stuol che repente
Alle late campagne il giorno involi,
Copriran le gazzette, anima e vita
Dell'universo, e di sapere a questa
Ed alle età venture unica fonte!

Osserva Ceragioli che queste gazzette, impresse quotidianamente a milioni,

sorvolano terre e mari come un immenso stuolo di gru che, levandosi d'improvviso, con le ali battenti oscuri il sole. E come le gru nel loro volo oscurano il sole così la massa dei giornali, di *savere...unica fonte*, oscurerà ogni altra luce di conoscenza.⁸

Il motivo dell'avversione di Leopardi per le gazzette sta nell'uso che ne viene fatto dagli uomini, che le considerano l'unico mezzo per incoraggiare il progresso, strumento di un sapere che estingue il bisogno di una cultura più profonda e personale.

Anche nei *Paralipomeni* la cultura giornalistica sarà presa di mira; Leopardi sembra quasi citare la *Palinodia* (vv. 13-20) nell'ottava 17 del canto VI: «Pensosi in su i caffè, con le gazzette / Fra man, parlando della lor congiura»; si ricordi anche la tirata contro i giornalisti del canto II, all'ottava 10, o del canto I, alle ottave 34-35 («E giornali leggeva più di dugento»), e 42 («Però mai sempre a cor fugli il perenne /

Progresso del topesco intendimento, / Che aspettar sopra tutto dalle penne / Ratte de' giornalisti era contento»). È quindi ai giornali, «medicina efficace intera e presta» alla «funesta discordia delle stirpi e degl'imperi» che il Conte Leccafondi deve tutta la sua (superficiale) cultura: ritorna qui la polemica contro la futilità culturale già sottolineata anche nel *Tristano*.

La suggestiva immagine del volo delle gazzette ne richiama un'altra affine:

[...] Tanto la possa
Infin qui de' lambicchi e delle storte,
E le macchine al cielo emulatrici
Crebbero, e tanto cresceranno al tempo
Che seguirà; poiché di meglio in meglio
Senza fin vola e volerà mai sempre
Di Sem, di Cam e di Giapeto il seme (*Palinodia*, vv. 48-54).

Questo volo trionfante dell'umanità (identificata col seme dei progenitori biblici), e quello precedente delle gazzette simili ad «aeree gru» vanno letti in parallelo come due ironiche previsioni delle conseguenze del progresso. Come i giornali verranno stampati al ritmo di milioni al secondo, così le macchine aspireranno a competere col cielo, tanto è aumentata la potenza della tecnologia.

Nei *Paralipomeni*, quando all'elezione di Rodipane segue l'azione riformatrice del ministro Leccafondi (IV, 38-42), Leopardi, per bocca del narratore, non si mostra contrario al processo di incivilimento che il Conte cerca di inaugurare;⁹ solleva però dubbi sul principio fondante quest'opera di rinnovamento: la cieca fiducia che il nobile topo ripone nella sua azione riformatrice come strumento di progresso sociale per il raggiungimento della felicità pubblica. La cultura dei nuovi credenti non riesce a sondare la vera condizione dell'uomo. Questi arranca senza possibilità di salvezza e miglioramento in uno stato di costrizione che vanifica ogni sacrificio: ha senso, si chiede Leopardi, bramare che «sapesse il popol tutto / leggere e computar per disciplina», «crescer più d'una cattedra o lettura», «d'industria rifiorir la nazione», porre «vendite nuove e utili officine», «ospedali / Vòti sempre, ma grandi oltremisura» (III, 7) senza una propedeutica consapevolezza della intrinseca fragilità della condizione umana?¹⁰

III.

Nella terza stanza della *Palinodia* la satira tace, come altrove nel Canto quando si allenta il legame col presente: lo sguardo del poeta infatti si estende e abbraccia la condizione universale dell'uomo moderno adottando un tono più serio e aulico; riflette sui vizi connessi all'idea di progresso illimitato: nonostante l'avvento dell'*aureo secolo* l'uomo non tornerà alla frugalità di gusti e costumi dell'antichità, le fatiche non cesseranno, l'oro e l'argento saranno disprezzati ma solo perché sostituiti da banconote e cambiali, le guerre non saranno combattute in nome di alti ideali ma per motivi meramente economici, l'uomo giusto non troverà mai spazio nella gestione della cosa pubblica e sarà anzi destinato a soccombere. Nulla si può fare contro le leggi di natura, a niente varranno la tecnologia o la pubblicistica politica: l'umanità è per sua natura discorde e destinata a essere infelice. Il progresso non fa che acuire questa condizione: si preoccupa della felicità collettiva a scapito di quella individuale – entrambe, sempre e comunque, utopie irrealizzabili. È questa la realtà effettuale, la condizione che la natura riserva all'uomo. La polemica di Leopardi contro i contemporanei non è però solo motivata da un intento distruttivo, né sorretta da una posizione nichilista *tout court*. Scaturisce dalla volontà di impegnarsi nell'ambito etico e civico per richiamare coloro che hanno smarrito la via del vero, e destarli dai loro frivoli sogni, dissuaderli dalle illusioni utopiche, distoglierli dai miraggi del progresso per accettare una conoscenza eroica perché dolorosa.¹¹ Solo dopo la presa di coscienza della realtà si può aspirare a raggiungere qualche forma di controllo sulla realtà stessa, o a migliorare la condizione umana: non c'è vero progresso per Leopardi se non lungo la strada della vera conoscenza, e, d'altra parte, non c'è vera felicità senza vero progresso.

La felicità era concepita in termini materialistici dai contemporanei di Leopardi, ma, allo stesso tempo, era da loro 'mascherata' in chiave spiritualistica. La loro ipocrita condotta fu criticata dal poeta soprattutto ne *I nuovi credenti*, le cui terzine prendono le mosse proprio dallo scarto tra l'inclinazione ai più bassi piaceri dei tre personaggi (Elpidio, Galerio e «un altro»), e la loro falsa ostentazione di valori cristiani. Anche per Leopardi la felicità era qualcosa di materiale e corporale, ma proprio per questo caduca e limitata. Se tutto ciò che è fisico è limitato, ne consegue che l'uomo non potrà mai appagare la propria aspirazione, illimitata, alla felicità, restando di fatto vittima della grande contraddizione dell'esistere. Per Leopardi il miglioramento

scientifico, le nuove ideologie politiche o i moti rivoluzionari che agitavano l'Europa contemporanea non potevano portare felicità alle masse.

[...] Ma novo e quasi
Divin consiglio ritrovar gli eccelsi
Spirti del secol mio: che, non potendo
Felice in terra far persona alcuna,
L'uom obbliando, a cercar si diero
Una comun felicitade; e quella
Trovata agevolmente, essi di molti
Tristi e miseri tutti, un popol fanno
Lieto e felice: e tal portento, ancora
Da pamphlets, da riviste e da gazzette
Non dichiarato, il civil gregge ammira (*Palinodia*, vv. 197-207).

Leopardi nega al «civil gregge» qualsiasi possibilità di raggiungere la felicità. Di questo appellativo il poeta si ricorderà nel canto III dei *Paralipomeni*, dove le greggi diventano metafora per i popoli (ottava 36: «quando le *greggi* / Procedono...»). Leopardi diffida di coloro che propongono una concezione provvidenzialistica o spiritualistica della storia. La felicità non consiste nello sviluppo scientifico o economico – solo fumo negli occhi per incantare gli sprovveduti. Come si legge nei vv. 86-87, i mali fondamentali dell'uomo, gli atavici problemi che da sempre lo hanno accompagnato nel corso della storia non saranno cancellati o estirpati: le malattie non saranno debellate, cambieranno semplicemente nome; la parabola della vita umana rimarrà assurdamente tragica; il buono continuerà a essere sempre infelice, il vile e il ribaldo a trionfare. È da questa convinzione basata su una prospettiva universale, che nasce in Leopardi la volontà di aggiungere una *pars construens* alla sua visione negativa, sottoforma di esortazione ad adattarsi alla dura realtà, per comprenderla e affrontarla meglio.

È a questa altezza, forse, che si può cominciare a intravedere quello che sarà il nucleo fondamentale della *Ginestra*, che si concretizzerà nell'esortazione a stabilire un patto di reciproco aiuto e solidarietà tra gli uomini. Anche nei *Paralipomeni*, la colpa più grave dei topi, più delle reiterate sconfitte politico-militari, è di non vedere che dietro ai granchi ostili si cela un nemico ben più potente: la Natura. Il fallimento dei liberali, in altre parole, consiste nel non vedere la Natura oltre gli austriaci, credere che la felicità si possa raggiungere solo perseguendo obiettivi economici, sociali e politici, per quanto legittimi.

Non è questa la sede in cui addentrarsi in un discorso strettamente filosofico; sarà sufficiente ricordare come per Leopardi la vera conoscenza frutto dell'educazione e della ricerca personale porta alla consapevolezza dell'arido vero attraverso la distruzione delle illusioni, e a un'infelicità inesorabile, ma adulta e cosciente; la cultura non sostenuta dalla conoscenza del reale, che alimenta illusioni vane e fuorvianti, mantiene l'individuo nell'ignoranza permettendo solo di realizzare una forma distorta di felicità: quella che nei *Paralipomeni* (IV, 27) viene detta da «cacio con polta», una felicità falsa, inappagante e mistificante che l'uomo virtuoso non dovrebbe perseguire. La ragione, strumento su cui i contemporanei facevano tanto affidamento, è messa al servizio di un'ermeneutica del reale completamente falsata e circoscritta: essa viene usata nel modo sbagliato dai nuovi credenti, che non riescono ad attingere al vero (o non vogliono farlo), e vivono in una condizione di ignoranza senza prendere atto della vera realtà. È questa la felicità zotica a cui aspirano Leccafondi, rappresentante dei liberali, e, con lui, tutti i bersagli della tarda satira leopardiana.

IV.

Il testo della *Palinodia* non è sostenuto in maniera univoca dall'elemento parodico, ma lo alterna a riflessioni di natura filosofica. Se la *Palinodia* fosse stata solo satira probabilmente non sarebbe entrata nei *Canti*, al pari de *I nuovi credenti*. Essa prende le mosse da una doppia prospettiva. Quando lo sguardo mette a fuoco il presente, la satira si infiamma, quando invece si allarga sulla prospettiva eterna della condizione umana, la satira si interrompe. È il respiro universale del tema dell'uomo che dà alla *Palinodia* diritto di cittadinanza nei *Canti*. Le due voci della *Palinodia* corrispondono alle visioni del mondo proprie di Leopardi e dei contemporanei; questi ultimi limitano il loro sguardo al contingente e all'immediato, osservano la realtà con occhi miopi e ingenui. Il poeta si muove invece su un piano superiore che abbraccia tutto l'arco dell'umana tragedia in una prospettiva universale: quando avanza il severo messaggio del poeta la satira si ritrae.

Ed è proprio a partire dalla consapevolezza dell'immutabilità delle vicende universali (naturali e 'umane' in egual maniera) che lo sguardo di Leopardi è legittimato a svincolarsi dal presente, regno della dimensione parodica. Leopardi alterna parti in cui la sua voce sale in cattedra e, da una prospettiva di astrazione assoluta, proclama la

verità sulla condizione umana in balia della natura spietata, a parti in cui riacquista la propria identità storica, declinando *al presente* il discorso. Questo espediente sarà portato alle estreme conseguenze nelle digressioni dei *Paralipomeni*, in cui un continuo rimbalzare tra passato antichissimo e presente concorre a creare effetti di straniamento satirico.

Lasciandosi alle spalle gli aspetti, per così dire, ontologici e teleologici, il poeta torna ad affacciarsi in prima persona sulla scena, rovesciando la visione del futuro in quella suggerita dal processo di sviluppo in atto, dominata da un modello di vita che trova la propria *raison d'être* nei prodotti delle macchine, nella resa tecnologica e nei calcoli dei bilanci. Ne consegue la terrificante immagine di un mondo totalmente reificato, dove i calcoli della statistica utilizzano le stesse unità di misura per «quanto peso di sal, quanto di carni, / e quante moggia di farina inghiotta / il patrio borgo in ciascun mese; e quanti / in ciascun anno partoriti e morti» (vv. 141-44). Ragguardevole nei *Paralipomeni* è la stoccata alle nuove scienze idoltrate e additate come portatrici di felicità, tra le quali è annoverata appunto anche la statistica, su cui Leopardi si esprimerà nel canto III (ottava 17): «Di Statistica ancor non s'era udita / La parola a quei dì per isventura». Il poeta, ironizzando sul fatto che la statistica ai tempi della guerra dei topi e delle rane non era stata ancora inventata, assume il punto di vista di un contemporaneo per deridere con più efficacia l'uso che di questa scoperta viene fatto nella modernità. L'uso della S maiuscola, che denota un gusto personalizzante per la parola “statistica” analogo al rilievo dato a «chòlera» e «walser» nella *Palinodia*, sottolinea la presa di distanza di Leopardi dal fenomeno, su cui ebbe già modo di esprimersi. Si rileggano, a titolo di esempio, le parole di Tristano nell'eponima operetta:

Tristano. [...] E così, mentre tutti gl'infimi si credono illustri, l'oscurità e la nullità dell'esito diviene il fato comune e degl'infimi e de' sommi. Ma viva la statistica! vivano le scienze economiche, morali e politiche, le enciclopedie portatili, i manuali, e le tante belle creazioni del nostro secolo! e viva sempre il secolo decimonono! forse povero di cose, ma ricchissimo e larghissimo di parole: che sempre fu segno ottimo, come sapete. E consoliamoci, che per altri sessantasei anni, questo secolo sarà il solo che parli, e dica le sue ragioni.

Amico. Voi parlate, a quanto pare, un poco ironico. Ma dovrete almeno all'ultimo ricordarvi che questo è un secolo di transizione.¹²

O ancora la lettera a Pietro Giordani del 24 aprile 1828: «...in fine mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che si professa di ogni bello e di ogni letteratura:

massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica». ¹³

Un'ultima riflessione merita infine la conclusione della *Palinodia*. Dopo che il Leopardi *auctor* ha ironizzato in maniera tagliente sui promotori delle idee di felicità collettiva e progresso, nelle vesti del Leopardi *agens*, dichiaratosi pentito per avere cercato di proporre verità pessimiste contrarie al sentire comune (ma di fatto, ribadite con forza), chiude la *Palinodia* rivelando che essa è tale solo per il titolo. L'ennesima beffa svela infatti che in realtà non esiste ritrattazione: il componimento parodico è trasformato anche in una parodia della palinodia. Leopardi confessa al Marchese Capponi che canterà davvero l'avvento della prossima, moderna età dell'oro, ma non per essersi convinto che le idee progressiste siano corrette e aver quindi cambiato opinione, bensì per guadagnarsi la fama presso i contemporanei, obiettivo realizzabile solo se non li si contesta. Per non rischiare di farsi dei nemici, di venire derisi o di incappare nell'avversione dei contemporanei, bisogna sposare senza indugio le loro teorie e cantarne gli ideali. Ai vv. 227-38, già in parte citati, Leopardi fa pronunciare a un personaggio, da identificarsi con Tommaseo, le seguenti parole:

Un già de' tuoi, lodato Gino; un franco
Di poetar maestro, anzi di tutte
Scienze ed arti e facoltadi umane,
E menti che fur mai, sono e saranno,
Dottore, emendator, lascia, mi disse,
I propri affetti tuoi. Di lor non cura
Questa virile età, volta ai severi
Economici studi, e intenta il ciglio
Nelle pubbliche cose. Il proprio petto
Esplorar che ti val? Materia al canto
Non cercar dentro te. Canta i bisogni
Del secol nostro, e la matura speme.

Leopardi non sa contenere il proprio sdegno e disprezzo verso quella che gli doveva apparire come prostituzione intellettuale. Con le parole dei vv. 239-50, quindi, dichiara al Capponi non di avere mutato il proprio pensiero, ma di aver deciso di cambiare atteggiamento verso il presente adottando, suo malgrado, una tarda, ma necessaria, scelta opportunistica:

Memorande sentenze! ond'io solenni
Le risa alzai quando sonava il nome
Della speranza al mio profano orecchio

Quasi comica voce, o come un suono
Di lingua che dal latte si scompagni.
Or torno addietro, ed al passato un corso
Contrario imprendo, per non dubbi esempi
Chiaro oggimai ch'al secol proprio vuolsi,
Non contraddir, non repugnar, se lode
Cerchi e fama appo lui, ma fedelmente
Adulando ubbidir: così per breve
Ed agiato cammin vassi alle stelle.

Il *grave errore* dichiarato all'inizio del componimento non è ideologico, ma consiste nel non essersi piegato all'adulazione dei contemporanei e delle loro idee. Il poeta, che fino ad allora aveva negato la possibilità di qualsiasi speranza, si propone ora come cantore della *nova felicità*, che porterà la nuova età dell'oro:

Ma la speme io certo
Dirò, la speme, onde visibil pegno
Già concedon gli Dei; già, della nova
Felicità principio, ostenta il labbro
De' giovani, e la guancia, enorme il pelo.

O salve, o segno salutare, o prima
Luce della famosa età che sorge.
Mira dinanzi a te come s'allegra
La terra e il ciel, come sfavilla il guardo
Delle donzelle, e per conviti e feste
Qual de' barbatì eroi fama già vola.
Cresci, cresci alla patria, o maschia certo
Moderna prole. All'ombra de' tuoi velli
Italia crescerà, crescerà tutta
Dalle foci del Tago all'Ellesponto
Europa, e il mondo poserà sicuro.
E tu comincia a salutar col riso
Gl'ispidi genitori, o prole infante,
Eletta agli aurei dì: né ti spaurì
L'innocuo nereggiar de' cari aspetti.
Ridi, o tenera prole: a te serbato
È di cotanto favellare il frutto;
Veder gioia regnar, cittadi e ville,
Vecchiezza e gioventù del par contente,
E le barbe ondeggiar lunghe due spanne (vv. 255-79).

Così, su un finale beffardo che anticipa quello dei *Paralipomeni*, col giudizio sospeso del topo Assaggiatore, si chiude la *Palinodia*. È significativo che proprio qui venga nominato il tema della barba; particolare all'apparenza di poco conto,¹⁴ simboleggia l'avvento delle «magnifiche sorti e progressive», sintetizzando l'ironica trattazione del poeta, che getta un ultimo distaccato sguardo a un mondo votato solo alle apparenze; e,

cosa ancora più importante nell'economia della trattazione dell'ultimo Leopardi, si propone come tramite per la satira de *I nuovi credenti* e soprattutto dei barbuti eroi il cui «pelo ardir promette» nei *Paralipomeni*.

¹ Cito da Giacomo Leopardi, *Poesie*, Mario Andrea Rigoni (a cura di), Milano, Mondadori, 1987.

² Giacomo Leopardi, *Prose*, Rolando Damiani (a cura di), Milano, Mondadori, 1988.

³ Attilio Brilli, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia Editore, 1967, p. 17.

⁴ Si confronti: Gennaro Savarese, *Saggio sui Paralipomeni di Giacomo Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1967, p. 93.

⁵ Il pretesto di cui Leopardi approfitta in apertura del canto IV per cominciare la lunga tirata politico-filosofica verte soprattutto sulle tesi di De Maistre (l'uomo, caduto per propria colpa nello stato selvaggio, risale lentamente alla vita civile grazie all'aiuto divino) e di Lamennais (arroccato su posizioni rigidamente fideistiche e ultramontane). De Maistre nelle *Considérations sur la France* del 1796 aveva criticato le idee rivoluzionarie, e nel periodo della Restaurazione era stato il massimo esponente di quella corrente di pensiero teocratica e ultramontanistica, innestata teoricamente nel Romanticismo europeo, contribuendo ad esso con una concezione della storia opposta a quella illuministica, teoria che si traduceva nel senso della conservazione eterna dei trascendenti e superiori valori etico-religiosi (scrive nel 1819 la *Lettre sur l'état du Christianisme en Europe*, in cui esprimeva la sua fede nell'avvento di un'unica Chiesa cattolica capace di imporsi riunendo in sé tutte le fedi). Sul versante della teoria politica, egli aveva posto a fondamento della vita degli stati il principio, così profondamente invisato a Leopardi e attaccato anche negli stessi *Paralipomeni*, della legittimità, considerato la sola forza morale capace di rigenerare il diritto che la Rivoluzione aveva calpestato e principio che doveva esplicitarsi nella realizzazione di una struttura teocratica dello stato. Dal canto suo Lamennais, nell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, aveva attaccato ateismo e relativismo, ritenuti cause di ogni disordine civile, e contrapponendo a essi la fede e la piena sottomissione alla Chiesa Cattolica. Aveva inoltre elaborato la teoria del "senso comune" o del "consenso universale" come unico criterio di certezza per sostenere l'esistenza di idee o nozioni comuni possedute in forma innata da tutti gli uomini, conducendo alle estreme conseguenze il tradizionalismo di De Maistre. I motivi del "consenso universale" ricorreranno in maniera evidente nei *Paralipomeni* e soprattutto nell'ultimo canto.

⁶ Angiola Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 115-116.

⁷ Publio Virgilio Marone, *Bucoliche, Ecloga IV*, vv. 46-47.

⁸ Fiorenza Ceragioli, *La Palinodia al marchese Gino Capponi*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 18-22 settembre 1995* (pp. 461-72), Firenze, Olschki, 1998 (p. 467).

⁹ Ma si veda a proposito il *Pensiero* XLIV sulla società: «i politici antichi parlavano sempre di costumi e di virtù; i moderni non parlano d'altro che di commercio e di moneta. Ed è gran ragione, soggiunge qualche studente di economia politica, o allievo delle gazzette in filosofia: perché le virtù e i buoni costumi non possono stare in piedi senza il fondamento dell'industria; la quale provvedendo alle necessità giornaliera e rendendo agiato e sicuro il vivere a tutti gli ordini di persone renderà stabili le virtù, e proprie dell'universale. Molto bene. Intanto, in compagnia dell'industria, la bassezza dell'animo, la freddezza, l'egoismo, l'avarizia, la falsità e la perfidia mercantile, tutte le qualità e le passioni più depravatrici e più indegne dell'uomo incivilito, sono in vigore, e moltiplicano senza fine; ma le virtù si aspettano» (*Prose*, p. 311).

¹⁰ D'altro canto, occorre osservare che l'ingenuo riformismo del topo Leccafondi è comunque meno biasimevole dell'oscurantismo dei granchi reazionari, che dopo la definitiva vittoria entrano in Topaia distruggendo ogni segno di libertà con furia animalesca (canto VI, ottave 9-14). L'ironia con cui veniva tratteggiata l'ingenuità topesca si converte in moti di autentico sdegno per la durezza dei reazionari, che con il loro subitaneo intervento censorio, tradiscono la difficoltà in cui il programma politico di Leccafondi li aveva messi, che, seppur ingenuamente ed eccessivamente ottimistico, aveva il pregio di incoraggiare la libertà in Topaia.

¹¹ E si ricordi il *Cantico del Gallo Silvestre*: «Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero» (*Prose*, pp. 161-62)

¹² *Prose*, p. 218.

¹³ Giacomo Leopardi, *Lettere*, Rolando Damiani (a cura di), Milano, Mondadori, 2006, p. 839.

¹⁴ L'allusione è al vizzo, tipico tra gli altri dei Carbonari, di portare barba e baffi, ironizzando quindi sia sulla capacità concreta di portare un profondo rinnovamento sociale, sia sulla moda diffusa ma sterile di ostentare uno spirito rivoluzionario.

Bibliografia

- AA. VV, *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 18-22 settembre 1995*. Firenze, Olschki, 1998.
- Binni, Walter, *La protesta di Leopardi*. Firenze, Sansoni, 1973.
- Brilli, Attilio, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*. Urbino, Argalia Editore, 1967.
- Caserta, Ernesto G., *L'ultimo Leopardi: pensiero e poesia*. Roma, Bonacci, 1980.
- Ferraris, Angiola, *L'ultimo Leopardi*. Torino, Einaudi, 1987.
- Leopardi, Giacomo, *Poesie*, Mario Andrea Rigoni (a cura di). Milano, Mondadori 1987¹¹.
- Id., *Prose*, Rolando Damiani (a cura di). Milano, Mondadori, 1988¹¹.
- Id., *Lettere*, Rolando Damiani (a cura di). Milano, Mondadori, 2006.
- Savarese, Gennaro, *Saggio sui Paralipomeni di Giacomo Leopardi*. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1967

«Il fiore della negazione»: Michelstaedter, Rensi, Emo

Luigi Capitano
luigi.capitano@gmail.com

In principio era la negazione.
Andrea Emo

1. La vita è altrove

Osservare la vita alla luce del nulla e dell'assurdo: fu questa la sfida di tre singolari pensatori 'postumi' che hanno saputo infondere nuova linfa allo spirito del leopardismo: Carlo Michelstaedter (1887-1910), Giuseppe Rensi (1871-1941) e Andrea Emo (1901-1983).¹

Non sarebbe ozioso chiedersi se sia possibile individuare una qualche catena d'influenze fra queste tre figure solitarie e alquanto isolate del panorama filosofico italiano, attive in fasi successive del Novecento. Possiamo dire subito che Emo – la cui opera rimasta inedita in vita contempla una mole di quasi quattrocento quaderni – conosceva sia Rensi sia Michelstaedter.² Dal canto suo, Rensi difficilmente poteva ignorare Michelstaedter, per quanto non lo citi mai. Ci pare comunque assai più interessante cercare di sorprendere 'alle spalle' l'ispirazione di fondo che traspare dalle rispettive opere dei tre, sì da poter rintracciare rifrazioni ed effetti a distanza. Da questo punto di vista, mentre rimane acclarato l'influsso leopardiano su Michelstaedter e su Rensi, appare molto più sottile e larvato il rapporto di Emo con il pensiero del Recanatese.

La parabola del goriziano Carlo Michelstaedter fu rapida e luminosa come quella d'una cometa. Il poeta-filosofo si congedò dalla vita a soli ventitré anni, appena ultimata nel 1910 la sua sorprendente tesi di laurea: *La persuasione e la retorica*, pubblicata postuma tre anni dopo. Questa meditazione sul senso della vita autentica³ si presta ad un raffronto con la *Filosofia dell'assurdo* (1937) di Giuseppe Rensi, il pensatore scettico osteggiato dal fascismo che aveva ravvisato in Leopardi «la più grande figura [...] del pensiero italiano» (Rensi 2013: 149).

Il motivo leopardiano della vita che sfugge a se stessa (*Zib.* 649) riaffiora continuamente nelle pagine di Michelstaedter come in quelle di Rensi: «l'uomo vuole dalle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: *il possesso di sé stesso*: ma [...] occupato dal futuro *sfugge a sé stesso in ogni presente*» (*PR* 41);⁴ «in ogni presente manca qualche cosa che ci dovrebbe essere, in *ogni* presente quindi siamo nel male» (*FA* 138). Si tratta di motivi destinati a riecheggiare come in un'ottava superiore anche in Emo, attento al «dramma della vita in cui l'uomo lotta per possedere se stesso, cioè il tempo e la vita» (*QM* 635).⁵

Secondo Michelstaedter, la vita nasconde la sua radicale inconsistenza dietro il manto variegato e illusorio della «rettorica»: «*la vita sarebbe* se il tempo non allontanasse l'essere costantemente nel prossimo istante. La vita sarebbe *unica, immobile, informe* se potesse consistere in *un* punto» (*PR* 43). Se la nostra vita fosse assoluta come un'idea platonica – o come un'anima nuda nell'isola dei beati, o come l'essere di Parmenide – essa avrebbe già raggiunto la «persuasione».

Il punto rotante di tutta la riflessione di Michelstaedter rimane dunque la vita, l'aspirazione alla «vera vita» (*DS* 93), alla vita «persuasa» e padrona di sé, come dire alla «vita impossibile». Su questa via, il poeta-pensatore goriziano non avrebbe potuto non incontrare Leopardi. Montaigne diceva che non si muore perché si è malati, ma perché si è vivi. Ora, per Michelstaedter la malattia mortale dell'uomo è proprio la vita, la vita che manca a se stessa. Non per nulla, egli cercò di indicare una via e un rimedio nel suo *Dialogo della salute*.

Michelstaedter vedeva la vita in preda al «dio della *philopsychia*», il «dio nemico» dell'attaccamento all'esistenza che, come il «genio della specie» di Schopenhauer, il «demoniaccio beffardo» di Pirandello, o l'emiano «cattivo genio della vita» (*QM* 825), si prende gioco di noi con tutte le illusioni che ci crea, avvolgendoci nell'infinita spirale del desiderio. Ma l'immagine ci riporta soprattutto alla leopardiana teoria del piacere, declinata in filosofia dell'assurdo da Rensi e da Camus, che non per caso faranno assurgere il mito di Sisifo ad emblema della condizione umana. L'uomo è alla perenne ricerca di ciò che rimane per sempre perduto alle proprie spalle: in ciò assomiglia ad Orfeo (*PR* 106). Ma egli si può paragonare egualmente al Sisifo rensiano, nel suo vano sforzo di raggiungere davanti a sé l'ultima vetta, che non sarà mai tale (*LFS* 305; *FA* 117). È quanto osserva, dal canto suo, anche Andrea Emo: come Sisifo e

Orfeo l'uomo rimane fin dall'inizio esiliato dall'«Eden divino» (QM 838). Ma cos'è che lo esilia e lo dannava, se non – alla maniera di Leopardi – la sua passione per il sapere?

Lamenta Michelstaedter: chi si volge indietro per osservare l'ombra del proprio amore, o del proprio profilo o il riflesso del proprio sapere, o del proprio piacere, ha già perduto ogni cosa (PR 105; DS 64). Così ad Orfeo sfugge Euridice, «il fiore del suo canto». Anche per Emo, «il rapporto tra Orfeo ed Euridice è il rapporto tra l'Io e il Sé; quando contempliamo il sé, il sé dilegua» (SM 143; cfr. QM 598). Ecco la suprema maledizione. Nel bel mezzo di un suo 'inno' agli Dei assenti che versano «colpa e dolore» nella «nostra breve eternità ferita», Emo annota: «la conoscenza paradossalmente è possesso in quanto negazione» (QM 1175). E ancora: «la felicità abita sempre il metaforico paese di altrove: un paese che si trova ovunque, ovunque noi non siamo» (QM 830). La felicità è dunque un magico miraggio; un viaggio verso l'altrove (QM 831). Sulla scia di Schopenhauer e di Leopardi (Zib. 2220), Michelstaedter è tornato ad osservare la «morte nella vita» come «vita illusoria», come vita *ad interim*: una vita mancata proprio perché in preda alla brama di se stessa. Ora, questa vita incalzata dal demone della *philopsychia* è proprio il contrario della vita-non-vita (PR 44) vagheggiata da Michelstaedter: è la «vera vita», la vita «persuasiva», padrona di sé; la vita non sottratta a se stessa da ogni forma di retorica.⁶ Anche per Andrea Emo non v'è altra morte che la continua «morte nella vita», giacché «la morte fisica è in realtà la fine del nostro morire, la liberazione dalla morte» (QM 727; cfr. 475). Michelstaedter contraddice tuttavia l'immagine consueta del nichilista che, per fuggire dalla vana fuga della vita, si spinge fino alla volontaria uscita dal mondo. Difatti, il pensatore goriziano vagheggia l'utopia di una «vera vita», sottratta alla paura della morte: «Chi vuole fortemente la sua vita [...] s'afferma là dove gli altri sono annientati dal mistero», facendosi «schermo al niente» e «al dolore» (PR 71; DS 84). «Solo nel deserto», l'«individuo» che raggiunge la «persuasione» ferma l'attimo, affermando e raccogliendo tutta la sua volontà in un «punto» stabile, «finché egli faccia di sé stesso fiamma e giunga a consistere nell'ultimo presente» (PR 88-89). La persuasione è dunque il lampo che squarcia la «nebbia delle cose che sono e non sono» (DS 80), la salute dell'uomo «libero veramente» (DS 85) che «da alcuna cosa dipende», che essendo venuto ai «ferri corti colla propria vita» (PR 129) e con «fermezza» si dispone alla «pace» della «bella morte» (DS 86). La «vita nella morte» è dunque affermata dal

poeta-pensatore come un «atto vitale» mirante ad un sicuro «porto di pace»: «la pace è il fiore dell'attività» (PR 105), il «fiore della vita», di quel «deserto mare» in cui è «dolce cosa naufragare» (A *Senia*). Così, nell'immaginazione del poeta goriziano, «i figli del mare» si risvegliano a «vivere la morte». In un suo breve scritto *Sui nomi*, Michelstaedter riflette «con occhi chiari» sul fatto che «solo nella morte» colui che vive secondo persuasione «avrà la sua libertà, solo nella morte egli avrà la vera attività in quanto avrà riconosciuto che la vera attività non esiste cioè che la vera attività è il nulla» (Michelstaedter 2010: 68-69).

Rispetto a quella di Rensi, la posizione di Michelstaedter potrebbe apparire più nichilista, perfino più conseguente nella risoluzione estrema. E tuttavia, non si può non riconoscere nel pensatore goriziano un'imperiosa tensione verso la «pienezza dell'essere» (Michelstaedter 1999⁶: 53). Basti ricordare l'aforisma: «L'affermazione è il fiore della negazione» (PR 105), in cui risuona una segreta riflessione sul Parmenide negatore del non essere. Ma la «vita nella morte», riecheggiante nel *Canto delle crisalidi*, dovette a un certo punto apparire al giovane pensatore-poeta più bella della «morte nella vita». (Anche in questo gioco di parole – apparentemente solo eracliteo – traspare l'archetipo leopardiano: nel *Frammento sul suicidio* il Recanatese osservava, infatti, come un tempo «si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo»).

Sia Michelstaedter sia Rensi hanno scorto il medesimo inquietante paradosso: la vita e il mondo non potrebbero dirsi perfetti a meno di cessare di esistere. Per Michelstaedter, «alcuna vita è mai sazia di vivere in alcun presente [...]. Che se si possedesse ora qui tutta e di niente mancasse, se niente l'aspettasse nel futuro, non si continuerebbe: cesserebbe d'esser vita» (PR 40). Analogamente, per Rensi «se fosse possibile concepire un mondo migliore, il mondo, stante l'infinità del tempo, sarebbe divenuto perfetto, cioè avrebbe già raggiunta la meta dove non c'è più processo, la fine, il nulla. Perché il mondo ci sia, cioè continui ad essere, bisogna che non possa migliorare» (FA 132). Il filosofo dell'assurdo riecheggia chiaramente il Nietzsche negatore dei «traguardi finali»: «se l'esistenza ne avesse uno, esso sarebbe già stato raggiunto» (*Frammenti postumi 1885-87*, 5 [71], 6). Ma qui Rensi riprende pure il nihilismo silenico leopardiano, secondo cui il nulla sarebbe preferibile all'esistente (Zib. 4100; FA 131). Come per Michelstaedter la vita sfugge a se stessa, così per Rensi

l'umanità si sforza di evadere dal male e dall'assurdo, correndo sui «carboni ardenti» della storia (*FA* 121).

Come Michelstaedter, Rensi ha interpretato il «senso tragico della vita» nel segno del leopardismo. Leopardi aveva annotato nello *Zibaldone* alcuni versi delle *Fenicie* di Euripide a sostegno del proprio relativismo (*Zib.* 675): «non c'è niente di simile né d'uguale per gli uomini, all'infuori dei nomi». Ponendosi anche lui sulle orme di Euripide, Rensi ha enfatizzato l'«isostenia» conflittuale delle ragioni tragiche, sicché Eteocle e Polinice possono apparire entrambi dalla parte della ragione (*LFS* 81). Ma se la vita è tragica lo sarà allo stesso titolo tutta la scena del mondo: immenso teatro di «contraddizioni» (*Zib.* 4203) e «misterio grande» (*Zib.* 4129). Oltre «il mistero del tragico» che è «in noi» e nella nostra vita (*SM* 103), Emo pensa che tutto «l'universo sparirebbe se non fosse sostenuto dalla tragedia».⁷ Del resto, «la vita è bella perché è tragica, in quanto è il teatro di un Dio. Che mai non manchi alla nostra coscienza il senso del nulla cioè della nostra essenziale assurdità» (Emo, Quaderno n. 122, 1951, in Sessa 2014: 398). Da Leopardi fino al vertice del nostro Novecento filosofico corre il filo di un pensiero tragico dal timbro tutto italiano, per quanto non privo di suggestioni e risponderne mitteleuropee.

Non diversamente da Michelstaedter, Rensi ha avvertito la vita come mancanza e contraddizione: «Mancar di tutto sì, e tutto desiderare – questa è la vita» (*DS* 39); «la speranza è veramente, come aveva veduto Leopardi, una cosa sola col desiderio, e quindi tanto più intensa e ferma quanto maggiore il desiderio, ossia quanto maggiore la sensazione della mancanza» (*FA* 35). Analogamente, agli occhi di Emo

la nostra vita, il nostro mondo, tutto ciò che denominiamo positività, realtà positiva, è in realtà assurdo, talmente privo di senso, talmente in contrasto flagrante con tutto ciò che sembra giusto ragionevole e umano che il nostro spirito si porta naturalmente e soprannaturalmente ad immaginare e a scoprire un altro mondo, un mondo diverso cioè capovolto e rovesciato, in modo che il positivo abbia in questo mondo negativo la sua simmetria, trovi in esso un equilibrio che lo salvi dalla disperazione, che lo renda ragionevole e razionale. – È nel mondo negativo che il mondo positivo (e affermativo) trova salvezza e speranza, e infine la giustificazione e la realtà della sua positività (*QM* 867).⁸

Il presente è dunque per Emo il negativo in atto, «qualcosa di assurdo, di terribile, di maledetto» (*DN* 50), sicché «la vita è paradossale, è irrazionale, è assurda» (*DN* 98). E tuttavia l'assurdo dell'esistenza rimane come purificato e redento dalla fiamma della

negazione, come ‘ribattezzato’ nel nulla: «noi siamo l’eterna attualità del negarsi» (*DN* 68); «noi moriamo in quanto siamo il morire dell’assoluto» (*SM* 89). Il «Dio negativo» di Emo – questo dio metafisico e quasi gnostico – muore perennemente nel mondo e in noi, eppure nel mondo e in noi, nella nostra rappresentazione del mondo, continuamente risorge. Lo spaventevole cumulo di «orrori» della Storia viene trasfigurato in un «magnifico poema» dalla Musa Clio (*SM* 36; 89).

2. *L’assoluto negato*

La negazione dell’assoluto illumina gli esiti scettico-relativistici del pensiero leopardiano. Leopardi, infatti avvertì in anticipo su Nietzsche la capacità corrosiva e autodissolvente di tale negazione: «si può dire che il mio sistema non distrugge l’assoluto, ma lo moltiplica; cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo» (*Zib.* 1791); «è certissimo che qualunque negazione e affermazione assoluta rovina interamente da se» (*Zib.* 1715). Le profondità abissali di tali paradossi verranno ulteriormente scandagliate da Andrea Emo: «Non possiamo vivere senza essere assoluti, non possiamo vivere senza essere relativi. Ma la nostra relatività è relativa all’assoluto, cioè si riferisce all’assoluto, lo evoca. La nostra relatività è il negarsi della nostra assolutezza, e il negarsi è anch’esso un assoluto» (*SM* 96). «Il tempo è l’assolutamente relativo, in cui l’assoluto si rivela negandosi. – Così il relativo è figlio dell’assoluto» (*QM* 1074). «L’uomo cerca essenzialmente l’assoluto [...]. Ma l’assoluto è delusivo; è sempre il contrario di se stesso» (*MD* 83). In quanto nega se stesso, «l’assoluto è il solo nichilista» (*QM* 1018). Del resto, l’unica possibile «mediazione tra noi e l’Assoluto», non può che essere la «negazione», «la morte sempre viva in noi» (lettera a Cristina Campo, cit. in *MD* XXXV).

Attraverso il ‘parricidio’ di Gentile, Emo ha mostrato come, malgrado la sua pretesa assolutezza, l’attualismo idealistico abbia finito col collassare in se stesso. Ma non si deve dimenticare l’autodissoluzione dell’idealismo gentiliano già registrata da Rensi:

Il fondo essenziale, infatti, di essa dottrina, la quale si maschera di assolutismo, è precisamente la negazione d’ogni assoluto. È che non esiste alcun *contenuto* di vero, di bene, di bello, che sia persistente, universale, valevole per tutti; che ogni siffatto *contenuto* regge, qua e là variamente, un istante, per poi tosto passare e sommergersi, e apparire, da vero che era, falso, da bene male, da bello brutto (Rensi 1920: XL).

Ma incaponirsi a rappresentare la filosofia come verità (anzi come assoluta verità) nell'atto in cui si scorge come sviluppo perpetuo e senza conclusione, è fare di essa l'opera di un Sisifo che sempre certo di spingere il sasso del pensiero verso la cima della verità e nel medesimo tempo è pure sempre certo che appena toccata quella cima non sarà più la verità (*LFS* 305).

Non per caso, Nicola Emery ha potuto parlare di un «controcanto dell'attualismo», per cui alla condizione edenica del Tantalo gentiliano si sovrappone quella infernale del Sisifo rensiano. Anche in Emo l'attualismo si rovescia in una perenne negazione dell'assoluto. Ed è proprio in una simile negazione che è possibile cogliere un insospettato punto di tangenza fra il nullismo leopardiano e il platonismo 'cabalistico': «la creazione ex nihilo è la creazione mediante la negazione, mediante il nulla. Il nulla creatore» (*DN* 64);⁹ «ogni immagine, essendo immagine del nulla, è immagine dell'assoluto, dell'eterno» (*VM* 91); «L'origine è l'atto, e l'atto è l'atto del puro assoluto negarsi — la trascendenza è l'immanenza del negarsi. Dio "consiste" nel suo annichilirsi» (*DN* 64). Il pensiero di Emo appare in tal modo come il centro di un'inedita prospettiva filosofica in cui convergono, fra gli altri, un Leopardi evocato *ex silentio* e un Gentile letto *à rebours*; una strana, impensata terza via fra nichilismo e attualismo; un attualismo in cui viene tenuto fermo non solo l'atto (cfr. *QM* 325), ma anche tutta la potenza del negativo: «l'atto è l'esistere, nella forma della negazione» (*QM* 1191). «L'atto che nega radicalmente è la suprema affermazione» (*QM* 987). Ora se l'«affermazione è la metamorfosi della negazione» (*QM* 1322) e se la negazione non è una cosa diversa da Dio («*Deus sive negatio*»), allora l'Essere non è che una «metafora del nulla» (*SM* 101), una sua permutazione: «il nulla è l'alfa e l'omega, è la forza d'inerzia. Quando contempliamo il magnifico spettacolo della rappresentazione, dobbiamo pensare che esso è una metamorfosi del nulla» (*DN* 62). Analogamente, Rensi aveva parlato della creazione come di una negazione divina: «Il mondo fenomenico è totalmente, e per sua essenza, negazione di Dio, separazione e distacco da Dio» (*Scolii*, cit. in Emery 2001: 16). In Rensi, come in Emo, la sinonimia fra Tutto e Nulla lascia il campo aperto ad una singolare tensione mistica. Come si legge ne *Le antinomie dello spirito*: «Allargandosi verso il Tutto, il Dio è svaporato nel Nulla; e nel seno dell'abisso divino il Tutto e il Nulla sono diventati sinonimi» (Rensi 1910: 38). Nelle *Lettere spirituali*, Rensi tornerà sulla sinonimia di Dio e nulla, ponendosi espressamente sulla scia della mistica – e teologia negativa – d'ogni tempo e latitudine: «Dio non lo puoi pensare che come Non-Essere, Nulla» (*LS* 98). L'immagine emiana di

un «Dio negativo» (DN 39; SM 195) era già stata a suo modo prefigurata da Rensi sin dal primo numero della rivista *Cænobium*:

la sempre maggior purezza dello spirito religioso ci spinse passo passo fino alla necessità di concepire Dio, non più come un ente positivo, dotato dei caratteri dell'esistenza, ma come qualche cosa di negativo, come qualche cosa di diverso da ciò che è, e quindi per converso come l'identico di ciò che non è, come un Non (Rensi 1906: 27).

La riflessione di Rensi rimane in tal modo attratta nella sfera del «nichilismo mistico», per riprendere la formula di Scholem. A ciò si lega l'interpretazione dell'Uno eleatico come Nulla (Rensi 2011: 66; FA 139; LS 100-01). Del resto, il discorso sull'essere, fin dalla sua fondazione, non si definisce forse come ontologia negativa, come scienza del non-nulla? Il Nulla divino dell'Essere ha così attraversato il cielo dell'Occidente, almeno da Plotino in poi, fino a raggiungere una luce diamantina con la cabbala, la mistica tedesca (Eckhart, Cusano, ecc.), Leopardi, Schelling, Heidegger. L'ontologia negativa è dunque una traccia antica che si prolunga come una scia luminosa fino al Novecento filosofico e letterario.¹⁰ Su questa stessa linea d'onda, Andrea Emo ha scritto: «Soltanto l'essere, inteso eleaticamente come il tutto, può essere la negazione, cioè essere l'attualità della negazione» (SM 126).¹¹

La ricerca di un polo positivo del nulla, la nostalgia dell'assoluto, rimane per il pensatore goriziano un autentico anelito metafisico: «L'assoluto non l'ho mai conosciuto, ma lo conosco così come chi soffre d'insonnia conosce il sonno, come chi guarda l'oscurità conosce la luce» (PR 96). L'assoluto per Michelstaedter non è quella finzione che i filosofi elaborano «per paura dell'oscurità», né un rimedio a buon mercato, un «empiastro», bensì un fenomeno d'assenza che richiede il «coraggio dell'impossibile» (PR 82), una «folle speranza» (DS 93).¹²

L'assoluto esiste solo come fondamento negativo: ecco il paradigma leopardiano variamente declinato in Michelstaedter, Rensi ed Emo. Nel luglio del 1821 Leopardi scriveva, in un famoso aforisma che apre uno squarcio sul *nihil positivum*: «in somma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla» (Zib. 1341). Nella vertigine della sua «infinita possibilità» (Zib. 1623; 1645-46), Dio si riduceva ad un *assoluto negativo*, preludendo così agli sviluppi postmetafisici della filosofia contemporanea. Come chiarirà Emo: «il nulla, la mancanza di fondamento [...] diviene assoluta, cioè fondamento di tutto» (Emo 2013: 91). Solo il nulla è infinito, divino. Su questa via

negativa e paradossale all'assoluto incontriamo ancora le figure dei nostri tre pensatori 'inattuali'. La tentazione di trovare una soluzione mistica, già così insistente in Michelstaedter e in Rensi, riemerge a suo modo anche in Emo: «L'uomo cerca essenzialmente l'assoluto [...]. Ma l'assoluto è delusivo; è sempre il contrario di sé stesso» (*MD* 83). E ancora: «non possiamo pervenire direttamente all'assoluto, non vi sono vie per l'assoluto, fuorché la rinuncia a ogni assoluto [...]. La negazione è un turbine che ci trasporta ai supremi vertici» (*SM* 155). Michelstaedter aveva parlato di una «pace» cui approdare in un «ultimo presente». Analogamente Emo annoterà: «La Pace è il possesso del presente, è l'eternità del presente» (*QM* 939).

Mäinlander, Caraco, Cioran rappresentano forse gli esempi più emblematici di quei tristi cavalieri della negazione che rimasero lucidamente fedeli alla loro visione disperata dell'esistenza, pur senza rinunciare allo «smalto sul nulla». Di tutt'altra specie ci pare il «fiore della negazione», che può ancora ricordare la rosa «senza perché» di Silesius, nonché «la rosa del Nulla e di Nessuno» di Celan.¹³

Con spirito leopardiano, Michelstaedter e Rensi hanno avuto il coraggio di «mirare intrepidamente il deserto della vita» (*Dialogo di Tristano e di un amico*), di «guardare in faccia la morte» (*DS* 84), di «venir a ferri corti colla propria vita» (*DS* 85; *PR* 129). Nella propria *Autobiografia*, forte della lezione scettica italiana e leopardiana, Rensi (2013: 148) ribadiva l'importanza di «guardare in faccia la realtà, irrazionale com'è», senza veli né «illusioni idealistiche», con «gli occhi aperti e fissi sul dolore e sul male» (*FA* 31). Né Michelstaedter né Rensi hanno dunque piegato il capo di fronte al *malum mundi*, «nulla al ver detraendo» come il leopardiano «fiore del deserto», o anche come il cavaliere di Dürer, il quale «procede, severo, rassegnato, impassibile, tra la morte e il demonio» (*FA* 224; *LS* 165). Il piglio ardito di questa figura rensiana richiama anche le posizioni di Michelstaedter e di Emo, entrambi persuasi che non vi sia «niente da aspettare, niente da temere» (*DS* 81) e che «non dobbiamo nulla sperare da alcuna positività; e perciò nulla temere da essa» (*QM* 838).

Ci avviciniamo, per questa via, ad una riconquistata affermazione *à rebours*: la «folle speranza» di una vita assoluta in Michelstaedter; la rivolta contro l'«assurdo» in Rensi; l'«affermazione» quale risvolto della «negazione» in Andrea Emo. In quest'ultimo caso, il gioco del rovescio della negazione si fa abissale, e Dio stesso non cessa di risorgere dalla sua perpetua morte e negazione di sé: «Dio consiste nel suo

annichilirsi; e il mondo è questo annichilirsi come resurrezione» (DN 64). Insieme alla dialettica hegeliana degli opposti (QM 727), Emo ha resuscitato «l'immane potenza del negativo», fissando la sua stella polare nella «trasparenza» della negazione.

3. «Il regno delle Chimere»

Osservato da vicino, il «fiore della negazione» non lascia molti dubbi circa la propria discendenza dal «fiore del deserto», ultima metamorfosi di quei fiori di primavera e di quelle figure della perduta giovinezza che costellano il firmamento poetico leopardiano (Prete 2004: 19-25). E mentre il fiore del «vero» sboccia nel linguaggio della negazione (Galimberti 1968), tutta l'opera leopardiana rimane un fiorire di chimere nell'alfabeto del nulla. Oltre la siepe del mondo (del «solido nulla»), non cessa di dischiudersi, davanti agli occhi del poeta, l'altra metà del nulla: il fiore dell'immaginazione e dell'infinito.

Allo stesso modo, anche nei nostri tre spiriti leopardiani si nota una particolare tensione immaginativa o comunque 'estatica' che imprime al loro filosofare – così spesso tentato dalle sirene della poesia e dell'eloquenza – un'impronta di segno positivo. Sulle loro pagine aleggiavano le chimere di un sottile criptoplatonismo: si pensi alla nostalgia della «leggerezza» ideale in Michelstaedter o al «dio negativo» di Rensi e di Emo. Nemmeno Andrea Emo ci sembra sottrarsi a questa larvata 'ipoteca' platonica. Il pensatore veneto parlava infatti di «due mondi» assolutamente diversi ma corrispondenti, in cui «il Regnum Dei è il regno negativo, è il mondo veduto dall'altra parte, l'altra parte dell'infinito tessuto: il mondo degli asfodeli» (DN 47). Il nostro mondo è solo «il riflesso di una negatività essenziale, l'ombra di un'ombra» (DN 64). Che tale negatività venga interpretata da Emo come «atto della coscienza» non elimina quello schema platonico che vede la negazione archetipica – il nulla – in luogo dell'Uno. Il «mondo negativo» è il mondo-archetipo, di cui il nostro non sarebbe che un'immagine:

Il mondo negativo che noi consideriamo come l'antitesi e il completamento di questo, può essere inteso come quello che essendo l'opposto del nostro, tutto ciò che qui è assurdo ivi diviene possibile [...] tutto il tempo e lo spazio assumono un diverso significato. O non sono; anche tra noi tempo e spazio sono due negatività, due apparizioni del mondo negativo. Il mondo negativo, cioè l'opposto di questo mondo, è forse semplicemente l'immagine di questo mondo (QM 868).

Non si dimentichi che anche per Rensi lo spazio e il tempo sono fenomeni del nulla, «categorie dell'assurdo» (FA 161). Ma se tutto a questo mondo è male e assurdo, allora il nulla è preferibile all'essere, come la morte alla vita (DS 75) «meglio il nulla che l'assurdo» (FA 131). Simili conclusioni negative e formule 'sileniche' che compaiono in Michelstaedter come in Rensi non rappresentano tuttavia che un esito parziale delle loro rispettive versioni nulliste. Non per caso, la *Filosofia dell'assurdo* reca in epigrafe il famoso apoftegma leopardiano: «Non v'è altro bene che il non essere...» (Zib. 4174). La «vita nella morte» e la «luce che rompe la nebbia» del non essere in Michelstaedter, il «nulla creatore» in Emo, sono cifre che si dispongono sulla stessa linea. Non si tratta qui – si badi – del niente distruttivo, ma di un Nulla positivo; di quel nulla che, prima di scadere nel mondo e di sublimarsi nuovamente nel «regno delle Chimere» (SM 152) non era stato qualcosa di diverso dal «Dio negativo»... Ma come Leopardi, anche Michelstaedter fu catturato dall'equivoco fatale generato dalle due metà del nulla: il *nihil positivum* e il *nihil negativum*. Se l'anima di Leopardi rimase impigliata nella nube di tale contraddizione, nella stessa nebbia si dissolse pure la vita del giovane Michelstaedter, vittima – come Weininger – di un pirandelliano «tragico dissidio» (Pupo 2002: 527).

Pur non ammettendo l'esistenza di «due nulla» (QM 869), anche Emo, come Rensi, sembra distinguere il lato noumenico (il nulla) da quello fenomenico (l'assurdo e il tragico della vita). La contraddizione è del resto compresa nell'atto stesso della negazione, nella presenza del nulla, che rimane pertanto la sola cosa in cui si possa aver fede. Secondo Emo, anche lo scetticismo – e dunque anche la nuova scepsi nichilista – sono contemplati dalla negazione: «La negazione è al di là dello scetticismo; lo comprende» (Emo 2013: 220).

Riprendendo un famoso giudizio espresso da De Sanctis su Leopardi («è scettico, e ti fa credente»), Ernesto Buonaiuti definirà a sua volta Rensi uno «scettico credente». In effetti, Rensi credeva nell'infinita, divina possibilità del Nulla. Ma già Michelstaedter aveva riposto nel nulla la sua più profonda e definitiva persuasione, la sua «folle speranza» (DS 93).¹⁴ Alle loro spalle rimane pur sempre Leopardi, che aveva confidato in un nulla divino inteso come «infinita possibilità», come solo «bene». Questo Nulla-Tutto era quello che si schiudeva allo sguardo divino e fanciullesco del poeta.¹⁵

Balena in Leopardi il bagliore di un'impensata poetica negativa: se il mondo è quel tutto che è nulla, la poesia – viceversa – è quel nulla che è tutto. Laddove la ragione svela il niente delle cose, la poesia illumina il nulla delle non-cose; di quelle «cose che non sono» e che solo la «facoltà immaginativa [...] può concepire» (*Zib.* 167). Tornando a distanza di tempo sul medesimo motivo, Leopardi annoterà: «l'immaginazione vede il mondo come non è» (*Zib.* 4358). È proprio a partire da una simile poetica negativa che si rende possibile l'accesso ad un'ontologia immaginale, destinata a rimanere altrimenti un paradosso incomprensibile: «Non v'è altro bene che il non essere [...] le cose che non son cose» (*Zib.* 4174). Tali sono appunto le chimere della poesia, «dell'arida vita unico fiore» (*Le ricordanze*, v. 49). Tali sono pure quei «fantasmi di bellezza», quelle immagini ninfali, quei «fior della vita» capaci «di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità» (*Zib.* 4310). Tutti questi segnali dell'infinito (del «vero nulla», del «non esistente») riaffiorano, nella rimembranza del loro svanire, nel canto struggente dell'ultimo Leopardi.

L'ontologia dell'immaginazione sottende una poetica dell'Altrove. Agli occhi del poeta, «il mondo e gli oggetti sono in un certo senso doppi» (*Zib.* 4418); «egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi il suono di una campana; e nel tempo stesso con l'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono» (*ibid.*). La *rêverie* poetica lascia apparire un'«altra terra» (*Alla sua Donna*, v. 50) e un «novo ciel» (*Aspasia*, v. 27), illuminando «sott'altra luce» (*Il pensiero dominante*, v. 104) quei mondi arcani che essa stessa crea. Analogamente, Michelstaedter potrà evocare un «altro sole», di «altri cieli» e un «altro mare»; un «mar che non è mare s'anche è mare» (*Onda per onda*). La poesia è anche per lui un'«altra voce», un'«altra luce» (*I figli del mare*). L'«altra parte dell'infinito tessuto» (*DN* 47), «la voce dell'assenza, cioè del nulla», «la voce della Chimera» (*SM* 9); «una continua allusione al suo al di là» (*VM* 104-5), dirà dal canto suo Andrea Emo. Come il «dio negativo» esige una teologia negativa, così per Emo l'alfabeto della creazione postula un'estetica negativa: «possiamo dire ciò che l'arte non è» (*SM* 117); «la poesia diventa realtà solo quando sa di essere un al di là, un irreale» (*SM* 152). La poesia è dunque la voce dell'altrove, di quelle 'cose' che abitano il roussoiano-leopardiano *pays des chimères* (*Zib.* 4500),¹⁶ l'emiano «regno delle Chimere». Ed è proprio in questo regno

del nulla – di cose-non cose – che possiamo ritrovare tutto il bello del mondo, di quell'*altro* mondo che sempre «sottentra» alla realtà come l'ombra di un'ombra solo apparentemente più «reale e salda». Non per caso, Leopardi identificava questo *altro* mondo con la dea dei poeti: la luna. A ben vedere, la poetica leopardiana delle illusioni racchiude in sé tutti gli elementi per un'estetica negativa. Alla luce di questa poetica del nulla, l'antinomia pessimismo-ottimismo si dissolve e il negativo si converte immediatamente in positivo. Scrive Emo, citando per una volta espressamente Leopardi:

L'espressione del nostro pessimismo è sempre un superamento del pessimismo; perciò l'espressione del pessimismo è diversissima anzi è l'opposto del pessimismo, del dolore. – non potremo mai esprimere artisticamente il nostro dolore; l'intimo nostro soffrire resterà sempre ignoto. – Forse che i versi di Leopardi, luminosi come il marmo, o quelli dei grandi tragici non trasportano subitamente al di là di ogni tragedia, nella regione della loro stessa luminosità? «Datemi un punto d'appoggio e vi solleverò il mondo» avrebbe detto Archimede; se nell'anima nostra vi fosse un punto reale d'appoggio quanti mondi potremmo sollevare, quante nuove orbite, quante iperboli percorrere! – ma il nostro punto d'appoggio può essere soltanto il nulla (*QM* 727).

Il nulla rimane il punto archimedeo del pensiero che tradisce una «segreta nostalgia dell'essere» (*QM* 1115). Il non aver saputo scorgere tale dimensione positiva del nulla ha avuto delle conseguenze enormi, a cominciare dalla riduzione del nihilismo leopardiano ad un banalizzante effetto di superficie (il cosiddetto «pessimismo cosmico»). Anche per Leopardi, infatti, il nulla non è unicamente il niente distruttivo e senza ritorno, ma è pure il nulla creativo, il nulla divino e *poetico*, il nulla di quella «possibilità infinita» che rimane «l'unica cosa assoluta» (*Zib.* 1623). «Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti» (*Zib.* 4178): sull'infinità della negazione Leopardi non potrebbe essere stato più chiaro. Potremmo considerare questo nulla infinito l'oriente del niente, l'origine d'ogni ontologia immaginale. Tale versante positivo del *nihil* è rimasto a lungo in ombra, per quanto di volta in volta inteso – o frainteso – come «teologia negativa», «Nulla religioso», «ontologia negativa». E anche le leopardiane «cose che non son cose», non potrebbero alludere ai «fantasmi» più nobili (Galimberti 2001: 227-31), se non nella veste di chimere poetiche.¹⁷

Se quella di Leopardi è potuta apparire – a torto o a ragione – come una religione del nulla (Karl Vossler), con la triade Michelstaedter, Rensi ed Emo ci

troviamo ancor più decisamente sbalzati nella luce del *nihil positivum*. È tuttavia importante precisare che il tragitto di Leopardi non muove dal nulla a Dio, ma viceversa da Dio al Nulla. Il «fiore della negazione» appare così più affine al «nichilismo mistico» di quanto non lo sia lo stesso Leopardi. Invece di non credere *in* nulla, i devoti della negazione hanno infatti creduto *nel* Nulla. «Credere in Dio è credere nel nulla» (*QM* 477), dice espressamente Andrea Emo. Il nichilismo del nostro tempo non consiste nel non credere più *in* nulla, bensì nel non credere più *nel* nulla: «Noi non crediamo più in nulla appunto perché non crediamo più *nel* nulla» (Emo 2007: 68).

I nostri tre contemplativi araldi del nulla confidano in un Dio che viene riaffermato nel momento stesso in cui è negato. Da tale punto di vista, perfino l'«apologia dell'ateismo»¹⁸ di Rensi, potrà apparire meno incongrua di quanto non si immagini: «Dio. Non ti vedo e ti nego, ma ti sento in me, opero “come se” tu esistessi e mi salvo lo stesso proprio con questa negazione» (Rensi 1930: 39). È quello che il materialista scettico ha chiamato, nel suo *Testamento filosofico*, «il Divino in me».

La «fede nel nulla» è una cifra dell'assoluto che si oppone ad ogni retorica dell'idealismo. La negazione dell'assoluto può tradursi così in una «morte di Dio» dal significato non aridamente nichilistico, in una forma di paradossale «vita nella morte», in un'intuizione del nulla divino colto nella sua dimensione positiva. Quando Emo scriveva che «il mondo è continuamente rigenerato dal nichilismo di alcuni» (*QM* 827), non alludeva forse a quei pensatori che, al pari di lui, hanno saputo mantenere viva la «fede nel nulla» (*ibid.*)?

Tale fede è di conseguenza anche una certezza negativa nel divenire, una decisa negazione dell'eterno. È quanto Leopardi esprime nel modo più risoluto e cristallino fin dalle prime pagine dello *Zibaldone*: «la natura delle cose porta ancora che niente sia eterno» (*Zib.* 166). Il grande profeta di questa morte dell'eterno sarà notoriamente Nietzsche: «non ci sono *fatti eterni*» (*Umano, troppo umano*, vol. I, 2). Ma anche Rensi, nella sua *Apologia dello scetticismo* (2011: 54), insiste sul medesimo *refrain*: «c'è solo Divenire, ma non c'è Essere». Nelle *Ragioni dell'irrazionalismo* (1933) egli è ancora più esplicito: «non c'è che un divenire [...], negazione radicale del concetto di essere». Tale verità negativa implica l'attualità eterna del presente in Michelstaedter, come pure – con vertiginosa specularità – in Emo: «l'eternità è attuale e

la attualità è eterna» (*QM* 938). Non c'è altro «anello del ritorno» che quello nel quale il relativo – ovvero il nulla stesso – si assolutizza.

Scorgendo in Leopardi una glorificazione divina del nulla, Nietzsche credette di poter ravvisare in lui tutti i segni antivitali di un «pessimismo *romantico*», debole e decadente, tipico delle «religioni nichilistiche» (*Frammenti postumi 1888-89*, 14 [25]). Ma il giudizio di Nietzsche non sembra attagliarsi al poeta-pensatore italiano, la cui protesta attiva, giustamente enfatizzata dalla critica leopardiana (Binni, Luporini, ecc.), precorre di un secolo Rensi e Camus. La scepse più profonda di Leopardi – che Rensi rilancia – mette capo, infatti, alla *scoperta dell'assurdo*: il mondo non è semplicemente irrazionale o insensato, bensì letteralmente *sordo* e dissonante rispetto ad ogni umana attesa di senso. Spia dell'assurdo è quella «pungente e dolorosa sensazione» che le cose avrebbero potuto andare diversamente da come si sono svolte sotto il dominio fortuito e contingente del caso. Una simile sensazione «urta il nostro spirito, contraddice la nostra mente» (*FA* 197).¹⁹ È lo stesso Rensi a dichiarare l'ascendenza leopardiana del concetto-chiave di tutta la propria opera, culminante nella *Filosofia dell'assurdo*:

poiché la realtà è storia, ossia processo, una delle due: o il processo ha una meta, e allora la meta è l'essenziale e il processo resta destituito di valore; o non ne ha, e un processo senza meta è la stessa espressione dell'assurdo. Meglio. La meta in cui il processo cessasse, non può essere che immobilità, morte, nulla. O il processo, dunque, ha per meta la morte e il nulla, o è senza meta e senza scopo, cioè vano come il lavoro delle Danaidi: in entrambi i casi assurdo. Questa concezione integralmente leopardiana (cui mi determinò fors'anche lo sconsolante andamento di avvenimenti pubblici), enunciai, oltre che nella prima parte del libro surricordato *L'irrazionale* ecc., in forma assai sviluppata nel citato *Le ragioni dell'irrazionalismo*, e in *Interior rerum* (Milano, Unitas, 1924), i pensieri fondamentali del quale ultimo libro [...] sono riapparsi, rielaborati ed ampliati, nell'opera *La filosofia dell'assurdo* (Milano, Corbaccio, 1937).

Da tale punto di vista, Rensi può essere considerato il più fedele epigono di Leopardi ma anche il più genuino precursore di Camus.²⁰ Ben prima di Camus, il filosofo scettico ha infatti avvertito la stridente disarmonia fra il nostro spirito e le «muraglie dell'assurdo». Il pessimismo rensiano s'inserisce così nella corrente della rivolta metafisica leopardiana. Il cavaliere di Dürer dipinto da Rensi richiama in effetti da vicino l'«uomo assurdo» di Camus, descritto da Sartre come un uomo «senza domani, senza speranza, senza illusioni, senza nemmeno rassegnazione», come l'uomo che «s'afferma nella rivolta».²¹

Non c'è protesta né rassegnazione, ma una lucida «rinuncia a ogni assoluto» e

un nobile rifiuto dell'«ultima chimera» (QM 1177) nella vena paradossale in cui si estenua l'infinita variazione speculativa di Andrea Emo. Tutta la sua «filosofia del nulla» è un infaticabile trasvolare su quei grandi prati e giardini della contraddizione in cui fioriscono i fiori diamantini del pensiero e quelli magici della poesia (QM 866; DN 102). Così l'ultimo aristocratico spirito leopardiano del Novecento ci ricorda che il regno elisio delle Muse, delle chimere e degli asfodeli, si manifesta nel tempo mitico della memoria, «fiore del nostro annullarci» (SM 156).

¹ Sul leopardismo filosofico dei nostri tre Autori, ci limitiamo a segnalare, fra i più recenti contributi (rimandando per gli studi precedenti alle bibliografie in essi contenute): Pagnanelli, F., *Il sorriso tragico di Carlo Michelstaedter*, in Bellucci, N. e Cortellessa, A. (a cura di), *«Quel libro senza uguali». Le Operette morali e il Novecento italiano* (pp. 53-67), Roma, Bulzoni, 2000; Cinquetti, N., *Il nulla e la folle speranza*, Padova, Messaggero, 2002, pp. 43-47; Fortunato, M., «Leopardi e Michelstaedter: il sapere, il rinvio, il presente», in Campailla 2012: 79-96; Emery 2001: 35-40 e *passim*; Sanò 2001, 2005, 2011: 35-39. Per un utile raffronto tra Leopardi ed Emo, si veda Folin 2001: 125-34.

² Ho potuto verificare la presenza nella biblioteca del Fondo Emo – attualmente ubicata presso la Villa Borromeo di Cesano Maderno – dei seguenti volumi: Michelstaedter, C., *La persuasione e la retorica*, Firenze, Vallecchi, 1922 (con alcune sottolineature e con le «Appendici critiche» intonse); Pellizzi, C., *Gli spiriti della vigilia*: in corsivo quanto segue nel titolo: *Carlo Michelstaedter, Giovanni Boine, Renato Serra, Camillo Pellizzi*, Firenze, Vallecchi, 1924; Rensi, G., *Passato presente futuro*, Milano, Cogliati, 1932 (parzialmente intonso); Id., *Spinoza*, Roma, Formiggini, 1929; Id., *Spinoza*, Milano, Fratelli Bocca, 1944.

³ Cfr. Michelstaedter 2010: 96-99 (in cui peraltro si allude a Leopardi e alla sua costante interrogazione esistenziale).

⁴ Cfr. Michelstaedter 2004: 69.

⁵ Cfr. DN 98-99.

⁶ Cfr. DS 64; Se per Michelstaedter la retorica «fiorisce accanto alla vita» (PR 100), anche per Emo essa è un'espressione mistificante che si stacca dalla propria fonte, opponendosi all'«assoluto» (QM 92-93). Tra le varie forme della retorica (della vita, del sapere, dell'arte, ecc.), Michelstaedter ha indicato la «rettorica dell'autorità». Anche sul versante etico-politico e degli ingiungimenti sociali sarebbe possibile mostrare l'ascendente esercitato da Leopardi su autori come quelli da noi presi qui in considerazione. Si pensi anche soltanto alla «comunella dei malvagi» per indicare la società in Michelstaedter; alla dissoluzione dei valori (le «larve» della *Storia del genere umano*) come effetto nefasto della ragione in Rensi; ai paradossi della libertà in Leopardi e alla retorica della libertà in Emo.

⁷ Emo, A., «Quaderno» n. 285 [1965], cit. in Sanò 2001: 82.

⁸ Sull'escatologia negativa, cfr. DN 207; VM 41. Spesso e volentieri Emo adotta parole desuete come «imago» (che ricorda il latinismo dantesco-leopardiano) e «immaginare», che tradiscono il suo platonismo negativo e *à rebours*.

⁹ Niente di strano che la dottrina cabalistica della *creatio ex nihilo* possa aver suggestionato Emo, visto che nella sua biblioteca sono presenti numerose autorità in materia (Joshua Abelson, Ernst Benz, Gershom Scholem, Alexandre Safran, Henri Sérouya, ecc.). Sull'incidenza della cabbala in Leopardi, devo rimandare al mio «L'oriente delle chimere» (Capitano 2013: 117-22).

¹⁰ Capitano 2007: 151-64. □ In particolare, affrontiamo le cifre del nulla e della negazione in autori come Kafka e Pessoa.

¹¹ La recente monografia di Giovanni Sessa contiene in appendice un «Quaderno» emiano del 1951, in cui si parla espressamente di «Ontologia» nei termini dell'ontologia negativa (Sessa 2014: 379).

¹² Michelstaedter si riallaccia espressamente alla «disperata speranza» leopardiana (Zib. 1865; cfr. Zib. 183; 1546), contro la «ragione assoluta» platonico-spinoziana, che è «ricca di tutte le negazioni della

vita» (Michelstaedter, C., «Scritti vari», in *Opere*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 841; cfr. *Epistolario*, Milano, Adelphi, 1983, p. 396).

¹³ Cfr. Duque 1995: 214-18; Duque, F.,-Vitiello, V., *Celan Heidegger*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 7-46.

¹⁴ In questa stessa pagina riecheggia il famoso motivo *leopardiano* dell'essere nulla, ecc. (con cui si chiudono sia lo *Zibaldone* sia le *Operette*): «io sono solo, e niente so e niente posso».

¹⁵ Leopardi, G., *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, cap. 2: «I fanciulli trovano il tutto anche nel niente». Cfr. *Zib.* 527.

¹⁶ Cfr. Capitano 2013: 109-34.

¹⁷ Per questo nuovo approccio alle non-cose leopardiane (che peraltro celano un notevole precedente dantesco: le «cose le quali non sono»), dovrò rimandare, oltre che al succitato articolo, alla mia relazione («Il palinsesto silenico-selenico e la desublimazione del mito») al convegno internazionale: *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi* (Aix-en-Provence, 5-8 febbraio 2014).

¹⁸ Nell'*Apologia dell'ateismo* Rensi, pur negando l'esistenza di Dio e condannando ogni «teologia negativa» come contraddittoria, si professa infine ateo «per religione»: «solo l'ateismo è la grande vera religione».

¹⁹ Cfr. *Zib.* 1470; *Zib.* 2432.

²⁰ Già nel 1927 Jean Grenier, dopo aver dedicato un saggio a Rensi, avrebbe raccomandato ad Albert Camus, allora suo allievo, di leggerne le opere. Vedi il nostro: «La rivolta e l'assurdo. Camus alla luce di Leopardi», *Dialegesthai*, 2010 <<http://mondodomani.org/dialegesthai/lca01.htm>>.

²¹ Sartre, J.-P., «Spiegazione dell'«Étranger di Camus», in *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1995² (1^a ed. Paris, 1947), p. 210.

Bibliografia

Per questioni di praticità facciamo precedere l'elenco dei testi indicati nel saggio con delle sigle:

- Emo, A., *Il Dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981*, M. Donà e R. Gasparotti (a cura di), M. Cacciari (prefazione di), Venezia, Marsilio, 1989. [DN]
- Emo, A., *Supremazia e maledizione. Diario filosofico 1973*, M. Donà e R. Gasparotti (a cura di), Milano, Cortina, 1998. [SM]
- Emo, A., *Le voci delle Muse*, M. Donà e R. Gasparotti (a cura di), M. Cacciari (prefazione di), Venezia, Marsilio, 1992. [VM]
- Emo, A., *Il monoteismo democratico. Religione, politica e filosofia nei quaderni del 1953*, L. Sanò (a cura di), M. Donà (prefazione di), Milano, Bruno Mondadori, 2003. [MD]
- Emo, A., *Quaderni di metafisica 1927-1981*, M. Donà e R. Gasparotti (a cura di), M. Cacciari (prefazione di), Milano, Bompiani, 2006. [QM]
- Michelstaedter, C., *Dialogo della salute*, S. Campailla (a cura di), Milano, Adelphi, 1988. [DS]

- Michelstaedter, C., *La persuasione e la rettorica*, S. Campailla (a cura di), Milano, Adelphi, 1996⁷ (1^a ed. 1982). [PS]
- Rensi, G., *Lineamenti di filosofia scettica*, Bologna, Zanichelli, 1921. [LFS]
- Rensi, G., *Lettere spirituali*, R. Chiarenza (nota bio-bibliografica di), L. Sciascia (prefazione di), Milano, Adelphi, 1987. [LS]
- Rensi, G., *La filosofia dell'assurdo*, R. Chiarenza (nota di), Milano, Adelphi, 1991. [FA]

* * *

- Campailla, S. (a cura di), *La via della persuasione. Carlo Michelstaedter un secolo dopo*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Capitano, L., «Nichilismo e 'cabbala letteraria' nel Novecento», in Penzo, G. (opera diretta da), Salandini, P.- Lolli, R. (a cura di), *Filosofie nel tempo. Dal XIX al XXI secolo. Percorsi monografici* (pp. 151-64), Roma, Spazio tre, 2007.
- Capitano, L., «La rivolta e l'assurdo. Camus alla luce di Leopardi», *Dialegesthai*, 2010 <<http://mondodomani.org/dialegesthai/lca01.htm>>.
- Capitano, L., «L'oriente delle chimere», *RISL-Rivista internazionale di studi leopardiani*, 9, 2013: 109-34.
- Duque, F., *Il fiore nero*, Milano, Lanfranchi, 1995.
- Emery, N., *Giuseppe Rensi. L'eloquenza del nichilismo*, Formello (RM), SEAM, 2001.
- Emo, A., *Aforismi per vivere*, Toffolo, R. (a cura di), Donà, M. (postfazione di), Milano, Mimesis, 2007.
- Emo, A., *La voce incomparabile del silenzio*, Toffolo, R., Donà, M. (a cura di), Roma, Gallucci, 2013.
- Folin, A., *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Galimberti, G., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1968.
- Galimberti, C., *Cose che non son cose*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, Pacella, G. (a cura di), Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

- Leopardi, G., *Operette morali*, Galimberti, C. (a cura di), Napoli, Guida, 1998⁵ (1^a ed. 1977).
- Leopardi, G., *Canti*, Felici, L. (a cura di), Milano, Newton Compton, 2007³ (1^a ed. 1974).
- Michelstaedter, C., *Poesie*, Campailla, S. (a cura di), Milano, Adelphi, 1999⁶ (1^a ed. 1987).
- Michelstaedter, C., *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, Michelis, A. (a cura di), M. Cerruti (postfazione di), Torino, Aragno, 2004.
- Michelstaedter, C., *La melodia del giovane divino*, Campailla, S. (a cura di), Milano, Adelphi, 2010.
- Prete, A., *Il deserto e il fiore*, Roma, Donzelli, 2004.
- Pupo, I. (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- Rensi, G., «La religione», *Cænobium*, novembre 1906.
- Rensi, G., *Le antinomie dello spirito*, Piacenza, Società Libreria Pontremolese, 1910.
- Rensi, G., *Polemiche antidogmatiche*, Bologna, Zanichelli, 1920.
- Rensi, G., *Scheggie: pagine di un diario intimo*, Rieti, Bibliotheca Editrice, 1930.
- Rensi, G., *Apologia dell'ateismo*, Milano, La Vita Felice, 2009.
- Rensi, G., *Apologia dello scetticismo*, Torno, A. (introduzione di), Milano, La Vita Felice, 2011.
- Rensi, G., *Frammenti d'una filosofia dell'errore e del dolore, del male e della morte*, Fortunato, M. (a cura di), Napoli, Orthotes, 2011.
- Rensi, G., *Autobiografia intellettuale*, Macerata, Quodlibet, 2013 (1^a ed. 1939).
- Sanò, L., *Un daimon solitario. Il pensiero di Andrea Emo*, Napoli, Città del Sole, 2001.
- Sanò, L., *Le ragioni del nulla*, Troina (EN), Città Aperta, 2005.
- Sanò, L., *Leggere La persuasione e la retorica di Michelstaedter*, Como-Pavia, Ibis, 2011.
- Sessa, G., *La meraviglia del nulla*, Milano, Bietti, 2014.

A construção da identidade italiana na Bildung leopardiana

Gisele Batista da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro
gisabats@gmail.com

Chiunque vorrà far bene all'Italia, prima di tutto dovrà mostrarle una lingua filosofica,
senza la quale io credo ch'ella non avrà mai letteratura sua propria, e non avendo
letteratura moderna propria, non sarà mai più nazione.
(Giacomo Leopardi, carta a Pietro Giordani, 13 de julho de 1821)

As análises sobre a literatura italiana sempre estiveram estreitamente ligadas à tradição histórica de seu país, muitas vezes misturando-se ou confundindo-se com ela. Esse fato originou diversos debates críticos e, sobretudo, determinou diferentes rumos aos estudos não apenas literários, mas também históricos, sociológicos e filosóficos sobre a Itália. Afinal, de que tradição tanto se falava, se a Itália ainda estava em busca de uma identidade nacional? Mesmo com uma estrutura política inexistente e uma história alimentada por diversas crises, é inegável que os italianos, desde o século XIII buscaram fortalecer uma consciência histórica e cultural por meio de sua produção literária, inserindo essas obras no rol de um patrimônio cultural em construção e dando vida à única Itália possível à época - a imaginária.

Giacomo Leopardi teve importante contribuição para a consolidação de uma imagem identitária da Itália no *Ottocento*. De fato, o *Sette* e o *Ottocento* marcaram definitivamente o divisor de águas na historiografia literária italiana, por terem sido os períodos em que a busca de identidade para uma Itália sem acordo político mostrou-se mais engajada e expressiva. Nomes como Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni e revistas como *Il Caffè*, *Il Conciliatore* e *Lo Spettatore* foram veículos por meio dos quais a Itália intelectual, que discutia e repensava a si mesma e a sua história em busca de uma unidade formadora, ganhou intensidade e potência, conquistando espaço categórico e produtivo em todo o seu território.

A produção leopardiana, entretanto, possui caráter especial por sua diferenciada natureza de ação. Em 1826, quando o poeta recanatese estava em Florença,

Giovan Pietro Vieusseux o havia convidado a escrever na revista *Antologia*, para colaborar com artigos de assuntos sociológicos e com alguns comentários de caráter político. Diferentemente de 1825, quando havia aceitado a contragosto o convite de participar como escritor-jornalista para conseguir se sustentar em Bolonha e não ter de retornar à odiosa Recanati, o poeta declinou intensamente o convite, pois escrever para aquela revista significava encarnar valores racionalistas contra os quais tantas vezes se colocara. Os temas políticos, de economia, estatística e história daquela revista figuravam os ideais de progresso iluminista e, para Leopardi, «la sua patria era l'adorata, e vilipesa, letteratura» (Citati 2012: 303). Essa consideração de Pietro Citati aponta para duas relações basilares que identificam na obra de Giacomo Leopardi a sua reflexão sobre a identidade italiana em formação intelectual no *Ottocento*: a primeira mostra que é da história da cultura que emergia uma ideia, um conceito de Itália, contrapondo-se a fontes na história política, incapaz de desempenhar tal papel à época por ser inexpressiva e ineficaz - mesmo inexistente. A segunda é de que a literatura acabou por representar a força produtiva na construção da história da Itália, apresentando-se como um discurso autônomo, com identidade e experiência próprias (Jossa 2006: 16). Esta última relação, que confirma o discurso literário como autônomo e, consequentemente, a sua produtividade cultural, certifica a frase de Leopardi que inicia nossa reflexão: «e non avendo letteratura moderna propria, non sarà mai più nazione» - Giacomo Leopardi compreendia que a formação da consciência cultural italiana deveria constitutivamente nascer de sua literatura, em um processo cíclico de autoformação, em que a própria escrita forjava o espaço de afirmação e consolidação da história da vida nacional, isto é, dos pensamentos, opiniões, costumes e tendências em voga. Para o poeta italiano tudo girava em torno da literatura, a formação e o desenvolvimento do espírito do homem moderno italiano estavam acolhidos e afeiçoados na poesia, nas letras. Contra o desrespeito do inflexível racionalismo que a tudo dominava no homem e que desautorizava a produção literária, Leopardi combatia com as armas que possuía: seu profundo conhecimento da cultura antiga, de línguas clássicas e modernas, estudos filológicos, suas traduções, sua poesia. Essas atividades projetavam a sua concepção de cultura, tão discordante daquela praticada pelos ideais civilizatórios do Iluminismo - «la salvaguardia della libertà delle nazioni non è la filosofia nè la ragione, come ora si pretende che queste debbano rigenerare le cose pubbliche, ma le virtù, le illusioni,

l'entusiasmo [...]» (Zib. 114): Leopardi convocava os italianos a mitigar o uso da razão, propondo em contrapartida, certamente sob a influência de Rousseau, uma valência gnoseológica da sensibilidade, na qual uma nova consciência da totalidade - no caso, de unidade e comunidade identitária - surge instrumentalizada pelas *ilusões*, pela *imaginação*.

É nesse sentido que é possível entrever, nas páginas do *Zibaldone di pensieri*, as reflexões de Leopardi sobre a situação cultural e identitária italiana que, conseqüentemente, indicam um projeto de formação cultural, latente nas páginas zibaldonianas. Essa *Bildung* leopardiana, ao mesmo tempo síntese da experiência humana e cultural de Leopardi, mas também reflexo de práticas coletivas de sua época, mostram um caminho para a história da formação no *Ottocento* italiano, colocando em posições contrárias a fixidez e aridez espiritual do Iluminismo e a originalidade moderna, capaz de criar novos espaços de convivência e trocas. O pensamento leopardiano renunciava veementemente a linearidade no sistema dinâmico da mente humana e procurava, na sua complexidade, compreender e desenvolver as estruturas componentes do intelecto, também colhendo e ativando o conjunto de organizações simbólicas - a *imaginação* -, que ocupavam e alimentavam a mente humana. O poeta recanatese denunciava a invasão e o aprisionamento da língua e da produção literária, que impediam que a *nazione*, um organismo vivo, orgânico, dinâmico, reverberação dos homens que a compunham, se desenvolvesse e colocasse em uso o seu *intelecto*, sua *indole*, dificultando, assim, que a *italianidade* se manifestasse em páginas literárias. Assim, regularidade e aridez de um lado, autenticidade e multiplicidade do outro compõem o paradoxo sob o qual se fundamenta a *Bildung* leopardiana, que busca afirmar, contra a esterilidade e a intransigência, a pluralidade, o entusiasmo e a imaginação como pontos norteadores de conduta espiritual para os italianos. Mas se a maior e mais ativa presença em solo italiano era ainda a tradição iluminista francesa, com quem dialogava Leopardi?

Norbert Elias descreveu a sociogênese do termo *cultura* sob duas óticas paradigmáticas no século XVIII europeu, que acabaram por reverberar em diferentes manifestações de literatura romântica, circunscrevendo e determinando suas poéticas. A íntima relação que este termo possui com processos civilizatórios do século XVIII explica-se pelas atividades que objetivavam reafirmar a *consciência de si*, isto é, a

consciência que o Ocidente passava a ter de si mesmo, culminando no desenvolvimento de uma consciência nacional (Elias 1994: 25). Seu movimento contínuo e linear, com os olhos necessariamente voltados para frente, manifestava a autoconfiança necessária aos povos expansionistas para conquistar e prolongar seus feitos e, assim, reforçar e exibir a sua auto-imagem. «O conceito inglês e francês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais» (Elias 1994: 24) – tudo de que desejava distância Leopardi. Para ele, a imagem de uma Itália *civilizzata* mostraria apenas uniformização, barbarismos, deturpações e reduções: o homem subjugado pela razão. Mas Elias também descreve uma corrente de pensamento desenvolvida na Alemanha do século XVIII, para qual *Zivilisation* e *Kultur* adotaram dicotomias que parecem ajustar-se perfeitamente à imagem do paradoxo leopordiano de regularidade e multiplicidade, de civilização e cultura.

Contemporâneo aos movimentos de intensa agitação política e social na França, inflamada pelas promessas de progresso, direitos humanos e igualdade social da Revolução Francesa, um sentimento de mudança na Alemanha também preparava a sua classe intelectual para um processo de afirmação e lidimidade de seu país, confirmados mais tarde nos movimentos de integração dos estados alemães no século XIX. Neste momento, o termo *Zivilisation*, apesar de ter tido sua utilidade conceitual reconhecida dentro da sociedade alemã, referia-se apenas a aparência externa dos seres humanos, destacando tão somente a superfície da existência humana, enquanto a palavra *Kultur* passou a designar o sentimento de reconhecimento pelo qual os alemães se interpretavam, que expressava o orgulho das próprias realizações, do 'ser alemão' (Elias 1994: 24). No seu derivado *Kulturell*, intraduzível para o inglês ou o francês e em voga à época, expressava-se o valor dos produtos humanos e só em *Kultiviert* é que o significado caro aos franceses e ingleses encontrava abrigo em solo alemão: este conceito ocidental de civilização designava a conduta, o comportamento do indivíduo e descrevia apenas suas qualidades sociais, suas maneiras, sua fala, suas roupas, que determinavam seu pertencimento à classe social 'civilizada', enquanto *Kulturell*, diferentemente de *Kultiviert*, não aludia diretamente às pessoas fisicamente, mas às suas ações, realizações, a seu pensamento. Assim, *Kultur* e *Kulturell* referiam-se a obras de arte, livros, sistemas religiosos e filosóficos, a atividades que expressassem a individualidade de um povo, delimitando uma cultura e determinando seus

protagonistas (Elias 1994: 24-25). A *consciência de si*, que em termos políticos e geográficos veio tardiamente por meio da unificação de fronteiras da Alemanha, tinha sua expressão no espírito alemão já no século XVIII com o uso desses termos, que atribuíam importância à identidade particular dos grupos e às diferenças encontradas em território 'nacional'. No conceito francês e inglês de civilização, as diferenças são, ao contrário, minimizadas, pois o objetivo principal era revelar e destacar as características comuns a todos os seres humanos, como forma de padronização.

O contraste entre os conceitos de *Kultur* e *Zivilisation* tomaram força na polêmica entre o estrato da *intelligentsia* alemã da classe média e a etiqueta da classe cortesã, que detinha a superioridade e governava todo o território alemão. Nesta, imitava-se a conduta da corte de Luís XIV e se falava o francês como língua corrente, e o alemão, usado nas classes baixa e média, era visto como um idioma «pesado e incômodo» pela aristocracia (Elias 1994: 28-29). Dessa *intelligentsia* de fala alemã, que não exercia qualquer influência sobre fatos sociais ou políticos (não só por causa da língua, mas também por suas concepções de sociedade e cultura), viram-se nascer intelectuais que levaram a Alemanha ao grau de 'terra dos poetas e pensadores' e proporcionaram o florescimento da língua alemã (entre 1770 e 1780), além de terem permitido que os conceitos de *Kultur* e *Bildung* tomassem força e se tornassem expressões reconhecidamente alemães, isto é, que exprimiam um *ethos* e procuravam resguardar e propagar a cultura local. Ambos os termos se tornaram, portanto, de uso comum entre os alemães ao longo do século XVIII, expressando, cada qual com seus objetivos, o desejo comum de viver e comunicar experiências compartilhadas e demonstrando que o cultivo das necessidades coletivas se sobrepunha às individuais, ou com elas deveriam necessariamente dialogar. As gerações sucessivas herdaram a naturalidade do uso desses conceitos e «puderam identificar suas próprias experiências no significado dessas palavras» (Elias 1994: 26).

Estendendo esta reflexão para o solo italiano, as considerações de Leopardi no seu *Zibaldone di pensieri* também parecem direcionar a *intelligentsia* italiana para o mesmo movimento de 'herança cultural comum': o reconhecimento da tradição clássica grega e latina, da genialidade linguística e imaginativa do *Trecento* e do *Cinquecento*, com Dante, Petrarca e Ariosto, a disposição vital da língua italiana para a criação poética com a sua versatilidade e caráter inovador constitutivos, compunham a esteira

cultural, com seus temas, termos e estilos, que colocavam a cultura italiana como uma das mais ricas entre as existentes:

Nondimeno è sempre vero che la letteratura italiana è la più antica delle viventi, perchè Dante, Petrarca Boccaccio sono i più antichi classici fra' moderni, i più antichi che si leggano e nominino, non solo fra gli eruditi nazionali, ma fra tutti i colti d'Europa. (*Zib.* 4413)

Para Leopardi, a riqueza da tradição literária italiana tinha o mesmo efeito produzido com a difusão do termo *Kultur* na Alemanha de fins do século XVIII, pois marcava o início de uma transferência de *memória* que estava definitivamente fixada na raiz do pensamento cultural italiano e era capaz de gerar um novo valor existencial - e, assim, expressar uma identidade, a italiana. Certa inquietação leopardiana referia-se exatamente à perda deste horizonte de questionamento existencial, que elegia uma solução unificadora, totalizadora, em detrimento da preservação da inclinação natural do *spirito* e da tradição cultural, além da significativa abertura para um novo momento cultural, no qual uma renovada concepção do homem e de suas atividades culturais era necessária para os italianos.

Nas reflexões do *Zibaldone di pensieri* acerca da formação da 'nação' italiana, que conduziam necessariamente a uma discussão sobre a identidade cultural do país - a qual, segundo Leopardi, enfrentava séria crise intelectual - língua e literatura eram o termômetro que indicava tanto a potencialidade quanto a vulnerabilidade a que estava sujeita a produção cultural italiana. A língua italiana, envolvendo-se pela 'linguagem da razão', corria o sério risco de se tornar estável, seca, árida, una, impotente. Tornar-se-ia porta-voz de um modo de ser, de uma filosofia existencial, segundo o poeta de Recanati, engessadora. E toda reflexão que Leopardi destinou à língua estendia-se à literatura. O grau de decadência e *corruzione* em que se encontrava a literatura italiana de fins do século XVIII e da primeira metade do século XIX¹ reafirmavam as suas críticas ao tratamento dado à matéria linguística, que se apresentava cada vez mais distante da *totalità*² que uniria falantes e escritores e daria expressão para a produção literária italiana fora de seu território. Onde a língua fosse irregular, variável, *subordinatissima allo scrittore*, versátil a diversos estilos, colorida, corajosa e suscetível aos riscos³, lá se expressaria a sua natureza mais íntima, reconhecível pela espontaneidade e desafetação de sua forma, que se refletiria em cada palavra ou conteúdo tratado – «perché l'influenza

degli scrittori era somma nel propagare una lingua» (Zib. 839). Propagar a língua por meio da literatura era a forma de construir a cultura nacional usando seu mais nobre e natural componente - a língua.

Um elo intervém na união entre língua, literatura e *Bildung* no pensamento leopardiano: para a existência de uma alta e harmoniosa formação de suas forças, visando à totalidade consistente do pensamento e das práticas enunciativas de um povo, há que se fortalecer e autorizar a língua a exprimir esses elementos constitutivos de seu espírito, servindo-se da literatura para que possa, em movimento cíclico, comunicar, difundir, confirmar e, finalmente, formar plenamente a língua de que faz uso – «(...) la ricchezza vera e *contante* di una lingua non è mai anteriore alla sua piena formazione, cioè completa applicazione alla letteratura» (Zib. 1812). A literatura, ou melhor, a arte poética era, portanto, ofício condutor da língua a uma finalidade superior de formação do ser humano que, em movimento cíclico, determinava a competência linguística, e esta destinava a arte poética à ação, segundo as leis da imaginação. A relação entre língua e arte poética era, portanto, insubstituível e retroalimentar.

Retomemos a carta escrita por Leopardi a Pietro Giordani em 13 de julho de 1821, cujo trecho inicia esta reflexão, na qual o poeta italiano reconheceu na *lingua filosofica*, isto é, uma língua problematizadora, que expõe as suas raízes e complexidades por meio de sua natureza versátil, o instrumento de expressão literária 'moderna', na qual a *totalità della nazione* se manifestava: «e non avendo letteratura moderna propria, non sarà mai più nazione». O poeta italiano não compreendia por totalidade um conjunto fixo e fechado, mas o caráter múltiplo e polivalente que reunia na língua e na literatura as características da 'vida viva', orgânica do povo italiano.

Na *Bildung* leopardiana, a construção do amor pátrio, a formação de um sentimento comum a um povo representavam a união da natureza da consciência íntima e individual, alimentada com a expressão desses sentimentos. Desse entendimento e dessa prática nasciam às manifestações mais profundas e legítimas de um povo: sua língua e literatura. Oferecendo uma 'imagem de si', essas atividades promoviam *autoconsciência* e mantinham, simultaneamente, o respeito às individualidades, fomentando o diálogo enriquecedor e edificante diante de uma Itália que buscava consolidar-se política, social e culturalmente, mas que se via ainda em meio a

desarmonia e desajuste, apontados pelo poeta de Recanati como desfiguradores e deturpadores desses exercícios culturais e intelectuais.

Assim, a *Bildung* de Giacomo Leopardi, revelada no seu longo *Zibaldone di pensieri*, propunha a imagem de um novo *ethos* para a Itália, no qual recusava a aspereza racionalista e orientava para o reencontro com a tradição (o *spirito*, a *indole*), somando-a a um tratamento inovador da cultura (que incentivava troca e coparticipação responsáveis): era essa a imagem identitária que Leopardi entrevia da Itália - desde o *Duecento* até o Romantismo italiano.

¹ Leopardi indica no *Zibaldone di Pensieri* um processo de oscilação depois do século XIV e, finalmente, de enfraquecimento da literatura italiana a partir do século XVIII. Cfr. *Zib.* 1-2.

² Cfr. *Zib.* 840.

³ Cfr. *Zib.* 688-689.

Bibliografia

- Citati, P., *Leopardi*. Milano, Oscar Mondadori, 2012.
- Elias, N., *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. de Ruy Jungmann. Vol.1. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- Jossa, S., *L'Italia letteraria*. Bologna, Il Mulino, 2006.
- Leopardi, G., *Zibaldone di Pensieri*, G. Pacella (a cura di). Milano, Garzanti, 1991.
- Leopardi, G., *Epistolario*, F. Brioschi e P. Landi (a cura di), voll. 2. Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Rigoni, M. A., *Chi siamo: letteratura e identità italiana*. Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2012.

Leopardi no Brasil

Lucia Wataghin
Universidade de São Paulo
luciawataghin@gmail.com

Nos textos críticos e literários de muitos autores brasileiros, assim como nas histórias da literatura brasileira, detalhadamente ou *en passant*, há referências a Giacomo Leopardi, que é geralmente considerado um dos grandes nomes da poesia e do pensamento. O nome de Leopardi ‘poeta maior’, ‘altíssimo prosador’ (Bosi 1984: 187, 313) aparece várias vezes nas páginas da crítica brasileira que tratam do romantismo brasileiro; Antonio Candido também cita Leopardi, e estabelece uma associação entre ele e o poeta romântico brasileiro Joaquim Manuel de Macedo (Candido 1997: 89); é muito conhecido o estudo de Otto Maria Carpeaux, na *História da Literatura Ocidental* (1947), em que é colocada a hipótese de uma relação entre um trecho do *Dialogo della natura e un islandese* e o capítulo VII das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o diálogo *Viver*, de Machado de Assis. Observa Marco Lucchesi (Leopardi 1996: 968) que, além de Machado, Raul Pompéia também foi assíduo leitor das *Operette Morali* de Leopardi. Enfim, o poeta italiano é reconhecido como grande clássico – um entre os três ou quatro maiores da literatura italiana – e sua obra atrai a atenção e desperta sensações de afinidade em alguns brasileiros, escritores e críticos, como veremos.

A primeira sistematização – vasta e, ao mesmo tempo, muito pontual – da fortuna brasileira de Leopardi se encontra no volume *Poesia e prosa* de Giacomo Leopardi, organizado por Marco Lucchesi, hoje acadêmico das Letras, e publicado pela editora Nova Aguilar em 1996. Trata-se de um trabalho realmente muito notável; gostaria de chamar a atenção para a riqueza das informações levantadas por Marco assim como, nesta sede, sobre algumas questões específicas da recepção brasileira de Giacomo Leopardi, prosador e poeta.

O levantamento feito por Marco Lucchesi mostra que Leopardi poeta foi muito bem recebido – traduzido e divulgado – no Brasil a partir dos anos 30 do século XX. A primeira tradução integral, em prosa, de Mário Gracioti,¹ pela Editora Latina de São

Paulo, é de 1934; a segunda, de Aloysio de Castro, foi publicada em Roma pelo Instituto Ítalo-Brasileiro de Alta Cultura, em 1937. Lembro que os anos 30 foram especialmente favoráveis às relações culturais ítalo-brasileiras, com a vinda da missão italiana para a fundação da USP, em 1934, e, mais em especial ainda, com a vinda do poeta Giuseppe Ungaretti a São Paulo para ocupar a cátedra de literatura italiana na mesma universidade, de 1937 a 1942. Aloysio de Castro (1881-1959), carioca, foi médico e poeta e terceiro ocupante da Cadeira da Academia de Letras (a partir de 1917); sua tradução de Leopardi, que recebeu o apoio da IIBAC, teve certamente a sorte de surgir num momento muito favorável das relações entre Brasil e Itália. Os anos da segunda guerra certamente não facilitaram o intercâmbio cultural entre os dois países, assim como provavelmente, mais tarde, os anos da ditadura militar no Brasil. Dos anos 40 aos anos 80, registramos apenas traduções parciais, ou melhor, salvo engano, várias traduções de um único, célebre poema, *O infinito*. Um levantamento feito por Roberto Mulinacci e publicado, como apêndice do ensaio ‘Oltre la siepe. *L’Infinito* di Leopardi in traduzione portoghese’, na *Revista de Italianística*, em 2008, revela um número impressionante de traduções em português (no Portugal e no Brasil) desse poema: oito entre 1937 e 1972 (Aloysio de Castro, Vinicius de Moraes, Herculano de Carvalho, Duarte de Montalegre, Henriqueta Lisboa, Mário Faustino, Haroldo de Campos, Jorge de Sena), mais nove entre 1980 e 1999 (Helena Parente Cunha, Álvaro Antunes, Pedro Lyra, Albano Martins, Maurício Santana Dias, Óscar Dias Corrêa, Ivo Barroso).² Entre outras traduções de poemas isolados, destaco quatro traduções de outro acadêmico das Letras brasileiras, o célebre intelectual e político Rui Barbosa (1849-1923), que traduziu: *Canto noturno de um pastor errante da Asia*,³ *O pensamento dominante*, *Amor e morte*, *Recordações*. É significativo que um homem dotado da sua estatura intelectual e erudição, embora tenha se dedicado à carreira jurídica, mais do que às letras, tenha escolhido para tradução, entre tantas outras possibilidades, aquela que define a “poesia inimitável de Leopardi”.⁴

Entre as primeiras traduções leopordianas de que se tenha notícia no Brasil, além dessas, registro também duas traduções do poema *A se stesso*, traduzido por *A si mesmo*, em 1894 (trad. de Julia Cortines, *Versos*, RJ, Typographia Leuzinger) e por *A mim mesmo*, em 1900 (trad. de Pereira da Silva, in *Traduções selecionadas*, seleção de Olegário Marianno, RJ, Ed. Guanabara)⁵. Maiores informações sobre Julia Cortines⁶ e

Pereira da Silva poderiam talvez explicar o especial interesse desses poetas, nos anos entre o final do século XIX e o começo do século XX, por esse poema, escolhido entre todos os *Cantos*, talvez como o exemplo mais radical do pessimismo trágico de Leopardi.

Voltando às traduções integrais, após um intervalo de mais de quarenta anos, aparecem duas traduções dos *Cantos*, em 1985 e 1986: a primeira por Álvaro A. Antunes (Além Paraíba, Interior Edições) e a segunda por Mariajosé de Carvalho (São Paulo, Max Limonad). Depois dessas⁷, encontramos a tradução completa, assinada por diversos autores, dos *Cantos* na edição do volume *Poesia e prosa*, organizado por Marco Lucchesi (1996). Nessa edição, Marco reuniu traduções de ótimos tradutores e poetas brasileiros (entre os quais Alexei Bueno, Ivan Junqueira, Ivo Barroso, Affonso Félix de Souza); um deles, Alexei Bueno, publicou em 2013, pela Record, *Cinco séculos de poesia*, congregando à ‘nossa quase contemporaneidade’ doze poetas do século XVI, entre os quais Giacomo Leopardi (ao lado de Edgar Allan Poe, Stephane Mallarmé, Longfellow, Shakespeare). Mais uma prova da fama de Leopardi como grande clássico da literatura universal. Por outro lado, observamos como a ligação com a poesia de uma certa língua ou país acaba se repondo com outras contribuições: Alexei Bueno é autor também da nota editorial para a edição bilíngue do pequeno livro *Novelas em alta velocidade*, de Dino Campana (trad. de Paulo Malta, ed. Lacerda, 1999).

Diferentemente da poesia, as obras em prosa de Leopardi só foram traduzidas mais recentemente e, por enquanto, ainda só parcialmente. As *Operette morali*, cujas primeiras edições foram organizadas pessoalmente pelo autor (em 1827, 1834 e 1835), necessitam provavelmente, como observou Nino Borsellino, de uma “aclimatação” por parte do leitor, que deve se acostumar ao seu “peculiar invólucro estilístico”, a seu sabor de prosa literária “de feitura artificial, mas não livresca” (embora no âmbito da tradição ‘bizarra’ e ‘cômica’) (Borsellino e Marinari 1973: 28).⁸ De fato, sabemos que o exemplar das *Operette morali* que Machado de Assis conservava em sua biblioteca era na língua original italiana (tratava-se, na verdade, de uma coletânea intitulada *Canti, Frammenti, Operette morali*, em italiano; note-se, de passagem, que no título não há menção ao termo *Zibaldone*). É quase certo que leitores brasileiros como Machado e Raul Pompeia (1863-1895) não leram, no século XIX, as *Operette* em tradução

brasileira, mas provavelmente em italiano, ou em tradução francesa. A primeira tradução brasileira saiu em 1992, por Vilma Katinsky, pela editora Hucitec. Parte da correspondência, os *Pensieri* e seleções do *Zibaldone* ganharam suas primeiras traduções justamente no volume *Poesia e prosa* organizado por Marco Lucchesi e se espera agora um novo evento na recepção de Leopardi no Brasil, a tradução integral do *Zibaldone* coordenada por Andréia Guerini.

O quadro da recepção de Leopardi no Brasil conta com alguns estudos e ensaios importantes: os primeiros, produção de uma geração nascida em torno do final do século, são os ensaios de Dante Milano (1889-1991) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978); mais tarde, de uma geração nascida em torno aos anos 30, teremos a tese de livre-docência, defendida na Universidade de São Paulo (1970), de Alfredo Bosi (nascido em 1936) e o importante ensaio ‘Leopardi teórico da vanguarda’ (1967), de Haroldo de Campos (1929-2003).

O poeta Dante Milano (1889-1991) foi muito ativo nos anos do Modernismo, amigo de Olegário Mariano, de Manuel Bandeira e do músico Jaime Ovalle, e organizador de uma antologia de poetas modernos, em 1935. Poeta de valor reconhecido, ganhou o prêmio Machado de Assis da Academia das Letras em 1988. Destaco dois momentos na sua longa vida particularmente ligados à poesia italiana: nos anos 50, exatamente em 1953, lança sua tradução de três cantos do *Inferno* de Dante; e no final da década de 70, exatamente em 1979, publica o ensaio ‘Leopardi’.⁹ Em sintonia com o capítulo dedicado a Leopardi por Carpeaux (mas a monumental *História da literatura ocidental* de Carpeaux é de 1959), a primeira perspectiva pela qual observa o poeta italiano é da oposição classicismo/romantismo, oposição que já foi considerada muito útil pela crítica italiana para descrever a visão leopardiana do mundo e da literatura. Milano é um leitor sensível, que observa que Leopardi certamente não é um poeta romântico, sobretudo porque foge do alarde, do palco, do público, mas, “entretanto, não foge do real” (Milano 1996: 135)¹⁰ e “não cultivava um *belo estilo*, não escrevia *belos versos* (mas áduos e significativos), não cria *belas frases* nem *belos pensamentos*” (Milano 1996: 140).¹¹ E observa um fato significativo para a recepção de Leopardi: sua poesia, “por seu caráter austero, seu ritmo pausado, sua textura complexa, exige a leitura atenta e meditada: é um desafio à facilidade. Ler Leopardi não será jamais uma distração, mas um profundo estudo, uma absorvente emoção” (Milano

1996: 138).¹² Refletir sobre a presença, ou a ‘fortuna’ de Leopardi no Brasil significa refletir, num certo sentido, também sobre aquelas qualidades da sua poesia e da sua prosa que fazem dele um autor “difícil”. Dante Milano demonstra forte interesse pelo *Zibaldone*, citado em sua própria tradução, e aproveita o ensejo para propor também as suas traduções do *Infinito*, *A si mesmo*, e de alguns versos de *Le Ricordanze* [*Vagas estrelas da Ursa...*].

Ambos, Milano e Carpeaux, têm acesso ao *Zibaldone* (o que parece não ter acontecido com os leitores do século anterior), mas Carpeaux cita sobretudo as *Operette Morali*, às quais dedica várias páginas do seu estudo. As observações de Carpeaux que tiveram maior repercussão foram as já citadas acima, sobre as relações Leopardi/Machado de Assis, mas em geral todo o trabalho do crítico austro-brasileiro é de grande importância por situar o nome de Leopardi em seu contexto europeu, por estimular a leitura de sua obra e divulgar sua fama no Brasil. Como Milano, Carpeaux insiste na dicotomia classicismo/romantismo, definindo Leopardi um ‘clássico’: Leopardi “não é um músico da língua. É um clássico num sentido mais rigoroso, emprega muito poucas imagens e metáforas, é o poeta do substantivo bem escolhido do qual não existe sinônimo” (Leopardi 1996: 145).¹³

Duma geração mais próxima de nós fazem parte dois intelectuais paulistas que se interessaram ativamente por Leopardi: Haroldo de Campos e Alfredo Bosi. O provocatório título ‘Leopardi, teórico da vanguarda’ do ensaio de Haroldo de Campos, de 1967, já indica o posicionamento ‘militante’ que ele assume em sua leitura, convocando Leopardi para as fileiras das vanguardas da poesia e do pensamento. Sua interpretação de certas reflexões leopardianas como prefiguração da ‘postulação da arte como *informação original*’ (e dos conceitos de *ostraniênîe* e desautomatização do formalismo russo, como também do critério da ‘improbabilidade’ da informação estética de Bense, do ‘desvio da norma’, também dos formalistas) é baseada na leitura do *Zibaldone*, que Haroldo de Campos percebe como obra extraordinariamente estimulante, profunda e complexa.

Alfredo Bosi, crítico importante da literatura brasileira, também foi profundamente atraído pela obra de Leopardi, à qual dedicou sua tese de livre-docência, para depois, infelizmente, deixar de lado o assunto para se dedicar a estudos de seus mais urgentes interesses. Entretanto, reviu e disponibilizou para a edição de Marco

Lucchesi um longo trecho do primeiro capítulo da tese, intitulada *Mito e poesia em Leopardi*, apresentada na Universidade de São Paulo em 1970. O capítulo escolhido é dedicado ao tema ‘Leopardi tradutor’ – tema atualíssimo, hoje ao centro dos interesses de muitos, e que, inclusive, é o tema do livro de Andréia Guerini, a mais ativa das estudiosas de Leopardi, nos últimos tempos.¹⁴ Mas retomando Leopardi pelo viés “clássico” e imensamente erudito, Bosi lê diretamente as traduções gregas e latinas do poeta italiano (traduções dos *Idílios* de Mosco, da *Batracomiomaquia*, atribuída a Homero, do canto I da *Odisseia*, do II da *Eneida* e do *Moretum* pseudovirgiliano). Dessa fase de intensa retomada de interesse pela obra de Leopardi lembro também a tradução de Ecléa Bosi do poema *Sábado na aldeia*, publicada no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* em 1970 e republicada, com comentários da tradutora, em 2012, na *Revista do Instituto de Estudos Avançado*, com o título ‘Traduzindo Leopardi’. Ainda na linha do reconhecimento da pureza e simplicidade da língua leopardiana e, ao mesmo tempo, de sua forte relação com a tradução clássica, a tradutora comenta: “Em versos de Leopardi inequívoco transparece o latim originário”.

O trabalho de Marco Lucchesi inclui, na seção denominada ‘Fortuna crítica’, o ensaio *Immagini di Leopardi e nostre*, cujas primeiras páginas (por sinal, eliminadas no volume organizado por Lucchesi) foram escritas no Brasil por Giuseppe Ungaretti em 1936 (resumo, diz Ungaretti, de uma conversa com escritores da América do Sul). O ensaio, que foi lido como prolação, em janeiro 1943, aos cursos de Literatura Italiana, que Ungaretti assumira como professor ordinário, ‘*per chiara fama*’ [notório saber], na Universidade de Roma, começava com observações sobre o tema da ‘duração’ no vocabulário romântico, a partir do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, composto por Leopardi em 1808. A relação com o universo brasileiro, do qual Ungaretti acabava de voltar, estava justamente na observação dos contrastes entre duração, na tradição literária europeia, e ruptura e dilaceração, que aconteceram com as línguas europeias transplantadas na América latina. Leopardi, que é definido ‘romântico’ por Ungaretti (para ilustrar esse ponto cito apenas uma passagem ungarettiana que descreve com paixão a relação entre versos de Leopardi e a pintura de Géricault: “uma paisagem apocalíptica como a das estrelas que se precipitam no mar e uma descrição tumultuosa como a da derrota dos persas são quadros dos quais somente a potência do pincel de um Géricault poderia aproximar-se”)¹⁵ (Ungaretti 1994: 125) se

relaciona com a tradição, segundo Ungaretti, buscando na memória (na cultura antiga, na história) a verdade milenar da qual, ou na qual surge a inocência. “Memória e inocência são os termos inseparáveis da poética de Leopardi” (Ungaretti 1994: 119), assim como são os termos inseparáveis da poesia do próprio Ungaretti. No nome da forte sintonia que percebe entre sua própria poética e a de Leopardi, Ungaretti desenvolve o ensaio *Imagens de Leopardi e nossas* a partir da ideia da distância entre culturas que mantêm uma continuidade, como a italiana, e culturas que sofreram as mais violentas rupturas, como a brasileira. Com fecunda triangulação, esse ensaio pode se considerar representativo da relação Ungaretti / Leopardi / Brasil e, portanto, de certa forma, mais um aspecto da fortuna crítica de Leopardi em solo brasileiro.

¹ Mário Graciotti, paulistano, foi escritor e fundador do ‘Clube do Livro’. Recebeu o título de cidadão emérito pela Câmara Municipal de São Paulo (Diário Oficial do estado de São Paulo de 26/04/1963).

² Sobre essa última Mulinacci assinala existir uma dúvida de atribuição, a Ivo Barroso ou a Dante Milano (1996 ou 1979). Esclareço que o texto idêntico ao publicado por Mulinacci com a dúvida de atribuição se encontra no ensaio ‘Leopardi’, de Dante Milano, in Idem, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, UERJ/Civilização Brasileira, 1979, p. 317-327. Agora in Leopardi, Giacomo, *Poesia e prosa*. Marco Lucchesi (org.). Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1996, p. 133-146.

³ Essa tradução foi publicada pela primeira vez no jornal *A Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1884 ou 1886.

⁴ Além dessas traduções leopardianas, o autor declara ter publicado no campo das letras apenas ‘produtos ligeiros e acidentais’ (orações, críticas, ensaios, artigos esparsos, traduções). Cfr. Bosi, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1984, p. 289.

⁵ Cópia desse livro se encontra no Museu Paulista.

⁶ Julia Cortines é autora do livro *Vibrações*, RJ, Lemmert, 1905. Cópia do livro se encontra na Biblioteca Brasiliana Mindlin, em São Paulo.

⁷ Registro aqui, sem tê-lo consultado, a existência de um volume de traduções dos *Cantos*, por Renato Suttana, sem indicação de editora nem data, que pode ser adquirido na internet.

⁸ Nino Borsellino, ‘Introduzione a Leopardi’, in N. Borsellino e A. Marinari, *Leopardi: introduzione all’opera e antologia della critica*. Roma: Bulzoni, 1973, p. 28.

⁹ Dante Milano, *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: UERJ/Civilização Brasileira, 1979.

¹⁰ Dante Milano, “Leopardi”, in Giacomo Leopardi, *Poesia e prosa*, op. cit., p. 135.

¹¹ Ibidem, p. 140.

¹² Ibidem, p. 138.

¹³ Otto Maria Carpeaux, ‘Romantismos em oposição’, in Giacomo Leopardi, *Poesia e prosa*, op. cit., p. 145.

¹⁴ Andréia Guerini, *Gênero e tradução no Zilbaldone de Leopardi*. São Paulo: Edusp, 2007.

¹⁵ Ungaretti refere-se aos famosos versos leopardianos: “Prima divelte, in mar precipitando, / Spente nell’imo strideran le stelle / Che la memoria...”, do poema *All’Italia*.

Bibliografia

- Borsellino N. e Marinari, A., *Leopardi: introduzione all'opera e antologia della critica*. Roma, Bulzoni, 1973.
- Bosi, A., *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1984.
- Campos, H. de, "Leopardi teórico da vanguarda", in *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977, pp.185-192.
- Candido, A., *Formação da literatura brasileira II*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Ed. Itatiaia, 1997.
- Carpeaux, O. M., "Romantismo em oposição", in M. Lucchesi (org.), *Giacomo Leopardi, Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1996, pp. 141-146.
- Guerini, A., *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo, Edusp, 2007.
- Lucchesi M., *Giacomo Leopardi Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1996.
- Milano, D., *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, UERJ/Civilização Brasileira, 1979.
- Milano, D., "Leopardi", in Lucchesi M.(org.), *Giacomo Leopardi, Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1996, pp. 133-141.
- Mulinacci, R., "Oltre la siepe. 'L'Infinito' di Leopardi in traduzione portoghese", *Revista de Italianística* n. XVI, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008: 51-74.
- Ungaretti, G., "Imagens de Leopardi e nossas", in Wataghin, Lucia (org.) trad. de Liliana Laganá, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso, *Razões de uma poesia e outros ensaios*. São Paulo, Edusp/Imaginário, 1994.

RECENSIONI

Claudio Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella Editore, 2013, pp. 136.

Alessandra Aloisi
alessandraaloisi@yahoo.it

Il libro raccoglie quattro saggi composti da Claudio Colaiacomo in un arco di tempo piuttosto esteso, che va dal 1986 al 2006. L'esigenza di riunire in un volume unico testi cronologicamente così distanziati e già dotati di una collocazione editoriale autonoma nasce dall'idea che tra di essi esistano, al di là del nome dell'autore che compare nel titolo, alcune "figure di continuità". L'insieme di queste figure, che non sono nominate esplicitamente ma che il lettore è in qualche modo chiamato attivamente a riconoscere, riflette un'istanza teorica e problematica di fondo alla cui elaborazione concorrono, tra gli altri, autori come Simmel, Benjamin e MacLuhan. Non si tratta quindi, propriamente parlando, di un libro *su* Leopardi, ma di un libro che, pur assegnando un ruolo determinante a quest'autore, cerca innanzitutto di mettere a fuoco il rapporto tra poesia e modernità a partire da quella che è probabilmente una delle forme di esperienza più atte a definirlo, vale a dire l'*effimero*. È questa, si può dire, la figura centrale attorno alla quale i vari saggi sembrano disporsi per offrirne tante possibili declinazioni, tanto più illuminanti, nel loro rapporto reciproco, quanto più netti sono gli stacchi tematici e le variazioni prospettiche.

Il primo capitolo, *L'Io o l'estasi. Saggio sull'Infinito di Leopardi* (pp. 11-35), si presenta come uno studio che cerca di mettere in luce, indipendentemente dal tessuto semantico e narrativo della poesia, il funzionamento dell'organismo testuale con l'intento di mostrare come, in ragione dell'oscurità e dell'ambiguità della sua struttura, *L'Infinito* abbia la capacità di trascinare il lettore all'interno del testo, consentendogli di provare un'esperienza formalmente identica a quella che esso superficialmente descrive. Colaiacomo insiste in particolare sulla presenza di vistose sfasature e squilibri tra narrazione e sintassi che mettono il lettore nella condizione di "oscillare" – leopardianamente *ondeggiare* – continuamente. L'analisi si sofferma in particolare sulla funzione enigmatica di alcuni connettivi, come il "ma" del v. 4, la "e" del v. 8, il "così"

del v. 13. Ora, se è vero che l'oscurità del disegno è probabilmente una delle caratteristiche strutturali più significative dell'*Infinito* – non foss'altro che per la molteplicità di interpretazioni cui ha dato luogo –, ciò che rende la posizione di Colaiacomo particolarmente originale e per molti versi provocatoria è l'idea che questa oscurità non sia normalizzabile, non sia cioè logicamente risolvibile, perché indice di una tensione che percorre intimamente il testo stesso e che nasce dalla sua pretesa di rappresentare nel tempo lineare e continuo della narrazione un'esperienza di cui non può darsi narrazione possibile, in quanto per sua natura puntuale, acronica e discontinua. Il fatto è che, secondo Colaiacomo, ciò che *L'Infinito* mette in scena non è altro che l'esperienza di un'estasi racchiusa entro una cornice narrativa. Il movimento che esso descrive, pertanto, non è quello progressivo e ascensionale che trova il suo culmine nel momento finale, ma ha piuttosto un andamento circolare, che va dall'io all'estasi e poi di nuovo dall'estasi all'io.

Acquista allora chiarezza il titolo del saggio in questione: *L'io o l'estasi*. Tra l'uno e l'altra non può che darsi un rapporto di reciproca esclusione: essi rappresentano due poli opposti dell'esperienza tra i quali si dà necessariamente un *salto*. Riecheggiando una celebre sentenza epicurea, si potrebbe anche dire che *quando ci sono io non c'è estasi e quando c'è estasi non ci sono io*. Come nessuno potrebbe fare esperienza cosciente della propria morte o ricordare qualcosa del momento in cui si addormenta (si tratta, non a caso, di questioni su cui Leopardi riflette ampiamente nello *Zibaldone*), così nessuna esperienza estatica potrebbe mai essere vissuta o raccontata – tanto meno al presente. La grandezza di questo idillio allora sta proprio qui: nel fatto che un io enunci al presente qualcosa che a rigore non può mai essere presente – un po' come dire “io dormo” o “io sono morto”. Spingendo un po' più oltre il discorso avviato da Colaiacomo, si potrebbe anche dire che *L'Infinito* si regge su un paradosso del tutto simile (e forse grammaticalmente ancora più scandaloso, visto che fa uso del presente) a quello che Roland Barthes ebbe modo di evidenziare a proposito dell'episodio con cui si apre la *Recherche*, dove un io racconta ciò di cui non potrebbe darsi narrazione, vale a dire il fluttuare della coscienza nel dormiveglia.¹ Ciò che in entrambi i casi si tratta di fare è forzare stilisticamente le impossibilità della lingua per creare nel tempo lineare della scrittura le condizioni per una disorganizzazione del tempo o della crono-logia.

Ecco dunque in che cosa consiste, in ultima analisi, l'“esperimento testuale” messo in opera nell'*Infinito*: esso è “la raffigurazione poetica di questo infinito, del salto fra i due stati tra loro lontanissimi e incommensurabili della coscienza e dell'estasi” (p. 21). Ma, affinché l'esperimento riesca, c'è bisogno del lettore: l'esperienza estatica che il testo virtualmente racchiude (al di là della vicenda spirituale che esplicitamente racconta) può compiutamente realizzarsi solo attraverso la lettura. “Con *L'Infinito* – conclude Colaiacomo – si instaura un rapporto autore-lettore che va nettamente al di là di un'identificazione per via di generalizzazione [...] e ha l'aspetto di un vero e proprio incatenamento alla macchina testuale stessa. Decisiva, cioè, non è l'esperienza generica, extratestuale, del lettore, alla quale il codice necessariamente rinvia, bensì *l'esperienza particolare, attuale, di questo testo*” (pp. 26-27).

Del lettore divenuto complemento necessario del dispositivo testuale e della lettura come esperienza vitale del testo ci parlano i due saggi successivi, dove Leopardi, pur continuando ad essere un riferimento costante, resta tuttavia sullo sfondo. Nel secondo saggio in particolare, “*Riflessione*” romantica e sperimentazione pre-mediatica. A proposito del Concetto di critica nel romanticismo tedesco di Walter Benjamin (pp. 37-55), Leopardi viene messo a confronto con l'orizzonte concettuale rappresentato dal primo romanticismo tedesco, la cui struttura sistematica di fondo è stata individuata da Benjamin a partire dal concetto di “riflessione”. Un formidabile appunto dello *Zibaldone* in cui Leopardi paragona il piacere impalpabile prodotto dalla lettura delle odi di Anacreonte a un venticello estivo, tanto refrigerante quanto passeggero e inafferrabile (cfr. *Zib.* 30-31), viene presentato come una consapevole, per quanto confusa, anticipazione di alcune delle istanze fondative della tesi benjaminiana sul concetto di critica, soprattutto per quanto riguarda l'annullamento della distanza tra lettore e testo, il motivo della rilettura, che implica di per sé un momento di memoria/riflessione rispetto alla lettura precedente, e un'idea di critica come “mortificazione” dell'opera, contraltare della concezione romantica di critica come potenziamento e completamento necessario del testo. Il passo su Anacreonte, la cui rilevanza teorica viene messa a fuoco soprattutto nel secondo capitolo, è in realtà una specie di filo rosso che collega tra loro i vari saggi, evidenziando la presenza di un'istanza teorica e problematica di fondo alla cui articolazione Leopardi concorre in maniera decisiva.

Proprio riprendendo il brano suddetto, il terzo saggio, *Immagine romantica del canone* (pp. 57-81), mostra come la dissoluzione del concetto antico, classico e cristiano-umanistico, di tradizione implichi, in Leopardi e in altri scrittori romantici (in particolare F. Schlegel, Novalis, Wordsworth), la messa al centro di una nuova idea di canonicità, fondata sull'effimero e sulla valorizzazione dell'esperienza concreta e individuale della lettura, l'unica in grado di far (ri)vivere, seppure in modo caduco e transitorio, il testo, garantendone la memoria. Per i romantici, in altre parole, la canonicità non consiste più (come nella concezione classica) in una proiezione dell'opera fuori dal tempo, verso l'eternità, ma viene concepita come qualcosa che può darsi solo nel tempo caduco e transeunte della lettura. Si tratta, a ben vedere, di una trasformazione culturale tutt'altro che innocua e in cui si manifesta una delle tante ambivalenze della civiltà moderna: nella modernità l'opera ha bisogno, per vivere e per durare, di rubare la vita del lettore, di divorare il suo tempo, di consumare la sua vitalità. Al tempo stesso però, attraverso lo stesso meccanismo con cui incatena il lettore al testo, costringendolo all'immobilità e a una riduzione della vita esterna, l'opera è capace di potenziarne la vita interna, proprio perché (come in parte già visto nel caso dell'*Infinito*) ne ispessisce il tessuto esperienziale e ne moltiplica le possibilità immaginative o, potremmo anche dire, *romanzesche*.

Il saggio con cui si chiude il volume, *Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano* (pp. 83-131), riflette proprio sulle ambivalenze della civiltà moderna. Qui il libro torna a zoomare su Leopardi, ma senza perdere per questo una certa ampiezza di prospettiva rispetto all'ordine dei problemi in questione. Il fatto è che in Leopardi esiste, indipendentemente da ogni giudizio morale, un'ambiguità di fondo verso i fenomeni legati alla modernità che è stata raramente messa in luce dagli studiosi e che potrebbe tuttavia assumere un valore paradigmatico. La nostalgia nei confronti del passato non è mai disgiunta in lui dalla consapevolezza dell'irreversibilità di determinati processi storici e culturali. Proprio tale consapevolezza fa sì che la modernità venga assunta come condizione effettiva e inaggirabile.

Questa, in particolare, la prospettiva in cui si situa il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*. Momento spartiacque è, in questo scritto, la rivoluzione francese, considerata come evento capace di innescare, al di là della sua portata storica e politica immediata, una serie di trasformazioni nel modo di pensare e in

quello di agire. Colaiacomo osserva giustamente come, con leggero anticipo rispetto al *Trattato della vita elegante* di Balzac, il *Discorso sui costumi* offra innanzitutto “una riflessione intorno agli effetti della rivoluzione francese in termini di vita civile e materiale”. Esso è dunque, in questo senso, “uno scritto formalmente e non solo cronologicamente *post-rivoluzionario*” (p. 104), in cui cioè la rivoluzione francese è vista non più come un evento rispetto al quale prendere posizione pro o contro, ma come un fatto ormai acquisito, del quale si tratta semplicemente di valutare le conseguenze.

Leopardi è perfettamente consapevole che la società moderna (di cui la Francia è presa ad emblema) produce, rispetto a quella antica, un indebolimento del corpo, una riduzione della fisicità e della forza sensoriale – fenomeni non disgiunti da una più generale tendenza omologatrice (della lingua, degli usi, dei costumi) prodotta dalla moda. Al tempo stesso però, pur senza venir smentito, questo giudizio non impedisce a Leopardi di vedere come ci siano aspetti della vita moderna che possono avere effetti positivi. In primo luogo, l'omologazione prodotta dalla moda non è che l'aspetto “spaziale” (e in un certo senso superficiale) di un più fondamentale dinamismo “temporale”. La distanza ravvicinata con cui gli individui vivono nella società moderna produce infatti un'intensificazione dei flussi imitativi (vale forse la pena notare come, anche grazie al modo in cui viene presentata da Colaiacomo, la riflessione leopardiana sembra qui anticipare alcuni delle tesi che saranno esposte alla fine dell'Ottocento dal sociologo Gabriel Tarde a proposito della moda come forma di imitazione essenzialmente diversa dal costume). Determinando una moltiplicazione delle circostanze e degli incontri, la vita cittadina favorisce il talento, il quale, stando alla teoria leopardiana dell'assuefazione, strettamente connessa con quella dell'imitazione, non è altro che conformabilità, vale a dire adattabilità, capacità di assumere rapidamente assuefazioni sempre nuove, liberandosi delle vecchie.

Secondariamente, Leopardi non può ignorare il fatto che la civiltà e la vita moderna concorrono a determinare sempre maggiori condizioni per l'esperienza dell'infinito/indefinito così come essa si configura nella “teoria del piacere”. Già le considerazioni dello *Zibaldone* sulla nascita dell'amore sentimentale a partire dall'uso dei vestiti forniscono un primo esempio di come la civiltà sia capace di creare nuovi spazi per l'esperienza del piacere – che è poi tutt'uno con la liberazione

dell'immaginazione. Nel *Discorso*, inoltre, concentrando lo sguardo sul presente, Leopardi si rende conto di come la moderna “società stretta” (di cui Colaiacomo sottolinea la quasi sostanziale identità, nel testo in questione, con l'idea di “città grande”) possa assumere la funzione distrattiva di uno schermo che, esattamente come la siepe dell'*Infinito*, nasconde la visione della realtà e favorisce l'espansione dell'immaginazione. Questa forma di esperienza, che ne *L'Infinito* si presentava come essenzialmente individuale e solitaria, è vista ora nel *Discorso* come una componente essenziale della vita degli individui nella società moderna. Proprio lo spazio urbano determina, nella moltiplicazione degli incontri, delle circostanze e delle possibilità, le condizioni favorevoli all'esperienza della solitudine immaginativa: “L'immaginazione non è più contrastata dalla realtà. Piuttosto, è raddoppiata, e quindi definitivamente liberata in tutta la sua potenza, da una realtà divenuta essa stessa occasione di infinite esplorazioni immaginative” (p. 130). La città si appresta così a diventare la nuova natura che fornisce risorse all'immaginazione del poeta.

Dando rilievo alla tematica edonistica, la lettura che Colaiacomo offre del *Discorso sui costumi* si rivela, così ci sembra, decisamente originale e densa di implicazioni perché permette di far emergere, relativamente a questo scritto, alcune implicazioni della teoria del piacere che nello *Zibaldone* rimangono implicite o comunque marginali. Varrebbe forse la pena, allora, di confrontare questi aspetti del pensiero leopardiano, opportunamente messi in luce da Colaiacomo, con alcuni sviluppi che le stesse tematiche conosceranno in Baudelaire, il quale parlerà in particolare di una vera e propria arte di *jouir de la foule*:

Non a tutti è dato di prendere un bagno di moltitudine: godere della folla è un'arte; e può concedersi un'orgia di vitalità a spese del genere umano soltanto quello a cui una fata abbia insufflato fin dalla culla il gusto del travestimento e della maschera, l'odio del domicilio e la passione del viaggio. Moltitudine, solitudine: termini uguali e convertibili per il poeta attivo e fecondo. Chi non sa popolare la sua solitudine, non sa nemmeno essere solo in una folla indaffarata.²

¹ Cfr. R. Barthes, “*Longtemps je me suis couché de bonne heure*”, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1993, pp. 336-37.

² C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XII (tr. di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1992, p. 65).

Giuseppe Rensi, *Frammenti d'una filosofia dell'errore, del dolore, del male e della morte*, a cura (e con introduzione) di M. Fortunato, Napoli, Orthotes, 2011, pp. 162.

Luigi Capitano
luigi.capitano@gmail.com

I *Frammenti d'una filosofia dell'errore, del dolore, del male e della morte* vennero pubblicati da Guanda nel 1937, in un periodo di piena maturazione intellettuale e stilistica di Giuseppe Rensi, una delle figure più 'inattuali' e significative della filosofia italiana della prima metà del Novecento. La casa editrice Orthotes li ha riproposti con una ricca e lucida introduzione di Marco Fortunato.

Piccole perle del pensare breve, i *Frammenti* costituiscono l'ultimo di sei volumetti di «pagine di diario» raccolte da Rensi negli anni Trenta: *Scheggie* (1930); *Cicute* (1931); *Impronte* (1931); *Sguardi* (1932); *Scolii* (1934). In questa sorta di appendice aforistica della *Filosofia dell'assurdo* la traccia autobiografica si fa talmente rarefatta da sparire quasi del tutto. Ecco come lo stesso Autore ricostruisce il senso di questi scritti:

ho dato anche interpretazioni della filosofia e religione greche, forse non del tutto prive di novità: volumetti di pensieri isolati, diversi, contrastanti, scritti come a mano a mano si presentano alla mente; la quale forma oramai preferisco al libro sistematico, come più sincera e diretta espressione dello spirito. Per cui ho continuato in varie riviste [...] la pubblicazione di tali riflessioni isolate dove sempre gli anzidetti problemi morali e religiosi, che ora maggiormente mi assillano, trovano continui vari lumeggiamenti e approfondimenti; ciò specialmente nelle *Lettere spirituali* che dal 1937 sono andato pubblicando.¹

Rensi chiarisce da subito la propria adesione alla posizione scettica, liquidando con rapide pennellate logiche le pseudoconfutazioni che si è soliti mobilitare contro di essa. Comunque si rigiri la questione, lo scettico rimane in una botte di ferro, dal momento che egli «non afferma nulla», limitandosi a «porre il segno di negazione davanti a tutte le pretese "verità"» (p. 55).

Se *La filosofia dell'assurdo* e *Frammenti* (entrambi del 1937) 'celebrano' involontariamente il centenario della morte di Leopardi, la «posizione scettica» rensiana matura pure a cento anni dall'enunciazione leopardiana dello «scetticismo ragionato»:

Il mio sistema introduce non solo uno Scetticismo ragionato e dimostrato, ma tale che, secondo il mio sistema, la ragione umana per qualsivoglia progresso possibile, non potrà mai spogliarsi di questo scetticismo; anzi esso contiene il vero, e si dimostra che la nostra ragione, non può assolutamente trovare il vero se non dubitando (*Zib.* 1655).

Da questa importante annotazione zibaldonica del 1821 ai *Lineamenti di filosofia scettica*, la cui formulazione definitiva è appunto del 1921, intercorre ancora un secolo esatto, così come cento anni separano la conversione leopardiana alla filosofia dall'approdo rensiano allo scetticismo, mediato proprio da Leopardi, con la *Scepsi estetica* del 1919. Si tratta certo di coincidenze, ma alquanto curiose. Nei *Lineamenti*,² Leopardi rimane il nume tutelare dello scetticismo rensiano sia nel campo della filosofia del diritto (si pensi alla critica della società umana come contraria all'idea del «bene comune»), sia in quello dell'etica. A tal proposito, Rensi ricorda la dissoluzione dei valori etico-civili nella *Storia del genere umano*, in cui le «larve» vengono disperse dall'avvento della verità (*Lineamenti*, p. 406), in anticipo sul tragitto di autodissoluzione nichilistica della ragione tracciato da Nietzsche.³

I *Frammenti* ridanno linfa non solo al «sistema» scettico, ma anche alla sua rapsodicità, al registro di un pensiero meditabondo che si esprime in uno stile simile a quello sperimentato da Leopardi nello *Zibaldone*. Ammesso che «tutti i sistemi filosofici sono falsi» (p. 56), per il Nostro non restava spazio che per un sistema negativo, franto nella frammentarietà dell'aforisma. Se Nietzsche considerava Leopardi «il più grande prosatore» e «stilista» del suo secolo, dal canto suo Adriano Tilgher ha potuto indicare in Rensi «il miglior scrittore di filosofia che abbia oggi l'Italia».⁴

Dopo la bancarotta dell'assoluto, riconosciuta la metafisica come una «malattia mentale», l'unico rimedio valido rimaneva, ancora una volta, lo scetticismo. Allegando a riprova di tale tesi il rapporto patologico in cui la ragione moderna viene a trovarsi incrinando il suo fragile equilibrio con la natura (*Zib.* 395), Rensi commenta: «Questo era, in tutto e per tutto, il pensiero di Leopardi» (p. 103). Ora, se la ragione è malattia, anche la natura è una «selva selvaggia di malattia e di morte» (p. 71). Il mondo è sordo (alla lettera, *ab-surdus*) ai valori dell'uomo, dissonante e in urto rispetto ad ogni attesa

di razionalità e di senso,⁵ al punto che la conclusione nichilistica «nulla importa» rimane inevitabile, giustificando l'atteggiamento di chi si ritira in solitudine nella foresta come i rinoceronti o gli indiani (p. 84).

Dopo l'irreversibile crisi del positivismo, la filosofia si riduce a relativistica «espressione d'impressione», come l'arte, «come la lirica o il romanzo» (p. 57). Non per caso, il teatro di Pirandello è potuto apparire agli occhi del Nostro come una filosofia dell'assurdo «portata con grandissimo ingegno drammatico sulla scena».⁶ Ma è soprattutto Leopardi a rimanere sullo sfondo della filosofia rensiana dell'assurdo, con la sua osservazione che la «storia umana» e la scena del mondo non sono nulla di più che un «romanzo arbitrario» (*Zib.* 1615), un groviglio di contingenze dominate dal gioco del caso, un vano fare e disfare: «*Ibis redibis*» (p. 109).

Come chiarirà Camus nel *Mito di Sisifo*, «l'assurdo nasce dal confronto fra il richiamo umano e il silenzio irragionevole del mondo». Dal canto suo, Rensi s'era già chiesto:

che cosa significa tale pungente e dolorosa sensazione che le cose avrebbero potuto andare altrimenti? Significa che il come sono andate, sotto il dominio di quei casi futili e ciechi, urta il nostro spirito, contraddice la nostra mente. Significa che per questa esse *dovevano* andare altrimenti. Ossia significa che quel procedere casuale e cieco è per noi sinonimo di assurdo.⁷

Naturalmente, Rensi si muove su un'ottava maggiore rispetto a Leopardi: un secolo di filosofia contemporanea non è certo passata invano, e si avverte, fra l'altro, l'assimilazione di un pensatore della vita come Simmel, oltre che una personale rilettura della teoria del caso di Ardigò. Ad ogni modo, la filosofia di Rensi rimane in parte ancorata, come quella di Leopardi, al mondo antico e ad una visione umanistica, fortunatamente libera dal pregiudizio antropocentrico.

La riflessione della morte nella morte, nell'illusione della fama postuma, rappresenta invece un'intensificazione della meditazione leopardiana del *Parini*. Ma il leopardismo di Rensi traspare quasi ad ogni pagina, spesso e volentieri in maniera del tutto esplicita. Non per nulla, già fin dal 1919, Rensi considerava Leopardi «il nostro maggiore filosofo».

Secondo Rensi, è l'orrore metafisico del nulla ad aver spinto all'affermazione parmenidea dell'Essere (pp. 57-61). In verità, non esiste nient'altro che il Divenire, da cui ogni ontologia cerca da sempre di rifuggire per *horror vacui*, terrore del nulla,

angoscia dell'assurdo. Al di là di tutto, «il Fuoco di Eraclito e il (vero) Essere degli Eleati significano assolutamente la stessa cosa: che *questo* mondo è male, errore ed assurdo, che *questo* mondo non va» (p. 63).

Come sorse quella «religiosità» che si riflette anche pensiero tragico dei Greci? Rensi non ha dubbi: per decifrare l'incertezza del futuro e aprire un varco nel buio dell'imprevedibile (pp. 74-76). Sempre per terrore dell'inconsistenza si eressero antiche religioni, vecchie e nuove cattedrali metafisiche, fino a dare un paradossale *ubi consistam* al divino Uno-Bene-Nulla, alle teologie negative, dai Neoplatonici ai mistici del Medioevo e a quelli del Seicento (pp. 65-66). In tutto ciò, secondo Rensi, deve aver giocato un suo ruolo il processo di rarefazione del reale portato avanti dal pitagorismo: dire *nos numerus sumus* è come dire *nos fumus sumus*; significa in fondo dare ragione a Pindaro e a Sofocle sull'inconsistenza umbratile della nostra vita (pp. 64-65; p. 76; p. 156).

Rensi ha reso più che mai cristallina la filosofia leopardiana dell'assurdo, portandola ad un livello di chiarezza mai attinto prima da alcuno (e semmai riformulata da Albert Camus, senza tuttavia riconoscere – come ho già osservato altrove⁸ – il probabile debito leopardiano-rensiano). Leopardi aveva sentenziato, fin dalle prime pagine dello *Zibaldone*: «la natura delle cose porta ancora che niente sia eterno» (*Zib.* 166). Dopo Nietzsche («non ci sono *fatti eterni*») anche Rensi, ripeterà spesso lo stesso concetto: «il Divenire solo v'è; senza Essere» (p. 61). Rensi rilegge non solo l'ontologia di Parmenide, ma anche la meontologia posteleatica, alla luce di questo *horror metaphysicus*: che nulla esista non significa nient'altro che questo: tutto è divenire, «tutto trapassa e cade» (p. 116). Tutta la nostra vita è uno «zimbello» di Dio e del destino (p. 126), il gioco di un «fanciullo crudele» (p. 79), leopardianamente «invitto»; «un trastullo dell'assurdo», per dirla con un'espressione nietzscheana.

Corollari di una filosofia dell'assurdo, i *Frammenti* appaiono a volte come delle schegge impazzite sfuggite alla parallela riflessione del capolavoro rensiano (*La filosofia dell'assurdo*), pur componendo insieme ad esso un quadro di rigorosa consistenza e organicità teorica.

La meditazione rensiana sul male di vivere e sulla morte apre inaspettatamente, in qualcuna di queste pagine (p. 149), un sottile spiraglio su un immenso campo di sperimentazione mentale e fantastica alla Borges (come accade con l'ipotesi, esplorata

dallo scrittore argentino ne *Il miracolo segreto*, che il pensiero del futuro sottragga probabilità al verificarsi dell'evento immaginato). A questo genere di suggestioni controfattuali non dovette peraltro rimanere immune l'eccentrica scrittura di Guido Morselli, grande ammiratore di Rensi. Ma la conclusione di Rensi è appunto tutta renziana, oltre che squisitamente e iperbolicamente leopardiana: la vita è tutta un caso e un errore, un inganno coperto da «strati di dolore» (p. 83), e la morte non viene che a suggellare questa crudele e nuda verità dell'assurdo.

Dei *Frammenti* renziani si potrebbe dire che non ve ne sia uno che non valga ad illustrare il «sistema» leopardiano. Inoltre, Rensi padroneggia così bene i classici da non fare il minimo sforzo per ritrovare l'isostenia delle ragioni tragiche e la cognizione del dolore presso i greci (pp. 69-70), l'inutilità e insostanzialità della vita rielaborate dai classici latini (pp. 94-95), la futilità di ogni speranza e di ogni angoscia rivolta al futuro, presso tutta quanta la «sapienza antica e moderna», persino in un testo esemplare del nichilismo cristiano e del *contemptus mundi* come l'*Imitazione di Cristo* (p. 123). L'apoftegma di Glicone posto in esergo ai *Frammenti*, precorrendo da lontano un aforisma nietzscheano (*Umano troppo umano*, II, I, 22), dimostra quanto antiche siano le radici della filosofia dell'assurdo: «Tutto è farsa, tutto è polvere, tutto è nulla; tutto infatti nasce nell'irrazionale» (*Antologia Palatina*, X, 124). Se Montaigne rappresenta un esempio unico nel suo genere di saggio e scettico moderno, Rensi riesce ad offrire, analogamente, l'immagine di un sapiente negativo e scettico del nostro tempo. A ciò si lega la consapevolezza, da parte del Nostro, di essere stato «il primo enunciatore di quella filosofia dell'irrazionalismo» che si può considerare la «filosofia dell'epoca».⁹ Dopotutto scetticismo e pessimismo procedono di pari passo, come proprio Leopardi insegna.¹⁰

Alla saggezza di Seneca e degli stoici Rensi oppone la «superiore saggezza» di Marcia, che non riesce a trovare consolazione per la prematura morte del figlio (p. 88). La lezione degli antichi non è dunque affatto dimenticata dal materialista leopardiano,¹¹ ma è tutta rivolta a scarnificare il senso delle cose e dei fatti, a demistificare una volta di più il valore della vita, a smascherare ogni ingenua teodicea e ogni facile teismo. Insomma, ad «aprire gli occhi» sull'inganno perpetuo, sul «funesto abbaglio» (*Iliade*, II, 6, cit. in *Frammenti*, p. 76) della vita, sulla cognizione tragica del dolore (pp. 69-71), sul genio malvagio che sorregge la tragica farsa del mondo, poiché se il male è

«nell'ordine» (come avvertiva l'ultimo Leopardi), esso non può che risalire a quell'Essere che si suppone l'autore e reggitore del mondo (pp. 73-74; p. 124), a quel «...brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera» (*A se stesso*, vv. 14-15) che Leopardi ha talora ravvisato nella figura malefica di Arimane (p. 129).

Rensi «procede, severo» come il cavaliere di Dürer (nel finale della *Filosofia dell'assurdo*), mirando con «sdegno» e «intrepidamente il deserto della vita» come il Tristano di Leopardi, senza cadere preda di facili consolazioni e rimedi a buon mercato. Sicché il filosofo scettico, irrazionalista e pessimista – Rensi pensa ancora a Leopardi – è tale solo per realismo: «il pessimista non denuncia tragedie e assurdi perché abbia gusto che esistano, ma perché le sente più fortemente e più dolorosamente le avverte dell'ottimista».¹²

Non solo «nel fondo dell'Essere c'è più male che bene» (p. 74), ma «L'Essere: questo è, *ipso facto*, il Male» (p. 128). Quello che per Leopardi è un punto d'arrivo (*Zib.* 4174: «tutto è male»), per Rensi è quasi un punto di partenza. Vietandosi la leggerezza del riso e l'escapismo fantastico, Rensi non troverà altra luce possibile che quella del Nulla mistico. La china dalla contingenza all'assurdo è intanto da lui percorsa interamente e senza scampo. Non solo tutto è ugualmente possibile (p. 93), ma tutto è al tempo stesso irrazionale, e il male – sotto forma di errore, dolore, lotta, guerra, morte – rimane tragicamente inevitabile. Ma se tutto è assurdo e dolore (e tanto più quanto più acutamente – giusta la predicazione del *Qohélet* – si riesce a vedere e a capire), allora sembra non restare altro spazio che il lucido *me phynai* dei tragici, di Leopardi nonché dei più sconsolati epigoni di Schopenhauer (*Hartmann in primis*, ma sarebbe lecito pensare anche al sottaciuto Michelstaedter):

Che bisogno o che ragione c'era che venissero all'esistenza esseri a cui col dolore fa capire che esso costituisce l'intima natura stessa della realtà, esseri che cioè mediante il dolore dovessero comprendere che l'Essere stesso è male? E la soluzione di questo problema gli appare immediatamente esclusa, se si fa capo all'ipotesi d'un Ente Supremo, supremamente buono, onnipotente, in sé perfettamente beato e distinto dal mondo, perché esso, anziché commettere l'insensatezza di creare degli esseri allo scopo di far loro apprendere mediante il dolore che l'Essere è male, avrebbe risparmiato l'inutile sofferenza di questa lezione, attuando immediatamente quello che deve formare il risultato di essa, cioè che è preferibile che l'Essere non sia, col non mettere nell'Essere o far venire all'Essere nessuna cosa (p. 140).

Rensi cita, con una sintomatica omissione, dal XLII dei *Pensieri* leopardiani: «Certamente di nessuno [...] si può dire con verità, *se non forse di qualche stupido*,

ch'egli non abbia esperienza di sventure» (p. 82). L'uomo comune si muove «tra questa vanità e questo assurdo di tutto» (p. 130) con la stessa inconsapevolezza d'un gatto che si aggira fra i nostri libri. Non avvertire il dolore è solo un segno di stupidità, sottolinea Rensi che, a differenza di Leopardi, non salva nemmeno l'età favolosa della giovinezza.

Ben altri saranno gli sviluppi della visione del male e di Dio nelle *Lettere spirituali*,¹³ ma permane un punto fermo: il male è in Dio fin dalla fondazione del mondo, fin dallo «scarto» e dall'«errore “originale”» (p. 141). Questo guasto originario della creazione, che fa pensare anche a Cioran, non può non richiamare alla mente la *Storia del genere umano* e l'aperta requisitoria di Leopardi contro il «principio più alto» e «l'origine vera de' mali de' viventi» (*Zib.* 4428). Gli influssi del Recanatese su Rensi non finiscono certamente qui, e meriterebbero di venire approfonditi a parte. Come Leopardi, Rensi ha avuto molto caro Epitteto (da lui curato in una pregiata edizione critica nella versione di Poliziano) e alla saggezza di Epitteto ha attinto, pur mutandola radicalmente di segno. Proprio facendo leva su un esempio storico portato da Epitteto come eccezione alla dottrina della provvidenza, il «caso Galba» (il «politico onesto e retto» rimasto sopraffatto dai «malvagi»), Rensi trae lo spunto per rovesciare e confutare ogni prospettiva provvidenzialistica della storia, qualunque «direzione razionale o divina del mondo» (p. 115). Ad esempio, egli irride lo storico e l'uomo di scienza che danno troppo significato alle cose del mondo: «il pensiero dell'astronomo che scorge nel moto del Tutto cosmico la mano di Dio, apparirebbe così puerile come quello della donnetta che scorge la mano di Dio nel sole che viene ad asciugare il suo bucato» (pp. 132-133). Lo sguardo disincantato sulla storia non è meno confortante. Da sempre i potenti della terra hanno avuto indole di malvagi; da sempre hanno avuto ragione del mondo «*per diritto divino*», ossia con la stessa iniquità trionfante che si annida nel fondo di tutte le cose e dell'Essere stesso (p. 73): la storia universale dell'umanità sta tutta lì a dimostrarlo.

Ben si confanno, ad esempio, gli amari versi di Lucano sulla sorte funesta di Pompeo per esprimere lo scetticismo etico-religioso e l'ateismo tormentato di Rensi, nonché la sua apostasia al limite dell'empietismo: «per noi certo Dei non ce ne sono: dato che le generazioni umane sono in balia del cieco caso, affermiamo il falso dicendo che Giove regna... Non c'è alcun Dio che si curi delle cose mortali» (*Farsaglia*, VII). Affine alla «protesta» leopardiana e alla «rivolta metafisica» di Camus, lo spirito

inquieto e ribelle di Rensi rende la «rassegnazione impossibile» (p. 119), riconoscendosi nella fiera indignazione dell'eroe virgiliano Turno, la cui vita «con un gemito fugge sdegnata fra le ombre» (p. 153).

Quello di Rensi è un pensiero tragico, che non fa sconti alla mostruosità del reale, né a quella dell'uomo e di Dio. In definitiva, la lezione del filosofo dell'assurdo sembrerebbe non distinguersi da quella dei pensatori tragici di ogni tempo o da quella dei nichilisti della nostra epoca: sfugge la vita, illusa dalle fate morgane del desiderio, incalzata dalla disperata speranza e dal dolore, e quando finalmente cala il sipario, tutto quanto si è vissuto è come se non fosse mai stato.

A questo punto, la conclusione che il Nostro non si discosti dalla posizione dei filosofi più apocalittici e più «radicalmente pessimisti» (p. 118) sembrerebbe essere scontata, e tuttavia non è così. Chiediamoci, infatti: cos'è che rende «lo sdegno e la protesta insopprimibili» (p. 119)? Cos'è che spinge Rensi ad «imprecare» – religiosamente, come un novello Giobbe – contro Dio se non quel «che vorrei che fosse» e che non è (p. 156), se non un postulato etico-utopico di positività («il Divino in me»), a partire dal quale soltanto sarebbe possibile denunciare il mondo come privo di senso e assurdo? Non si capirebbe altrimenti la contestazione della virtù negata da un mondo che spesso getta nel disprezzo e nell'oblio le azioni degli uomini più eccezionali, magnanimi e lungimiranti, mentre preferisce aderire al male e all'errore (pp. 144-45).

Al pari di Leopardi, Rensi ha avvertito il Bene come un fenomeno d'assenza e l'Assoluto come un Dio negativo. Non era forse questo il modo più paradossale e folle (in senso platonico),¹⁴ ma anche più onesto, per non abdicare ai massimi valori dell'Occidente?

¹ Rensi, G., *Autobiografia intellettuale*, Meroi, F. (con un saggio di), Macerata, Quodlibet eBook, 2013, p. 37, 1^a ed. Milano, Corbaccio, 1939.

² Rensi, G., *Lineamenti di filosofia scettica*, Bologna, Zanichelli, 1921, pp. 114-21.

³ Rensi, G., *La filosofia dell'autorità*, Milano, La vita felice, 2013, p. 174, 1^a ed. Palermo, Sandron, 1920.

⁴ Tilgher, A., «Giuseppe Rensi e la rivolta contro il reale», in *Filosofi e moralisti del Novecento*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1932, pp. 286-94, cit. in N. Emery, *Giuseppe Rensi. L'eloquenza del nichilismo*, SEAM, Formello (RM), 2001, p. 103. Per Nietzsche vedi: *Frammenti postumi*, 1875, 3 [71].

⁵ Cfr. Rensi, G., *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 100-1.

⁶ Rensi, G., *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 30.

⁷ Rensi, G., *La filosofia dell'assurdo*, cit., p. 197; cfr. Id., *Frammenti*, p. 91; p. 121.

⁸ Cfr. Capitano, L., «La rivolta e l'assurdo. Camus alla luce di Leopardi», *Dialegesthai*, 2010 (<http://mondodomani.org/dialegesthai/lca01.htm>).

⁹ Rensi, G., *Autobiografia*, cit., p. 30.

¹⁰ Rensi, G., *La filosofia dell'assurdo*, cit., p. 13.

¹¹ Cfr. Rensi, G., *Apologia dello scetticismo*, Torno, A. (introduzione di), Milano, La vita felice, 2011, pp. 51-52; ivi, pp. 88-89. Rensi si appoggia, rispettivamente, al Leopardi del *Cantico del gallo silvestre* per illustrare il «turbine» del divenire e alle pagine 4207-8 dello *Zibaldone* per chiarire «l'idea chimerica» dello spirito.

¹² Rensi, G., *Lineamenti di filosofia scettica*, cit., p. 422.

¹³ Rensi, G., *Lettere spirituali*, Milano, Adelphi, 1987, p. 202; p. 212.

¹⁴ Cfr. Rensi, G., *La morale come pazzia*, Modena, Guanda, 1942.

INTERVISTE

Intervista a Michael Caesar e Franco D'Intino, curatori di: *Giacomo Leopardi. Zibaldone*. Transl. from the Italian by K. Baldwin, E. Dixon, D. Gibbons, A. Goldstein, G. Slowey, M. Thom, and P. Williams, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.

Andreia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina
andreia.guerini@gmail.com

Anna Palma
Universidade Federal de Minas Gerais
floripalma@gmail.com

Andreia Guerini & Anna Palma: *How and when was the project of translation of the Zibaldone into English born?*

Michael Caesar & Franco d'Intino: The *Zibaldone* project emerged organically from the work already undertaken by the Leopardi Centre at Birmingham. Originally founded as one of three international *cattedre leopardiane* in 1998, the Centre quickly identified its mission. Our objectives included the dissemination of study and knowledge of Leopardi's work through the organization of seminars, lectures, symposia, and conferences, starting with *Leopardi and the Book in the Age of Romanticism* (1998, published as *Leopardi e il libro nell'età romantica* by Bulzoni in 2000). The Centre encourages the interaction of scholars from around the world through the medium of both English and Italian, and continues to oversee the training of postgraduate and postdoctoral students researching on Leopardi, and to deliver specialized courses of study to final-year undergraduate students. *The Zibaldone Project*, as we came to call it, took shape gradually in the early/mid-2000s with many practical obstacles to be overcome. Things really got moving during in 2006/07, when we began to solicit sample translations.

A.G./A.P.: *On the basis of which criteria were the translators chosen?*

M.C./F.I.: Professional skill, reputation, availability. There are excellent translators in specific areas who, however, may not be sufficiently acquainted with the finer nuances of Leopardi's prose, or indeed the style and structures of 18th-19th-century Italian in general. For this reason, we required potential translators to translate one or more sample passages, and made our selection on the basis of the results.

A.G./A.P.: *Did you use from the outset a precise methodology of translation or did the methodology develop gradually with changes happening during the work? Could you tell us how you proceeded?*

M.C./F.I.: We did not set off with a particular methodology, in the sense of a specific translation strategy, not least because the *Zibaldone* itself is a mobile, fluid, text requiring different responses from the translator at different moments. As the work went on, we began to establish certain rules, to pinpoint the translation of certain keywords, to make coherent decisions about sentence length and punctuation, for example. The drafting of a "vocabolario" for keywords was an important tool for the translators, circumscribing them to some extent, while allowing them a degree of freedom, taking account of local context.

A.G./A.P.: *What were the main difficulties you had to face?*

M.C./F.I.: From a general perspective, the biggest challenge is highlighted by Leopardi himself: «A perfect translation consists in this, that the translated author is not, e.g., Greek in Italian, Greek or French in German, but the same in Italian or German as he is in Greek or in French. This is the difficulty, this is what is not possible in all languages» (*Zib.* 2134-35). This is the issue that Eco has dubbed «functional equivalence», whereby the intended «effect» has to be decided by a «textual abduction». In other words, you have to work out what the passage 'means' in the target language («equivalence») before you can translate it, or while you are translating it. Neither Leopardi nor Eco is very precise about this process of equivalence, but it is one area in which translation can sometimes come perilously close to paraphrase, a literal 're-wording', or a free

interpretation, which might turn out to be a wrong interpretation. In practice, the translator(s) of the *Zibaldone* are faced with this challenge all the time.

A.G./A.P.: *Did you avail yourself of a precise theory of translation?*

M.C./F.I.: I think the responses to questions 3 and 4 probably give the answer.

A.G./A.P.: *Who undertook the editing process?*

M.C./F.I.: The two editors took responsibility for this stage of the process, aided, however, by an army of specialists who responded to our numerous queries about content and, with particular reference to language, about doubts or difficulties we had concerning the translation. The process of revision, it should be added, took longer than we had originally expected, not least because, with a few very local exceptions, any significant adjustment of a single passage entailed a review of all related passages. The *Zibaldone* is like a duvet which, as soon it is smoothed out on one part of the bed, rucks up again somewhere else. We sometimes feel that the process of revision is endless.

A.G./A.P.: *What role and function have previous translations of the Zibaldone had in your work, especially the edition in French? Did you use them? For what purpose?*

M.C./F.I.: The most substantial selection of excerpts from the *Zibaldone* in English is the 1993 edition by Daniela Bini and Martha King, published by Peter Lang; it amounts to about 10% of the whole. Good though it is, it was not a great help to us, because it tended towards the aphoristic and did not need to confront the biggest challenge, namely that of establishing and retaining continuity and coherence across the entirety of the text. The French translation, a very remarkable achievement in its own right, had two very specific functions for us: (1) where it was occasionally less convincing, it reminded us not to paraphrase; and (2) it helped to stabilize some particular translations. This, I believe, is because in certain situations French acts as a kind of bridge between Italian and English, a factor of the history of the two languages (French and English).

A.G./A.P.: *The translation has so far received very positive responses. What impact do you hope the Zibaldone in English will have on Leopardi studies outside of Italy, and on literary and philosophical studies in general?*

M.C./F.I.: The publication of the *Zibaldone* in English, like that of the French edition and those that will follow, presents a challenge: on the one hand, to those cultures that have yet to absorb the *Zibaldone*, and when they do, with perhaps very different and unexpected outcomes; and to the Italian 'homeland' which must emerge from the comfort zone of 'Italian literature' (and/or 'philosophy') and find a convincing way to attain the kind of global recognition that many, but not all, believe is Leopardi's due. When John Gray writes in the *New Statesman*, then translated for *Sole-24 ore*, that «the first full English version of the *Zibaldone* is a major event in the history of ideas», what exactly does this mean?

A.G./A.P.: *Do you have any future projects related to Leopardi?*

M.C./F.I.: The first volume of *Lessico Leopardiano* will come out shortly, published digitally (open access) by Sapienza Editrice. It is an ambitious project inspired by the translation of the *Zibaldone*, which, following the model of *Enciclopedia dantesca*, aims at analyzing Leopardi's lexicon.

POESIE

Canto XXVII¹

(*Leopardi*)

Antonio Colinas

Olvidaba el dolor y salía de noche.
Alcor, Mizar, estrellas clavadas en los huesos,
guijarros de la luz en sombrías praderas,
los infinitos hielos, destrozados, flotando
en el inmenso mar de la más negra pez.
¿Y yo qué soy?, pregunta en el centro del Todo
un cuerpo que recuerda a la nada, materia
deforme en ese curso de un dolor que corrompe.
Estrellas, mis estrellas: un invisible fluido
conduce hacia vosotras mi música, y la vuestra
en mis venas revierte su fogosa crecida.
Quiere el hombre subir allá arriba la roca
de su dolor, lanzar desesperada flecha
al mismo corazón de lo oscuro remoto,
grita en lo alto de un monte y ve como le caen
en el rostro los bosques petrificados, lluvias
de piedras negras, luces como cardos u ortigas.
Estrellas, mis estrellas: tantas vidas están
partidas, trituradas en vosotras; sois polvo
disperso entre la nada y el vacío, o acaso
añicos de un espejo en que un dios se miró.
Aun así, se os siente como inmensa marea
de intensísima música, sonido que nos hiere
y, al herir, dulcifica misterioso a ese ser

que se siente una parte del infinito cosmos.
Por eso, la pregunta del hombre, *¿Y yo qué soy?*,
con la noche profunda se funde y es palabra
arrojada y perdida en un pozo de música.

Canto XXVII

(Leopardi)

Dimenticava il dolore e usciva di notte.
Alcor, Mizar, stelle affisse sulle ossa
Ciottoli della luce in ombrose pianure,
Gli infiniti ghiacci, distrutti, a galleggiare
Nell'inmenso mare della piú nera pece.
E io che sono?, domanda al centro del Tutto
Un corpo che ricorda il nulla, materia
Defome nel corso di un dolore che corrompe.
Stelle, le mie stelle: un'invisibile flusso
Guida fino a voi la mia musica, e la vostra
Nelle mie vene riversa la fervida crescita.
Vuole l'uomo portare lassù la rocca
Del dolor suo, lanciare disperata freccia
Allo stesso cuore dell'oscuro remoto,
Grida sulla cima di un monte e vede come cadono
Sul volto suo i boschi pietrificati, piogge
Di nere pietre, luci come cardi o ortiche.
Stelle, stelle mie: tante vite sono
Spezzate, triturate in voi; siete polvere
Dispersa fra il nulla e il vuoto, o forse
Frammenti d'uno specchio dove un dio si guardó.

Nonostante tutto, vi si sente come immensa marea
D'intensissima musica, suono che ci ferisce
E nel ferirci, addolcisce arcano quell'essere
Che parte si sente dell'infinito cosmo.
È per questo che la domanda dell'uomo, *E io che sono?*
Con la notte profonda si fonde ed è parola
Gettata e perduta in un pozzo di musica.

Traduzione di Cristina Coriasso Martín-Posadillo

Nota a un poema

Noche más allá de la noche acabaría siendo un libro de libros. Me refiero a que, cuando comencé a escribirlo, me parecía que estaba recogiendo, en los sucesivos poemas, momentos claves, decisivos de lo que podríamos reconocer como *espíritu universal*. A medida que escribía veía que en los textos aparecían Grecia y Roma, el Renacimiento y la Mística, el Romanticismo y la Ilustración... Pero me turbaba el primero de los cantos, ese que se abre en la ladera de un monte que mira hacia el mar Mediterráneo, de donde vino nuestra cultura esencial. Un espacio, quizá, muy parecido al que nos recuerda Hesíodo – el primer poeta europeo – en su *Teogonía*.

Luego, a medida que el libro avanzaba, veía también que podíamos encontrarnos ante un poema de poemas. Es decir, el libro podría tener dos lecturas: como único poema (de 1000 versos alejandrinos) o como 35 cantos y un epílogo. Por otra parte, el que el libro-poema estuviera muy estructurado formalmente, estuviese medido y en algunos de los textos rimado – el pitagorismo que late en los 35 cantos de 28 versos cada uno – le acabaron dado al conjunto un intenso rigor. Y, sin embargo... Me refiero a que, por encima de la lectura global, unitaria, del poeta que parte y termina con su canto en la ladera de un monte, junto al mar, se ha mantenido ese carácter a la vez monotemático de la mayoría de los cantos. Por eso, el que fuera Canto XXVII, llevaba en su primera redacción el título de Giacomo Leopardi. Esta distinción entre

poemas con y sin título fue muy bien estudiada por mi amigo el profesor Giovanni Caravaggi, que trabajó sobre los originales manuscritos (“Antonio Colinas: Armonía órfica, una poética de la fusión”, *Anthropos*, nº 105, 1990).

Por tanto, además de un libro de libros nos encontramos ante un poema de poemas. De ahí que el canto que Cristina Coriasso – leopardiana de pro – ha seleccionado y traducido, posea también un doble sentido: se trata un ‘retrato’ del Leopardi contemplativo y, a la vez, un poema sobre la inmensidad del firmamento, con las preguntas y respuestas que cualquier ser humano puede plantearse durante su contemplación.

La pregunta profunda y grave que Leopardi se hace en su “Canto de un pastor errante de Asia” (*E io che sono?*) nos conduce a la consciencia extremada de ser (y del ser). Yo lo único que he hecho es envolver esa pregunta en los símbolos de la noche, en la significación profunda de los astros, acrecentar la angustia del ser que se sabe perecedero, de lo poco que somos, pero de lo mucho que sentimos. Acaso porque intuíamos que, de allá arriba, de donde llueven los astros, nos llega el reflejo de algo que fuimos. O que acaso seremos, cuando los cuerpos sean otra cosa que cuerpos y el tiempo otra cosa que tiempo.

Antonio Colinas

Junio de 2014

¹ De “Noche más allá de la noche”, en *Obra poética completa*, Madrid, Siruela, 2011.

TRADUZIONI

*O Infinito*¹

A mim sempre foi cara esta colina
deserta e a sebe que de tantos lados
exclui o olhar do último horizonte.
Mas sentado e mirando, intermináveis
espaços longe dela e sobre-humanos
silêncios, e quietude a mais profunda,
eu no pensar me finjo; onde por pouco
não se apavora o coração. E o vento
ouço nas plantas como rufla, e àquele
infinito silêncio a esta voz
vou comparando: e me recordo o eterno,
e as mortas estações, e esta presente
e, viva, e o seu rumor. É assim que nesta
imensidade afogo o pensamento:
e o meu naufrágio é doce neste mar.

Tradução de Haroldo de Campos

¹ In Campos, H., *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

PUBBLICAZIONI

Libri afferenti a Leopardi usciti e/o riediti nel 2014

- AA. VV., *Journée d'étude Giacomo Leopardi* (relazioni della), 22 mars 2014, Sorbonne Nouvelle Paris 3 – CIRCE (http://circe.univ-paris3.fr/Journee_Leopardi-CIRCE.pdf).
- AA. VV., *Lessico Leopardiano 2014*, a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino e Stefano Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice.
- AA. VV., *Una vita per la letteratura. A Mario Marti. Colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a cura di Marco Leone e Mario Spedicato, Lecce, Edizioni Grifo (contiene contributi su Leopardi).
- Alessandra Aloisi, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS.
- Walter Binni, *Leopardi*, Firenze, Il Ponte Editore, 3 voll. (I, *Scritti 1937-1963*; II, *Scritti 1964-1967*; III, *Scritti 1969-1997*).
- Rolando Damiani, *L'ordine dei fati, e altri argomenti della «religione» di Leopardi*, Ravenna, Longo Editore.
- Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di Andrea Campana, Roma, Carocci.
- Giacomo Leopardi, *Chansons. Canzoni*, traduites de l'italien par CIRCÉ sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Lavoisier Saint-Martin.
- Giacomo e Paolina Leopardi, *«Il mondo non è bello se non veduto da lontano».* *Lettere 1812-1835*, a cura di Laura Barile e Antonio Prete, Roma, Edizioni Nottetempo.
- Loretta Marcon, *La ragione e il cuore. Saggi leopardiani*, Padova, Clueb.