

LUCA MACCIONI

L'INFINITO
IDILLIO I

1.

Il 17 dicembre 1819 un'«anima assiderata e abbrivida» dall'algoire metafisico della «mutazione totale»¹ *piange* mentre porge per lettera al Giordani logori frantumi del proprio segretissimo romanzo della speranza². L'iniziazione alla maturità è nuovamente fallita e il ventunenne ancora infantile, che si volge indietro per un istante, deve cedere disperatamente alla carta l'arcano potere di dar corpo alle «ombre» scampate al disastro di un tempo edenico irrimediabilmente «perduto». Scopertosi ormai senza speranze né visioni, e quindi godimenti, a colui che sopravvive alla propria stessa morte non rimane che contemplare le *reliquie* di quel «benedetto e beato tempo». L'eco liturgica di questa rammemorazione leopardiana era già stata collaudata nel cruciale appunto zibaldoniano sulla perdita del «divino stato»³. Quest'altra pagina del medesimo romanzo psichico aiuta a chiarire il carattere propriamente *rituale* dell'altra: qui non è solo la pura retrospettiva del ricordo a trattenere per un istante il divino in fuga dal presente, quanto invece la *tecnica* della memoria, la disposizione chistica che inci-

¹ *Zibaldone* 144 (2 luglio 1820).

² *Epistolario*, pp. 354-355 (17 dicembre 1819): «Or io ne son tocco, perchè non vedo altra vita che le lagrime e la pietà, [...] allora ho forza di piangere, e piango perchè sono più lieto, e piango la miseria degli uomini e la nullità delle cose. [...] Ma ora io piango l'infelicità degli schiavi e de' tiranni [...]; e perchè l'andamento e le usanze e gli avvenimenti e i luoghi di questa mia vita sono *ancora infantili*, io tengo *afferrati* con ambe le mani questi ultimi *avanzi* e queste *ombre* di quel benedetto e beato tempo, dov'io *sperava e sognava la felicità, e sperando e sognando la godeva*, ed è passato, nè tornerà mai più, certo mai più [...]. D'ora in avanti, ove non segnalato, i corsivi sono sempre miei.

³ *Zibaldone* 76: «La somma felicità possibile dell'uomo in questo mondo, è quando egli vive quietamente nel suo stato con una speranza riposata e certa di un avvenire molto migliore, che per esser certa, e lo stato in cui vive, buono, non lo inquieti e non lo turbi coll'impazienza di goder di questo immaginato bellissimo futuro. Questo divino stato l'ho provato io di 16 e 17 anni per alcuni mesi ad intervalli, trovandomi quietamente *occupato* negli studi senz'altri disturbi, e colla certa e tranquilla speranza di un lietissimo avvenire. E non lo proverò mai più, perchè questa tale speranza che *sola può render l'uomo contento del presente*, non può cadere se non in un giovane di quella tale età, o almeno, esperienza». Corsivi leopardiani.

de, attraverso la parola, i labili confini dell'equilibrio perduto, offrendo alla speranza una sorta di *rifugio*: «speranza riposata e certa» e «certa e tranquilla speranza».

L'appunto costituisce, unico in questo senso nell'intera opera leopardiana, la descrizione di un paradiso intramondano realmente goduto (seppur in maniera discontinua) nella quiete dell'occupazione e dello studio paziente⁴, una felicità protetta da una pratica anacoretica di oblio delle energie corporee e di differimento del desiderio e del godimento ad un futuro immaginato migliore. Chi parla dal presente della retrospettiva annuncia, al contempo, la dissoluzione di questo sfondo religioso e dei valori che lo fondavano, il turbamento della quiete operato dall'*impazienza*, che esclude per sua natura il differimento costitutivo della speranza. Una novella cacciata dall'Eden a causa del desiderio di far esperienza di quel «mondo» (la sfera della socializzazione secondaria) che precocemente Leopardi oppone all'«eremo» recanatese e alla vita da recluso nella biblioteca paterna⁵. Leggiamo: «16 e 17 anni». L'indicazione è molto precisa, e rimanda a quel segmento esistenziale (1814-1815) che prende avvio dalla scoperta della greicità con le prime traduzioni dal greco. A ben vedere, dunque, Giacomo confessa sottotraccia che la perdita dell'Eden giovanile si è storicamente data per via del ritorno del rimosso corporeo e del surriscaldamento dell'immaginazione (si ricordi l'«*immaginato* bellissimo futuro») innanzi al fuoco delle favole pagane. Un passo del *Saggio sopra gli errori popolari* (1815: lo studio di allora vi raccoglieva filamenti di quelle favole), in effetti, verifica interessanti interferenze lessematiche col brano sul «divino stato»: «Alquanto *inquieto*, perchè vivace, egli era forse molesto ad una allevatrice *impaziente*, solita a confondere il brio colla insolenza»⁶. Non è difficile comprendere che l'impazienza viene artatamente proiettata sul deuteragonista.

Quando Leopardi prenderà atto della propria definitiva transizione nella condizione dei moderni, e quindi dell'affinamento della sensibilità da cui è maturata, si ricorderà dell'eccezionalità sentimentale dell'«ult. canto della Cantica»⁷, l'*Appressamento della morte*. Il rimando al V canto dell'operetta giovanile (fine 1816) ci dà modo di verificare ciò che andavamo dicendo. Vi ritroviamo tutte le *personae* del dramma dell'impazienza di *Zib. 76*, ma inscritte nella voce dello spirito, nel lamento dell'anima disincarnata che si strappa dal corpo e per via di questa morte *in corpore vili* conquista la parola poetica⁸ con cui si abbandona al dolore per la mancata rea-

⁴ Imprescindibili sull'argomento: C. COLAJACOMO, *Dall'uomo di lettere al letterato borghese*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 363-412 (su Leopardi: pp. 402-407); F. D'INTINO, *Il monaco indiuolato. Lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 467-512.

⁵ *Epistolario*, p. 142 (26 settembre 1817).

⁶ *Poesie e prose* (II), p. 712.

⁷ *Zibaldone* 144 (2 luglio 1820).

⁸ D'INTINO, *Il monaco indiuolato*, cit., pp. 486-487.

lizzazione delle promesse di eternità (poetica) fatte dal cuore. È la prima (e fatale) manifestazione di «spiritualizzazione», di frattura dei polari antropologici: frattura velenosa, perché insinua l'amarezza di chi s'attrista per non aver potuto far *corporea* esperienza di quel mondo che continua a desiderare pur conoscendone speculativamente il vuoto. Il desiderio rimane inalterato, ma anche inappagabile⁹.

La scena è satura di elementi ricorsivi nella memoria leopardiana: la fenomenologia attimale della caduta, che procura l'irruzione della caducità («soffio» v. 69, «*lampo*» v. 69); l'insistenza, in figura di *variatio*, sul dato della vista dello spirito disincarnato («guardo» v. 5, «veder» v. 12, «*mirar*» v. 13). E altri ancora. Ma il punto decisivo è un altro. Il poeta si era allontanato dalla quiete idillica dell'esordio (I canto), infiammato dal peccaminoso, duplice desiderio di far esperienza nel mondo e di acquistare la gloria poetica che l'avrebbe fatto eterno. La smania era stata costretta in breve a capitolare definitivamente innanzi all'Angelo che annunciava al protagonista la sua prossima morte (IV canto): ciò significa che una volta conosciuto il tremendo pericolo verso cui il moto rovinoso del desiderio lo avrebbe condotto, l'io doveva piegarsi, timoroso, alla ricerca di un *rifugio* nella quiete del cielo. Un ripiegamento che sa di rinuncia, dal momento che solo allora l'anima del giovane poeta si scioglie nel *pianto* ininterrotto perché è costretto a sacrificare a Dio il «soprumano talento» (v. 45), la «fiamma d'Apollo» alimentata dalla vigoria corporea giovanile. Non è un caso che Leopardi fissi tanto la creatività oltreumana quanto la vitalità giovanile e la speranza in un'unica immagine: la fiamma ardente (rispettivamente, vv. 45, 5, 31). Veder la propria creatività *troncata* dalla morte (v. 90) significa dunque, simultaneamente, fallire l'iniziazione alla maturità e morire nel fiore degli anni («Anco fanciullo son», v. 41); veder consumarsi la speranza della partecipazione ad una condizione sovrumana, divina, annunciata da un chiasmo analogo a quello di *Zibaldone* 76 non solo per funzione preservativa, ma anche perché pur esso destinato a rivelarsi illusorio («A morir non son nato, eterno sono», v. 50).

La *Cantica* è il *Prolog in Himmel* del leopardiano romanzo della speranza, una sorta di tanatografia originaria, una rovinosa caduta che sancisce la definitiva impossibilità di godere del *divino stato* nel mondo: «E tutto *cader vidi*» (v. 35), o «Tutto *dispare*» (v. 53), compresa la speranza. L'esordio è paradossale, perché già *in limine* il fanciullo divino che cova in petto l'ardore giovanile («*Ardor*», v. 44) versa copiose lacrime perché quell'ardore sta inesorabilmente languendo (vv. 4-5), senza che sia stato possibile «tirare alcun frutto notabile»¹⁰. Dell'io che trapassa rimane in terra solo l'«ombra» e il «vestigio» (vv. 84, 68), unica modalità d'esistenza di una presenza che è rimasta polarizzata, che cioè affonda nella *crisi* perché non riesce a elaborare alcuna conciliazione tra la condizione antica e quella nuova. Le conse-

⁹ *Poesie e prose* (I), pp. 371-372 (vv. 16-36).

¹⁰ *Zibaldone* 2529 (30 giugno 1822).

guenze di questo scacco saranno incalcolabili perché condizioneranno a lungo i modi leopardiani di definizione del rapporto possibile tra l'antico e il moderno, o ancora, ma è lo stesso, tra la poesia e la prosa.

Di lì ad un anno, troviamo l'ardore giovanile ancora protagonista di una celebre epistola al Giordani¹¹ in cui Leopardi ragiona sulla vocazione poetica. Ritornano tutti gli addentellati dell'immagine della 'fiamma': la vocazione s'è data storicamente come un radicale "avvedersi", «nel *fervor* degli anni», dell'oraziana «*mens divinius*» in virtù dello sprone della «vista della natura» e della «lettura dei poeti». Una volta scovata la belva rapidissima che si nascondeva tra le pagine dei poeti, e che mette in movimento l'anima – e il cuore («palpitare immantinente») –, sorge il problema di come inseguirla, «seguirla» («tener dietro», «lanciarci dietro a»). È qui che entra in gioco l'ardore giovanile¹²:

Quando io vedo la natura in questi *luoghi* che veramente sono ameni [...] mi sento così *trasportare fuor di me stesso*, che mi parrebbe di far peccato mortale a non curarmene, e a lasciar passare questo *ardore di gioventù*; e a voler divenire buon prosatore, e aspettare una ventina d'anni per darmi alla poesia [...]; e la mente sarà *più fredda* o certo *meno calda* che non è ora.

La struttura connotativa del brano contrappone scopertamente lo spasmo vellocissimo della poesia, analogo all'energia giovanile, alla claudicante prosa, invece fredda e posata come l'uomo maturo. Siamo all'interno di una scena di caccia in cui il poeta è chiamato ad infiammarsi sino all'obliterazione estatica (ed erotica: il trasporto amoroso) della coscienza, profittando dell'intensità dell'ardore prima che esso si estingua, se vuole "seguire" la natura: la velocità della fuga comporta la velocità del cacciatore e dello strumento espressivo che deve catturare la sensazione. «Seguir Dante» e seguire la natura sono il medesimo, così come la lettura dei poeti sommi è il medesimo dell'osservazione della natura. *Loca* reali e *loci* testuali si identificano per chi, come Leopardi, fa di ogni buona imitazione poetica l'attualizzazione di un frammento della natura alla sensibilità. Detto questo, va aggiunto che la posizione leopardiana non è per nulla ingenua, perché non è tale l'idea di una spontaneità che debba essere mediata dalla discorsività e dalla fatica dello «studio», o ancora l'idea di una prosa capace dello slancio poetico. Queste importanti posizioni leopardiane rappresentano il punto d'avvio di una caccia che si concluderà nel giro di qualche mese, una sorta di ipotesi di lavoro elaborata sulla scorta della propria esperienza di lettore (e traduttore-poeta) e presto vanificata da una nuova forma di lettura: l'auscultazione di sé, nella quale consiste l'analitica delle passioni inscenata nelle *Memorie del primo amore* (1817-1818).

Diciamo subito due cose. Innanzitutto, è trasparente l'intenzione leopardiana di legare l'esperienza ricostruita nelle *Memorie* al *Prolog*. Non sarà casuale che qui il

¹¹ *Epistolario*, pp. 88-99 (30 aprile 1817).

¹² *Ivi*, p. 95.

sipario si apra enfatizzando la virulenza esercitata sul senso dalla potenza autoritaria dell'«impero della bellezza»¹³, e che l'*amour-passion* in questione giunga a scuotere l'«eterna medesimezza» della vita del giovane Giacomo¹⁴, deprivata di svaghi e dilette, o ancora che nasca dal cuore di un ragazzo «inespertissimo» che augura per sé l'occasione d'aver «veduto più mondo»¹⁵. Leopardi arriva quasi a coniare una definizione pregnante dell'impazienza che lo aveva sospinto verso la rottura della quiete: la «cieca ingordigia incontentabilissima» che, dall'interno del *gioco*, e quindi del piacere, mette «fretta di goder di quel bene che presto e troppo presto avrei perduto»¹⁶. Con l'analogo effetto di favorire angoscia e affanno, di consumare la possibilità di godere nell'atto stesso in cui si gode.

Seconda osservazione. Sappiamo che Leopardi, *a posteriori*, penserà alla vicenda narrata come ad una battuta di caccia¹⁷. Ce lo dice indirettamente *Zibaldone* 644-645. Il brano ci riporta ad una scena della fanciullezza: postosi alla ricerca di «inclinazioni» e «affetti veramente naturali» verificabili solo nelle «persone naturali», quali sono i fanciulli, l'io ricorda un se stesso fanciullo che scrutava, spiava la persona in partenza (si noti la stessa dinamica della lettera: *partire-seguiva*). La distinzione tra persone che rivedrà e che non rivedrà corrisponde a quella tra animali selvatici e domestici, perché solo i selvatici, che si allontanano, sono oggetto di venazione. La serie verbale dispiegata è significativa: *esplorare, notare, notomizzare*, in un crescendo dall'osservazione alla scrittura, e poi alla dissezione corporea. Il crescendo verbale si adatta a perfezione alla scena incipitale delle *Memorie*, con la cugina Geltrude Cassi in partenza da casa Leopardi, e alla caccia del fanciullo che tende l'orecchio per sentire l'ultimo rintocco della voce della donna¹⁸. L'osservazione ravvicinata (*esplorare*) del corpo lascia spazio alla *notazione* dell'immagine memoriale e poi alla *notomizzazione* dei propri palpiti d'amore: notomizzazione, cioè, del se stesso naturale da parte di un io osservatore e scrittore, riproposta (solo leggermente variata) della «spiritualizzazione» della *Cantica*: «il corpo di chi scrive è sacrificato all'esigenza di specularne minutamente le viscere dell'amore»¹⁹. La vicenda amorosa è esperita in assenza dell'oggetto amato, e nella perpetua ed esclusiva esperienza delle proprie immagini interiori. *In limine* la ricordanza è relata non all'oggetto, ma all'immagine dell'oggetto, la rappresentazione che sfila nello scenario della mente (innumerevoli le occorrenze del lessema) e viene sviscerata. Sviscerata vale mortificata, in senso letterale, perché l'immagine mentale viene corrosa – e resa discontinua come un

¹³ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 3.

¹⁴ *Ivi*, p. 39.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 27.

¹⁷ Il suggerimento proviene da F. D'INTINO, *Scene di caccia. Analisi di un topos leopardiano*, «La Rassegna della letteratura italiana», IX, 1999, n. 1, pp. 112-131 (per il rilievo in questione: pp. 116-117).

¹⁸ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 12.

¹⁹ *Ibid.*

«lampo» – dallo sforzo volontario (lo «studio») dispiegato per afferrarla. Paradossalmente, essa si concede «spontaneamente» solo negli istanti in cui il cacciatore dismette l'attenzione volontaria, non la cerca²⁰.

Il diario si chiude sulle note di un fallimento. In parallelo, però, la sensibilità dell'amante si è ulteriormente affinata, tanto che egli, procurando di riguardarsi come oggetto della propria attività di penetrazione analitica, riesce trasversalmente a strappare godimento dalla propria capacità di soffrire. Anche a questa condizione scopertamente moderna allude l'immagine del «cuor mio più sensitivo assai dell'ordinario»²¹.

Non sfugga, in ultimo, che Leopardi definisce apertamente «malattia» ed «infermità di mente»²² la propria esperienza amorosa, della quale procura numerose notazioni sintomatologiche. Vale la pena di tener d'occhio questi dati, perché vestiranno i panni del nemico da abbattere nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818).

2.

Di fronte allo scempio che egli stesso ha finito per compiere, l'assassino retrocede. È questo l'atto centrale del primo libro del leopardiano romanzo della speranza, il copione elaborato tra il *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (primi mesi del 1816) e l'epistola al Giordani *Sopra il Frontone del Mai* (1818), e poi realmente performato ne *L'infinito* (1819). A tutta prima, il *Discorso* appare alimentato dalle medesime energie che, di lì a qualche mese, esploderanno nella *Cantica*. Non si spiegherebbe altrimenti come mai in un innocente «presente»²³ offerto da Leopardi all'illustre filologo editore possa risuonare una eco così chiara del dramma dell'impazienza. All'annuncio del ritrovamento e della pubblicazione degli scritti di Frontone, scrive Leopardi, «Dopo *l'inquietudine*, lo stupore, la gioia, il primo moto che m'invase fu *l'impazienza*», il secondo l'invidia per i Milanesi «che poteano all'istante appagare la loro curiosità e soddisfare al loro desiderio»²⁴, cioè nutrirsi di quelle che l'epistola al Giordani chiama «*reliquie* Frontonianes»²⁵. La chiave di volta dell'intero *Discorso*, ciò che lo rende davvero importante per il romanzo che andiamo ricostruendo, è la segretissima identificazione di Giacomo col discepolo più amato dall'oratore romano: Marco Aurelio. Se Augusto adorava il proprio maestro, e nes-

²⁰ Ivi, pp. 27-28.

²¹ Ivi, p. 34.

²² Ivi, rispettivamente p. 41 e p. 31.

²³ *Poesie e prose* (II), p. 933.

²⁴ Ivi, p. 934.

²⁵ Ivi, p. 955.

suno poteva sopravanzarlo «in questo straordinario *trasporto*»²⁶, da parte sua anche Leopardi lo amava («Io confesso che non solo ammiro, ma *amo* ancora sinceramente il mio Frontone»²⁷), e ne aveva parlato spesso, «e sempre con *trasporto*»²⁸. Per chi è pratico delle astuzie di cui Giacomo è capace non sarà difficile scorgere il filo sottile che congiunge il *Discorso al Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*²⁹.

Immedesimarsi empaticamente con Marco Aurelio portava Leopardi a farsi seguace, a imitare un imitatore che per farsi «riformatore» «cominciò dal retrocedere» rispetto all'«eccesso dell'arte» e alla «corruzione» in cui l'eloquenza era caduta in quel tempo, a causa della «sconsigliata vaghezza di passar oltre». La «retrogradazione»³⁰ del retore assomiglia forse troppo al gesto dell'assassino delle *Memorie* che, inorridito per aver straziato il proprio corpo, prende a sentirne profondamente la nostalgia. In effetti, nessun passo indietro verso la condizione che precede la scissione tra spirito e corpo è possibile senza aver avuto esperienza di essa, senza quella filosofica e moderna «profondità dell'indole»³¹ che giunge a ripiegarsi su se stessa, ad analizzarsi. Frontone retrocede, ma solo dopo aver esaminato «a fondo» e soppesato³², un po' come Leopardi intento a ben ponderare le massime sull'inimicizia tra ragione e natura³³. La retrogradazione (oltrafilosofica) del retore punta verso il «mezzo»³⁴ in cui corpo e anima formano un sinolo indissolubile; il luogo di natura della maturità, non della fanciullezza, nel quale gli «ornamenti» non «lampeggiano», non «risaltano» per la loro intermittente alterità dal corpo della parola, ma «risplendono» tenuamente perché «innestati nel soggetto», quasi fossero cose e non parole: «innestati» corre parallelo a «incorporati»³⁵.

La retrogradazione è la via troppo umana di chi non cerca «miracoli e cose dell'altro mondo»³⁶ ma, orfano della divinità (o dell'antico), mette su carta un progetto maturo nutrito da sforzo e tempo. Così Leopardi, a distanza di due anni, e dopo l'a parte della *Cantica*, riprende e perfeziona le coordinate del suo disegno segreto, e subito ne verifica l'efficacia proiettandole all'interno di un progetto apparentemente marginale:

²⁶ Ivi, p. 939.

²⁷ Ivi, p. 950.

²⁸ Ivi, p. 934.

²⁹ Cfr. Ivi: la dedica al Mustoxidi, p. 634 («non cedo che a voi nel *vivo trasporto* [...]») e l'*Idea dell'opera*, p. 640 («amare con *trasporto*»). In questo modo Giacomo ha operato, nel breve volgere di qualche rigo, una precisa e funzionale identificazione prima con i selvaggi, poi con l'uomo allevato tra i pregiudizi, che patisce appunto «nella stessa guisa» dei selvaggi. Il senso del passo immediatamente successivo («Nella stessa guisa») esce allo scoperto non appena si ricostruisce la strategia sottile di Leopardi.

³⁰ Ivi, p. 950.

³¹ *Zibaldone* 539 (21 gennaio 1821).

³² *Poesie e prose* (II), p. 950.

³³ *Zibaldone* 14-15.

³⁴ *Zibaldone* 13.

³⁵ *Poesie e prose* (II), rispettivamente pp. 952 e 962.

³⁶ Ivi, p. 962.

come «aggiustare»³⁷, comporre in unità coerente l'autorità di chi assegnava a Frontone la «secchezza» (Macrobio) e di chi, invece, la «pompa» (Mamerto), quando queste qualità – come natura e ragione – paiono essere «ripugnanti»³⁸, ovvero in contraddizione formale? Come Frontone, Giacomo soppesa a lungo il valore dei termini e i possibili sinonimi, ma a noi interessa la soluzione al dilemma. La compatibilità delle due qualità contrapposte rappresenta un problema solo per i moderni, a partire dai latini, non certo per gli antichi greci, i quali (ad eccezione di Eschine e Demostene) volgevano alla secchezza concepandola nel senso esclusivo di 'semplicità' e 'sobrietà', di 'verecondia' che resta «contenta della semplicità»³⁹. Essa non conosce il moto rovinoso verso la 'copia' (un elemento della pompa), dal momento che questa era originariamente confusa con quella, e a quella assimilata. Insomma, nel regime greco di pensiero non esiste l'oltranza da cui emerge il diverso da sé: in questa *aseitas* vige lo «strettissimo collegamento e quasi incorporamento» di forma e materia dello «stile», analogo a quello che lega il corpo e l'anima nel sinolo. Non fa meraviglia, dunque, che il moderno che si trova a sceverare con vista «fin[a] e penetrativ[a]» le proprietà di questo nodo non riesca a «fare in guisa che nessuna celatamente ne rimanga o di queste tra quelle o di quelle tra queste *confusa e mescolata*»⁴⁰. L'analisi delle idee e delle cose genera *πόλεμος* e contraddizione, uccide la sensibilità lunare degli antichi e partorisce un coro di orfani inguantati che si provano a palpare un «panno ispido e setoluto», col solo risultato di *vedere* «com'egli è irsuto»⁴¹ senza poterne *sentire* l'asprezza. Come nel finale della *Cantica*, l'insistenza sulla vista annuncia la spiritualizzazione e la scissione tra la mano, simbolo di immediatezza, e l'occhio, mediatore all'intelletto.

L'appunto sulla perdita del «divino stato» ci permette di fissare l'attenzione su una data, il 1814, che segna nella biografia leopardiana l'inizio di un disperato tentativo di rieducazione all'antica, a quella semplicità che Giacomo aveva dolorosamente smarrito nel «moderno» labirinto del razionalismo gesuitico della prima educazione. Nella sua mente di fanciullo, Leopardi aveva sognato di intraprendere la strada di una lunga e paziente ruminazione delle divine bellezze degli antichi, di degustazione di sapori e odori da cui sperava di distillare una lingua materna («che si parla e si pensa» senza studio né arte⁴²) nuova perché, appunto, antica. Quel sogno si spegne definitivamente assieme alla scrittura dell'epistola *Sopra il Frontone del Mai*, in cui è confessato francamente che il sapore dell'antichità è oramai «oltremodo *svanito*»⁴³, come la vagheggiata immagine del volto della donna nelle *Memorie*⁴⁴.

³⁷ Ivi, p. 963.

³⁸ Ivi, p. 956.

³⁹ Ivi, p. 961.

⁴⁰ Ivi, p. 963.

⁴¹ Ivi, pp. 967-968.

⁴² Ivi, p. 968.

⁴³ Ivi, p. 967.

⁴⁴ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 27.

A questo punto il romanzo della speranza supera lo statuto di deposito di *lacrimae rerum* versate per la perdita della condizione divina che garantiva la conciliazione dei principi di piacere e realtà. Quelle pagine narravano del fallimento dell'obiettivo della maturità (esperienziale e poetica) e della dissipazione del «soprumano talento», che precipitava in reliquie. La rigenerazione del romanzo è annunciata da un vero e proprio *renversement*, dall'inizio di un lunghissimo percorso che principia proprio dalle reliquie dell'antico, dal lutto di un orfano della divinità intento a procurare la *seconda morte* culturale⁴⁵ al divino-fanciullo-antico per via di un complesso rituale funerario che dovrà culminare nell'interiorizzazione del defunto e nell'avanzamento-retrocessione verso la maturità frontoniana: una novella presenza del divino, una riappropriazione traslata della coincidenza di principio di realtà e principio di piacere. D'ora in poi, nell'ottica leopardiana, il pianto per la perdita del piano assoluto della condizione naturale, e per il conseguente snaturamento, procederà parallelo all'appropriazione del *saper piangere* rituale, della *tecnica* mediante cui la naturalezza moderna tenta di innestarsi e interiorizzare una naturalezza antica ormai ridotta in schegge, frantumi⁴⁶.

L'antico patisce una disastrosa caduta nel moderno, e a sua volta il moderno fa esperienza della morte dell'antico, anzi la procura sul piano dell'immediatezza vitale senza riuscire a risolverla in valore culturale. Una volta consumatasi vanamente la fatica di questo tentativo di risoluzione ha inizio la *crisi del cordoglio*. Da quanto detto è facile intuire che i primi sintomi di questa condizione affiorano nelle *Memorie*, ove la *presenza* fallisce nell'obiettivo dell'elaborazione di un rapporto tra realtà e immagine, studio e spontaneità, che non debba ricorrere necessariamente alla rimozione. Ogni rimozione, infatti, è un restringimento del margine di decisione formale, un annuncio di *crisi della presenza*. Nelle *Memorie* è possibile rintracciare precisi sintomi di tale crisi. Tra questi va segnalata la depressione malinconica, antipodica rispetto alla malinconia «calda», «intensa», «affettuosa»: questa è prodromo di una creatività felice, anacoretica, dacché si dispiega dilettaando «senza turbarci più che tanto»⁴⁷; l'altra, di «scontentamento», «mania», «angoscia», persino «cordoglio»⁴⁸. Tutto farebbe pensare, insomma, ad una *presenza malata*⁴⁹. E pur vero, però, che il progetto enucleato da Leopardi nell'atto di chiudere il diario

⁴⁵ L'impalcatura concettuale del presente tentativo di lettura rituale del progetto leopardiano proviene da E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

⁴⁶ Sulla perdita del piano assoluto e universale della natura originaria, scansato da quello esclusivamente relativo di naturalezza (peraltro geminato: due naturalezze, antica e moderna) e poi radicalmente storicizzato, è fondativo il brano di *Zibaldone* 46-47. Cfr., inoltre, l'indice leopardiano *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* in *Zibaldone* III, p. 1209, punto 85-86: «Difficoltà di seguire oggidi la natura, la quale non ci è più abito».

⁴⁷ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 41.

⁴⁸ *Ivi*, p. 27.

⁴⁹ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., pp. 25-35.

e rientrare tra i libri della casa paterna, quell'«eccetto che l'amor dello studio provo di racconciarli colla passione»⁵⁰, rompe con lo stato di miseria (e quindi con la *Cantica*) e anticipa l'«aggiustare» dell'epistola *Sopra il Frontone*. Evidentemente, nella mente di Leopardi la *claritas* del lampo delle *Memorie* suggeriva la medesima modalità di esistenza materializzata dalle reliquie frontoniane: non tanto quella del morto, quanto invece del *cadavere vivente*, di passaggio tra la condizione dei vivi e dei morti. La differenza è sottilissima, ma decisiva nel quadro di un rituale, quale quello funerario antico, in cui l'elaborazione del *mito del morto* ritarda il trapasso e rende possibili le operazioni di *separazione* e *rapporto* per risolvere la crisi. I nessi mitico-rituali rappresentano modelli tecnici mediante cui arrestare il rischio di alienazione: il mito destorifica il divenire e, al contempo, permette il recupero alla storia, fornisce cioè un orizzonte all'azione culturale della *presenza*⁵¹.

Non è casuale che in Leopardi il mito affiori con una nuova imponenza all'altezza del '18, e che al contempo il poeta lo dissimuli. L'esempio più flagrante è l'appunto densissimo sull'effetto della lettura delle odi di Anacreonte⁵², incastonato in una serie di brani su poeti lirici italiani del '600⁵³. L'obiettivo dichiarato della serie è perorare la causa frontoniana dell'«incorporamento», plasmare un ideale di *medietas* in cui si mescolino, come nelle «prose antiche» o nelle canzoni di Petrarca, il *secco* della prosa e della ragione col *dolce e molle* della poesia e della natura. Il brano su Anacreonte esonda con nettezza da questi margini perché annoda la secchezza dell'analisi al gesto della falce messoria, alludendo cripticamente alla criticità del momento del raccolto e alla scomparsa del nume della vegetazione che segue al vuoto vegetale. L'atto del fissaggio e dell'analisi del piacere gustato durante la lettura rinnova la scissione della spiritualizzazione, e dunque la volatilizzazione di quello stesso *antico* piacere che si manifestava nell'alveo della corporeità e fisicità e che ora rovina in parole disseccate. La volatilizzazione è, come nella *Cantica* e nelle *Memorie*, una caduta, uno svanire e un fuggire della natura innanzi ad uno spettatore che rimane «confuso». Ora, nell'ottica di questo lavoro interessa che l'atto venga proiettato (e simultaneamente dissimulato) sullo sfondo del mitologema stagionale della Kore, cui rimandano diversi elementi: non solo la tonalità invernale del vuoto campo di stoppie, ma anche l'aggettivo «ricreante», effetto del canto prelapsario «*mulcens*» di Proserpina⁵⁴, e l'immagine implicita dell'anacreontea come campo nu-

⁵⁰ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 36.

⁵¹ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., pp. 25-35. Ma sul simbolismo mitico-rituale inteso come processo di destorificazione e, assieme, di recupero alla storia, cfr. anche ID., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002 (in particolare, pp. 260-268).

⁵² *Zibaldone* 30-31.

⁵³ *Zibaldone* 23-31.

⁵⁴ Per questo, e in generale per la presenza del mitologema stagionale della Kore in Leopardi, è imprescindibile F. D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e Critica», XIX, 1994, n. 2, pp. 211-271. Il richiamo è a CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae* I, 246.

minosamente attraversato dallo πνεῦμα errante per le messi, identificabile, giusta Plutarco⁵⁵, con Persefone poi messa a morte. Ne riparleremo ancora a proposito de *L'infinito*. Nel frattempo, vale la pena sottolineare che nel rituale funebre antico l'ideologia dei πάθη τῶν καρπῶν è legata a doppio filo con la venazione e vieppiù col *planctus* rituale atto a riparare alla violenza patita dal nume⁵⁶. Il nesso si ripresenta puntualmente nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818).

Il *Discorso* leopardiano deve essere inteso come il momento di resistenza (fron-toniana) all'eccessiva violenza del moderno «tempo [...] di luce»⁵⁷, cui Leopardi ha non solo assistito, ma anche, come abbiamo visto, partecipato attivamente. Una resistenza del *poeta* e della poesia, il cui fine è il diletto⁵⁸, e che rispetta dunque il primato antropologico del piacere. Ma questo punto di vista presuppone, a sua volta, il bottino della spiritualizzazione e del vero, la visuale del «filosofo veramente acuto e sublime»⁵⁹ che s'accorge del danno che la spiritualizzazione ha arrecato alla corporeità, all'immaginazione, in generale alla natura ormai «sparita dagli occhi»⁶⁰; presuppone, ancora, la tristezza e la malinconia del guerriero solare che ha combattuto e finalmente vinto la battaglia con la natura, e ha fatto strazio di se stesso; insomma, l'esperienza di una morte non oltrepassata che getta la *presenza* nel *planctus* irrelativo. Leopardi non nasconde la propria appartenenza alla modernità, ma al contempo asseconda la spinta alla retrogradazione ultrafilosofica, guerreggia metaforicamente con l'eccesso di luce e col regno dei fantasmi, muove un immaginario assalto alla capitale del regno, la città. L'ardore bellico del giovane si coagula nell'immagine dell'«uomo oscuro»⁶¹: colui che nasconde il proprio nome per timore (*excusatio non petita* ...) e si getta nella mischia in nome di una sensibilità, quella antica e naturale, non amante della «molestissima lucerna» dell'intelletto indiscreto⁶²; «quasi divina»⁶³ perché costituzionalmente ossimorica: cara e dolorosa, madre tanto di diletto quanto di affanni; spontanea e semplice perché ingenua, non intelligente di sé, anzi verconda come la luna: non è «amante della luce», invece «da fugge, e cerca le tenebre, e in queste si diletta»⁶⁴. Donde, come si diceva, 'oscuro', e adoratore della luce lunare: di una luce tenue quanto la 'secchezza' greca nel *Frontone*, amica della penombra e

⁵⁵ PLUTARCO, *Iside e Osiride e Dialoghi Delfici*, Milano, Bompiani, 2008, p. 119 (c. 66). Leopardi lo leggeva nell'edizione *Plutarchii Chaeronensis quae exstant omnia* [...], 2 voll., Francofurti, in officina Danielis ac Davidis Aubriorum, & Clementis Schleichij, 1620. Per la caratura numinosa del vento presso gli antichi cfr. almeno il *Capo XIV* del *Saggio sopra gli errori popolari*, in *Poesie e prose* (II), pp. 821-827.

⁵⁶ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., pp. 214-259.

⁵⁷ *Poesie e prose* (II), p. 364.

⁵⁸ Ivi, p. 354.

⁵⁹ Ivi, pp. 363-364.

⁶⁰ Ivi, p. 365.

⁶¹ Ivi, p. 348.

⁶² Ivi, p. 362.

⁶³ Ivi, p. 397.

⁶⁴ Ivi, p. 401.

rispettosa della diletta confusione in cui si danno a vedere «in natura» gli oggetti di qualunque specie⁶⁵.

È facile individuare i tre tempi del progetto di retrogradazione: dapprima una fuga dal presente⁶⁶, dal tempo in cui ci ritroviamo così mutati e alterati perché snaturati; poi l'erranza, il *salto* o viaggio, la metessi o partecipazione alla condizione antica attraverso l'estasi e il rapimento, l'inganno dell'immaginazione, la menzogna, l'illusione; infine, l'innesto dell'«ardore di gioventù» nella freddezza della vecchiaia ormai maturata. È evidente che la pratica dell'innesto richiede la mediazione di reliquie, una forma di sopravvivenza della divina sensibilità antica alla lotta contro gli infiniti ostacoli (si intende: tanto interni quanto esterni) che ad essa si oppongono, inasprendo il processo di individuazione e formazione. A questo punto, il *Discorso* porta allo scoperto l'ideologia delle passioni del nume violentato, fatto oggetto di venazione, assaltato, e ridotto in catene. Proprio questo è il punto: quando l'assalto dell'autorità endogena ed esogena non porta alla sparizione definitiva, essa si riversa in forme di claustrazione, cioè di vitalità attenuata. Non è un caso che Leopardi gridi con forza che non siamo mutati «affatto», ma solo nell'intelletto⁶⁷: la scommessa della sopravvivenza della natura in inclinazioni, memorie, ricordanze, desideri, insomma in forma di puri «germi» potenziali⁶⁸ o di inclinazioni del cuore, è l'azzardo disperato di chi si prepara ad officiare un rito funerario all'antica.

Gli antichi, e quindi la natura, erano sentimentali «quasi per ventura»⁶⁹, non per deliberazione. Ma vi furono antichi che seppero essere sentimentali in tempi in cui la scienza era «tenebrosa»: tra questi, Leopardi menziona Omero, Ossian e Petrarca. È curioso che gli episodi omerici rammentati da Giacomo, tanto dall'*Iliade* quanto dall'*Odissea*⁷⁰, siano episodi di lutto in cui il protagonista si scioglie in pianto. E ancora, che le lacrime delle donne nell'*Iliade* abbiano ricevuto in risposta le lacrime del lettore: «non ho finito mai di legger l'*Iliade*, ch'io non abbia pianto insieme con quelle donne». Ma c'è di più: Andromaca, Ecuba, Elena, Priamo ed Achille non sono solo personaggi lacrimosi, ma svolgono un ruolo molto preciso, quello dell'ἔξαρχος γόοιο che nelle antiche civiltà religiose mediterranee attiva il ritmo responsoriale e con esso il momento tecnico del lamento⁷¹: un controllo rituale del patire circoscritto da un orizzonte mitico mediante cui riplasmare lo strazio naturale storico in un'azione rituale, e quindi ridischiudere gli orizzonti formali compromessi dalla crisi. Leopardi piange come l'ἔξαρχος γόοιο, se ne fa emulo e compie il gesto rituale dell'esibizione delle reliquie del defunto. A questo momen-

⁶⁵ Zibaldone 16.

⁶⁶ Zibaldone 17.

⁶⁷ Zibaldone 18.

⁶⁸ *Poesie e prose* (II), p. 381.

⁶⁹ Ivi, p. 394.

⁷⁰ Ivi, pp. 395-396.

⁷¹ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., pp. 178-192.

to rituale della separazione dal defunto deve seguire il momento del rapporto, ovvero del discorso e della mimica della lamentazione mediante i quali attingere forza dalle reliquie.

Nel *Discorso* Leopardi si limita a chiarire quali sono le modalità di rapporto possibili ai moderni così snaturati. In tempi in cui la natura è ridotta, nella migliore delle ipotesi, in claustrazione, i moderni hanno bisogno di «uso» e «familiarità degli antichi», di «studio lungo e profondo», di matura ruminazione⁷² dei loro scritti che sono «l'ultimo quasi *rifugio* della natura»⁷³ innanzitutto perché in quei versi la natura non è imitata, ma è presentificata alla sensibilità del lettore, rivive emulata. Gli ingegni «divini» antichi erano in grado di «seguitarla»⁷⁴ spontaneamente, come l'«ago» la «stella», di essere agiti dalle forze della natura cui immediatamente partecipavano. Nel moderno, «poeti *sovrumani*»⁷⁵ di tal fatta non è «provabile» che si manifestino, o più semplicemente sono stati sacrificati come il «*sopruman* talento» della *Cantica*. Gli ingegni moderni, lontanissimi dalla natura, devono arrivarvi con sforzo e pena seguendo un percorso eccentrico: la via del gran dispendio del poeta sentimentale ingenuo, o di chi è costretto a mediare all'eccesso il dettato della natura per celare la propria stessa artificiosità e recuperare parzialmente l'antico modo di *abitare* la natura⁷⁶, di «seguitarla». Non ci si stupisca se Leopardi ha ormai interposto un diastema così evidente tra «seguitare» (lettera aprilina al Giordani) come venazione mortifera – che di per sé implica la distanza, la separazione – e «seguitare» come immediata adesione magnetica degli ingegni divini alle leggi della «santa natura»: a Giacomo preme enfatizzare l'ideologia dello sforzo che conduce dall'una all'altra accezione. Il dispendio, dunque, lo studio, la ruminazione dei testi antichi che conduce alla *sancta aemulatio*: il percorso di Antonio, che dapprima «seguita» gli apostoli, e poi fa di se stesso un «armario delle Scritture sante»: «*masticandole* [le virtù apprese], brigava d'*incorporarles* amando, e *seguitando*»⁷⁷.

L'infinito è organicamente legato al progetto funerario abbozzato nel *Discorso* e rappresenta propriamente il momento del discorso della lamentazione, durante il quale i vivi partecipano alla condizione del morto. Come abbiamo ricordato sopra, il discorso prevede una mimica specifica. Il rilievo è decisivo per comprendere il comportamento rituale di Leopardi, ormai proclamatosi *ἐξάρχος γόοιο* alla stregua

⁷² Che la pratica dello studio sia intesa nel *Discorso* quale pratica di ruminazione lo prova abbastanza bene l'interferenza sintagmatica: *Poesie e prose* (II), p. 386: «studio lungo e profondo»; p. 439: «Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente».

⁷³ Ivi, p. 365.

⁷⁴ Ivi, p. 387.

⁷⁵ Ivi, p. 404.

⁷⁶ Ivi, p. 387.

⁷⁷ Cito le frasi del *Volgarizzamento delle Vite de' santi padri* del Cavalca riprendendole da D'INTINO, *Il monaco indivolato*, cit., p. 490 (prima accezione), p. 494 (seconda accezione).

degli eroi e delle eroine dell'*Iliade*. Qui sta il punto. Nelle *Troiane* di Euripide Ecuba entra nel discorso con un movimento di oscillazione laterale del busto che provoca e mantiene uno stato psichico di concentrazione sognante⁷⁸. Analogamente, Leopardi entra nel proprio discorso in stato di *rêverie*, di «divino ondeggiamento»⁷⁹ che si riflette in una sintassi *quasi* «senza forma»⁸⁰, nell'impressione dominante di simultaneità tipica del discorso orale (o dell'«infanzia della prosa») data dall'insistenza sulla coordinazione⁸¹. Insomma, Leopardi è già sulla «strada» intrapresa dall'immaginazione dei fanciulli «per arrivare [...] all'idea ed al piacere indefinito, e *dimorarvi*»⁸², e vi è giunto per sovraccarico dell'energia (troppo umana) dell'attenzione: una deiezione dell'attenzione provocata dal cortocircuito del sistema percettivo, impossibilitato alla percezione simultanea di due immagini⁸³, che porta ad una momentanea obliterazione di sé, e dunque al ritorno dell'irriflesso per via di una «illusione quantunq[ue] momentanea». Leopardi aveva già chiarito nel *Discorso* che il poeta può liberare l'immaginazione dalla signoria dell'intelletto «come e per quel tempo che può»⁸⁴. La partecipazione attimale all'antica, divina sensibilità creatrice che «produce cose che durano»⁸⁵ è iscritto nell'emistichio «io nel pensier mi fingo» (v. 9): il verbo riprota tanto all'immagine della mente come supporto materiale alla dipintura delle idee («idee che ci disegniamo in testa»⁸⁶) quanto al canto *mulcens* prelapsario di Proserpina⁸⁷. Leopardi sta occultamente procurando uno sfondo mitico all'operazione poetica. Non è un caso che la metessi istantanea con quella sensibilità ingeneri paura nel «cor» (v. 8): «quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e *participi* di quella ignoranza e di quei *timori* [...]»⁸⁸.

A ben vedere, dunque, al fondo del «divino ondeggiamento» dell'ἔξαρχος γόοιο vi sarebbe proprio la condizione di sensibilità affinata, la *modernità* del poeta che raggiunge la condizione antica dall'interno del lavoro dell'intelletto. A questa al-

⁷⁸ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., p. 188. Il riferimento è a EURIPIDE, *Troiane*, 110-119.

⁷⁹ *Zibaldone* 26, 100 (8 gennaio 1820).

⁸⁰ *Zibaldone* 4436 (12 gennaio 1829).

⁸¹ Per l'analisi dei procedimenti di attivazione del motivo dell'infinito, cfr. almeno L. BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, in particolare: pp. 123-151 (*I segnali dell'infinito*); pp. 97-122 (*Paragrafi sull'Infinito*). Inoltre, pp. 117-122 per il «continuum ritmico» tra il secondo e il quattordicesimo verso, garantito da nessi semantici, metrici e sintattici.

⁸² *Zibaldone* 515 (16 gennaio 1821).

⁸³ *Zibaldone* 25-26.

⁸⁴ *Poesie e prose* (II), p. 363.

⁸⁵ Ivi, p. 395.

⁸⁶ Ivi, p. 373.

⁸⁷ Come emerge dal lavoro di D'INTINO, *I misteri di Silvia*, cit., p. 238, che analizza le varianti dei vv. 104 («muove»), 105 («ritrar parlando») e 109 («produce») de *Al conte Carlo Pepoli*. Interessa qui il rapporto di parallelismo tra le varianti di v. 104 *muove* («muove e guida. sprona. scalda. molce») e v. 109 *produce* («finge e produce. crea. dipinge»).

⁸⁸ Ivi, p. 359. Più esplicitamente: *Discorso* (Besomi), p. 120; *Poesie e prose* (II), pp. 712-713.

lude, mi sembra, lo spiritualizzato «mirando» (v. 4) – lo stesso della *Cantica* – e la circoscrizione del paesaggio operata dalla siepe (vv. 2-3): massima distanza dalla condizione dei poeti antichi, segnatamente da Omero: «Così Omero scrivendo i suoi poemi, *vagava liberamente per li campi immaginabili* [...] tutto gli era presente effettivamente, non avendoci esempi anteriori che glieli *circoscrivessero e gliene chiudessero la vista*»⁸⁹. L'appunto è importante anche per via di quel 'vagare per i campi' numinosi. Cosa scatena l'iperriflessione che sovraccarica l'attenzione del poeta moderno e scaglia l'anima nel «divino ondeggiamento»? Una ierofania, l'epifania del nume musico che agisce sulla sensibilità del poeta. Nel *Discorso* Leopardi aveva tratteggiato l'immagine della natura/musico che solletica le «corde vivissime» della sensibilità poetica ed esaltato la «facilità e cedevolezza di cuore e d'immaginativa» contro l'immobilità torpente della sensibilità moderna⁹⁰. Si comprende, a questo punto, perché Leopardi abbia fatto del proprio cuore palpitante l'arma dell'«uomo oscuro», e assieme l'importanza del «cuor mio più sensitivo» delle *Memorie*. Lo spartito musicale viene eseguito ne *L'infinito* per via della manifestazione di Persefone *πνεῦμα* errante per le messi e in procinto di essere messa a morte: lo «stormir» (v. 9) è la traccia della corsa del nume tra la vegetazione⁹¹. A questo punto, avviene la *sacra aemulatio*: il poeta 'seguita' il movimento velocissimo del vento, lo 'emula' nel suo correre, nel suo fuggire tra le piante, attraverso la corsa del presente perifrastico durativo «vo comparando» (v. 11).

L'attenzione si surriscalda e viene disattivata, una «folla di fantasie» inonda «la mente e il cuore»⁹², rapisce il poeta che nel *salto* attimale dell'intensificazione delle forze vitali partecipa del potere creativo del nume, in una confusione di destini: ecco il sacrificio della coscienza; ecco «*vivo e presente* quello che è *o nulla o morto o lontano*»⁹³; ecco il dispiegamento dell'energia dell'immaginazione degli antichi o dei fanciulli che «*dà corpo e vita e azione* ad ogni fantasia che si affacci loro alla mente»⁹⁴, dunque la dimensione dell'oralità nella quale corpo, azione e linguaggio non vanno mai disgiunti. Il *καρπός* divino dell'estasi verrà ricostruito *a posteriori*, nel tempo della continuità discorsiva recuperata, cioè «dopo sentito»⁹⁵, e inscritto in una cornice 'narrativa' (v. 1; vv. 13-15) che protegge – al contempo enfaticizzandone l'alterità – il *salto* immaginativo e la sintassi ebraica che lo incarna⁹⁶. *Λ'ἔξαρχος γόοιο* ha pro-

⁸⁹ *Zibaldone* 40. Cfr. *Poesie e prose* (II), p. 363 per l'immagine della libera fantasia vagante per i «campi».

⁹⁰ *Poesie e prose* (II), pp. 369-372.

⁹¹ Ricostruisce la storia dell'immagine dello 'stormire del vento' in Leopardi L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 31-46.

⁹² *Zibaldone* 16; vv. 7-8.

⁹³ *Epistolario*, p. 110 (30 maggio 1817); vv. 11-13.

⁹⁴ *Zibaldone* 176 (12-23 luglio 1820); v. 13.

⁹⁵ *Zibaldone* 714-715 (4 marzo 1821).

⁹⁶ A questo proposito rimane imprescindibile C. COLAIACOMO, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 23-48.

nunciato il discorso, il poeta sentimentale ha pagato perché la «commissura»⁹⁷ sia invisibile. Con giubilo incontenibile l'orfano perde se stesso nel mistico «mare di dolcezza»⁹⁸ per ritrovare il *sapore* di «dolcissima cosa perduta e pianta, e improvvisamente recuperata»⁹⁹.

Non è difficile intuire che il periodo di lutto leopardiano si sarebbe protratto ancora a lungo, e che la crisi non sarebbe stata per nulla risolta dal rituale funerario che abbiamo tentato di delineare. Al tempo della resistenza dovrà ben presto seguire il definitivo cedere del poeta alla mutazione e al «danguore corporale» che estingue la fiamma della vitalità e della poesia. Dirà lapidariamente l'islandese nel 1824, nella celeberrima sferzata alla Natura, che solo «pochi istanti» della vita sono assegnati «alla *maturità* e perfezione»¹⁰⁰. D'altronde, in apertura abbiamo già incontrato la lettera di un poeta ancora fanciullo, che ha fallito l'iniziazione alla maturità (frontoniana) e si getta in un'impresa – *afferrare* le ombre del tempo edenico – simile a quella di chi corra dietro alla bella farfalla dipinta, immagine delicata del piacere indefinito che «non si può *afferrare*»¹⁰¹. Un altro capitolo del romanzo della speranza si chiude con una caduta (e infatti: «cominciasti ad abbandonar la speranza»¹⁰²). Se altri ne seguiranno, sarà innanzitutto a causa delle *ambiguità* di quella lettera vergata col ghiaccio dell'anima.

3.

Quando nel 1826 (forse nel settembre) la Stamperia delle Muse darà il sigillo della stampa ai *Versi* di Leopardi (B26), il romanzo della speranza, da tempo su tutt'altri binari, troverà la via per ripiegarsi per un istante sulla stagione del *Discorso* e proclamare l'inesorabile fallimento di quel progetto. Il 22 aprile 1826 Leopardi aveva domandato *rifugio* dallo scempio analitico del giardino bolognese¹⁰³ al piacere «fuggitivo» – come un tempo Persefone, e nel futuro prossimo gli occhi di Silvia – delle odi di Anacreonte. Quel piacere, e quella bellezza «ribelle ad ogni analisi», per la terza volta (*Zibaldone* 30-31; 3441-3443; 4175-4177: la trinità di Hekate?) si sottraevano alla falce messoria e al contempo si ripiegavano sull'istante ineffabile della prima comparsa del mito stagionale della Kore nello *Zibaldone*. Le 'reliquie' anacronistiche sono analoghe a quelle frontoniane: lacerti slegati degli scritti sopravvissuti alla caduta dell'antico che il poeta moderno è chiamato a ruminare e innestare per

⁹⁷ *Zibaldone* 3329 (1-2 settembre 1823).

⁹⁸ *Zibaldone* 16; v. 15.

⁹⁹ *Poesie e prose* (I), p. 634; v. 15.

¹⁰⁰ *Poesie e prose* (II), p. 81.

¹⁰¹ *Zibaldone* 75.

¹⁰² *Zibaldone* 144 (2 luglio 1820).

¹⁰³ *Zibaldone* 4175-4177 (22 aprile 1826).

‘seguitare’ la natura. L’associazione con l’antico progetto frontoniano deve essersi verificata da qualche parte nella mente di Giacomo. B26 si apre infatti con la serie di cinque liriche contenute in AN (ora C.L. XIII, 22) e nell’apografo AV, denominate ‘idilli’. Si è molto discusso sul valore di questa qualifica suggerita dagli *Idilli* del poeta greco Mosco¹⁰⁴, tradotti da Leopardi e fatti seguire all’importante *Discorso sopra Mosco*. Un po’ meno, forse, sul rapporto tra la compiuta semplicità idillica (che si alimenta della brevità), l’insorgere della spiritualizzazione e il progetto di retrogradazione frontoniana. Assumendo la chiave della lettura rituale de *L’infinito* delineata si comprende abbastanza bene, mi sembra, la dominante lunare delle scene idilliche posteriori all’*Idillio I*, e ancora il filo quasi invisibile che annoda gli *Idilli* al rituale tratteggiato nel *Discorso*. Gli idilli, come Leopardi scriverà in un celebre appunto del 1828, sono tutti, senza distinzione, «avventure storiche del [suo] animo»¹⁰⁵: salti immaginativi che non possono surrogare il fallito progetto di fuga da Recanati, ma assumono una funzione decisiva nel romanzo della speranza. Si sarebbe quasi tentati di far rientrare l’agitazione straziante e il grido del poeta de *La sera del giorno festivo* (vv. 21-23) tra i movimenti di anabasi verso la crisi, tipici del *planctus* ritualizzato: in esso, infatti, la scarica parossistica della volontà di morire (sintomo della crisi) è lavorata dalla misura rituale e risolta in stereotipie mimiche attenuate. La scena critica è qui peraltro introdotta proprio dall’interdizione della speranza al poeta e dalla condanna al perpetuo pianto da parte della natura (vv. 14-15).

Come che sia, il gesto di chi raccoglie gli *Idilli* in un quaderno e ne segnala la dipendenza funzionale dal progetto rituale del *Discorso* è il medesimo gesto di chi, a posteriori, ne segnala la dissoluzione, proprio per far posto ad un piano rituale diverso, che debba tener conto di quell’antimodello fallimentare. Il poeta che canta del giorno festivo trapassato è nuovamente un poeta «doloroso» (v. 42) perché torna a se stesso dopo aver ‘seguitato’ il canto dei villani che lentamente si allontana e muore; è l’attimo del ritorno dalla fuga a rendere sensibile e profondo il silenzio del presente, a «farmi avveder del quale»¹⁰⁶. È in fondo lo stesso meccanismo che nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819) genera il «vuoto» delle cose nell’«allora» in cui l’estasi della meditazione viene lacerata, cioè nell’attimo del ritorno a se stessi¹⁰⁷. Il risveglio dall’estasi trasognata non fa che «inasprire» l’attrito col presente: evidentemente, per un’anima divelta – e, per inciso, fatta bicipite – dall’inferno/inverno della «mutazione totale» il *salto* e l’*aemulatio* non erano più sufficienti per officiare un efficace rito funerario. Non può sfuggire, a questo punto, che Leopardi polarizza la struttura del quaderno AN opponendo alla *rêverie* e al *salto* de *L’infinito* la venazione spiritualizzata de *La vita solitaria*, che pure allude all’altro (vv. 23-38). È stato

¹⁰⁴ Sul concetto leopardiano di ‘idillio’ cfr. almeno L. BLASUCCI, *Per un progettato commento leopardiano: L’infinito*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XI, 2008, pp. 183-195 (in particolare pp. 184-185).

¹⁰⁵ *Poesie e prose* (II), p. 1218.

¹⁰⁶ *Zibaldone* 50-51.

¹⁰⁷ *Scritti e frammenti autobiografici* (D’Intino), pp. 71-72.

già notato con finezza¹⁰⁸ come Leopardi costruisca le scene tenebrose dell'idillio alludendo al «magazzino de' romantici»¹⁰⁹ tratteggiato nel *Discorso*. Basterà allora aggiungere che proprio nel *Discorso* Leopardi concepisce il moderno «tempo di luce» come scenario in cui la voce poetica si spegne e si ritira, lasciando posto all'era della stampa e del libro. Non è questo il tempo di canti «per le borgate e pe' chiassuoli», di poeti che si rivolgano alle «orecchie» del pubblico di ascoltatori, se vi è posto solo per la stampa di «libr[i] [...] scritt[i] in versi»¹¹⁰, per lettori e non per ascoltatori: lo stesso volgo ha da tempo «finito di sentire la voce dei poeti»¹¹¹. Con *L'infinito* Leopardi aveva proceduto retrocedendo verso la condizione antica e fanciullesca di oralità, eppure proprio questa condizione verrà negata ne *La vita solitaria* mediante il recupero delle immagini romantiche del *Discorso*: immagini torbide che, accatastandosi l'una sull'altra, lasciano appena trapelare la «faccia di persona viva, giacente senza voce senza respiro, assiderata dallo spavento»¹¹². Vi leggiamo una sorta di ribaltamento della situazione de *L'infinito*, ove la riconquista della voce si compie per mezzo di un sacrificio equivalente ad un naufragio mortale, ma felice: una piena che allaga e sommerge, ma che è a sua volta perfettamente diametrale all'affogamento e all'asfissia¹¹³. Ne viene fuori il rifiuto leopardiano al «poeta in questa forma», e insieme la traccia di un progetto fallito.

«Assiderata dallo spavento»: nel bel mezzo della «mutazione totale» il letterario e il vissuto non si distingueranno più – fa fede la lettera decembrina del '19. Lo 'spavento' ci conduce direttamente al motivo onirico cristallizzatosi poeticamente ne *Lo spavento notturno*: la caduta della luna. Motivo lungamente tramato da Leopardi, e infine dissimulato «nella verosimiglianza di una storia» in *A Silvia*¹¹⁴. Tanto *Lo spavento notturno* quanto *La vita solitaria* affondano le proprie radici nel *Saggio sopra gli errori popolari*, nel quale ritroviamo sia la prima coerente fissazione del motivo onirico che sta alla base del primo¹¹⁵, sia la traccia dei vv. 23-38 della seconda¹¹⁶. Ma c'è di più, e qui sta il punto. Quando Leopardi rimaneggiò le immagini poetiche del capo VII del *Saggio*, ovvero *Del meriggio*, scelse di sottrarre alla strofe de *La vita solitaria* l'ape

¹⁰⁸ D'INTINO, *Scene di caccia*, cit., pp. 126-127.

¹⁰⁹ *Poesie e prose* (II), p. 381.

¹¹⁰ Ivi, pp. 352-353.

¹¹¹ Ivi, p. 354.

¹¹² Ivi, p. 384.

¹¹³ Sulla positività del naufragio verso l'irriflesso cfr. *Zibaldone* 16 («piena dei sentimenti», «mare di dolcezza»); *Poesie e prose* (II), p. 398 («allagare e sommergere gli animi nostri»). Sulla diametrale negatività della caduta e dell'artificio, cfr. *Poesie e prose* (I), p. 636 («m'affoga io non ho più lena»); *Poesie e prose* (II), p. 362 («l'affogano») e p. 397 («soffocamento»); *Epistolario*, p. 95 («che l'arte non debba affogare la natura»).

¹¹⁴ D'INTINO, *I misteri di Silvia*, cit., p. 265, in cui è ripresa e discussa la posizione di C. COLAIACOMO, *Cadere per durare: tema e immagine in A Silvia*, in Id., *Camera obscura*, cit., pp. 139-146, a p. 140. Ma su *Lo spavento notturno* vedi ora, in questo fascicolo, il contributo dello stesso D'Intino.

¹¹⁵ *Poesie e prose* (II), pp. 737-755.

¹¹⁶ Ivi, p. 701.

ondivaga, il piccolo insetto che da qualche tempo a quella parte era assunto a simbolo dei poeti antichi in disputa coi moderni ragni¹¹⁷. L'indefinito fanciullesco fuggiva dunque dal quaderno degli idilli, allo stesso modo in cui qualche anno addietro, al rintocco della campana della crisi totale, la Brini s'era sottratta «istabile come un'ape» agli occhi del poeta nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*¹¹⁸. È la tenace memoria leopardiana ad indicarci la posta in gioco: nel brano del *Saggio*, l'ape sa come «tornare al luogo *donde è partita*»¹¹⁹; al contrario nella *Vita abbozzata*, una volta perduto il divino, l'uomo è destinato a «cercar con tutti i modi di *tornare là onde er[a] partit[o]*»¹²⁰. Questa amara presa d'atto leopardiana – punto di avvio di un'erranza che conduce sino al progetto dei canti pisano-recanatesi, e segnatamente a *Le ricordanze* (vv. 1-2: «io non credea / *tornare* ancor per uso») – prelude, come un tenebroso sfondo malinconico, all'episodio della dipartita della Brini.

Ciò accadeva nel '19. Nell'estate dello stesso anno, dunque in parallelo con la stesura de *L'infinito*, Leopardi registrava nuovamente tra gli *Argomenti di idilli*, filtrandola attraverso il mito stagionale della Kore, la scena terribile della caduta della giovinezza edenica ne *Le fanciulle nella tempesta*¹²¹, e la incarnava in immagini di asfissia, di vacche spaventate in fuga e di uccelli tramortiti (altri animali divini. Così il cuculo, «che i topi han per divino»¹²² nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*). Si noti: tramortimento, non morte: di tutto ciò doveva restare ancora qualche 'reliquia'. È davvero singolare che tra gli stessi *Argomenti*¹²³ Leopardi prima annota: «Luna caduta secondo il mio sogno», poi come un necromante evoca l'animale troppo umano che, ruminando pazientemente, si sarebbe gettato nella mischia del futuro (e oramai mutato) romanzo della speranza:

Bachi da seta de' quali due donne discorrevano fra loro e l'una diceva, *chi sa quanto ti frutteranno*, e l'altra, in tuono flebiliss. oh taci che *ci ho speso tanto*, e Dio voglia ec.

¹¹⁷ J. SWIFT, *La battaglia dei libri*, Napoli, Liguori, 2002. In generale, per la questione cfr. M. FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.

¹¹⁸ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 116.

¹¹⁹ *Poesie e prose* (II), p. 701.

¹²⁰ *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 115.

¹²¹ *Poesie e prose* (I), pp. 636-638.

¹²² Ivi, p. 221.

¹²³ Ivi, p. 636.