



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



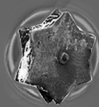
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Valentina Serio



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Lutto e melanconia dell'antico in Leopardi

Fabio Camilletti

Abstract

Il saggio esamina la riflessione leopardiana sull'antico. Apparentemente interpretabile secondo un paradigma neoclassico, la nostalgia di Leopardi per l'antico si svela in realtà come la proiezione verso un qualcosa di indefinito e sottratto a una compiuta verbalizzazione. Di contro al "lutto" neoclassico per l'antichità, dunque, Leopardi oppone una "melanconia" dell'antico capace di recuperare la "Cosa" perduta per via poetica.

1.

Il 25 febbraio 1828 Leopardi invia alla sorella Paolina, da Pisa, una lettera divenuta celebre:

Io sogno sempre di voi altri, dormendo e vegliando: ho qui in Pisa una certa strada deliziosa, che io chiamo *Via delle Rimembranze*; là vo a passeggiare quando voglio sognare a occhi aperti. Vi assicuro che in materia d'immaginazioni, mi pare di esser tornato al mio buon tempo antico¹.

¹ Leopardi G. (1998), vol. II, p. 1459.

Pochi mesi dopo, all'inizio di maggio, Leopardi scrive – sempre a Paolina – di avere, «dopo due anni, [...] fatto dei versi quest'aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore di una volta». ² È noto come Leopardi, qui, si riferisca alla lirica *A Silvia*, composta di getto fra il 19 e il 20 di aprile.

Nello spazio di poco più di due mesi, e nel narrare di come una sorta di regressione anamnesticca l'abbia portato a un inatteso ritorno alla poesia, Leopardi adopera dunque per due volte, nelle lettere, il termine 'antico', che nella sua opera è sempre segno di una sotterranea tensione fra storia e memoria. L'antico di Leopardi non è semplicemente l'*Altertums*, segmento determinabile all'interno di una sequenza cronologica: è una tonalità, che investe – in modo, deliberatamente, ambiguo – qualsiasi cosa ricada nella sfera indefinita dell'origine e del 'primitivo', situandosi di conseguenza al di qua di ogni possibile determinazione e verbalizzazione ³.

«Le parole *lontano*, *antico*, e simili», aveva scritto Leopardi in un appunto dello *Zibaldone* del 1821, «sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse». ⁴ Di qui l'uso marcatamente polisemico che il termine assume nel testo leopardiano, finendo per dissolvere i contorni fra ontogenesi – l'antico come 'infan-

² *Ivi*, p. 1480.

³ Camilletti F. (2014), pp. 111-12.

⁴ Come d'uso negli studi leopardiani, cito lo *Zibaldone* attraverso la sigla *Zib.*, seguita dal numero di pagina del manoscritto originale e – quando possibile – dalla data fra parentesi: *Zib.* 1789 (25 settembre 1821). Ulteriori riferimenti allo *Zibaldone* saranno inclusi in questo formato nel corpo del testo. Per il testo dello *Zibaldone* seguo la lezione di Leopardi G. (1991).

zia dell'umanità⁵ – e filogenesi, la sfera, cioè, della memoria individuale e dello sviluppo del soggetto:⁶ aspetto già presente nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, del 1818, in cui Leopardi aveva asserito che

quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci apparviva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi benefiziati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio [...]⁷.

L'antico viene così fatto oggetto, per Leopardi, di un movimento alterno di perdita e di recupero. Nel contesto della polemica che nell'Italia del 1818 oppone ai romantici milanesi un fronte classicista compatto, che trova i suoi punti di riferimento nella *Ragion poetica* teorizzata da Gianvincenzo Gravina,⁸ Leopardi

⁵ Sulla metafora dell'antico come 'infanzia dell'umanità' ancora valido il profilo storico di Cocchiara G. (1952).

⁶ Camilletti F. (2012), p. 67.

⁷ Leopardi G. (1997), pp. 85-86.

⁸ Scianatico G. (2010).

di – schierandosi coi classicisti – postula la necessità di un ritorno all'antico: un ritorno, tuttavia, che non prende le forme del recupero – per via archeologica, antiquaria o di *revival* – di una stagione irripetibile dello spirito umano, ma come la ricerca e il ritorno a una meraviglia infantile che la modernità (o, più semplicemente, il processo stesso del diventare adulti) hanno dissolto. «Io stesso», riferisce Leopardi nel *Discorso*,

mi ricordo di avere *nella fanciullezza* appreso *coll'immaginativa* la sensazione *d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo*; io mi ricordo d'essermi *figurate nella fantasia*, guardando *alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza*, tali bellezze di vita pastorale che se fosse concessuta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali; io senza fallo [...] mi crederei divino poeta *se quelle immagini che vidi e quei moti che sentii nella fanciullezza, sapessi e ritrargli al vivo nelle scritture e suscitarli tali e quali in altrui*. Ora che la *memoria della fanciullezza e dei pensieri e delle immaginazioni di quell'età* ci sia straordinariamente cara e dilettevole nel progresso della vita nostra, non voglio nè dimostrarlo nè avvertirlo: non è uomo vivo che non lo sappia e non lo provi alla giornata [...]. Ecco dunque manifesta e palpabile in noi, e manifesta e palpabile a chicchessia la *prepotente inclinazione al primitivo*, dico in noi stessi, cioè negli uomini di questo tempo [...]⁹.

⁹ Leopardi G. (1997), pp. 86-87 (corsivi miei).

L'origine – il 'primitivo' – cui Leopardi intende riaccedere non è l'origine intesa come γονή – origine archetipica, dinamica e generativa –, ma un'origine nel senso greco di ἀρχή: spazio originario, per definizione inattingibile e indefinibile in quanto situato a monte di ogni possibile verbalizzazione. Nella teoria leopardiana del mutamento, la verbalizzazione – il linguaggio – è già corruzione, e la musica e le immagini create o percepite in quella fase aurorale – la primavera del mondo, quando ogni essere umano era bambino – sono per definizione irrecuperabili per via di parola. La grazia dell'antico può solo balenare nell'istante, generando una sensazione che la parola non riesce a catturare, come Leopardi scrive – con un'intricata metafora – parlando degli effetti che la lettura di Anacreonte è capace di causare in lui:

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena

vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi (*Zib.* 30-31).

Il passo ha una costruzione asindetica, priva di punti fermi, come a catturare un'esperienza di subitanità senza che si possa individuare una progressione cronologica, né tentare un'analisi. L'effetto della poesia di Anacreonte può essere reso solo per via di negazione («indefinibile») o con locuzioni avverbiali di approssimazione («in *certo* modo», «v'apre come il respiro», «una *certa* allegria», «*quasi* istantanea», «quell'arietta *per così dire*»). Anni dopo, un altro passo dello *Zibaldone* confermerà quest'impressione iniziale, sancendo l'impossibilità di uscire da un linguaggio figurato per descrivere quelle sensazioni:

Altrove ho rassomigliato il piacere che reca la lettura di Anacreonte [...] a quello d'un'aura odorifera ec. Aggiungo che siccome questa sensazione lascia gran desiderio e scontentezza, e si vorrebbe richiamarla e non si può; così la lettura di Anacreonte; la quale lascia desiderosissimi, ma rinnovando la lettura, come per perfezionare il piacere [...], niun piacere si prova, anzi non si vede nè che cosa l'abbia prodotto da principio, nè che ragione ve ne possa essere, nè in che cosa esso sia consistito; e più si cerca, più s'esamina, più s'approfonda, men si trova e si scopre, anzi si perde di vista non pur la causa, ma la qualità stessa del piacer provato, chè volendo rimembrarlo, la memoria si confonde; e in somma pensando e cercando, sempre più si diviene incapaci di provar piacere alcuno di quelle odi, e risentirne quell'effetto

che se n'è sentito; ed esse sempre più divengono quasi stoppa e s'inaridiscono e istecchiscono fra le mani che le tastano e palpano p. ispecularle (*Zib.* 3441-42, 16 settembre 1823).

La costruzione asindetica e l'uso del climax e della negazione mirano, ancora, a dar conto di un'esperienza ineffabile, che la coscienza razionale e la parola sono incapaci di analizzare. «[V]olendo rimembrarlo, la memoria si confonde», e la conclusione sanziona una sorta di fallimento: quell'esperienza non si può definire «altrimenti che chiamandola indefinibile, ed esprimendola nel modo ch'ho fatto io con quella similitudine». La poesia di Anacreonte è un incontro con l'Altro che solo un linguaggio figurativo può forse sperare di rendere.

Non a caso, nell'opera di Leopardi Anacreonte appare sempre come l'esempio più illustre dell'intraducibilità costitutiva della poesia antica.¹⁰ Il problema non è solo linguistico, ma riguarda il rapporto stesso che la modernità ha col mondo classico: Anacreonte è il più intraducibile dei poeti greci in quanto incarna in sommo grado la «semplicità» degli antichi (*Zib.* 20). Già nel 1815, nel *Discorso sopra Mosco*, Leopardi definisce Anacreonte «il vero esemplare dell'antica semplicità, sì facile a perdersi e a disparire».¹¹ La semplicità di Anacreonte va oltre la mera dimensione testuale: ogni traduzione, dice Leopardi, è di necessità una parafrasi, ma il problema è che «Una parafrasi di Anacreonte è un mostro in letteratura. Anacreonte parafrasato è un ridicolo: la sua grazia

¹⁰ D'Intino F. (2003).

¹¹ Leopardi G. (1997b), pp. 410-15 (p. 413).

diviene bassezza, la sua semplicità, affettazione: egli annoia e sazia al secondo istante».¹² Anacreonte pone dunque un problema culturale: la sua semplicità non può rendersi perché una frattura culturale separa il soggetto moderno e intellettualmente sofisticato dalla grazia ingenua del mondo antico.

Leggere questa considerazione in un paradigma astrattamente neoclassico sarebbe tuttavia fuorviante. Benché muova da premesse analoghe, la risposta di Leopardi devia radicalmente da quella, ad esempio, di Johann Joachim Winckelmann¹³. La narrazione storica di Winckelmann concettualizza infatti la relazione dei moderni con l'antichità come un'esperienza di perdita, nel quadro di uno specifico concetto di storia che emerge – come scrive Hayden White – fra diciottesimo e diciannovesimo secolo:

the modernity of our epoch differs from all the other modernities of past epochs [...] by virtue of European culture's achievement of 'the concept of history'. While European culture has always been characterized by a sense of history, [...] only in its modern phase – sometime between 1750 and 1850 – did European society begin to think and act as if it existed in history, as if its 'historicity' was a feature, if not the defining feature of its identity¹⁴.

Questo processo fa di ogni sogno dell'antico – come il progetto storico-artistico neoclassico – un'elaborazione del lutto. Nel commentare un passo della storia

¹² *Ivi*, p. 414.

¹³ Cfr. Rigoni M.A. (1976) e Fedi F. (1997), p. 19.

¹⁴ White H. (2002), p. x.

dell'arte greca di Winckelmann nel quale i moderni sono paragonati a una donna innamorata che guarda l'oceano in cerca della nave del suo amato, Alex Potts prende a prestito un'espressione di Roland Barthes per definire il neoclassicismo «un discorso amoroso»: nato dal desiderio di animare frammenti che altrimenti non sarebbero che cose morte, tale discorso è inevitabilmente condannato alla delusione, elevata così ad essenza più autentica della storia.¹⁵ E del resto, come nota Georges Didi-Huberman, la scelta di Winckelmann di dedicare il suo libro all'arte antica è un tributo pagato a qualcosa che si sa essere morto, di modo che il neoclassicismo può essere visto come l'evocazione (*évocation*) disperata di una cosa perduta (*la chose perdue*)¹⁶.

L'approccio di Leopardi allo stesso problema è differente, come mostra l'esempio di Anacreonte. La semplicità arcaica di Anacreonte resta completamente inattuabile per il soggetto moderno, se non in ineffabili momenti di grazia; tuttavia, Leopardi suggerisce, questo sentimento può essere letto più come una conseguenza della distanza che separa i moderni dall'antico che come una qualità intrinseca, e oramai perduta, dell'antichità stessa. In sé Anacreonte non è né semplice, né naturale, né grazioso: solo la frattura che ha separato il lettore moderno dalla «natura» consente di percepire la poesia di Anacreonte come alterità, e dunque di goderne – per quanto in modo effimero – come qualcosa di esotico e remoto. Derivando da una modalità percettiva, il fascino dell'anti-

¹⁵ Potts A. (1994), p. 49.

¹⁶ Didi-Huberman G. (2002), pp. 16-17.

co è dunque assolutamente relativo: l'antichità è tale solo quando viene costruita come altro da sé da un soggetto che antico non è più. Questo aspetto viene chiarito da un frammento steso nello *Zibaldone* nel 1821:

Quella grazia che deriva dal semplice, dal naturale ec. [...] a noi in tanto par grazioso, in quanto, atteso i nostri costumi e assuefaz. ec., ci riesce straordinario [...]. Diversa è l'impressione che a noi produce la semplicità degli scrittori greci, v. g. Omero, da quella che produceva ne' contemporanei. A noi par graziosa [...] perchè divisa da' nostri costumi, e naturale. Ai greci contemporanei, appunto perchè naturale, pareva bella, cioè conveniente, perchè conforme alle loro assuefazioni, ma non graziosa, o certo meno che a noi. [...] A molte cose può estendersi questo pensiero (*Zib.* 1366, 21 luglio 1821).

Invertendo il problema, Leopardi va dunque al cuore dello scacco generato dal moderno concetto di storia, centrando la sua analisi sul soggetto moderno piuttosto che sull'oggetto perduto del suo desiderio. Leopardi percepisce il passato come una dimensione del presente, ponendo in essere una strategia di distanziamento per cui il passato consente al presente di essere ri-trasfigurato in senso affettivo attraverso il «sentimento» e la «rimembranza».¹⁷ In altre parole, per Leopardi, non l'antico non può darsi se non nella presa di coscienza della sua irrimediabile assenza.

¹⁷ Erspamer F. (2009), p. 72.

Da questo punto di vista, e prendendo a prestito un'espressione dalle tesi di Walter Benjamin *Sul concetto di storia*, la prospettiva di Leopardi «spazzol[*a*] la storia contropelo» (*gegen den Strich* [*...*] *bürst*[*t*]).¹⁸ Com'è noto, Benjamin oppone tale operazione al sogno storicista di un punto di vista desoggettivizzato e impersonale nel fare storia, che, nel campo dello studio dell'antichità, rimonta allo storico settecentesco Christian Gottlob Heyne, il quale asseriva la necessità di abbandonare ogni categoria contemporanea per abbracciare lo «spirito dell'antichità» (*Geist des Altertums*) e valutare le antiche civiltà con gli strumenti concettuali del loro tempo.¹⁹ Lungi dal cancellare il punto di vista dello storico come elemento anacronistico che turberebbe una diretta percezione del passato, Benjamin lo rende invece la pietra angolare che sola consente l'esperienza autenticamente storica:

La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: si considerava «ciò che è stato» [*das* «*Gewesene*»] come un punto fisso e si vedeva il presente sforzarsi di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e ciò che è stato deve diventare [*...*] l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata. [*...*] I fatti diventano qualche cosa che ci colpì proprio in quest'istante, fissarli è compito del ricordo. E in effetti il risveglio è il caso esemplare del ricordo [*...*].²⁰

¹⁸ Benjamin W. (1997), p. 31.

¹⁹ Heidenreich M. (2006), p. 387.

²⁰ Benjamin W. (1997), p. 112 (frammento K i, 2, dai materiali per il *Passagen-Werk*).

Del resto, ammonisce Benjamin, l'immagine del passato «guizza via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità [als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit ebem aufblitzt]»: ²¹ come la *brise imaginaire* portata da Anacreonte, ²² come il ricordo della musica immaginata nell'infanzia, come i brandelli dell'infanzia dell'uomo che il filologo-poeta tenta di far parlare. È in questo senso che intendo qui proporre, allora, l'idea di una leopardiana *melanconia dell'antico*: non il lavoro classicista (o neoclassico) del lutto, che si «sforz[ā]» di «avvicinare a tentoni» il «punto fermo» di un istante cristallizzato e determinabile (e perduto), ma la nostalgia indefinita per un qualcosa che – sono i termini di Freud, *Lutto e melanconia* (1915) – non solo non si sa se sia perduta, ma nemmeno se di perdita si possa veramente parlare. Come nel lutto, scrive Freud, «anche la melanconia può essere la reazione alla perdita di un oggetto amato»; e, tuttavia,

[i]n altre circostanze si può invece riscontrare che la perdita è di natura più ideale. Può darsi che l'oggetto non sia morto davvero, ma sia andato perduto come oggetto d'amore [...]. In altri casi ancora [...] non sappiamo individuare con chiarezza cosa sia andato perduto [...]. Quest'ultimo caso potrebbe presentarsi altresì quando il paziente è consapevole della perdita che ha provocato la sua melanconia nel senso

²¹ *Ivi*, pp. 25-27.

²² L'espressione *brise imaginaire* viene, com'è noto, adoperata da Aby Warburg per definire il vento che increspa capelli, vesti e accessori nelle figurazioni rinascimentali ispirate all'antico: si veda Didi-Huberman G. (2003), p. 277.

che egli sa *quando* ma non cosa è andato perduto in lui. Saremmo quindi inclini a connettere in qualche modo la melanconia a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza, a differenza del lutto in cui nulla di ciò che riguarda la perdita è inconscio²³.

Da questo punto di vista, la visione leopardiana dell'antico cessa di essere una questione di storia, per farsi un affare di memoria – e di oblio. Di qui le domande che ripetutamente riaffiorano nel testo leopardiano nel corso dei decenni. Come suonava Omero? Di che beatitudine godevamo prima di saper parlare? Cosa pensano gli uccelli?

2.

Facciamo un passo indietro di qualche anno. Nell'autunno del 1824 Leopardi compone una breve prosa, dal titolo *Elogio degli uccelli*.²⁴ Intento a leggere in giardino, il «filosofo solitario» Amelio – ispirato dal canto degli uccelli «per la campagna»– prende la penna e ne stende le lodi:

Amelio, *filosofo solitario*, stando una mattina di primavera, co' suoi libri, seduto all'ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli *uccelli per la campagna*, a poco a poco dandosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse [...] ²⁵.

²³ Freud S. (1976), pp. 104-105.

²⁴ Leopardi G. (2004), pp. 229-37.

²⁵ *Ivi*, p. 229 (corsivi miei).

È stato Franco D'Intino a suggerire che il contrasto fra il filosofo seduto e gli uccelli in volo possa intendersi come un modo di metaforizzare il contrasto fra la cultura scritturale in cui il soggetto moderno vive immerso – e che, per Leopardi, è sempre filosofo: è il transito da poesia a filosofia a marcare la maturità, e assieme la decadenza, delle società come degli individui²⁶ – e la sfera *orale* in cui gli uccelli si muovono, gioiosamente senza scopo.²⁷ Tale differenza prende soprattutto la forma di un confronto fra lavoro e gioco, concentrazione e distrazione, finalità pratica e assenza di essa:

Gli uccelli [...] pochissimo soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo *senza necessità veruna*; usano il volare *per sollazzo* [...]. Anche nel piccolo tempo che soprassedgono in luogo, tu non li vedi *mai fermi*

²⁶ Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. *Da principio* il mio forte era la *fantasia*, e i miei versi erano pieni d'immagini [...]. [...] *Non aveva ancora meditato intorno alle cose*, e della filosofia non avea che un barlume [...]. Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita [...]. *In somma il mio stato era allora in tutto e per tutto come quello degli antichi*. [...] La *mutazione totale* in me, e il passaggio *dallo stato antico al moderno*, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. dove [...] *cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose* [...], *a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era)*, a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per *uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni*. Allora *l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita*, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra *affari di prosa*, o sopra *poesie sentimentali*. E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi *la fantasia era quasi disseccata* [...]. Così si può ben dire che in rigor di termini, *poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi*. (Zib. 143-44 [1 luglio 1820], corsivi miei). Sul ruolo della mutazione in Leopardi cfr. Piperno M. (2011).

²⁷ D'Intino F. (2009), pp. 19-76.

della persona; sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano; con quella vispezza, quell'agilità, quella prestezza di modi indicibile²⁸.

Questa la frattura che separa Amelio dagli uccelli, ma anche – muovendosi in un campo metaforico che Leopardi inizia ad esaminare prestissimo nello *Zibaldone* – i moderni dagli antichi, i filosofi dai poeti, i letterati dagli incolti, gli adulti dai bambini: l'abbandono, cioè, di una dimensione disinteressata e ludica dell'esistere in favore di un pensare logico-razionale incentrato sui fini e sui mezzi per raggiungerli. Leopardi narratizza sistematicamente l'evoluzione – dei singoli individui o delle società – come una scena di esilio, caduta e corruzione da uno stato originario di grazia a una fase di disincanto e «barbarie». ²⁹ Il transito dall'infanzia all'età adulta, il passaggio dall'antico al moderno, l'evoluzione delle lingue dall'intrinseca 'poeticità' delle origini alla normalizzazione grammaticale e lo sviluppo delle letterature nazionali dalle loro fasi aurorali alle età 'classiche' – tanto formalmente perfette quanto testimoni di società disilluse e servili – sono dunque avvicinate e sovrapposte come processi di decadenza e infiacchimento. Più d'ogni altro, tale narrazione investe il transito dalla poesia alla filosofia. È in questo senso eloquente che al filosofo Amelio – seduto, solitario, in villa, *cum libro* – sia contrapposto il *canto* degli uccelli, se la parola poetica, e fin dal *Fedro* platonico, è considerata un rischio per il soggetto speculativo:

²⁸ Leopardi G. (2004), p. 235.

²⁹ Piperno M. (2014).

[...] il luogo mi sembra proprio divino [θεῖος],
 e quindi se, procedendo nel discorso, io sarò
 spesso invasato dalle Ninfe [νυμφόληπτος], non
 ti meravigliare: non sono lontane dai ditirambi
 le parole che io ora [διθυράμβων φθέγγομαι]
 (238D)³⁰

In questo senso, ciò che Amelio percepisce come una differenza *di natura* appare piuttosto come una differenza *di stadio*: egli, nell'invidiare gli uccelli – e nel desiderare, anche per un istante, di trasformarsi in uno di essi – starebbe in realtà rievocando uno stato a cui egli stesso è appartenuto, e dal quale è ora irrimediabilmente separato. Questa strategia corrisponde precisamente alla sintomatologia melanconica descritta da Julia Kristeva. Il soggetto melanconico, «lungi dal rimuovere il dispiacere provocato dalla perdita (arcaica o attuale) dell'oggetto, [...] installa la Cosa o l'oggetto perduti dentro di sé, identificandosi da una parte agli aspetti benefici e dall'altra a quelli malefici della perdita».³¹ Contemplando gli uccelli, Amelio non comprende così come la sua invidia sia in realtà nostalgia, e questo nel momento esatto in cui tale nostalgia si concretizza in un processo fantasticante che riproduce, per mezzo di uno stile erratico, l'erranza senza scopo del movimento degli uccelli. È la loro canzone a far scivolare Amelio, dalla sua lettura solitaria, a un processo di introspezione che dà vita al testo: esso, dunque, rappresenta precisamente l'«installazione» della «Cosa» perduta nella soggettività, nel suo duplice aspetto benevolo

³⁰ Cito da Platone (2000).

³¹ Kristeva J. (2013), p. 139.

e malevolo – il godimento cagionato dalla fantasticheria e dalla scrittura è inesorabilmente avvelenato dalla coscienza che quella gioia non è (o meglio, non è più) attingibile.

In uno scritto del 1907 sui poeti e la fantasia, Freud notava come la fantasticheria e il sogno a occhi aperti (*Phantasie*) non siano che il sopravvivere dei giochi infantili, repressi nel corso del processo di crescita:

L'individuo crescendo smette [...] di giocare, e sembra rinunciare a conseguire il piacere che ritraeva dal giuoco. Ma [...] noi non possiamo rinunciare a nulla e solo barattiamo l'una cosa con l'altra, così che ciò che sembra una rinuncia altro non è in realtà che la formazione di un sostitutivo o surrogato. Così anche l'adolescente, quando smette di giocare, abbandona soltanto l'appoggio agli oggetti reali: invece di giocare ora *fantastica*³².

Gioco e *Phantasie* condividono, per Freud, la struttura dei sogni, nell'essere entrambi situati in una sfera visuale ed extra (o pre-) linguistica al centro della quale, in posizione dominante, sta sempre il soggetto. La *Phantasie* è dunque una forma di godimento melanconico, in cui il ritirarsi in sé stessi consente la creazione di una scena in cui la soddisfazione del desiderio può avere luogo; e, tuttavia, la coscienza della sua natura illusoria contamina la scena, proiettando su di essa il sentimento melanconico-depressivo dell'inutilità. Due passi della *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, progetto romanzesco-autobiografico del 1819

³² Freud S. (1972), pp. 376-77.

– l'anno riconosciuto da Leopardi come quello della sua «mutazione totale» da poeta a filosofo (Zib. 143-44 [1 luglio 1820]) – mostrano precisamente tale oscillazione fra godimento e depressione. Il soggetto, immerso nell'esperienza del sublime o in un'attività ludica, viene bruscamente risvegliato da un'irruzione del mondo esterno; la frustrazione che ne segue è analoga, conducendo in entrambi i casi alla svalutazione melanconico-depressiva dell'esistenza, vista come un «niente» o un «nulla»:

Mie consideraz. sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec.

Come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzini che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale nè più nè meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e i ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai così che la nostra esistenza mi parve veramente un nulla³³.

In questi due passi, gioco e sogno a occhi aperti sono omologati, appartenendo entrambi a una di-

³³ Leopardi G. (1995), pp. 71-72 e 100-101 rispettivamente.

mensione infantile e prescolare e dunque situata al di qua della dialettica razionale – la quale, irrompendo dall'esterno nella forma di una voce normativa e 'paterna', spezza l'oscillare rapsodico della *rêverie*. E tuttavia, se lette alla luce della teoria freudiana della *Phantasie*, possiamo ipotizzare come queste memorie *conscie* di stati di grazia bruscamente interrotti alludano a una perdita più remota, di cui costituiscono la successiva e simbolica incarnazione. La psicoanalisi ha del resto confermato come la forza della rimozione ritorni, simbolizzata, nello processo stesso in cui il rimosso riaffiora. L'oggetto innominato e perduto della *Phantasie* leopardiana può dunque essere visto come un momento di fusione e *jouissance*, interrotto da una 'voce' che spezza l'armonia ininterrotta dell'immaginario, proiettando il soggetto nella sfera della distinzione, delle relazioni causali e del pensiero logico.

Questo momento originario è ciò che Kristeva chiama la Cosa, e cioè lo stadio di simbiosi col corpo materno che precede l'ingresso nella sfera paterna del simbolico: il punto di partenza, cioè, per la costruzione del linguaggio e della soggettività. La Cosa è dunque, per definizione, perduta, e la differenza fra coloro che elaborano la perdita e il soggetto melanconico-depressivo è che i primi commettono il loro 'matricidio' negando la perdita – e riuscendo così a rimpiazzare ciò che è perduto in significanti alternativi – mentre il melanconico nega la stessa negazione, fino all'«impressione di essere diseredato di un supremo bene innominabile, di qualcosa di irrapresentabile, che solo una divorazione forse potrebbe

raffigurare, solo un'invocazione potrebbe indicare, ma nessuna parola riuscirebbe a significare». ³⁴ È l'incapacità di cogliere la perdita a determinare la frattura che divide il melanconico dall'ordine del simbolico, ed è essa l'assenza che ne determina l'(auto) esclusione dalla comunità.

Ora, di quest'autoesclusione segnata dalla melanconia Leopardi ha tracciato un preciso ritratto diagnostico, significativamente ricorrendo all'immagine di un uccello che viene – come Amelio – definito *solitario*. Nella lirica *Il passero solitario* – dalla datazione notoriamente incerta –, ciò che separa il passero dagli altri uccelli è una differenza che resta inesplicita: una privazione originaria, che – rimasta sconosciuta alla coscienza – ha lasciato la Cosa come oggetto in-nominabile e inattingibile, e il soggetto bloccato in una nostalgia melanconica per un qualcosa che non può essere compiutamente espresso:

D'in su la vetta della torre antica,
 Passero solitario a la campagna
 Cantando vai finché non more il giorno;
 [...]
 Gli altri augelli contenti, a gara insieme
 Per lo libero ciel fan mille giri,
 Pur festeggiando il lor tempo migliore:
 Tu pensoso in disparte il tutto miri;
 Non compagni, non voli,
 Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
 Canti, e così trapassi
 Dell'anno e di tua vita il più bel fiore. (vv. 1-3
 e 9-16)

³⁴ Kristeva J. (2013), p. 15.

E però, nel tracciare questa diagnostica, la poesia delinea la possibilità di una risposta. A petto delle gioie fisiche – e prelinguistiche – degli altri uccelli, il passero solitario è infatti anzitutto definito dal *cantare*: e il canto può essere visto come un mezzo per sanare la perdita del soggetto melanconico, se, come scrive Kristeva, «attraverso melodie, ritmi, polivalenze semantiche, la forma detta poetica, che decompone e ricostruisce i segni, è il solo “contenitore” che sembri assicurare una presa incerta ma adeguata sulla Cosa». ³⁵ Così, fra l'*Elogio degli uccelli* e *Il passero solitario*, il parlare erratico del soggetto melanconico riesce a sfiorare i bordi del suo impronunciabile oggetto, recuperandolo e rimettendolo in scena nella forma di una prosa governata dalla *rêverie* (Amelio) o in quella di una canzone che non finisce.

Non è un caso, del resto, che il ritorno alla poesia del 1828-29 avvenga nel segno del canto – il canto di Silvia – e che il libro che ne scaturirà si intitolerà *Canti*: a dissolvere le forme metriche nell'unico, comune segno della parola cantante, mentre la poesia leopardiana – da *A Silvia* a *Le Ricordanze*, da *Il sabato del villaggio* a *La quiete dopo la tempesta* – si sviluppa nella forma nota come canzone libera, modo di negoziare il simbolico paterno-normativo della sintassi lirica con una motilità che rappresenta l'unico modo di riaccedere alla Cosa perduta. La serie dei «canti pisano-recanatesi» viene idealmente chiusa dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, che la parola chiave 'canto' riporta sin dal titolo e che, com'è noto, è ispirato dal *Voyage d'Orenbourg à Boukhara* di Meyendorff:

³⁵ *Ivi*, p. 16.

Les Kirkis (nazione *nomade*, al Nord dell'Asia centrale) ont aussi des chants historiques (*non scritti*) qui rappellent les hauts faits de leurs héros [...]. Plusieurs d'entre eux (d'entre les Kirkis) [...] passent la nuit assis sur une pierre à *regarder la lune*, et à *improviser des paroles assez tristes* sur des *airs* qui ne le sont pas moins (*Zib.* 4399-400 [3 ottobre 1828], corsivi miei).

I kirghisi sono un popolo nomade: la loro cultura è orale, e, quanto più importante, essi *improvvisano*, accompagnando parole tristi a melodie ugualmente meste. Il pastore errante dell'Asia porta dunque i segni della sintomatologia melanconica, la sua vita errante che mima la dimensione erratica del canto. Certo, rispetto all'*Elogio* la visione leopardiana dell'infelicità dell'esistere ha compiuto un balzo ulteriore: ora, nemmeno gli uccelli sono esentati dalla miseria universale, e mutarsi in uccello – quel che sarebbe stato il desiderio di Amelio – non riuscirebbe a salvare dal destino tragico comune a tutti i viventi:³⁶

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.
 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. (vv. 133-43)

³⁶ Si veda Cori P. (2012).

E, tuttavia, si commetterebbe un errore a vedere in questa fantasticheria di miseria cosmica un'assenza di godimento. Come hanno spiegato Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, commentando la nozione freudiana di *Phantasie*, la fantasia *non* si identifica con l'oggetto del desiderio: nella *Phantasie*, il soggetto non insegue né l'oggetto né il suo segno, ma appare catturato nella sequenza delle immagini. Egli è dunque presente in forma desoggettivizzata, cioè – scrivono Laplanche e Pontalis – nella sintassi stessa della sequenza: è lo stesso oscillare del canto, in altre parole, fra micro e macrocosmo, il suo ondeggiare rapsodico, a determinare il recupero della Cosa negata dalla lettera del testo³⁷.

In una serie di progetti redatti probabilmente nel 1819, Leopardi aveva annotato l'idea di scrivere un carme ispirato da un sogno, in cui aveva visto la luna cadere. In quello stesso anno compone il frammento noto come *Odi, Melisso*, in cui il pastore Alceta racconta di come, in sogno, abbia assistito alla caduta del corpo celeste:

Allor mirando in ciel, vidi rimasto
come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
 ond'ella [la luna] fosse svelta; in cotal guisa,
 ch'io m'agghiacciava; *e ancor non m'assicuro.*
 (vv. 17-20, corsivi miei)

È come, allora, se l'onnipresente luna del *Canto notturno*, referente e dedicataria della canzone del pastore, riempia lo spazio lasciato in cielo da un sogno d'angoscia. Gary Cestaro ricorda l'antica iden-

³⁷ Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. (1986), pp. 26-27.

tificazione fra *Gramatica* and *Luna*, mostrando come esse formino «a primal feminine presence who at once holds out hope for an original unity of language and experience while forever foreclosing to humans complete access».³⁸ È per questo che la Luna appare, in Dante, sia come la luna crescente e calante, che evoca la variabilità perenne delle fortune umane, e come la presenza lattea nel cielo che si manifesta come emblema intangibile di purezza. Entrambi gli elementi sono presenti nel Canto notturno, in cui la luna è sia «solinga, eterna peregrina» (v. 61), «Vergine luna» (v. 37) e «giovinetta immortal» (v. 99). Non sarà forse dunque peregrino vedere nella luna del *Canto notturno* l'emblema di quell'unione originaria di cui la lettera del canto lamenta la scomparsa. Trasposta nelle pianure dell'Asia centrale, in un'ora della notte in cui nessuna voce esterna può interrompere lo speculare monologico e melanconico del soggetto, il processo della fantasia può sbrigliarsi, mettendo in piedi una scena in cui non c'è mai stata frattura, e la luna è ancora al suo posto.

³⁸ Cestaro G.P. (2003), p. 49.

Bibliografia

- Benjamin, W. (1997), *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino: Einaudi.
- Camilletti, F. (2012): *Urszenen: Dream Logic and Myth in the First Page of Leopardi's «Zibaldone»*, «Italian Studies», vol. 67, number 1, 2012, pp. 56-69.
- Camilletti, F. (2014): “Origine/Primitivo”, in N. Bellucci, F. D’Intino e S. Gensini (a cura di): *Lessico leopardiano 2014*, Roma: Sapienza Università Editrice, pp. 107-112.
- Cestaro G.P. (2003): *Dante and the Grammar of the Nursing Body*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Cocchiara, G. (1952): *Storia del folklore in Europa*, Torino: Bollati Boringhieri, 2016.
- Cori, P. (2012): *Ephemera: The Feeling of Time in Leopardi's «Canto notturno»*, «Italian Studies», vol. 67, number 1, 2012, pp. 70-91.
- Didi-Huberman, G. (2002): *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2003): *The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento*, «Journal of Visual Culture», number 2, 2003, pp. 275-289
- D’Intino, F. (2003): “Il gusto dell’altro. La traduzione come esperienza straniera in Leopardi”, in A. Folini (a cura di): *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, Venezia: Marsilio, pp. 147-158.

- D'Intino, F. (2009): *L'immagine della voce: Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia: Marsilio.
- Erspamer, F. (2009): *La creazione del passato. Sulla modernità culturale*, Palermo: Sellerio.
- Fedi, F. (1997): *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca: Pacini Fazzi, 1997.
- Freud, S. (1972): "Il poeta e la fantasia", in Idem: *Opere 1905-1908: Il motto di spirito e altri scritti*, Torino: Paolo Boringhieri.
- Freud, S. (1976): "Lutto e melanconia", in Idem: *Opere 1915-1917: Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, Torino: Paolo Boringhieri, 1976, pp. 102-118.
- Heidenreich, M. (2006): *Christian Gottlob Heyne und die alte Geschichte*, München: Saor.
- Kristeva, J. (2013): *Sole nero. Depressione e melanconia*, Roma: Donzelli.
- Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. (1986): "Fantasy and the Origins of Sexuality", in V. Burgin, J. Donald e C. Kaplan (a cura di), *Formations of Fantasy*, London: Routledge, 1986, pp. 5-34.
- Leopardi, G. (1991): *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano: Garzanti.
- Leopardi, G. (1995): *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma: Salerno Editrice.
- Leopardi, G. (1997): *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di R. Copioli, Milano: Rizzoli.
- Leopardi, G. (1997b): *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma: Newton Compton.

- Leopardi, G. (1998): *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino: Bollati Boringhieri.
- Leopardi, G. (2004): *Operette morali*, a cura di S. Orlando, Milano: Rizzoli.
- Piperno, M. (2011): “Mutazione”, in N. Bellucci e F. D’Intino (a cura di), *Per un lessico leopardiano*, Roma: Palombi, pp. 93-109.
- Piperno, M. (2014): “Barbarie”, in N. Bellucci, F. D’Intino e S. Gensini (a cura di): *Lessico leopardiano 2014*, Roma: Sapienza Università Editrice, pp. 43-47.
- Platone (2000): *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Milano: Bompiani.
- Potts, A. (1994): *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press.
- Rigoni, M.A. (1976): “L’estetizzazione dell’antico”, in Idem: *Il pensiero di Leopardi*, Rome: Aragno, 2010, pp. 3-40.
- Scianatico, G. (2010): *La questione neoclassica*, Venezia: Marsilio.
- White, H. (2002): “Foreword”, in R. Koselleck: *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, transl. by T.S. Presner et al., Stanford: Stanford University Press, 2002, pp. ix-xiv.